



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

IMAGEN E IDEA: LA ÉCFRASIS EN LA CRÍTICA DE ARTE DE MANUEL
GUTIÉRREZ NÁJERA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

ALMA SYLVIA GALLARDO PÉREZ

ASESORA: DRA. LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA

CIUDAD UNIVERSITARIA, AGOSTO DE 2015





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.

Esta tesis fue realizada gracias al apoyo del Proyecto PAPIIT número IN402212 “Rescate de obras de escritores mexicanos del siglo XIX”, cuya responsable es la Dra. Belem Clark de Lara, del que fui becaria de terminación de estudios de licenciatura y elaboración de tesis durante dos años.

Agradecimientos

A las doctoras Luz América Viveros Anaya y Belem Clark de Lara por sus enseñanzas y el apoyo incondicional que siempre me dieron.

A la doctora Julieta Valdés, por su cariño y apoyo.

A mi hermano, a mis padres, a mis tías, a mis primos y a mis amigos.

A la memoria de mi abuelo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Manuel Gutiérrez Nájera escritor modernista	7
I. LA ACADEMIA DE SAN CARLOS Y EL ARTE	10
Los cambios en el arte en México	14
El estilo del arte académico en la primera mitad del siglo XIX: Europa y México	15
II. LA CRÍTICA DE ARTE	24
La crítica de arte en París	24
La crítica de arte en México	28
Una encubierta discrepancia: Ignacio M. Altamirano-Manuel Gutiérrez Nájera	33
Dos tipos de crítica	39
III. EL ARTE Y EL MATERIALISMO	42
IV. LA ÉCFRASIS	50
V. ANÁLISIS DE LAS ÉCFRASIS NAJERIANAS	62
Resumen de contenido de los artículos de arte	62
Postulado estético de la estatuaria	78
Écfrasis de esculturas	80
Postulado estético de la pintura	90
Écfrasis de pinturas	94
1. Écfrasis de pinturas nacionales-plurales	95
2. Écfrasis de pinturas extranjeras-plurales	102
3. Écfrasis de pinturas nacionales-singulares	107
Écfrasis de imágenes impresas	111
VI. CONSIDERACIONES FINALES	130
VII. REFERENCIAS GENERALES	133
VIII. ANEXO	138
Esculturas	139
Pinturas	144
2.1 Pinturas nacionales-plurales	144
2.2 Pinturas extranjeras-plurales	151
2.3 Pinturas nacionales-singulares	156
Imágenes impresas	161

INTRODUCCIÓN

La colaboración como becaria en el proyecto PAPIIT IN402212-3, “Rescate de obras de escritores mexicanos del siglo XIX”, a cargo de la doctora Belem Clark de Lara, me dio la oportunidad de trabajar con la doctora Luz América Viveros Anaya, investigadora invitada que por entonces me asignó actividades para formarme en el proceso de edición crítica de textos del siglo XIX y particularmente colaboré en el volumen *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)* de Manuel Gutiérrez Nájera.¹

La participación en la elaboración de este volumen, me permitió estar en contacto con las fuentes hemerográficas, y conocer los textos que se convertirían en el corpus de la presente tesis. Dicho corpus está formado por una de las tres secciones que conforman la edición de Gutiérrez Nájera: los textos sobre arte.

Me centraré de manera particular en las siguientes piezas: “El próximo centenario” (1881), “El monumento a Enrico Martínez” (1881), “Un almanaque con grabados” (1881), “Dante, estatua de Epitacio Calvo” (1882, 1883), “La Academia de Bellas Artes” (1881, 1882, 1883), “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” (1888), “El Salón de París” (1890), “Un escultor, Primitivo Miranda” (1892) y “Revista artística” (1894).

Es importante mencionar que estos artículos han sido poco estudiados porque, hasta el momento, no habían sido rescatados de los periódicos,² y sólo algunos han aparecido en

¹ Con base en el Catálogo Mapes, formado por el investigador norteamericano Erwin K. Mapes, el Centro de Estudios Literarios comenzó a editar las obras de Manuel Gutiérrez Nájera a partir de 1959; proyecto que continúa actualmente con investigadores del Seminario de Edición Crítica de Textos y del que se han publicado 13 volúmenes hasta ahora.

² Como ejemplo de uno de estos escasos trabajos puedo citar el de Elisa García Barragán, “El poeta mirando el arte”, en *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*, pp. 397- 406. En este artículo se analiza la visión de Gutiérrez Nájera sobre el arte escultórico únicamente a partir de tres artículos de los que comprende *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, actualmente en prensa: “Dante” (*El Nacional*, 25 de febrero de 1882), “Revista Artística” (“Revista Artística”, en *Primer Almanaque Mexicano de Arte y Letras, 1895*) y “La exposición en el Hotel del Jardín” (*El Partido Liberal*, 15 y 22 de julio de 1888).

antologías, como la de Ida Rodríguez Prampolini, dedicado al rescate de textos sobre arte en el siglo XIX. Sin embargo, aun en esta antología sólo se encuentran 5 de ellos compilados.

Muchos de los estudiosos de Manuel Gutiérrez Nájera han identificado como una constante en sus textos el uso de recursos provenientes de otras disciplinas artísticas: “Gutiérrez Nájera percibe una estrecha relación entre las artes y, en consecuencia, amalgama los estímulos recibidos por ellas, y los traduce en cuadros de gran expresividad por su movimiento, colorido y ritmo armónicos”.³ Empero, al parecer, hasta este momento nadie ha abordado este aspecto desde la perspectiva que se presenta en este trabajo.⁴

El análisis que se propone en el presente estudio parte de la figura retórica conocida como écfrasis, que fue entendida, en un primer momento, como la descripción verbal de un objeto plástico. Estudiosos de la écfrasis han identificado que el lector debe buscar el objeto referido en el texto –cuando esto sea posible– para “leerlo” junto con su descripción.⁵ Para el objetivo anterior, he incluido en el “Anexo” del presente trabajo, las imágenes con sus respectivos fragmentos ecfásticos.

Así, una de las primeras tareas para analizar las écfrasis fue hallar las imágenes de las obras plásticas que Manuel Gutiérrez Nájera aludió en sus artículos. Al confrontar imagen y texto me percaté que en el texto las obras habían sido transformadas, pudiendo observar que eran más que una descripción. Asimismo pude identificar que los fragmentos ecfásticos se insertaban en artículos que muestran la visión que el autor modernista tenía sobre el arte de su tiempo, y esas ideas estéticas modificaban las obras plásticas en las écfrasis.

³ Elvira López Aparicio, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro V (1890-1892)*, p. LXVII.

⁴ Un artículo que se acerca a la problemática de esta tesis fue “La poética de la contemplación en un texto de Manuel Gutiérrez Nájera”, de Jorge Ávila Storer, que se citará más adelante, y la tesis de Terry Oxford Taylor, *A Study of Symbolic Expression in the Work of Manuel Gutiérrez Nájera*.

⁵ En el segundo capítulo de la presente tesis, ofreceré un panorama general de las problemáticas bajo las que considero la écfrasis como metodología, y la discusión del concepto.

En la presente tesis pretendo encontrar los puntos en los que la descripción de la obra se separa de su referente, hacia la invención narrativa, para identificar lo que el autor quería que sus lectores “vieran”, ya que, como lo menciona Luz Aurora Pimentel, la écfrasis se construye a partir de la mirada del autor, en este caso, la mirada de Manuel Gutiérrez Nájera.⁶

Además, es mi propósito identificar las ideas estéticas de Manuel Gutiérrez Nájera que subyacen en la elección y visión de las obras sobre las que escribe en sus artículos, para lo cual fue fundamental “El arte y el materialismo” (1876), texto clave que me sirvió de guía para interpretar su estética, pues en ocasiones las obras plásticas que aborda el autor en sus artículos no fueron parte de su estética, pero por diversas razones las citó en sus escritos.

Por todo lo anterior, como el título de la presente tesis es *Imagen e idea: la écfrasis en la crítica de arte de Manuel Gutiérrez Nájera*, el propósito será contrastar la imagen de las pinturas, las esculturas y los grabados aludidos, con las respectivas écfrasis creadas para los artículos, identificando el nuevo objeto que el autor creó en sus textos y, a partir de esto, observar la postura estética del escritor.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA ESCRITOR MODERNISTA

Manuel Gutiérrez Nájera nació el 22 de diciembre de 1859, momento en el que todavía no se establecía una paz política en el país. Los cambios políticos que vivió Gutiérrez Nájera en su niñez y adolescencia fueron las constantes luchas entre liberales y conservadores que ocasionaron encuentros armados y después una intervención extranjera que impuso al archiduque Maximiliano de Habsburgo.

Con el restablecimiento de la República en 1867, se realizaron transformaciones en el ámbito educativo, como la implantación de la educación positivista que quedó plasmada en

⁶ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 110.

la ley del 15 de marzo de 1869.⁷ En ese momento, Gabino Barreda “presenta los fundamentos para una nueva sociedad, y adopta la unidad de criterio que le proporciona el método científico: aceptar como verdadero únicamente lo demostrable *a posteriori*, dándole prioridad a la razón antes que a la emoción”.⁸ Este suceso resulta relevante, para comprender los cambios ideológicos que el autor tuvo que vivir, en una sociedad que sufrió un cambio radical en tan corto tiempo. Sin embargo, como podremos ver en los textos seleccionados para la presente tesis, Gutiérrez Nájera defendió la importancia de la emoción frente a la razón, sobre todo en lo que respecta a la producción de arte.

Ahora bien, Manuel Gutiérrez Nájera comenzó a publicar poesías y artículos en 1875, colaboró en unos sesenta periódicos y revistas hasta 1895, por lo que su producción periodística es muy vasta y aborda distintos temas que siguen siendo estudiados.

En vida, Manuel Gutiérrez Nájera publicó *Cuentos frágiles*, en 1883, durante el cuatrienio de Manuel González que fue, tal vez, el más productivo de nuestro Duque Job.⁹ En esta misma etapa publicó una de sus producciones más relevantes, la novela *Por donde se sube al cielo* (1882), identificada como la primera novela del movimiento modernista, localizada por Belem Clark de Lara en el folletín *El Noticioso*.

Diez años después, Manuel Gutiérrez Nájera fundó un foro propio en el cual moldeó una visión estética, la *Revista Azul*, cuyo primer número vio la luz el 6 de mayo de 1894, y que ha sido considerado portavoz de una generación literaria “cuya modernidad consistió en mantenerse en constante evolución”. Su premisa fue “hoy como hoy; mañana de otro modo; y siempre de manera diferente”.¹⁰

⁷ Este cambio se realizó en el cuatrienio de 1867-1871 de Benito Juárez. Más adelante se aludirá este suceso representado en la obra plástica *Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia* de Juan Cordero, que representó el cambio a la educación positivista.

⁸ Belem Clark de Lara, “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo (1882)*, p. LIV.

⁹ B. Clark de Lara, “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *Obras XIII. Meditaciones políticas (1877-1894)*, p. XX.

¹⁰ El Duque Job, “Al pie de la escalera” en *Revista Azul*, año I, núm. 1 (6 de mayo de 1896), pp.1-2, recogido en M. Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria. Ideas y temas literarios*, p. 533.

En la poesía, la crónica y los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera, podemos encontrar las características del movimiento modernista. Se ha dicho que el Duque Job es el “*dandy* que huye de la sociedad hostil, rutinaria y pragmática, ajena a su sensibilidad artística y a su espíritu elitista que repudia la „estupidez burguesa“”;¹¹ que busca el escape hacia mundos de refinamiento que sólo pueden ser evocados por el estado solitario que propicia la imaginación y la creación del arte; que goza del saber enciclopédico, que por medio de la palabra crea y analiza una realidad de la que es parte, pero de la que al mismo tiempo quiere escapar; que posee una visión ecléctica que le permite la convivencia de “lo mejor y lo más importante de todas las ideologías, de todas las sensibilidades y de todas las tradiciones estéticas”.¹²

El poeta experimentó un país que intentaba incorporarse al desarrollo industrial, pero que era dirigido hacia el materialismo que comenzó a crear: “hombres semejantes: egoístas, violentos, materialistas sedientos de dinero”.¹³ Gutiérrez Nájera, a pesar de estas circunstancias políticas y sociales, “buscó construir un mundo mejor y trató de encontrar un camino de salvación; la manera como asumió esta misión fue la de su diaria entrega a la escritura”,¹⁴ ejercicio intelectual que lo guió para encontrarse con “los espacios del arte, presencias estéticas que el autor no abandonó y que el modernismo en plenitud –hay que insistir en ello– mantendrá entre sus constantes predilectas y distintivas”.¹⁵

En los artículos de crítica de arte podemos identificar esa búsqueda estética. En el siguiente capítulo describiré brevemente el papel de la Academia de San Carlos como la institución reguladora de la producción artística en el México independiente, por lo cual resulta un componente obligado para comprender el circuito entre producción, mercado, público, crítica de arte y paradigmas estéticos en el México del siglo XIX.

¹¹ Ana Elena Díaz Alejo, “Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica”, en *Cuarenta años del Centro de Estudios Literarios*, p. 22.

¹² B. Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 14.

¹³ Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, pp. 317-318.

¹⁴ B. Clark de Lara, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ A. E. Díaz Alejo, *op. cit.*, p. 20.

I. LA ACADEMIA DE SAN CARLOS Y EL ARTE

La Real Academia de San Carlos de Nueva España fue la primera escuela de arte en el Nuevo Mundo. Su antecedente más antiguo fue la Escuela de Grabado, fundada en 1778 en la Casa de Moneda dirigida en sus primeros años por Jerónimo Antonio Gil.

La institución fue formalmente fundada el 4 de noviembre de 1781¹ en honor del rey Carlos III, con el nombre de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos; sin embargo, fue hasta 1785 cuando se inició oficialmente la instrucción a los alumnos de la Real Academia de San Carlos de la Nueva España.

La institución tuvo el objetivo de continuar con el ideario académico europeo, principalmente el de las Academias de San Carlos de Valencia, de San Fernando de Madrid y de San Lucas de Roma. Además, se encargó de establecer los parámetros del *buen gusto* en la Nueva España, por lo que no sólo tuvo el papel de escuela, sino también de institución de censura.

A mediados del siglo XVIII, cuando los artistas académicos, en su mayoría españoles, buscaron implantar el *buen gusto* con una connotación de modernidad, dejaron a un lado el estilo barroco, que fue el que rigió el arte colonial en sus primeros años, y retomaron algunos elementos del estilo clásico, dando paso al neoclasicismo.²

Para el hombre de principios del siglo XIX, la Academia era una institución progresista, que expresaba el espíritu de la Ilustración; al menos ese era uno de sus objetivos, ya que fue una época de marcado énfasis científico; los pintores y escultores aprendían geometría, anatomía, proporción y perspectiva, y los arquitectos debían ser matemáticos expertos. Este

¹ Fecha que Gutiérrez Nájera alude como el inicio de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el artículo “El próximo centenario”.

² Movimiento internacional que surge aproximadamente en 1770, considerado como “debilitamiento de las corrientes empíricas en beneficio del culto a la antigüedad”. Surgió en Roma y se esparció casi simultáneamente a Francia e Inglaterra (cf. Rocío de la Villa, “El origen de la crítica de arte y los Salones”, en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, p. 58).

interés por el conocimiento científico, colocó a la Academia a la par de la educación que se impartía en Europa: “En una época que daba tanta importancia al conocimiento científico, la Academia debía tener pretensiones de modernismo”.³

Con el inicio de la Independencia, comenzó el fin de la Academia como una institución productiva de la Nueva España. La importancia de la guerra sustituyó a la de las artes, y la antigua Academia poco a poco sufrió el desmoronamiento financiero, aunque siguió trabajando con un personal reducido hasta que fue cerrada definitivamente en 1824.

La Academia fue reabierta diez años después, en 1834, con dificultades económicas que amenazaban constantemente el cierre de la institución. El presidente de ésta, Francisco Javier Echeverría, encaminó sus esfuerzos para ayudar a que la institución lograra una mejor situación. Echeverría acudió con Manuel Baranda, Oficial Mayor del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública,⁴ y expidió el decreto para reorganizar la Academia el 2 de octubre de 1843.⁵ En dicho decreto se acordó lo siguiente: que los directores del área de pintura, escultura y grabado serían dotados de tres mil pesos anuales cada uno, y que éstos serían de los “mejores artistas que hay en Europa”. A los seis alumnos, más destacados, se les mandarían a academias extranjeras para que se perfeccionaran en las nobles artes. Aunado a esto, para que la galería de la Academia creciera se buscó la organización de un concurso anual en Roma, en nombre del Gobierno de la República, para que el mejor

³ Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia: de 1792 a 1810*, p. 47.

⁴ También se agregaron en otras partes del continente las Academias de San Alejandro de Cuba y la Academia de Dibujo y Pintura de Lima. En 1849 la Escuela de Pintura de Chile por el gobierno de Manuel Bulnes; en Ecuador la Academia de Dibujo y Pintura fundada por Luis Cadena en 1861, y la Escuela de Bellas Artes en 1872; el Instituto de Bellas Artes en Caracas en 1874, base para la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1887; la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1876 en Buenos Aires, que llevó a la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905; el Instituto de Bellas Artes de Colombia en 1882 que abrió paso a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1886; la Escuela Nacional de Artes y Oficios en Uruguay en la misma época (cf. Rodrigo Gutiérrez, “Pintura y escultura en Iberoamérica, 1825-1925, en *Historia del arte iberoamericano*, p. 11-12).

⁵ En el decreto se nombró una comisión para administrar, arreglar y dirigir la renta de la Lotería, cedida a la Academia por el Supremo Gobierno, compuesta por Javier Echeverría, Gregorio de Mier y Terán, Manuel Bonilla, Cirilo G. Anaya y Honorato Riaño (cf. Eduardo Báez Macías, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*, p. 75).

cuadro o escultura, además de ser reconocido en dicho país, fuera traído a la Academia.⁶ También se estableció de nuevo el sistema de pensiones, y los premios a los alumnos más destacados se volvieron anuales.

En cuanto al presupuesto, la tercera parte del fondo que el gobierno daba a la institución debía ser únicamente para comprar el edificio y repararlo. Además, se le cedieron las rentas de la lotería llamándola Lotería de la Academia de San Carlos. La institución abrió sus puertas el 6 de enero de 1847, con el nombre de Academia Nacional de San Carlos con la instrucción de los siguientes maestros extranjeros: Don Manuel Vilar (sección de escultura) y don Pelegrín Clavé (director de pintura), ambos catalanes que llegaron a México en 1846. Su trabajo consistió en revisar los planes de estudio, y establecer las clases de dibujo del natural, del anatómico, de perspectiva y de paisaje. Además, observaron que la enseñanza de la Academia estaba reducida al copiado de láminas, por lo que apoyaron la llegada de más profesores como: Santiago Baggally quién enseñó grabado en hueco, a partir de 1847; Jorge Austin Periam, de origen inglés, quien se dedicó a enseñar grabado en lámina; el italiano Eugenio Landesio para la enseñanza de paisaje, y Javier Cavallari para arquitectura, quien completó el grupo de profesores en 1856. Todos con el objetivo firme de “levantar el interés y el entusiasmo por el arte”.⁷

La esencia de la educación artística en la Academia eran la técnica, la práctica y las reglas. Siguiendo las reglas, los estudiantes de San Carlos no tenían que preocuparse por el tema de sus obras, ya que la enseñanza del arte neoclásico era sobre todo por imitación. Los maestros ponían ante los ojos de los alumnos modelos clásicos y, acto seguido, los estudiantes tenían que hacer una reproducción exacta de éstos. Tanto las copias de obras europeas como las producidas inéditamente eran muy aplaudidas en las exposiciones de la Academia:

⁶ Es relevante mencionar esto porque las obras plásticas de artistas mexicanos que Manuel Gutiérrez Nájera alude en sus textos son, principalmente, de quienes estudiaron en el extranjero gracias al subsidio de esta institución.

⁷ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, p. 42.

El gusto por la copia, tanto para el público, como entre los estudiantes y artistas, es enorme; se copia de los buenos grabados; se copia todo, desde un Ecce-Homo de Guercino, hasta... muy interesantes copias de autores franceses...; se copia a alumnos que sobresalen; un señor copia el *Cristo crucificado* de Rebull; son tantas... que es difícil retener en la memoria todas las copias, chicas y grandes [...].⁸

Pongo énfasis en esto, ya que es una de las críticas más frecuentes que se hace a las técnicas de enseñanza de la Academia: “los artistas graduados en San Carlos eran técnicos más que inventores, imitadores más que creadores”.⁹

Como veremos más adelante Manuel Gutiérrez Nájera critica este método de enseñanza en varios de sus artículos; defiende la libertad del arte, por lo que ve como aberración la imitación, tema al que también se refiere en “El arte y el materialismo”.

Sobre las exposiciones, se sabe que las obras eran juzgadas por la junta general y esta misma anunciaba los premios en una reunión pública que tenía dos finalidades, una social y otra artística. Todos los miembros de la Academia, junto con las personas más distinguidas de la Ciudad de México acudían a la ceremonia durante la cual “el secretario leía un informe de las actividades académicas, para el conocimiento del público”.¹⁰ Al término de los discursos “el público recorría la Academia para examinar el trabajo de los alumnos y ver la exhibición en las galerías, las cuales funcionaban como exposiciones públicas de arte”.¹¹ Las obras no estaban a la venta, a diferencia de lo que ocurría en las academias europeas, así, la producción de los alumnos era propiedad exclusiva de la escuela. Se tiene registro de que los alumnos, en diversas ocasiones, se quejaron de no poder vender su obra, en otras palabras, vivir de su trabajo, pero la Academia, como ya se mencionó, era una institución no sólo de enseñanza, sino también de control de la producción artística en México. En el caso de que algún estudiante obtuviera un encargo artístico, la obra tenía que pasar por la supervisión de los académicos, quienes aprobaban o rechazaban los proyectos.

⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁹ Thomas A. Brown, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰ *Ibidem*, p. 79.

¹¹ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 4.

Así, los alumnos eran supervisados continuamente para que el nombre de la Academia no se viera afectado.

LOS CAMBIOS EN EL ARTE EN MÉXICO

A partir de la exposición de 1869 de la Academia, se advierte un cambio en la temática del arte: se buscaba “un arte mexicano”. Este cambio fue notorio en el mural de Juan Cordero, –hoy desaparecido– develado el 29 de noviembre de 1874 en la Escuela Nacional Preparatoria, titulado *Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia*.¹² Gabino Barreda, director de la Preparatoria, al encargarse de esta obra buscó expresar un mensaje: el arte debía cambiar su temática y debía ser útil a la sociedad. En la develación dijo lo siguiente:

[...] es un error casi universal el de suponer que no hay poesía ni belleza estética sino en los asuntos que tan asombrosamente supieron tratar Homero y Virgilio, el Dante o el Tasso [...]. Sin duda nosotros debemos imitar esos sublimes modelos; pero imitar no es copiar servilmente; [...] los asuntos que ellos tan oportunamente supieron elegir deben ya abandonarse como agotados e infecundos [...]. La misión del poeta y del artista debe ser sobre todo precursora, debe siempre guiar por medio del sentimiento y guiar forzosamente hacia adelante [...]. Todo asunto que sea contrario a los progresos espontáneos de la época debe abandonarse como incapaz de inspirar al artista y como estéril para el mejoramiento social.¹³

La descripción de la obra es la siguiente:

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

¹² El mural fue sustituido en 1900 por un vitral, ya que éste se encontraba muy deteriorado (cf. *ibid.*, p. 23).

¹³ “Discurso pronunciado por el señor doctor Gabino Barreda a nombre de la Escuela Nacional Preparatoria de México, en la festividad en que dicha escuela, laureando al eminente artista señor Juan Cordero, le dio un testimonio de gratitud y admiración por el cuadro mural con que embelleció su edificio” *apud* Jorge Alberto Manrique, “Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)”, en *Historia Mexicana*, vol. 17, núm. 2 (octubre-diciembre 1967), p. 250.

simbolizadas por una figura que huye con gesto airado no pudiendo resistir la vista del triunfo del Progreso. Alados geniecillos llevan en sus manos coronas de laurel (genio) y de roble (fuerza).¹⁴

Se ha dicho que esta pintura era la bandera de la filosofía del tiempo expresada por el arte; también que, formalmente, no expresaba novedad, ya que el estilo era academicista clasicista; lo novedoso era el tema. Por esta obra, Gabino Barreda dio a Juan Cordero una corona de laureles labrada en oro.¹⁵

A pesar de su fama, Manuel Gutiérrez Nájera no comentó este mural; en cambio se refirió al cuadro *Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos* (1850), de Juan Cordero, considerado como “el primer cuadro de historia con tema americano que vio el público de la Capital”.¹⁶

EL ESTILO DEL ARTE ACADÉMICO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX: EUROPA Y MÉXICO

Durante el siglo XIX, el modelo estético en nuestro país provino de Europa, y fue el academicismo clasicista; “las miradas estaban puestas en Europa que se convirtió en modelo cultural de nuestros países y marcaría una parte importante del pensamiento americano del XIX”.¹⁷

Uno de los exponentes más afamados fue Jacques-Louis David (1748-1825), quien buscaba un “estilo griego puro”; “ya no se quería pintar cuadros teatrales y expresivos”.¹⁸ Un ejemplo de este seguimiento de los modelos antiguos está en el retrato de *Madame Récamier*, que era una dama de la sociedad parisina, pero pintada como una pompeyana. Sin embargo, sus cuadros rígidos y fríos, que siguieron los preceptos académicos, buscaron

¹⁴ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ Cf. Elisa García Barragán, *El pintor Juan Cordero: los días y las obras*, p. 50.

¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹⁷ Rodrigo Gutiérrez, “Pintura y escultura en Iberoamérica, 1825-1925” en *Historia del arte iberoamericano*, p. 184.

¹⁸ Es relevante mencionar esta tendencia, pues, como se verá más adelante, a diferencia de la propuesta de Jacques-Louis David, una de las características que Manuel Gutiérrez Nájera buscó en las obras pictóricas fue precisamente la expresión.

ser una reacción a las extravagancias del rococó, y en cuanto a su tema, mostrar un mensaje político y social.

Después de David, el mundo del arte académico siguió a J. Auguste Dominique Ingres (1780-1867), quien respetó el ideal clasicista de la “imitación de la Naturaleza”, pero dejando a un lado “el deseo de fidelidad a los modelos antiguos”, que condujo al arte a extremos absurdos: en el caso de la escultura a omitir el tallado del iris y las pupilas de los ojos, olvidando que los griegos habían pintado los detalles.¹⁹

Eugène Delacroix (1798-1863), en cambio, fue la “expresión apasionada del romanticismo”, sus temas estaban inspirados en el mundo literario y no en el mundo “de las apariencias”. Ejemplo de esto son los grabados que hizo para *Fausto* de Goethe. Su técnica cromática fue un medio para expresar temas emocionales y turbulentos, cosa que no sucedió con David e Ingres para quienes el color fue un elemento secundario; lo importante para los pintores neoclásicos fueron las “figuras de líneas puras y límpidas”,²⁰ en tanto que en la pintura romántica, los modelos fueron los lienzos de Rubens y Rembrandt; en este estilo pictórico se buscaba “una estética de color, luz y emoción y no de línea, dibujo y forma”.²¹

Fuera de Francia, en el ámbito español, Francisco de Goya (1746-1828) reveló otro tipo de pintura, si bien en sus primeros años respetó los preceptos tradicionales, hacia el final del siglo XVIII, el pintor se enfocó a representar lo “específicamente humano” dando lugar a su fantasía, y dejando a un lado la “imitación de la Naturaleza y la belleza ideal”.

El movimiento conocido como de los Nazarenos, tuvo a la cabeza al pintor Friedrich Overbeck (1789-1869), quien propuso regenerar el arte y restaurar la inspiración religiosa.²²

¹⁹ William Fleming, *Arte, música e ideas*, p. 292.

²⁰ *Ibidem*, p. 287.

²¹ *Ibid.* p. 295.

²² Gutiérrez Nájera selecciona *La ronda nocturna* de William Hunt, pintor destacado de la escuela prerrafaelista, que estuvo influenciada por la escuela alemana de los nazarenos.

Las tendencias de la pintura en la primera mitad del siglo XIX, dentro de diversos momentos fueron: un acentuado clasicismo, con David e Ingres, y un expresionismo, más libre y apasionado, con Delacroix y Goya.

A mediados del siglo XIX, las nuevas tendencias en Europa fueron: el realismo de Gustave Courbet (1819-1877); y en el paisaje,²³ género que va adquiriendo un interés especial, las figuras de Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875), John Constable (1776-1837) y William Turner (1775-1851). A eso habría que añadir la apertura al impresionismo con Claude Monet (1832-1883).²⁴

En lo que respecta al arte mexicano, el estilo que permaneció en la Academia desde los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX fue el neoclásico.²⁵ La Academia de San Carlos logró imponerlo destruyendo la tradición barroca, y dicha corriente tuvo su correlato en el movimiento insurgente,²⁶ fue la señal del cambio emancipador, pero lo más importante era la actitud “ecléctico-asimilativa entre valores positivos de la tradición y de la modernidad”.²⁷

El neoclasicismo vino a expresar a la postre aquellos anhelos de renovación y aun de independencia; vino a expresar la modernidad, es decir, una nueva actitud vital, una nueva conciencia, una nueva ideología, que terminó, en el terreno político, en el movimiento de emancipación.²⁸

Sobre la pintura en México, se debe mencionar el nombre del maestro Pelegrín Clavé, que llegó a México en 1846. Él estudió en la Academia de San Lucas, en Roma, donde

²³ Había dos corrientes paisajísticas en Europa: una, la del paisaje decididamente poético, es decir, recreado con intención, según la visión y la personalidad del pintor, cuya cabeza estuvo Camile Corot (1796-1875), creador del paisaje moderno; la otra corriente era más tradicionalista, apegada a la naturaleza e incluía temas históricos (cf. J. Fernández, *op. cit.*, p. 83).

²⁴ *Idem.*

²⁵ En 1810 se inauguró la pintura de la cúpula de la Catedral Metropolitana, como también una serie de edificios neoclasicistas que fueron terminados durante la guerra de Independencia (cf. J. Fernández, *op. cit.*, p. 79).

²⁶ En el siglo XVIII el estilo neoclásico fue introducido por los jesuitas. Las corrientes de ese siglo han mostrado una tensión, resquebrajamiento de la tradición, ya que en este momento surgió una preferencia por entender ideologías que se imponían en el mundo (cf. J. Fernández, *op. cit.*, p. 7)

²⁷ *Ibidem*, p. 7.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

aprendió los principios clásicos. Se sabe que el maestro Clavé, a pesar de su formación clásica, tuvo una admiración por el movimiento nazareniano; sin embargo no muestra en sus obras una influencia de este tipo de pintura porque seguía el estilo de Ingres: “su inspiración por el lado de los temas bíblicos que hizo pintar a sus discípulos venían del alemán, pero el objetivismo y la factura de sus propias telas están más cerca de la pintura del maestro francés”.²⁹

Clavé tuvo un primer grupo de discípulos, entre los que estaban Santiago Rebull, José Salomé Pina, Felipe S. Gutiérrez, Joaquín Ramírez, Rafael Flores y Juan Urruchi, entre otros; en un segundo grupo se encontraron Ramón Sagredo, José Obregón, Petronilo Monroy, Fidencio Díaz de la Vega, Felipe Castro, Tiburcio Sánchez y Gregorio Figueroa.³⁰

Del primer grupo de discípulos, Manuel Gutiérrez Nájera sólo menciona a Santiago Rebull, y del segundo grupo, a Ramón Sagredo y José Obregón.

Una innovación de Clavé fue que, además de iniciar a sus alumnos en los temas bíblicos, tuvo la iniciativa de enseñar pintura de paisaje y de historia. Esta última se centró en asuntos del México indígena. Para la enseñanza de la pintura de paisaje pidió el apoyo del italiano Eugenio Landesio.

Algunos de los discípulos que siguieron los temas bíblicos fueron Joaquín Ramírez (ca. 1839-1886) que pintó temas del Viejo Testamento en gran formato, con colorido novedoso e idealización clasicista. Algunas de sus obras fueron *El arca de Noé*, *Los hebreos cautivos en Babilonia* y *Moisés en Raphidín*. Sus pinturas académicas no tuvieron el éxito esperado, ya que expresaba “blandas emociones”;³¹ Rafael Flores (1832-1886) pintó *Jesús festejado por los ángeles* y *La Sagrada Familia*, que tampoco tuvieron aceptación por la falta en el colorido muy “dulzón” para el gusto. Manuel Gutiérrez Nájera menciona a este pintor por su obra *Dante y Virgilio visitando el Infierno*, pero es criticada por su naturalismo.

²⁹ *Ibid.*, p. 57.

³⁰ *Ibid.*, p. 58.

³¹ *Ibid.*, p. 62.

De la corriente histórico-indígena fueron José Obregón (1832-1902), conocido primero por su cuadro *Agar e Ismael en el desierto* y, después, por *El descubrimiento del pulque* debido a su tema histórico. La crítica a este cuadro no fue muy favorable, ya que se juzgó la calidad de los modelos, y se concluyó que no cumplían con “belleza clasicista”.³² Otro pintor de este tipo de temas fue Rodrigo Gutiérrez (1848-1903) con *El Senado de Tlaxcala*, en el que se trataron de representar las verdaderas características físicas de los indios tlaxcaltecas. Es relevante notar que estos cuadros intentaron cumplir con el academismo en la composición, en el dibujo, y la concepción clásica de los tipos principales con la combinación de los tipos indígenas.

Cabe señalar que Juan Cordero, otro pintor aludido por Gutiérrez Nájera, trató de reinstaurar la pintura mural en México, que ya había sido alentada en un primer momento por el maestro Clavé. Cordero y Clavé tuvieron disputas y competencias por proyectos artísticos. Más adelante me detendré a comentar la obra de Juan Cordero.

Siguiendo con los discípulos de Clavé, destacaron Santiago Rebull (1834-1872), que atrajo la atención en 1851 en la Exposición de la Academia, con su *Jesús en agonía*. Tanto por el tema, como por la técnica de claroscuro. En 1852 presentó *La muerte de Abel*, con el que ganó la pensión a Europa. Rebull regresó a México en 1859 y se encargó de la clase de dibujo en la Academia. Realizó el retrato del emperador Maximiliano, por el que fue premiado y condecorado con la Orden de Guadalupe, y que le valió recibir el encargo de una serie de retratos de héroes de la Independencia, que fueron realizados por sus discípulos, bajo su inspección. Las participaciones para el archiduque no cesaron: se le encomendó la decoración de las terrazas del Castillo de Chapultepec, seis figuras de bacantes, pintadas directamente en la pared. La obra más polémica del pintor que nos compete es *La muerte de Marat*, que fue presentada en la Exposición de la Academia de 1875, y de la que también escribió Gutiérrez Nájera.

³² *Ibid.*, p. 63.

José Salomé Pina (1830-1909) fue de los primeros discípulos de Clavé, conocido por el cuadro *San Carlos Borromeo*, con el que obtuvo una pensión para continuar sus estudios en Europa. En París estudió con Gleyre, y en Roma completó sus estudios. Pina regresó a México en 1869 para tomar el cargo como director del departamento de pintura, en el cual estaba Clavé.

Felipe S. Gutiérrez (1824-1904), pintor de cuadros y retratos, viajó por toda la República, lo que le permitió reunir una obra vasta; luego viajó también por Europa. A su regreso fundó en Bogotá la Academia de Bellas Artes. Además de sus obras pictóricas publicó dos libros *Viajes por Europa y Estados Unidos* y un *Tratado de pintura*, como artículos de crítica que originaron una polémica con Ignacio Manuel Altamirano. Algunas de sus obras pictóricas fueron *San Jerónimo* y *San Bartolomé*, obras naturalistas. *La Amazona de los Andes*, es uno de los primeros desnudos completos de mujer, obra que la crítica de arte ha relacionado con los desnudos de Courbet.

Estos tres discípulos tuvieron un crecimiento relevante por la calidad de sus obras y porque se desarrollaron artísticamente en Europa, lo que permitió originar en México “dos direcciones de la pintura mexicana del siglo XIX: la finamente idealista y clasicista, con las obras de Pina y Rebull, y esta otra del naturalismo objetivista, con algunas obras de Felipe Gutiérrez”.³³

Por otra parte, Juan Cordero (1824-1884) fue alumno de la Academia de San Carlos, pero logró seguir su instrucción en Europa, específicamente en Roma (1844). Ahí, elaboró el cuadro *Princesa romana en traje de vestal* (1844), que es un retrato clásico, con tema romántico. También es conocido por la reproducción de uno de los cuadros de Girodet, *La muerte de Atala*, en la que se nota un dramatismo que contrasta claros y oscuros. En Roma ejecutó el *Retrato de los dos escultores Pérez y Valero* (1847), que es considerada como la primera obra académica en que “los tipos mexicanos son introducidos en la pintura

³³ *Ibid.*, p. 80.

clasicista”.³⁴ Cordero regresa a México en 1853, trayendo consigo *El redentor y la mujer adúltera*, de grandes dimensiones, que serían el antecedente de la pintura mural. Por lo anterior, los aciertos de Cordero fueron la introducción de tipos mexicanos en la pintura clasicista, ocuparse del tema americano en su *Colón* y revivir la pintura mural.

Otro de los pintores que menciona Manuel Gutiérrez Nájera fue Félix Parra (1845-1919), que estudió en la Academia, primero con Clavé y, después, con Rebull. Tuvo el interés de dar expresión a varios temas históricos de importancia. *El cazador* (1871), que es un desnudo de niño, en un fondo campestre, muestra la excelente técnica de dibujo. Otra obra es *Galileo en la Escuela de Padua demostrando las nueve teorías astronómicas*, pero el más ambicioso al parecer fue *Fray Bartolomé de las Casas* (1876); el cuadro fue presentado en la Exposición de 1876. En 1878 partió a Europa en donde permaneció por cinco años y, a su regreso, fue profesor de la Academia. Otro de los pintores que siguió la pintura con tema prehispánico fue Leandro Izaguirre (1867-1941), con su obra *El suplicio de Cuauhtémoc* (1892).

Eugenio Landesio (1810-1879) fue el maestro de paisaje academicista. Algunos de sus alumnos más destacados fueron Luis Coto y José María Velasco; José Jiménez, Javier Álvarez, Gregorio Dumaine y Salvador Murillo tuvieron una escasa producción de obras.

Luis Coto (1830-1891) fue conocido por su primer cuadro *Romita*, por ser una obra respetable con un buen colorido, distinto del de Landesio. Otra obra fue la *Hacienda de la Teja*, en la que mostró una famosa hacienda mexicana del siglo XIX, o *La Colegiata de Guadalupe*. La producción de Luis Coto constituye “una serie de documentos de la vida campestre de México, y el progreso mecanicista”.³⁵

Sin duda muy relevante, José María Velasco (1840-1912) fue conocido por *El Valle de México*, presentada en la Exposición de 1875 y de la cual Landesio exclamó:

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁵ *Ibid.*, p. 84.

Nada mejor se puede hacer después de esto... Velasco, quien nunca quiso, ni creyó inventar nada, sino ser fiel al modelo natural como Ingres, quien se enojaba cuando le decían que había idealizado el modelo, había inventado, había creado con su arte el *Valle de México*, de acuerdo con su propia y personalísima visión.³⁶

Por su técnica, Velasco parte en 1889 para asistir la Exposición Universal en París, que da a conocer una nueva visión de México en el extranjero.

La pintura de académicos que siguieron los preceptos de Clavé y Cordero, a lo Ingres o a lo Rafael, representaban el pasado; mientras que lo nuevo, el presente junto con el futuro, se encontraba en la pintura de paisaje, con José María Velasco.³⁷ Sin embargo, es importante notar que Manuel Gutiérrez Nájera no menciona a este importante paisajista.

El maestro de escultura fue Manuel Vilar (1812-1860), sus discípulos fueron Martín Soriano, Felipe Sojo, José Bellido, Pedro Patiño, Agustín Barragán, Amador Rosete, Luis Paredes, Epitacio Calvo y Miguel Noreña.

Es importante mencionar que Vilar fue el primer escultor que introdujo los temas de historia antigua; a pesar de esto, sintió que no se le daba el apoyo merecido a la escultura, renunció en 1852 y regresó a Europa. Así, quedaron aquí sus discípulos, como Miguel Noreña quien a fines de siglo produjo el famoso *Cuauhtémoc*, al que se refiere el Duque.

Miguel Noreña fue conocido por su expresión, y por los temas que trató, asuntos de historia, como se ve en el *Cuauhtémoc*, el *Monumento hipsográfico*, la estatua de don Benito Juárez, que se encuentra en uno de los patios de Palacio Nacional. Fue contratado por el general Carlos Pacheco, ministro de Fomento, para la construcción del monumento comenzado el 5 de mayo de 1878: el *Monumento a Cuauhtémoc* develado en 1887. Por otra parte, Gabriel Guerra (1847-1893), discípulo a su vez de Miguel Noreña, realizó el bajorrelieve donde se presenta el tormento del rey azteca. De este mismo escultor es la estatua del general Carlos Pacheco, de la que Gutiérrez Nájera hace una écfrasis.

³⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁷ *Idem.*

En este esbozo que intenta ofrecer un contexto a los autores y obras aludidos explícitamente por Manuel Gutiérrez Nájera en sus páginas de crítica de arte, podemos ver que en el arte de México procedimos desde un estilo marcadamente académico y clasicista y lentamente se adoptaron nuevos estilos provenientes de Europa. Valga señalar la mexicanización de temas.

II. LA CRÍTICA DE ARTE

LA CRÍTICA DE ARTE EN PARÍS

La crítica de arte se relaciona con el ascenso a la esfera pública de la burguesía, “clase social determinante en el curso histórico de la Modernidad”.¹ El surgimiento del nuevo orden social ayudó al desarrollo de la idea de soberanía del individuo, que buscó acceder por medio del conocimiento a la esfera pública. En ese contexto, el individuo comenzó a cuestionar el discurso oficial por medio de la prensa: “el juicio individual, junto al objetivo de crear un nuevo gusto más o menos consensuado, son piezas clave en la constitución de la identidad de la burguesía como clase dominante a través de la opinión pública”;² proceso que comenzó en el siglo XVIII.

Las discusiones estéticas, que surgen gracias a la expansión de la prensa, contribuyeron a formular el principio de igualdad de derechos. La crítica no apareció como un discurso especializado ni excluyente:

Es más bien un sector de humanismo ético general, indisociable de la reflexión moral, cultural y religiosa, partiendo de que todos estamos llamados a participar en la crítica, pues todo el mundo tiene una capacidad básica de juicio (aunque las circunstancias individuales puedan hacer que cada persona desarrolle esa capacidad de distinta manera), el crítico aparece como un mero portavoz del público en general, que formula ideas que se le podrían ocurrir a cualquiera y cuya tarea consiste en ordenar el debate general.³

La nueva crítica nació como respuesta a la existencia del nuevo público del arte: el lector burgués. El juicio estético no puede, entonces, separarse de la toma de postura personal y social, además, el gusto “ya no se vincula con una belleza racional sino con la

¹ Rocío de la Villa, “El origen de la crítica de arte y los Salones”, en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, p. 23.

² *Ibidem*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 25.

sensibilidad”.⁴ Puedo arriesgar la idea de que Manuel Gutiérrez Nájera comparte esa visión y por ello invita a sus lectores a que visualicen ciertas pinturas y esculturas, para que sus espíritus experimenten el sentimiento del artista a través del arte. Volveré a esta idea más adelante.

La primera exposición de la Academia de París se celebró en 1665. En un inicio, las exposiciones estuvieron dirigidas a un público restringido y culto, compuesto por artistas, coleccionistas y artistas *amateurs*. El éxito de éstas hizo que en 1699, el acto se trasladara al Salon Carré del Louvre, por lo que desde ese momento las muestras artísticas comenzaron a ser conocidas como Salones. Es relevante señalar que ahí se introdujeron guías de mano con textos conocidos como *livret*. En estas guías se observaba la disposición de los cuadros: “de arriba a abajo, por tamaño y jerarquía de géneros, comenzando por los cuadros de historia, retratos, paisajes y bodegones”.⁵

En París, durante los primeros años del siglo XVIII, las exposiciones como actos populares tuvieron un crecimiento considerable, el arte se abrió paso al campo público a través de festividades, ferias y mercados. Las exposiciones populares, que comenzaron a convertirse en una actividad tradicional: “exhibir objetos valiosos y pinturas adornando la calle y los balcones al paso de la procesión del Corpus Christi”,⁶ favorecieron un gusto alejado de los principios académicos establecidos en los Salones.

En 1737 se reinstuyó el Salón como actividad anual, así duró hasta 1751 y se convirtió en bienal desde 1751 hasta 1795.⁷ Esto fue, de cierta manera, un logro popular, al tratarse de exposiciones institucionalizadas en Europa de libre acceso y con objetivos estéticos.⁸ El

⁴ T. Raquejo, *Los placeres de la imaginación*, apud Rocío de la Villa, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Rocío de la Villa, *op. cit.*, p. 30. // Todo indica que esta jerarquía de los géneros pictóricos se estableció por el Árbol de Porfirio, en el que el orden va de lo inanimado, con o sin cuerpo, a lo animado, hasta llegar al hombre, que es el punto máximo de la escala (cf. Irene Artigas, *Galería de palabras*, p.16).

⁶ Rocío de la Villa, *op. cit.*, p. 32.

⁷ Además, a partir de 1737, los *livrets* comenzaron a tener un mayor refinamiento, la posición de la obra dentro de la exposición determinaba el valor de la obra (cf. De la Villa, *op. cit.*, p. 32).

⁸ El acceso a la contemplación del arte tiene consecuencias democratizadoras en la percepción de *lo artístico*. En México se tiene noticia de que la colección de yeso que trajo Manuel Tolsá a nuestro país en 1791 además de ser aprovechada por los alumnos, estuvo abierta al público (cf. Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia: de 1792 a 1810*, p. 10).

público heterogéneo se convirtió en parte principal de las exposiciones de arte. Sin embargo, la unión del público con la alta cultura no podía convivir pacíficamente durante mucho tiempo, y los problemas comenzaron a emerger. Los escritos de la prensa sobre los Salones eran diversos y expresaban opiniones distintas, dando lugar a nuevas críticas, en otras palabras, críticas no oficiales. Esto provocó que en 1748 los artistas comenzaran a tener una actitud negativa en contra de las exposiciones por miedo a ser juzgados.⁹

A partir de los artículos periodísticos, las críticas no oficiales comenzaron a difundirse en otras partes de París, aunque la tradición defendiera que “el arte debía seguir siendo coto cerrado de los miembros de la Academia”.¹⁰ Surgió la polémica entre aquellos que apoyaban la idea de que únicamente “el hombre de oficio” (aquel que tenía conocimientos específicos de dibujo, composición, teorías del color etcétera) podía juzgar sólidamente las artes, mientras que una creciente oposición defendía que el arte era imitación de la Naturaleza, por lo que “todo *homme d’esprit* puede juzgar los méritos de un cuadro”.¹¹ La censura a las críticas no oficiales no esperó y surgió así la crítica anónima que frecuentemente buscaba divertir al público y vender ejemplares.

Las discusiones estéticas significaron un avance hacia la igualdad de derechos o si se quiere hacia la democratización de la alta cultura; las personas de ámbitos diferentes al artístico (el público burgués) comenzaron a desarrollar el ejercicio crítico, originando así un discurso no especializado.¹² A partir de ese momento, el juicio y, sobre todo, el gusto ya no se vincularon con una belleza racional¹³ sino con la sensibilidad, que se convirtió en símbolo de libertad y lugar para la batalla ideológica.¹⁴

⁹ Rocío de la Villa, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ *Ibidem*, p. 36.

¹¹ Le Blanc *apud* Rocío de la Villa, en *op.cit.*, p. 37. // Esta postura también la sostiene Diderot, quien afirma que el arte tiene sus principios en la naturaleza, pero que debe separarse de ésta (*cf.* Diderot, *Ensayo sobre la pintura*, p. 34).

¹² Los textos de crítica de arte, a diferencia de la teoría del arte, son valoraciones e interpretaciones que pueden provenir de un no-artista salido del público y dirigida a ese mismo público que necesita identificarse con “el potencial ideológico de un catálogo artístico renovado” (*vid.* Rocío de la Villa, *op.cit.*, p. 27).

¹³ Se han identificado dos tipos de crítica: la primera, que es la crítica objetiva que fundamenta la belleza en la técnica y en el cumplimiento de ciertos fundamentos estéticos principalmente los establecidos por los griegos; la segunda, que es la crítica subjetiva, que se acerca más al pensamiento romántico, en el que la

Por otra parte, el tema de los Salones se convirtió en una lucha de poder, todos los participantes buscaban opinar y, lo más relevante, imponer su gusto. Así, sociedad, arte y política comenzaron a entrelazarse y el discurso de la crítica se transformó radicalmente.¹⁵

La crítica fue diversa, sobre todo porque los autores provenían de distintos ámbitos, la mayoría escribía sus críticas de forma anónima, algunos eran pintores retirados, unos apoyaban la asamblea del Salón y otros atacaron las enseñanzas de la Academia. La crítica comenzó a buscar un objetivo ideológico, en las obras, y los artistas crearon cuadros “comprometidos” con la sociedad y las situaciones del país. La gente parisina se sintió identificada por ejemplo con la obra del pintor Jacques Louis David (1748-1825) de estilo neoclasicista, si bien en un primer momento, la institución no la aceptó por los temas. Los críticos comenzaron a cuestionar a la Academia, señalando que ésta seguía siendo dirigida por un grupo elitista que no se interesaba ni apoyaba las transformaciones sociales que se estaban gestando en Francia. La crítica tuvo un papel importante porque se le identificó con el pensamiento revolucionario. El crítico fue el mediador entre arte y público, ya que, aunque David había plasmado sus ideas políticas en sus pinturas, fueron los críticos quienes revelaron al público las intenciones de la obra; en otras palabras, quienes hicieron la interpretación.

Ahora bien, durante la primera mitad del siglo XIX la figura del crítico profesional no pudo consolidarse. Los Salones y las exposiciones no oficiales eran de temporada, así el crítico, no podía vivir únicamente de este tipo de escritos. Los autores de crítica provenían de ámbitos muy variados, por lo que la “formulación de las sensaciones que les reportaba la

belleza se centra en la sensibilidad del observador (cf. Anna María Guash, “Las estrategias de la crítica de arte” en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, p. 211).

¹⁴ En *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), se alude a que el arte no habla a la razón, sino al sentimiento, lo que afirma al sentimiento como cualidad entre el público (cf. Jean Baptiste Du Bos *apud* Rocío de la Villa, *op. cit.*, p. 31).

¹⁵ Puede hacerse la comparación con lo que en México, durante la década de 1880. La mayoría de las publicaciones eran subsidiadas por el gobierno, primero de Manuel González y luego de Porfirio Díaz. Esto se hace notar en las obras que Manuel Gutiérrez Nájera selecciona en sus artículos, ya que muchas fueron muy celebradas en su momento, específicamente me refiero a las creaciones de artistas mexicanos como se verá más adelante.

vivencia directa del arte de su tiempo difería notablemente”.¹⁶ Hubo críticos autodidactas en los temas estéticos y técnicos, al tiempo que otros, sin un interés genuino en el arte, hacían la labor de crítico para ganar un lugar en la carrera de las letras.¹⁷ En otras palabras, muy frecuentemente, la crítica sólo fue un medio para llegar a otros objetivos.¹⁸ Para ejercer la crítica de arte durante el siglo XIX no se requería de una determinada preparación, esto enriqueció las posibilidades de la crítica, pero retardó su profesionalización.¹⁹

Sin embargo, también existió la contraparte de estos críticos ocasionales; figuras como Denis Diderot (1713-1784), Charles Baudelaire (1821-1867) y Théophile Gautier (1811-1872) elaboraron textos que versaron sobre temas estéticos específicos y profundizaron en la reflexión sobre las problemáticas del arte.

En el siguiente apartado comentaré el escenario de la crítica de arte en México a partir del rescate que hizo Ida Rodríguez Prampolini, que ha servido para tener una visión muy completa en el México del siglo XIX.

LA CRÍTICA DE ARTE EN MÉXICO

Ida Rodríguez Prampolini ubica el inicio de la crítica de arte en México a partir de la Primera Exposición de la Academia de San Carlos, realizada en 1849.²⁰

La crítica de arte en México, desde sus inicios, tuvo la finalidad de “ser guía, marcar rutas y normas para encauzar y salvar al arte”.²¹ En los años independientes, los críticos de arte o como también se les denominó, los *inteligentes*,²² vieron en las bellas artes uno de los

¹⁶ R. de la Villa, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷ Cf. Jorge A. Manrique Castañeda, “La crítica de arte (El juicio a la torera)” en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, núm. 11 (julio de 1973), pp. 38-42.

¹⁸ Por ejemplo: Alfred de Musset y Guy de Maupassant, quienes redactaron un sólo texto, respectivamente, en que abordaban, el primero, el Salón de 1836, y el segundo, el Salón de 1886.

¹⁹ En el caso de Manuel Gutiérrez Nájera se sabe que fue autodidacta, aunque después su formación lo condujo a estudiar las ideas estéticas en textos de Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset y Victor Hugo, por mencionar algunos (cf. M. Gutiérrez Nájera, *Obras I. Crítica literaria*, p. 19).

²⁰ I. Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo I, p. 45.

²¹ *Ibidem*, p. 34.

²² Así se denominó a los mexicanos cultos que eran los que juzgaban con certeza y rectitud las producciones artísticas (cf. *ibid.*, p. 37).

soportes para estructurar la nueva nación; se creía que sin ellas ningún país llegaría a la cumbre del progreso y de la cultura.²³

En sus inicios la crítica de arte se enfocó desde distintas perspectivas, entre las que se pueden identificar dos vertientes principales de pensamiento: la primera, de tradición católica, que provenía del pasado colonial, y la segunda, de tradición europea, que expresaba ideales nacidos con la Revolución Francesa, y que tenían un tono moderno y progresista.²⁴

Estas dos posturas en ocasiones se mezclaban y chocaban. Los procesos que se observan en la crítica de arte del país fueron consecuencia de los cambios políticos, ideológicos y sociales por los que estaba pasando México.

El escritor puso su fe en el arte, porque éste se percibió como un camino simbólico para abrirse paso ante los países más adelantados. Los *inteligentes* tenían la responsabilidad de usar su amplia cultura para instruir al pueblo por medio de sus escritos, con el propósito de elevar su nivel cultural. Por lo anterior, existió la intención de difundir en los artículos de arte “un deseo, pueril y heroico a la vez, de dar al público en fuertes pero concentradas dosis, una visión general de los problemas que en Europa habían tenido un largo proceso de formación y desarrollo”.²⁵

Hubo una necesidad de enseñar al pueblo acerca de otras culturas; por lo tanto, en México se publicó gran variedad de escritos de crítica de arte en los que se explicaban y describían las características de la cultura occidental. Así, se podría decir que las primeras críticas de arte tenían el objetivo de exponer y difundir pensamientos e ideas sobre arte nacidas en la cultura europea.²⁶

Algunos de los primeros críticos de arte fueron José María Gutiérrez, Rafael de Rafael y José María Roa Bárcena. El primero defendió la superioridad de la pintura sobre la

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

escultura;²⁷ el segundo no buscó exponer jerarquías, sino que trató de delimitar el campo y la diversidad de los medios de expresión de la época; José María Roa Bárcena, emitió una visión propia sobre las distintas manifestaciones del arte. Los anteriores, como se puede notar, eran temas novedosos y polémicos en México, si bien en Europa habían generado debates desde el siglo XV.

Sobre los primeros críticos es importante mencionar a Rafael de Rafael, quien propuso que el camino que debía seguir el artista era el marcado por la religión, por lo que defendió los temas religiosos pintados en los siglos coloniales. Él insistió en que los principales elementos de la pintura, de la poesía y de las bellas artes eran “la fe religiosa y el entusiasmo”.²⁸ Esta postura apoyó el arte religioso, ya que éste era visto como uno de los medios para acercar a México con el mundo occidental:

Los grandes genios de los tiempos pasados han llegado a la cumbre porque sus temas de inspiración, los momentos de sublime recogimiento, se los brindaron, no los sucesos históricos o mundanos sino los trascendentes y religiosos. [.....] El género religioso es tan superior a los demás, como lo es lo celestial a lo humano, lo moral a lo material, y lo ideal a lo sensual puramente, como lo son los espléndidos e inmortales cuadros de Miguel Ángel y Rafael [...].²⁹

Por otra parte, este mismo crítico identificó como una vía para encauzar el arte del país el estilo del grupo de los nazarenos –artistas alemanes– quienes adoptaron una actitud romántica que trataba de salvar tanto al arte como al alma germánica. Esta propuesta fue vista como un camino que podría ayudar al arte en México, pues consolidaba la religión, la moral y unía a México con la cultura universal.³⁰ Es importante indicar que algunas de las

²⁷ La postura inversa fue expresada de la siguiente manera: “La escultura es, sin duda alguna, superior a la pintura, si bien debe ser más reducido el círculo de sus amantes y admiradores. Mientras la pintura dispone del color para seducir más pronto nuestra vista y herir más fuertemente nuestra imaginación, la escultura que nació y progresó en el seno de pueblos esencialmente artistas, esto es, conocedores de lo bello [...] busca sólo el aprecio de los verdaderamente iniciados en el arte”. (J. M. Roa Bárcena, “Bellas artes, una visita a la Academia Nacional de San Carlos”, en *La Cruz*, t. 1, 10 de enero de 1856, p. 352 *apud* I. Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, t. 1, p. 413).

²⁸ I. Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo I, p. 27.

²⁹ I. Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 49.

³⁰ Debe destacarse que esta corriente fue conocida y retomada por los prerrafaelitas, que fue retomada por Manuel Gutiérrez Nájera, en la écfrasis que se analizarán más adelante: *La ronda nocturna*, de William Hunt.

premisas de este crítico son muy parecidas a las que expuso Gutiérrez Nájera, quien también disientirá de la idea del artista como técnico o mero ejecutor, como se advierte cuando dijo que la “obra de arte debe por fuerza expresar el pensamiento del artista. Por eso el hombre que carece de ideas no puede ser ni artista ni poeta”.³¹

La idea que se tenía hacia mediados del siglo era que quien escribía sobre la producción artística en el país tenía la responsabilidad de hacer una crítica equilibrada y justa, ya que si éste elogiaba de una manera desmesurada una obra, el artista criticado podía alejarse del camino del perfeccionamiento, al ver que había logrado una obra completa y perfecta; por el contrario, si el crítico elaboraba una opinión ofensiva, el artista podía abandonar el camino de las artes, al sentirse incapaz y frustrado por no haber alcanzado los propósitos deseados.³² Para lograr un juicio equilibrado, el crítico estaba en la obligación de tener una cultura que le permitiera comprender la obra y así, realizar un juicio de valor ponderado. Me parece que Gutiérrez Nájera además de tener un conocimiento amplio del arte, en sus críticas mostraba los elementos de las obras que eran destacables, o como lo veremos más adelante, transformaba en sus textos las obras plásticas para que el lector imaginara una obra que fuera considerada como arte.

Por todo lo anterior, la idea de instruir a la población y esparcir la cultura fue vista por los primeros críticos mexicanos como la tabla de salvación para el país. La crítica de arte, en específico la que mencionaba las exposiciones de la Academia de San Carlos, era uno de los pocos recursos para acercar a la población a la producción artística de la nueva nación; las críticas servían de puente entre el ámbito artístico y el público, con una función didáctica, que tradujera y enseñara a “ver”.

Ida Rodríguez Prampolini advierte un cambio en la crítica de arte del país tras el medio siglo, una vez que “han cuajado las esperanzas de los intelectuales y es cuando puede decirse que comienzan a aparecer los escritos de crítica propiamente dichos”.³³

³¹ I. Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 51.

³² *Ibidem*, p. 36.

³³ *Ibid.*, p. 47.

El concepto estético de una parte de los críticos cambia: los temas religiosos, mitológicos y el género de retratos ya no satisfacía del todo al público, por lo que comienza a haber un énfasis en la pintura de temática nacional, aumentando así, la producción de la pintura histórica, el paisaje, y las escenas de costumbres pero con una visión “mexicana”.

Los temas representados fueron de suma importancia, ya que era frecuente que la técnica de los artistas fuera buena, pero el tema no gustaba y, por lo tanto, no era apreciado por los críticos. Así, además de técnica, los críticos pidieron un tema “moderno, patriota y nacionalista”.³⁴

Los artículos que mejor ejemplifican esta visión están plasmados en la revista *El Artista*, donde encontramos postulados patrióticos y nacionalistas; por ejemplo: “La pintura histórica en México”, de Ignacio Manuel Altamirano; “La pintura mexicana”, de Juan M. Villela, o “Nuestros artistas”, de Manuel Olaguíbel.³⁵ Estos problematizan la falta de originalidad en la obras de los artistas, y buscan y defienden la pasión por temas que aluden a la patria.

Otras nuevas posturas dentro de la crítica fue que se dejara de culpar al gobierno por el retraso del arte y se comenzó a imputar al “genio natural de los artistas”. En este momento se abandonan las críticas cuidadosas que no lastimaran al artista y surge “una verdadera crítica severa y cada vez menos tolerante”.³⁶ Así, el artista debió hacerse cargo de la producción de arte. Esto, junto con una crítica pertinente que hiciera justicia a las obras de arte que merecieran elogios, fue la pauta que se buscaba.

³⁴ *Ibid.*, p. 99.

³⁵ Ignacio M. Altamirano, “La pintura histórica en México”, en *El Artista*, t. I (1 de enero de 1874), recogido en I. Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, t. II, pp. 327-330. // Manuel Olaguíbel, “Nuestros artistas. Pasado y porvenir”, en *El Artista*, t. I (1 de enero de 1874), pp.15-18, recogido en I. Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, t. II, pp. 187-190. // Juan M. Villela, “La pintura mexicana”, en *El Artista*, t. I (1 de enero de 1874), pp. 200-207.

³⁶ I. Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 95.

A pesar de que se han identificado algunos juicios constantes dentro de la crítica decimonónica, me parece relevante mencionar que cada autor plasmaba sus ideas de una manera particular, de acuerdo con sus preferencias políticas, su preparación, etcétera. Por lo anterior, me resultó útil confrontar la visión de dos autores coetáneos, ambos son críticos de arte desde el periodismo y la literatura, por lo que podría pensarse que compartieron las mismas opiniones; sin embargo, como se verá, sus críticas dialogan aunque, al mismo tiempo, se separan.

Para observar esto, contrapondré “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado”, escrito en 1880 por Ignacio M. Altamirano, con tres artículos de Manuel Gutiérrez Nájera: “El próximo centenario” (1881), “El monumento a Enrico Martínez” (1881) y “La Academia de Bellas Artes” (1883). Comenzaré citando el artículo de Ignacio M. Altamirano, por haber sido escrito un año antes que los artículos sobre arte de Manuel Gutiérrez Nájera (1881).

Ambos parten de unas expectativas muy similares sobre las exposiciones de la Academia; Altamirano expresa sus impresiones de la siguiente manera:

Otras veces había yo salido de la antigua Academia de San Carlos, después de visitar la exposición de las obras de bellas artes, con el ánimo rebosando esperanzas. Esta frase: México es la Italia del Nuevo Mundo, a fuerza de resonar en nuestros oídos ha llegado a adquirir el rango de un axioma y a producir en algunos una especie de infatuación. En cambio, ella tiene la culpa de que suframos frecuentemente extrañas decepciones.³⁷

Esta idea expresada por Altamirano, sobre la esperanza de encontrar una producción artística que satisfaga sus deseos, es secundada por Gutiérrez Nájera: “Cada vez que la Academia abre sus puertas, yo entro a ese recinto augusto de las artes ansioso de recuperar

³⁷ Ignacio Manuel Altamirano, “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado”, recogido en *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte 3*, p. 113.

mis fuerzas perdidas con la contemplación purísima del arte. A poco rato, sin embargo, siento de nuevo que mi espíritu se apena”.³⁸

El artículo de Ignacio M. Altamirano intenta dilucidar cuál fue la razón por la que en nuestro país el arte estuvo estancado, en un mundo en el que la regla era el progreso. Enumera y examina las siguientes causas:

En primer lugar los gobiernos de México, es cierto que no consagran en sus presupuestos anuales una gran cantidad para establecer concursos, para erigir estatuas, para formar una galería histórica, para dar trabajo productivo a los artistas, pero, ha mucho tiempo que hacen lo que pueden para sostener una Escuela Nacional de Bellas Artes, para alentar a los alumnos que se dedican al estudio elemental de éstas, pensionando a los más aprovechados en la misma escuela, enviando a otros a estudiar en los museos de Europa y facilitándoles, en suma, la manera de obtener posición y renombre.³⁹

Por su parte, Gutiérrez Nájera ejemplifica el poco apoyo que se daba a los alumnos talentosos y argumenta que el avance que se notaba en la Academia, no era adjudicable a los recursos del gobierno sino, más bien, “a la actividad inteligente de su director”, que “ha pensionado de su propio peculio al alumno Parra, que estudia actualmente las obras de los maestros célebres en los museos de Europa”.⁴⁰ Gutiérrez Nájera, al contrario del optimismo de Altamirano apenas tres años atrás, pide apoyo gubernamental: “¡Ojalá que el Gobierno pudiera hacer otro tanto con aquellos alumnos que se distinguieran, a juicio de sus profesores y maestros!”⁴¹

En su artículo, Altamirano justifica de nuevo la actitud del gobierno, refiriendo que éste no puede ocuparse de todos los ámbitos que estuvieron descuidados, sino que tiene que priorizar los problemas:

³⁸ El Duque Job, “La vida en México”, en *La Libertad*, año VI, núm. 152 (8 de julio de 1883), p. 2, recogido como “La Academia de Bellas Artes” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

³⁹ I. M. Altamirano, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁴⁰ M. Gutiérrez Nájera, “El próximo centenario”, en *El Nacional*, año II, núm. 142 (7 de junio de 1881), p. 1, recogido como “El próximo centenario” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁴¹ *Idem.*

Nuestro erario, a causa de su constante pobreza, no podría, sin desatender a ramos preferibles, a la industria y a las mejoras materiales, por ejemplo, subvencionar obras que son en la vida nacional, lo que es el lujo en la vida privada. Por otra parte, los artistas, así como los industriales, los comerciantes y los que se dedican a las mejoras materiales, no deben esperarlo todo del gobierno.⁴²

Ya podemos, a estas alturas, saber que Manuel Gutiérrez Nájera tiene como hipotexto, con el que dialoga intertextualmente, el artículo de Altamirano, y podemos interpretar cierto sarcasmo cuando afirma:

Nuestros gobernantes, constantemente preocupados por las deudas que deja la revolución pasada y las perturbaciones que origina la revolución por venir, no han podido cuidar de esa preciosa eflorescencia de las civilizaciones que se llama arte. Urgidos por la penuria de la hacienda y por la fragilidad de su poder, apenas han tenido tiempo de atender a las necesidades imprescindibles de la vida.⁴³

Como puede observarse en los fragmentos anteriores, en la crítica de Altamirano el papel del gobierno es positivo, porque hace lo que puede. Ignacio M. Altamirano concluye que “ya se ve pues, que los gobiernos no pueden ser la causa de que las bellas artes se mantengan estacionarias en México”.⁴⁴ Idea que refuta Gutiérrez Nájera desde su perspectiva, pues el gobierno no debió de abandonar al arte.

Otra de las causas del estancamiento del arte que refiere Altamirano es la pobre relación entre el artista y su público:

Nuestros ricos gustan más de adornar sus casas con muebles suntuosos que con buenas obras de arte. Los industriales mexicanos y los comerciantes extranjeros, que son los aprovechados, se felicitan de ello. Nuestros artistas no concurren al adorno de las casas ricas y se quejan [...]; hay en México no pocos hombres de posición mediana, que rinden culto al arte y que hacen gustosos un sacrificio por obtener una obra bella. Tales hombres bastan para estimular el talento de los artistas.⁴⁵

Manuel Gutiérrez Nájera, lo observa de esta manera:

⁴² I. M. Altamirano, *op. cit.* p. 114.

⁴³ M. Gutiérrez Nájera, “El próximo centenario”, en *op. cit.*, p. 1.

⁴⁴ I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 114.

⁴⁵ *Idem.*

En un país donde no se pinta ni se esculpe ni se fabrica nada, el arte puede dormir a sus anchas, con el sosiego patriarcal de los desocupados. Ni tan siquiera tienen los artistas el consuelo triste de mirar apreciadas sus creaciones por un pequeño grupo de entusiastas. Cada vez que la Academia abre sus puertas para celebrar una de sus exposiciones periódicas, cruza por sus salones una muchedumbre de burgueses, que se extasía ante los retratos de hombres conocidos, y que admira la propiedad con que están coloridos los retratos o la copia fidelísima de las facciones. Algunos otros, y éstos son los más entendidos y peritos, se regocijan viendo ese eterno Dante acompañado de Virgilio, que se asoma a la fragua de un herrero, o la nariz culoteada del parroquiano que pintó Ocaranza.⁴⁶

En la crítica de Gutiérrez Nájera, los “ricos”, a los que se refiere Altamirano, son identificados despectivamente como “muchedumbre de burgueses”, y son el público al que no le interesa el arte, sino la decoración de sus viviendas, que piensan que saber de arte consiste en identificar a los personajes públicos representados en los retratos. Sin embargo, desde la opinión de Altamirano, la clase media hace un esfuerzo por conseguir obras de arte, por medio del “sacrificio”, y gracias a este público los artistas persisten. Esta idea no es apoyada por Gutiérrez Nájera, quien, aunque refiere a un público más versado en el conocimiento del arte, no le parece que éste sea fuerza suficiente para “estimular el talento de los artistas”.

Sobre el papel de la prensa en el tipo de crítica de arte en México, Ignacio M. Altamirano opina:

La prensa, es necesario hacerle justicia, se encarga y se ha encargado siempre con empeño de popularizar un trabajo de valor, cuando se ha presentado en nuestras exposiciones. La crítica ha sido benévola, en demasía, lo que suele ser dañoso a los jóvenes pintores y escultores, pues les hace formarse una idea exagerada de sus obras y creerse en la cumbre de la perfección artística, enamorándose así de sus defectos, como de otras tantas bellezas y deteniéndose en su aprendizaje que no debe tener por término más que la muerte o la retirada del taller.⁴⁷

⁴⁶ Manuel Gutiérrez Nájera toma estos dos ejemplos de obras que le parecen burdas y dignas de un público ignorante. Se refiere a *Dante y Virgilio visitando el Infierno* de Rafael Flores y a *Un parroquiano* de Manuel Ocaranza a las que critica por el realismo de su ejecución. // M. Gutiérrez Nájera, “El monumento a Enrico Martínez. Nuestras ilustraciones”, en *El Noticioso Ilustrado*, núm. extraordinario por el primer aniversario del periódico (30 de agosto de 1881), p. 2, recogido como “El monumento a Enrico Martínez” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁴⁷ Ignacio Manuel Altamirano, *op.cit.*, p.115.

En tanto, sobre el mismo tema, Manuel Gutiérrez Nájera muestra con más pesimismo la forma en que funcionan las instancias de consagración artística en México:

La prensa no puede alentar con su aprobación ni instruir con sus consejos a los principiantes. En México no hay crítica de arte; las obras más acabadas pasan inadvertidas, y quien no se resuelve a mendigar un triste elogio en una mezquina gacetilla, renuncia desde luego al idiota placer de mirarse alabado en los periódicos.⁴⁸

Altamirano explica que el artista debía educar al pueblo:

Pero como se ve, los particulares, la prensa, los hombres pensadores dispensan también la protección que pueden a las bellas artes. En cuanto a la masa general del público, pueden tener mal gusto, y lo tiene en efecto; eso depende de su falta de cultura intelectual: pero toca a los artistas, precisamente, educarla, como la han educado en Europa, desde la época del Renacimiento hasta nuestros días.⁴⁹

Como se puede observar al negar la existencia de una crítica, Gutiérrez Nájera toma en cuenta, paradójicamente, la función que ésta tendría que tener para el avance de las artes en nuestro país. Apoya la idea de que el crítico de arte es el que interpreta la obra y por ende la crítica era la que debía formar un público. La visión de Altamirano, nuevamente es más benévola, ya que este escritor reconoce la existencia de una crítica que no hace ningún bien al arte mexicano, por lo cual propone al artista como el educador, y el promotor de las artes.

Altamirano toca un punto sobre el que Manuel Gutiérrez Nájera no emite una opinión clara: el mercado del arte. Recomienda a los artistas encontrar compradores en los Estados Unidos “donde el gusto artístico ha hecho progresos rápidos, donde millares de capitalistas adquieren a precios subidos los cuadros de Meissonier y otros pintores de nota, europeos, y donde los nuestros hallarían acogida, con tal de que fuesen buenos”.⁵⁰

Manuel Gutiérrez Nájera, en cambio, enfoca al artista como creador de un producto que no tiene mercado: “el arte ha sido en México uno de los caminos más amplios y seguros

⁴⁸ M. Gutiérrez Nájera, “El monumento a Enrico Martínez”, en *op. cit.*, p. 1.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p.17.

para llegar a la indigencia”.⁵¹ La pobreza que sufre el artista es uno de los impedimentos, según Gutiérrez Nájera, para que el artista deje a un lado sus propias creaciones y se entregue a la producción por encargo. Este mismo punto lo aborda Altamirano de manera menos analítica o, si se quiere, más idealista. Desde su perspectiva, ésta no es una razón válida para que el artista deje de crear: “la pobreza, por otra parte, no ha sido nunca en la ciencia, en la poesía y en las bellas artes motivo bastante para detener el vuelo del genio” y argumenta “es muy común decir que a la sombra de la paz florecen las bellas artes, pero se olvida que el genio de los grandes artistas se debe a la agitación y a la lucha sus más bellas inspiraciones”.⁵²

De esa manera Altamirano concluye una larga serie de artículos dedicados a la exposición de la Academia de San Carlos, que si por una parte le daría reputación de crítico de arte, por otra levantaría el disgusto de cierto sector de artistas que no se sentían identificados con su perspectiva. Altamirano finaliza:

Yo creo que todas las razones que llevo indicadas y que se alegan para explicar la falta de progreso de nuestras bellas artes, son tristes paradojas que no resisten un análisis detenido. Finalmente hay quienes achacan al método de la Academia la pobreza de las obras nacionales. Dejo al juicio de los lectores la resolución de este problema.⁵³

Desde la perspectiva najeriana, en los años posteriores al artículo del maestro Altamirano, hasta aquí aludido, es precisamente la instrucción de la Academia –la cual se basaba en la imitación de modelos–, el motivo por el que el arte en el país estaba estancado. Esta idea está expresada reiteradamente en el artículo “La exposición de pinturas en el

⁵¹ M. Gutiérrez Nájera, “El próximo centenario”, en *El Nacional*, año II, núm. 142 (7 de junio de 1881), p. 1, recogido como “El próximo centenario” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁵² Ignacio M. Altamirano, *op. cit.*, p. 17.

⁵³ *Ibid.*, p. 116.

Hotel del Jardín”,⁵⁴ en el que Gutiérrez Nájera elogia las obras que no se ciñen tanto a las enseñanzas académicas.

Con lo anteriormente expuesto podemos observar cómo, a pesar de que los dos escritores abordan las mismas temáticas, las ideas se distancian. No es casual dicha discrepancia. Es notorio que Manuel Gutiérrez Nájera seguía el texto de Ignacio M. Altamirano, sin aludirlo directamente, para ofrecer una argumentación diferente y rebatir los puntos de vista del maestro. Manuel Gutiérrez Nájera se referirá a las mismas obras plásticas que criticó Altamirano.⁵⁵

La crítica de Altamirano es, en resumen, benévola con las decisiones del gobierno, respecto a las razones que se tenían sobre el estancamiento del arte, lo cual no ocurre en los textos de Gutiérrez Nájera.

DOS TIPOS DE CRÍTICA

A continuación me referiré a una crítica anónima que se hizo al *Catálogo de los objetos de Bellas Artes en la Quinta Exposición Anual de la Academia Nacional de San Carlos de México, 1853*. Este texto me pareció muy relevante, porque echa mano de dos formas de hacer crítica; la primera intenta explicar el tema de una escultura de Psiquis utilizando la écfrasis y apoyándose en recursos como la prosopopeya, la comparación, etcétera; y la segunda emplea un método crítico más objetivo en el que se habla de composición y elementos estéticos. Esta segunda forma –cabe advertirlo desde ahora– es la que, desde mi punto de vista, Gutiérrez Nájera no usó explícitamente en sus textos. El crítico anónimo dice:

¡Infeliz! Inútil apoyo busca tu delicado brazo para regirte en pie, pues el veneno corre por tus venas: hasta tus abandonadas alas de mariposa, que un momento antes

⁵⁴ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *El Partido Liberal*, t. VI, núms. 1006 y 1011 (15 y 22 de julio de 1888), pp. 1-2, recogido como “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁵⁵ *La mártir cristiana*, de Paul Delaroche, y *Graziella*, de Julia Escalante.

te hacían hender los aires con tanta ligereza, demuestran los padecimientos que estás sufriendo...⁵⁶

Como se observa, el autor se dirige a la escultura, y describe el sufrimiento que está padeciendo. Aquí, el escritor es el espectador que pone frente a los ojos del lector el sufrimiento de la escultura, pero no puede hacer nada para salvar la obra que, por virtudes del empleo de la prosopopeya, ya no es una escultura, sino la misma Psiquis. El autor ha dado vida al objeto, y le otorga la oportunidad de sentir dolor.

El estilo del autor hasta aquí es libre, por lo que utiliza diversos recursos retóricos para dar vida al objeto escultórico; en cambio, más adelante el texto cambia y se vuelve metódico y analista:

De la composición de una pintura dirá si está bien *agrupada* y forma *líneas bellas y variadas*...y como es tan *sencilla la línea*, necesitaba de algún *objeto* que la hiciera grandiosa; así que, la *colocación* de la capa que está *echada* en el rico y elegante sillón fue muy acertada: *agrupando* el niño con el sillón, llena algunos *vacíos* y hace despegar la *figura*.⁵⁷

Las palabras –adjetivos, adverbios y sustantivos– que resalté en cursivas, permiten observar el conocimiento del crítico sobre composición. En la crítica no sólo está presente la impresión que la obra plástica provocó en el autor, sino que también se hacen visibles las cualidades técnicas de la obra. Se habla de líneas, de agrupamiento, de vacío, de forma, elementos que nos hacen pensar en el objeto artístico.

Se pueden, así, diferenciar dos tipos de crítica que eran frecuentes en el siglo XIX, y que al parecer eran aceptados por el público. Gutiérrez Nájera utiliza con mayor frecuencia el procedimiento de la primera crítica: prosopopéyicamente da vida a las obras plásticas y les proporciona movimiento, sentimientos y colores. En ocasiones también menciona elementos de composición, pero lo hace de una manera más bien superflua. Alude a líneas

⁵⁶ *Catálogo de los objetos de Bellas Artes en la Quinta Exposición Anual de la Academia Nacional de San Carlos de México, de 1853, apud Justino Fernández, Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, p. 44).

⁵⁷ *Ibidem*, p. 45.

–sobre todo en las esculturas– y a la luz, pero no metódicamente. Por otra parte, cuando se refiere a la luz, lo hace para referirse más a una luz celestial, que a una luz creada dentro de la composición. Así, Manuel Gutiérrez Nájera utiliza una crítica personal, que está más inclinada a ser una creación literaria, que a un análisis metódico acerca de la composición del arte. Lo anterior se mostrará detalladamente en el capítulo dedicado a la écfrasis.

Antes de iniciar el análisis de este fenómeno será útil mencionar algunos aspectos sobre la historia de la crítica de arte en París,⁵⁸ en tanto que arrojan luz sobre el desarrollo de esta práctica en México durante la época de Manuel Gutiérrez Nájera.

⁵⁸ El afrancesamiento está presente en la obra de Gutiérrez Nájera como veremos más adelante, no es accidental que retome ideas de críticos franceses, ya que él reconocía a esta capital como “la fuente de la que surgían todas las ideas y las corrientes artísticas” (B. Clark de Lara, “Introducción” a M. Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I. Por donde se sube al cielo*, 1882, p. CXXVII).

III. EL ARTE Y EL MATERIALISMO¹

Uno de los textos fundamentales de Manuel Gutiérrez Nájera para el estudio aquí propuesto es “El arte y el materialismo”. Su importancia radica en que de él “brotan, de manera constante, las premisas que perfilan el modernismo”.² El contenido de este artículo es primordial para comprender el análisis no sólo de las écfrasis sino de la estética del autor que nos compete.

En “El arte y el materialismo”, Gutiérrez Nájera alude las cuatro ramas del arte en las que el artista puede expresarse con libertad que son la pintura, la poesía, la música y la arquitectura; sin embargo, se concentra en la pintura y la poesía.

El escritor, a propósito de la defensa de la poesía sentimental que “abraza los cantos religiosos, las inspiraciones patrióticas, las cantigas amorosas, en suma, *todo aquello que revela los sentimientos del poeta*”,³ reitera la libertad del arte, tanto en el tema como en el género por el que el artista decida expresar sus sentimientos. Esta idea funciona también en la pintura, se contrapone al academicismo clasicista que, como se refirió en el apartado anterior, limitaba al estudiante al copiado de modelos y a la imposición de temas.

El principio de la libertad es simbolizado por Manuel Gutiérrez Nájera con la luz:

el sublime principio de la libertad, que semejante al Sol todo lo vivifica y engrandece con el resplandor de sus rayos; de la libertad, sin la cual las naciones y los pueblos se convierten en rebaños de obedientes ovejas; sin la cual el hombre, perdido el más noble atributo de su espíritu, que es como el sello de la sagrada mano que lo creara, se empequeñece y humilla y se arrastra por el fango como reptil miserable; y sin la cual el arte, sin poder alzar su vigoroso y atrevido vuelo, sujetas sus alas por la férrea cadena de la esclavitud, anhelando en vano sacudir su yugo y lanzarse en pos de las regiones de la luz y de la vida, mancha la blancura nítida de

¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *El Correo Germánico*, año I, núms. 3, 4, 8, 11, 12 y 16 (5, 8, 17, 24 y 26 de agosto y 5 de septiembre de 1876), pp. 3, 2-3, 2-3, 3, 3 y 2-3, respectivamente, recogido en *Mañana de otro modo*, pp. 19-32. // A continuación haré las citas a partir de la edición de *Mañana de otro modo*.

² Ana Elena Díaz Alejo, “Prólogo” a *Mañana de otro modo*, pp. 7-16; *loc. cit.*, p. 9.

³ M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *op. cit.*, p. 21.

sus alas con el cieno de la tierra, y contemplando sólo los repugnantes cuadros que el mundo le presenta, cae en la profunda tenebrosa sima del más terrible materialismo.⁴

La luz es un elemento que el escritor busca en las obras pictóricas. La luz, la vida y la blancura son referentes del buen arte, junto con el ave, que simboliza al buen artista y al arte.

Se defiende la libertad del arte que, siendo como un pájaro, tiene que desprenderse de lo material y ascender, acercándose así a lo divino. El arte debe representar objetos idealizados, por lo que el artista no puede conformarse con la imagen de la Naturaleza sino debe producir algo que vaya más allá de ésta. La idea de creación es relevante para comprender la crítica de arte del Duque Job, ya que de aquí parte su rechazo a la imitación.

El artista debe ser libre en el momento creativo para reflejar en su obra sus sentimientos y que éstos puedan ser transmitidos al espectador. Si esto último sucede, la obra se convierte en arte, porque expresa y provoca un efecto en quien la contempla. De esta forma el arte enriquece el espíritu y la obra deja de lado su parte material; si, por el contrario, no produce nada en el espectador, no es verdadero arte y se queda en el plano material y utilitario, que Nájera consideró “la prostitución del arte”:⁵

se pretende despojar a la poesía del idealismo y del sentimiento; se pretende arrebatarse al arte todo aquello que de espíritu tiene, para sustituirlo con el realismo pagano, con el terrible materialismo; y los que tal quieren, no ven en su loco desvarío que lo que ellos llaman reforma del arte,⁶ no es más que su ruina y su muerte: que si sus teorías se realizasen, el arte perdería todo aquello que lo constituye, que es lo verdadero, lo bueno y lo bello, para convertirse en fétido estanque de corrompidas aguas.⁷

⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁵ M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 23.

⁶ Por reforma del arte se refiere a la reforma en la ley de educación positivista en 1869, en la que Gabino Barreda pidió utilidad en el arte. Otra forma, desde mi punto de vista, de esa utilidad, se esconde en la crítica de Altamirano, cuando solicita al arte un tema específico, histórico y cívico.

⁷ M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 23.

Si el arte es el medio para aproximarse al plano espiritual, éste debe buscar un ideal de belleza que no muestre la decadencia de la sociedad ni los vicios del ser humano. Así, el arte se desprende de lo terrenal, y se convierte en algo que se acerca a lo divino.

La finalidad del ensayo de Manuel Gutiérrez Nájera es establecer: “1° Que el arte tiene por objeto la consecución de lo bello; 2° que lo bello no puede encontrarse en la materia, sino con relación al espíritu; 3° que el amor es una inagotable fuente de belleza”; y puntualiza: “que siendo el objeto del arte la consecución de lo bello, y residiendo la belleza en el espíritu, debemos encontrarla por consecución en el amor; en ese sentimiento purísimo que pudiéramos llamar apoteosis del espíritu”.⁸

Se puede observar que Gutiérrez Nájera estaba atento a los problemas estéticos que el término de “lo bello” causaba en su época, y todas las controversias que provocaba: “inmensos volúmenes se necesitarían para abarcar todas las controversias, todas las cuestiones que esta sola palabra ha suscitado”,⁹ y enumera algunas definiciones de Platón (resplandor de lo verdadero), san Agustín (el brillo de lo bueno), Rousseau (aquello que no existe), Goethe (la belleza de la expresión) y Aloys Hirt (lo característico)¹⁰; pero concluye:

Para nosotros, lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo; el reflejo de lo absoluto; la revelación de Dios. Para nosotros el sentimiento de lo bello es innato en el hombre; es un destello de la naturaleza angélica, un ideal sublime que Dios presenta al espíritu como el término de sus luchas, como la realización de sus aspiraciones, como el bien supremo. Lo bello tiene que ser ontológico: es lo absoluto, es Dios. Dios que se revela en las sublimes creaciones del poeta, en las dulces melodías de la música, en los lienzos que con magnífico pincel traza el artista, y en las gigantescas moles que levanta el genio creador del arquitecto. Valiéndonos de una fórmula matemática,

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ Este último entiende la belleza como las: “notas individuales que constituyen una esencia. Pues estas notas constituyen lo característico de la misma”. Por *carácter* como ley del arte entiende Aloys Hirt (1759-1839): “aquella individualidad determinada por la que se distinguen las formas, el movimiento y los gestos, la fisonomía y la expresión, el color local, la luz y las sombras, el claroscuro y la actitud, y todo esto en la forma exigida por el objeto previamente pensado” (G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre estética*, pp. 18-19). Me parece que Manuel Gutiérrez Nájera menciona a este crítico de arte para resaltar que la imitación no era la vía para el arte, sino que cada obra debía tener una *característica* individual y auténtica.

pudiéramos decir que lo bello es al artista como la perfección espiritual es al santo; el anhelado término, la suprema recompensa, la idea sublime.¹¹

Gutiérrez Nájera resuelve la problemática de la definición de lo bello de la siguiente manera: lo bello no se define, se siente y para que esto suceda, la obra de arte debe expresar lo que el autor desea que el observador experimente, y explica que “La belleza, tal como nosotros podemos comprenderla, no es una idea, sino la imagen de una idea”, y compara al artista con Prometeo, “así el artista arrebató un rayo de esa belleza infinita, que si en todo su esplendor se revelase, deslumbraría nuestros débiles ojos”.¹²

La belleza también consta de ciertos grados, el más apegado a lo terrenal sería el de lo bello-hermoso mientras que lo más elevado sería lo sublime-grandioso. Esta es la “escala que se presenta a los ojos del artista”. A medida que se avanza en ella se desprende el alma de las ligaduras de la materia. Y refiere que la belleza, la que se encuentra en la Tierra, “tiene que ser esencialmente relativa, reflejo de la absoluta que es el Ser Supremo”.¹³

Unifica la escala del arte con la escala del amor, pero antes refiere que para llegar al primer nivel de dichas escalas “se necesita tener, aunque ofuscado en parte, el sentimiento de lo bello; para llegar al último se necesita ser un genio”.¹⁴

Enumera tres escalas que se representan de la siguiente forma: la primera, que es la de los cenobitas y contemplativos, está representada por Teresa de Jesús; la escala del amor y de los amantes, por la amante de Faón y la poetisa Safo; y la última, que es la del arte, por Homero, Dante,¹⁵ Miguel Ángel y Mozart. Todos los artistas aludidos se encaminaron, desde la perspectiva najeriana, a un objetivo único: la expresión del *sentimiento*, que en su “esencia es inmutable y único en sus manifestaciones, vario”, y ejemplifica las mismas tres

¹¹ M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *op. cit.*, p. 24.

¹² *Ibidem*, p. 26. Esta idea tiene su fuente en Diderot, quien afirma que: “La expresión es en general, la imagen de un sentimiento” (Denis Diderot, *Ensayo sobre la pintura*, p. 47).

¹³ M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 26.

¹⁵ Es relevante indicar que, en otro artículo, Manuel Gutiérrez Nájera hace una ékfrasis sobre Dante, que se analizará posteriormente.

escalas pero con otros personajes: en la del amor divino está san Juan el apóstol, en el amor humano, Julieta de Shakespeare,¹⁶ y la del amor al arte, Tasso.

Acerca de lo bello absoluto se deja claro que la inteligencia del hombre no puede concebirlo porque es demasiado grandioso y también porque el hombre, al experimentar las “humanas pasiones”, forma una barrera que “detiene el paso a la verdad, a la bondad y a la belleza”. Sin embargo, lo bello que podemos observar tiene que dirigirse a lo bello supremo. Así, la belleza la encontramos en el orden espiritual y por lo tanto en “el idealismo, que mira al cielo, y no en el materialismo, que fija sus ojos en la tierra”. El idealismo y, sobre todo, la alusión que se hace a la mirada en el cielo, es un referente claro que se presenta en varias de las écfrasis que se analizarán, que no buscan ser una “servil imitación”.

La transformación expresada como estilización de lo que se mira, es el método que Gutiérrez Nájera propone al artista; método utilizado en su producción poética y, en este caso, en las écfrasis: el cambio de lo que se ve en el mundo en algo más, en un ideal, que acerque al lector aunque sea por unos instantes a lo celestial.

Compara de nuevo el arte con un ave:¹⁷

Mirad al ave que, reina del espacio, respirando en la celeste atmósfera de la libertad, alza su atrevido vuelo desde el sombrío ramaje del majestuoso bosque y cruza los valles y cruza las campiñas, y tendidas sus alas que el aire hienden, fija siempre en el cielo su mirada, deja atrás los más elevados montes, remóntase más allá de las nubes, vese ya tan sólo como un punto negro del firmamento, y se pierde por último en los pliegues del manto de los cielos.¹⁸

¹⁶ Más adelante se referirá a una écfrasis en la que se alude a Julieta, sobre la pintura de Horacio Lengo.

¹⁷ También se ha dicho que: “*Birds are also with considerable frequency to embody the same idealistic qualities. The word „wings” without mention of the specific bird invariably corresponds to an ascension toward pure ideas away from materially prosaic: ¡Todo lo que sube al cielo / tiene alas! (Poesías II, p.176)*” (Terry Oxford Taylor, *A Study of Symbolic Expression in the Work of Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 160). La traducción es mía: los pájaros también son aludidos para las nociones idealistas. La palabra “alas”, sin mencionar un tipo específico de ave, invariablemente corresponde a la ascensión, y se relaciona con las ideas puras que se alejan de lo material.

¹⁸ M. Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *op. cit.*, p. 26.

Y concluye: “ésa es la libertad del arte; ése es el idealismo que remonta al cielo”, y contrapone la visión del arte esclavizado:

Y ved ahora esa misma ave que presa por la red astuta del cazador, no tiende ya el vuelo en aquellos bosques tan queridos en que la libertad tiene su imperio, sino que encerrada en la dorada cárcel de su jaula, cuyas rejas en vano azota con impotente rabia, sólo exhala tristísimo lamento, postrer sollozo del que doliente gime entre las cadenas de la opresión y la tiranía.¹⁹

Concluye: “El idealismo rebaja la materia para engrandecer el espíritu; el materialismo rebaja el espíritu para engrandecer la materia”.²⁰

Algunos de los temas que Gutiérrez Nájera critica del arte de su tiempo se relacionan con las imágenes de las mujeres:

Ya no miramos en la escena esos blancos tipos, esas bellísimas encarnaciones de la virtud y la pureza; ángeles de luz que despertaban en nuestra imaginación calenturienta, y nos elevaban a los espacios más hermosos del arte. ¿En dónde está Julieta? ¿En dónde Margarita? A aquellos ángeles de luz ha sucedido un cortejo de sombras; a aquellos blancos espíritus, espíritus de fuego; al amor del alma, la pasión fisiológica; a la virtud, el vicio; a la pureza, la crápula; al ángel, la ramera. Las pálidas y bellas enamoradas, las madres sublimes, Beatrice y Laura, Eloísa y Leonor, han huido como tímidas garzas al contacto degradante de las prostitutas.²¹

Manuel Gutiérrez Nájera reúne las oposiciones para probar el valor espiritual del arte y de la belleza como su cualidad primordial, por ello ofrece reflexiones sobre lo bajo, mezquino y antiestético que resulta el arte realista-naturalista, el cual bajo la premisa de mostrar lecciones morales, se regodeaba en la representación de lo más bajo de lo social y del ser humano: vicios, crímenes etc.

Evoca vicios a partir de una obra de teatro para corregir las costumbres y censurar, como hicieran Molière y Regnard en sus obras. En “El arte y el materialismo” lo simbolizará con

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibidem*, p. 27.

²¹ *Ibidem*, p. 29.

la orgía, y años más adelante lo concretará en la écfrosis del cuadro *La orgía romana*, que alude al teatro para reprobar el vicio:

[en] esas obras creadas en noches de crápula y orgía, el crimen aparece con el brillante ropaje de la virtud, la prostituta presencia allí su apoteosis; el hombre que olvidado de sus deberes se arroja al fango del vicio, vese allí glorificado. Ese no es ni puede ser el arte; no es el águila altanera que alza su potente vuelo en la llanura; es la rastrera serpiente que se arrastra por el lodo; no encontramos allí la suave luz del cielo, sino la amarillenta y pálida de la orgía; no vemos al hombre cercano al ángel, sino al hombre miserable y mezquino, enfermizo y débil, sofocado por la materia: es el cáncer que corroe el cuerpo social, el hediondo tipo de una humanidad gastada por el vicio, la carcajada histérica del festín.²²

Ahí mismo expone que los innovadores del arte “pretenden que el artista, sondeando los abismos más profundos de las capas sociales, extraiga y ponga en sus obras las larvas más repugnantes de una sociedad corrompida, las asquerosas llagas de una civilización que se derrumba”.²³ Y prosigue la defensa de los que defienden el sentimentalismo:

Los hijos del arte, los que anhelamos alcanzar un nombre que legar a nuestra patria, los que sentimos una noble fiebre de la gloria, los que vivimos con la vida del espíritu, no vamos a alistarnos en vuestras filas, y, agrupándonos bajo la bandera del idealismo, serenos, tranquilos, con la certeza de alcanzar el triunfo, nos apercebimos a la lucha, dispuestos a morir antes que a rendirnos. Es vuestro lema la negación de todo lo bueno, de todo lo bello. Nosotros venimos a sostener la fe que nos dirige, la esperanza que nos alienta, el amor que nos reanima. Vosotros marchitáis con vuestra huella calcinadora los sentimientos nobles y elevados; nosotros queremos ser el paladión que los escude, el muro que los defienda. Vosotros traéis el desengaño; nosotros, la esperanza. [...] Ahora bien, ¿a quién corresponden las bendiciones de los buenos? ¿De quién son las palmas de la patria? ¿De vosotros, los que inculcáis en el corazón humano el escepticismo que todo lo agota? ¿De vosotros, los que apresuráis el desengaño, los que concedéis el suicidio? No. Una y mil veces no. Son de nosotros, que en vez de herir, consolamos; son de nosotros que sostenemos los principios santos que alientan al hombre en la borrasca de la vida, porque tenemos la certidumbre de que el día en que la humanidad los abandone, como bajel despedazado que las olas arrastran, perdido el rumbo y el velamen roto, irá a precipitarse a la profunda sima del abismo. Son de nosotros, los defensores del

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 29.

amor y la familia, de la sociedad y la patria, los mantenedores denodados de la belleza.²⁴

Manuel Gutiérrez Nájera opone el proyecto positivista y escéptico frente al de los defensores del amor, de la familia, de la sociedad y de la patria; ese era el eje que defendía su crítica.

Es notable que en 1874 haya desarrollado estos temas que, de alguna manera, serán a los que regrese años más tarde. Este artículo contiene las premisas desde donde se debe partir para analizar su evolución estética. Estos temas son aludidos en las écfrasis, por lo que a partir de los textos seleccionados es evidente que las preocupaciones del poeta siguen presentes aunque el objetivo más visible en una primera lectura sea el arte.

²⁴ *Ibid.*, pp. 29-32.

IV. LA ÉCFRASIS

El término écfrasis se ha estudiado desde distintas perspectivas, que abren la puerta a diversas definiciones sobre él. Jean Hagstrum indica que la écfrasis surge cuando los poemas hacen hablar a las obras de arte, que son mudas; Murray Krieger la define como la “imitación en la literatura de una obra de arte”;¹ en tanto James Heffernan la contempla como “la representación verbal de una representación visual”.²

En la Antigüedad clásica, el uso del término se remonta a Platón y Aristóteles, aunque sus manifestaciones más conocidas se adjudican a Simónides y a Horacio. Al primero se le atribuye la afirmación de que la “pintura es poesía muda” y la “poesía es pintura que habla”, mientras que Horacio expresó la frase más conocida y retomada para los estudios de comparación interartística: *ut pictura poesis* (como la pintura, así es la poesía).³

En el siglo XVIII Gotthold Ephraim Lessing reaccionó contra las analogías entre las artes; en específico, entre la literatura y la pintura. En su *Laocoonte* declara que, para representar la realidad, la literatura tiene elementos temporales, mientras que la pintura emplea elementos espaciales. El problema al que nos enfrentamos cuando nos referimos a la écfrasis es que la intermedialidad entre literatura y artes visuales se caracteriza porque en el arte verbal se analiza y están presentes el tiempo, el movimiento y la acción, mientras que en el arte visual las categorías son el espacio, la estaticidad y la acción suspendida. El arte plástico se concibe como un objeto espacial, mientras que la literatura es un arte temporal. Estos elementos son relevantes en el análisis porque en la écfrasis estas delimitaciones se mezclan y conviven. Identificamos que la transferencia, los intercambios y las

¹ Murray Krieger, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”, en *Literatura y pintura*, p. 143.

² Susana González Aktories, “Introducción”, en *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*, pp. 11-12.

³ Henryk Markiewicz, “*Ut pictura poesis*: Historia del *topos* y del problema”, en *Literatura y pintura*, p. 52.

colaboraciones entre las artes han existido desde mucho tiempo atrás, y esto es más notorio actualmente, cuando las artes han dejado de percibirse con divisiones, como se hizo a partir de la Ilustración, entre arte temporal y arte espacial. La écfrasis, por lo anterior, es una figura retórica que nos permite relacionar artes distintas o, como lo llama Wendy Steiner, “comparación interartística”.⁴

En el siglo XX, investigadores como Jean Hagstrum y Leo Spitzer, retomaron el término clásico *ekphrasis* (*ek*, afuera y *phrasein*, decir, pronunciar), para analizar textos interartísticos, en especial aquellos que abordan la relación entre literatura y artes visuales.

Ahora bien, W. J. T. Mitchell analiza la écfrasis a partir de tres fases de relación intersemióticas: indiferencia, esperanza y miedo ecfrásticos, y analiza las respuestas que tiene el lector a partir de un objeto artístico visual. Las distintas etapas consisten en: 1) el lenguaje verbal no es capaz de presentar lo mismo que el lenguaje plástico y llama a esto *indiferencia ecfrástica*; 2) llama *esperanza ecfrástica* al momento en que descubrimos que el lenguaje verbal es capaz de “hacernos ver”, por medio de la imaginación o la metáfora, un objeto; 3) el *miedo ecfrástico* es cuando no aceptamos que el texto nos puede presentar el objeto artístico únicamente por medio de la palabra:

por un lado queremos ver lo que el poema intenta presentar, aunque creamos que esto sea imposible. Por otro, cuando podemos ver lo que nos presenta, nos horrorizamos porque sentimos que no debería ser capaz de hacer lo mismo que una imagen pictórica.⁵

En otras palabras, durante la etapa de esperanza ecfrástica las divisiones entre la imagen pictórica y el texto verbal desaparecen, y se logra una especie de icono verbal, una forma sintética de incluir ambos objetos (texto e imagen). Para Mitchell la écfrasis es caracterizada por su tema, y no hay diferencia a nivel del significante ni del medio representacional entre un texto ecfrástico y otro descriptivo.

⁴ Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en *Literatura y pintura*, p. 31.

⁵ Irene Artigas Albarelli, *Galería de palabras*, p. 51.

Otra corriente analiza la écfrasis ya no desde la perspectiva intersemiótica, sino desde teorías de la intertextualidad. En esta corriente encontramos a Tamara Yacobi, quien propone que el término écfrasis aborda evocaciones literarias (temporales) de un arte esencialmente espacial. Señala la necesidad de un modelo ecfástico que dé cuenta de las relaciones que se establecen entre los textos verbales y visuales, y no sólo la relación entre el texto verbal y el texto visual, sino estudios temáticos que aparecen en otros sistemas semióticos como arquitectura y escultura. En esta misma corriente, Hans Clüver afirma que la écfrasis es la reescritura verbal de textos compuestos en sistemas de signos no verbales, y se centra en la *enargeia* que consiste en “usar las palabras para dar una descripción tan vívida que ponga –el objeto representado ante el ojo interno del lector, del oyente– esto es lo máximo que puede esperar el artista verbal: algo casi tan bueno como una imagen [*picture*] que por su parte es casi tan buena como la cosa misma”.⁶

Por otra parte, Peter Wagner defiende que la écfrasis puede enriquecerse de diversos campos, no sólo literatura y arte visual, sino otras artes como la música; indaga en el carácter retórico de los sistemas semióticos y propone la posibilidad de compararlos.

Como se puede ver, existe una pluralidad de enfoques, motivos y formas de la écfrasis, que combinan elementos de un arte con las condiciones de otro, lo que genera un problema digno de análisis. Los estudiosos de la écfrasis han tratado de plantear una definición de écfrasis, pero al buscarla, necesitarían en primera instancia delimitar los alcances de cada disciplina artística, cosa que no se puede realizar de forma definitiva, ya que el arte es una entidad inestable y compleja. Otro problema son las múltiples maneras en las que los escritores y poetas utilizan la écfrasis, ya que cada uno nombra lo que ve de manera distinta. La mayoría de las categorías que se han propuesto responde a las necesidades de cada texto, son particularizantes y proponen parámetros adecuados para un momento determinado.

⁶ Murray Krieger, *op. cit.*, p. 146.

Irene Artigas Arbarelli toma elementos de la historia del arte para analizar la ékfrasis y retoma a James Heffernan, quien define esta noción: “la representación verbal de una representación visual”,⁷ con lo que identifica la lucha implícita por el dominio entre imágenes y palabras, evidente al evocar el poder de una imagen silenciosa. La ékfrasis busca someter la imagen a la autoridad del lenguaje verbal, lo que Heffernan reconoce como la lucha de poder entre imagen y literatura. Este punto me parece relevante, ya que se relaciona con la perspectiva de W. J. T. Mitchell, que señala la competencia entre texto e imagen.

Heffernan menciona que desde la Antigüedad se invita a comparar la escritura con las artes visuales, como puede verse en la descripción del escudo de Aquiles, del libro 18 de *La Iliada*, que es una ékfrasis nocional,⁸ ya que no se tiene el escudo, para comparar la descripción que hace Homero con el objeto aludido. Esta precisión resulta importante porque en el caso de las ékfrasis de Gutiérrez Nájera sí se cuenta con las imágenes a que se refirió el autor, lo cual permite hacer comparaciones productivas. Heffernan resalta que hay una invitación implícita a que se consulte la obra plástica para entender la ékfrasis –él llama a esto “fricción representacional”–, idea que retoma Luz Aurora Pimentel.

En la ékfrasis la descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no sólo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción. Si bien el objeto “citado” no puede ser “pintado” (“cited” vs. “sighted”), el lector no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la ékfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para “leerlo” junto con su descripción.⁹

Por otra parte, uno de los conflictos que distintos estudiosos han problematizado es acerca de la ékfrasis como ejercicio descriptivo o narrativo. James Heffernan identifica y analiza la tensión que hay entre narración y descripción: “la narración ha sido definida

⁷ James Heffernan, *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, p. 3, apud Irene Artigas, *Galería de palabras*, p. 13.

⁸ El término de ékfrasis nocional es de John Hollander, que lo define como la descripción de un objeto plástico que no existe más que en la ficción de la misma descripción.

⁹ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 113.

como la representación de objetos o personas en movimiento, mientras que la descripción es la representación de objetos o personas inmóviles”,¹⁰ pero concluye que la barrera categórica entre narración y descripción no existe, sino que ambas conviven. Si la écfrasis – continúa Heffernan– representa formas fijas, entonces parecería estar ligada a la descripción, pero identifica en citas de Homero, que lo que se tiene ahí son narraciones de acciones sucesivas donde: “Las figuras que el arte visual parecía haber detenido bailan, pelean, trabajan la tierra, discuten”; tenemos “la animación de „las figuras fijas del arte visual“, convirtiendo la imagen de un momento único en una narrativa de acciones sucesivas”.¹¹

Una categoría que me fue útil para delimitar las écfrasis de mi estudio fue la que identifica Heffernan como narrativas enmarcadas o *framed narratives*, en la que la écfrasis se encuentra verbalmente delimitada. De manera abrupta lo que estaba fijo (en la imagen), se pone en movimiento, y vuelve a fijarse para dar paso a otra narración. Esto sucede en los artículos de arte de Gutiérrez Nájera con cada alusión a un cuadro o escultura. Las écfrasis están enmarcadas por el título de una obra o el nombre de un pintor.

Heffernan señala también como característica de las écfrasis la prosopopeya, “figura que da voz a un objeto mudo e inanimado”, aspecto que no sólo se centra en la voz de los objetos inanimados, sino en sonidos que surgen de las figuras que están representadas en las écfrasis. Esto sucede en las écfrasis de Gutiérrez Nájera, aunque son pocos los personajes que hablan, frecuentemente se alude a sonidos, en especial elementos de la Naturaleza.

Grant F. Scott retoma las teorías de James Heffernan, y se pregunta si la écfrasis nos hace olvidar la línea narrativa primaria o es parte fundamental de los temas y las preocupaciones de la misma; si la écfrasis está en función de la narración o compite con ella, y concluye que la écfrasis está diseñada especialmente

¹⁰ J. Heffernan, *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, p. 3, apud I. Artigas, *Galería de palabras*, p. 34.

¹¹ J. Heffernan, *op. cit.*, p. 4 apud I. Artigas, *op. cit.*, p. 35.

para describir obras de arte, para trasladar la imagen visual suspendida en el fluido movimiento de las palabras. Sin embargo, la écfrasis es también el *topos* de la inmovilidad; es el momento inoportuno de las historias en el que la narrativa se detiene y el poeta interviene para describir un escudo, una espada o un tapiz. Entonces, la écfrasis es aquello que acelera y detiene la vida [...] La écfrasis se apropia de y libera la imagen, la captura y la hace posible, dependiendo del contexto, y esa es su belleza.¹²

La écfrasis, o bien desvía la atención de la línea narrativa primaria, o enfatiza los temas y preocupaciones de esta narrativa; “es periférica, central, metonimia o metáfora; rivalidad o acompañamiento; o todas las anteriores”.¹³

Siguiendo el sentido de las ideas de James Heffernan, y Grant F. Scott, dividí las écfrasis de lo que Scott considera como la línea narrativa primaria en los artículos de Manuel Gutiérrez Nájera, e identifiqué que en algunos artículos la importancia del texto se centraba en las écfrasis, mientras que en otros, la écfrasis era un elemento secundario dentro del texto. Por lo anterior, en el siguiente apartado ofrezco un resumen de las ideas principales de la crítica de arte de Manuel Gutiérrez Nájera, para poder denotar que, a pesar de que los textos aluden al arte, hay dos discursos que en ocasiones son distintos, y en otras se complementan.

Es importante tener presente, como señala Grant F. Scott, que la écfrasis es una “declaración o interpretación” y, como tal, depende de la identidad, el contexto cultural del observador y el contexto histórico del receptor.

A partir de esta idea, F. Scott hace una distinción entre la écfrasis que muestra una descripción *llana*, que designa como un sueño retórico, y la *descripción creativa*. En la primera –afirma– se busca una representación mimética, mientras que la segunda se liga con lo irracional y hay que desconfiar de ella porque es un adorno que decora y embellece. Scott menciona que el primer tipo de écfrasis proviene de Platón y Aristóteles, para quienes “el lenguaje es una forma de revelar la verdad y no de disfrazarla o hacer que la

¹² Grant F. Scott, *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*, p. XII apud I. Artigas, *op. cit.*, p. 41.

¹³ I. Artigas, *op. cit.*, p. 42.

sintamos”;¹⁴ así, el lenguaje pretende transmitir el significado. A este pensamiento se contraponen el de los sofistas, para quienes las palabras ayudan a mostrar a la persona: la identidad del orador se revela porque “mientras más inventivo sea el lenguaje, más deslumbrante y atractivo será el hablante”.¹⁵

Grant F. Scott señala que la ékfrasis es todo lo que es diferente a la narrativa central, e indica las oposiciones que el estudioso de la ékfrasis debe tener presente, los pares: tiempo/ espacio, literatura/ artes visuales, narración/ descripción y añade el de retórica/ sofística; pero advierte que la mayoría de los trabajos críticos sobre la ékfrasis queda enclavada en la discusión de estos pares.

Para este crítico, los autores sofistas no están interesados en el cuadro en sí, sino en lucir sus habilidades, y las imágenes son pretexto para desarrollar por medio de ejercicios retóricos sus facultades y preocupaciones. Lo importante no son los objetos descritos sino la forma de describirlos, la cual debe mostrar lo hábil y convincente que puede ser el autor; cita el ejemplo de las descripciones de Filóstrato, quien se centra en la historia que cuenta el cuadro, sin importar si éste existe o no. Al ser Filóstrato mitógrafo y crítico de arte, su obra, la palabra, la visión y la realidad se interpretan continuamente y salta de un nivel a otro.¹⁶ Scott nombra *ékfrasis romántica* aquella que se basa en cuadros específicos, donde la voz que explica los cuadros nos hace conscientes de que se trata de pinturas en una galería, no en Troya ni en el Olimpo como en la *ékfrasis clásica*.¹⁷

Irene Artigas alude al texto “Ekphrasis and the Other” de W. J. T. Mitchell, en el que a partir de la esperanza eckfrástica, que une la imagen y el texto, varía la “otredad” de la representación visual desde el punto de vista de la textualidad, desde una competencia profesional (el *paragone* del poeta y del pintor) hasta una relación de dominio político, disciplinar o cultural, en el cual el “yo” se supone un sujeto activo que habla, y el “otro” se

¹⁴ G. F. Scott, *op. cit.*, p. 34, *apud* I. Artigas, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵ I. Artigas, *op. cit.*, p. 43.

¹⁶ *Cf.* I. Artigas, *op. cit.*, p. 46.

¹⁷ *Cf.* G. F. Scott, *op. cit.*, *apud* I. Artigas, *op. cit.*, p. 47.

proyecta como un objeto pasivo, normalmente silencioso, que se observa.¹⁸ Una representación visual –como las masas, los conquistados, los que no tienen poder ni voz– que no puede representarse a sí misma y debe ser representada por otro, que es el discurso. Esto me parece relevante puesto que en la écfrasis najeriana: el escritor domina la imagen de la pintura y la explica, ya que el arte –al ser como lo menciona Nájera “un niño pequeño”– no puede presentarse a sí mismo. Así, queda evidente la percepción que construye de la debilidad del arte y la importancia que trata de otorgarle el escritor por medio de la palabra.

Mitchell subraya la diferencia que existe entre el objeto representado y la imagen construida en el poema, y la reconversión que lleva a cabo el lector de la representación verbal en el objeto visual:

El intercambio que se da entre la écfrasis y el otro es más una especie de relación triangular que binaria; su estructura social no puede entenderse completamente como un encuentro fenomenológico entre un sujeto y un objeto, sino que debe imaginarse como un *ménage a trois* en el cual las relaciones entre yo y el otro, el texto y la imagen, se encuentra triplemente inscritas.¹⁹

Para Mitchell el encuentro con el “otro” en el texto ecfrástico sólo existe en el texto. El objeto representado no está en realidad presente, el poema debe invocar el objeto visual y esta característica de “invocación parecería ser específica de este tipo de obras: en otras palabras, la imagen ecfrástica actúa como una especie de hoyo negro imposible de aproximar y representar, completamente ausente del mismo, pero dándole forma y afectándolo esencialmente”.²⁰

Para Mitchell no existe ninguna diferencia esencial, comunicativamente hablando, entre el texto y la imagen, únicamente se encuentra en el tipo de signos, de formas, de materiales de representación y de tradiciones institucionales. Para este crítico, la écfrasis es una ilusión

¹⁸ W. J. T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, *apud* I. Artigas, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹ W. J. T. Mitchell, *Iconology*, p. 164, *apud* I. Artigas, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ W. J. T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, *apud* I. Artigas, *op. cit.*, p. 59.

que debe analizarse considerando las “figuras de diferencia” que alimentan la relación entre las imágenes visuales y los textos.

Suponemos que las artes visuales son inherentemente espaciales, estáticas, corporales y con forma; que otorgan al lenguaje estas características. Por otra parte, creemos que las argumentaciones, direcciones, ideas y narrativas son de alguna manera de la comunicación verbal, que el lenguaje debe regalárselas a la representación visual. Sin embargo, ninguno de estos “regalos” es en realidad dominio exclusivo de quienes las dan: las pinturas pueden contar historias, plantear argumentos y significar ideas abstractas; las palabras pueden describir o presentar condiciones espaciales y estáticas, y conseguir cualquiera de los efectos de la écfrasis sin deformar su vocación “natural” (cualquiera que ésta sea).²¹

Con lo anterior podemos ver que la écfrasis abre la puerta a distinto tipo de análisis; es un campo muy amplio para la investigación y la polémica.

Valerie Robillard retoma algunas ideas de Michael Riffaterre y de Heinrich Plett. Robillard propone otra teoría sobre la écfrasis en la que trata de identificar las diferentes maneras en las que un texto verbal puede relacionarse con un texto visual;²² para ello hace una adaptación del “modelo de escalas intertextuales” y el “modelo diferencial” de Manfred Pfister. Los modelos son útiles para identificar, caracterizar y analizar un texto ecfrástico. Para la selección y clasificación de las écfrasis en los textos de Manuel Gutiérrez Nájera, utilicé algunos de los términos de los modelos mencionados, que a continuación abordo.

Valerie Robillard retoma de Riffaterre el concepto de “catacresis”, que es el reconocimiento, por parte del lector, de cortes en un texto que “señalan la presencia de un intertexto”;²³ subraya de este modo la importancia de la identificación de “marcas textuales” que obliguen al lector a considerar “su relevancia dentro del texto”; de Heinrich Plett se retoma la relación entre un texto verbal y un intertexto visual que puede ser definida como una subcategoría de la intertextualidad que él denominó “intermedialidad”, ya que “usualmente no se trata de un conjunto de significantes que son intercambiados por

²¹ W. J. T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, *apud* I. Artigas, *op. cit.*, p. 61.

²² Valerie Robillard, “En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)”, en *Entre artes, entre actos, écfrasis e intermedialidad*, pp. 27-49.

²³ Susana González Aktories, *op. cit.*, p.32.

otros, sino de temas, motivos, escenas o incluso estados de ánimo provenientes de un pre-texto y que adquieren forma en un medio distinto”.²⁴ Este sistema nos permite construir un marco descriptivo que tome en cuenta las formas tan diversas en la que se manifiesta la écfrasis.

Del primer “modelo de escalas intertextuales” de Manfred Pfister sólo tomé dos categorías para la selección de las écfrasis: la *comunicatividad* y la *referencialidad*. Manfred Pfister considera dentro de esta última, las nociones de “uso y mención”, mientras que Valerie Robillard las distingue, colocando la categoría de “mención” con la de *comunicatividad*, y la de “uso” en la categoría de *referencialidad*. En la *comunicatividad* se mide la intermedialidad en función de su relevancia comunicativa, es decir, según el nivel de conciencia de la relación intertextual por parte del autor y del lector. En este caso, un grado bajo de intertextualidad implicaría que el lector asumiera al azar la existencia de un pre-texto a partir de ciertas “pistas” que pudieron haber sido plantadas en el texto; mientras que un grado alto de intertextualidad es la referencia directa al título de la obra.

La *referencialidad* que propone Manfred Pfister para indicar el grado de intertextualidad y que Valerie Robillard modifica para los análisis de intermedialidad, es cuantitativa y nos sirve para establecer qué tanto un poeta cita una obra de arte visual dentro de un texto. Un texto poseerá poca referencialidad si la presencia de una pintura en él constituye solamente una marca comunicativa básica, como ocurre cuando sólo se menciona el título de la obra, pero no se abordan otras características del objeto de arte visual en el cuerpo del texto, como en el siguiente ejemplo:²⁵ “Rembrandt no tuvo necesidad de recorrer la Italia para demostrar su fuerza creadora en la *Ronda Nocturna* y en la *Lección de Anatomía*”.²⁶

²⁴ *Idem*.

²⁵ Valerie Robillard, “En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)”, en *Entre artes, entre actos, écfrasis e intermedialidad*, pp. 27-49.

²⁶ M. Gutiérrez Nájera, “El próximo centenario”, en *El Nacional*, año II, núm. 142 (7 de junio de 1881), p. 1, recogido como “El próximo centenario” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

Por otra parte del “Modelo diferencial” de Valerie Robillard tomé la distinción de tres tipos de écfrasis:

- Écfrasis descriptiva: se acercan a la representación de las fuentes pictóricas; es la descripción explícita de una obra de arte.
- Écfrasis atributiva: es cuando se hace alusión al pintor, al estilo o al género de la obra por medio de marcas indeterminadas, que es una de las formas más débiles de hacer una referencia.
- Écfrasis asociativa: es cuando el texto hace referencia a ideas relacionadas con el arte, ya sea de tipo temático, estructural o teórico.

Si bien Valerie Robillard ha identificado estos tres tipos de écfrasis, me centraré en las écfrasis descriptivas, e incluso, dentro de éstas, sólo en las que sea amplia la referencia a la obra plástica. Debo mencionar que también las écfrasis atributivas y asociativas están presentes en la crítica de Manuel Gutiérrez Nájera, y han sido de gran relevancia para entender su estética, pero con el fin de poner límites a mi estudio sólo mencionaré algunas;²⁷ incluso me permito observar que, desde mi perspectiva, no deberían ser calificadas como écfrasis, ya que no aluden de una manera profunda a la obra, sino que refieren otros aspectos aleatorios de ésta. En ese tipo de écfrasis, únicamente refirieren detalles de las obras para ejemplificar las opiniones del autor, como vemos a continuación:

Muy superior es el *Cuauhtémoc* al *Guerrero* que se alza en el Jardín de San Fernando, y aun a la estatua que representa a la Ciudad de México coronando a Enrico Martínez. En la estatua sedente de don Benito Juárez, pésimamente colocada en el patio del Ministerio de Hacienda, estuvo desdichado el escultor.²⁸

²⁷ En el apartado que alude a los temas críticos de los artículos, o en los postulados estéticos, según fue pertinente.

²⁸ M. Gutiérrez Nájera, “Revista artística”, en *Primer Almanaque Mexicano de Arte y Letras para 1895*, publicado por Manuel Caballero, ilustraciones de Jesús Martínez Carrión y Ricardo Iriarte. México, Talleres de Tipografía, Litografía y Encuadernación de Francisco Díaz de León, sucesores, 1894, pp. 9-15, recogido como “Revista artística. 1894” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

Por otra parte, también identifiqué algunas écfrasis que en mi análisis nombré como *écfrasis en potencia*, ya que el autor da indicios de las características que quiere resaltar en la obra plástica, pero no las desarrolla ampliamente, sin embargo son importantes para entender la estética de Gutiérrez Nájera.²⁹ En estas écfrasis por lo general, compara dos o más obras plásticas o una obra visual con una obra literaria. Estas écfrasis son como los finales abiertos que el autor modernista utiliza en sus crónicas, para que el lector las elabore en su mente.

Para los fines de este estudio se tomará como definición de écfrasis la representación verbal de una representación visual, entendiendo con esto una descripción o creación literaria en la que el lector pueda “ver” o como lo menciona Gutiérrez Nájera, imaginar la obra a la que se refiere el texto. Específicamente me enfocaré en écfrasis que cumplan con gran referencialidad, en otras palabras, la selección de un gran número de referencias a la obra plástica en el texto.

²⁹ Estas *écfrasis en potencia* pueden apreciarse claramente cuando El Duque Job alude a: Pierre Franc Lamy, *Sueño de estío* o *Santas mujeres* de William Adolphe Bouguereau (El Duque Job, “El Salón de París”, en *El Partido Liberal*, vol. IX, núm. 1567 (1 de junio de 1890), p. 2, recogido como “El Salón de París” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa).

V. ANÁLISIS DE LAS ÉCFRASIS NAJERIANAS

RESUMEN DE CONTENIDO DE LOS ARTÍCULOS DE ARTE

Contrario a la apreciación que se tiene de la escritura modernista como ajena a temas de actualidad, una de sus características es su relación con temas políticos, inclusive aquellos que a primera vista parecen eludir su contexto histórico. Los textos llamados exóticos contienen subtextos narrativos de crítica contracultural e identidad nacional o continental.¹ La idea anterior me pareció iluminadora, ya que en los artículos de arte de Manuel Gutiérrez Nájera pueden encontrarse estas características.

En una primera lectura, los textos críticos, en que aparece el material ecfástico que aquí estudio, parecían aludir únicamente a la producción artística en el país, pero como vimos en los primeros apartados de la presente investigación, el arte fue un ámbito muy importante durante la construcción ideológica de la patria, pues fue visto como un modo de emprender su restauración. Por ello, en los textos alusivos al arte se mezclaron con nociones estéticas, políticas y sociales.

El análisis de los textos que se expondrán a continuación, me permitió identificar otras características de la escritura del modernista, como la dualidad de lo que Belem Clark define como “crónica-ensayo”, porque se encuentra lo subjetivo y lo objetivo, el “espacio de comunión y expresión”.² En las écfasis contenidas en los textos de arte, el escritor encuentra el mejor espacio para acercarse más a la creación literaria que al objetivo de informar; hace literatura del periodismo. En este tipo de textos, Gutiérrez Nájera escribe sobre preocupaciones de índole pública, pero también plasmó sus impresiones más subjetivas, o en otras palabras, encontró el género “mixto según las clasificaciones actuales,

¹ Ivan A. Schulman, “Vigencia del modernismo hispanoamericano: concepto en movimiento”, en *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, p. 18.

² Belem Clark de Lara, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, p. 39.

[que] dio cabida tanto a las tensiones del exterior, que lo convirtieron en un asalariado de la pluma, como [a] las interiores, que le ofrecieron el espacio de divagación creadora que como artista requería”.³

Debido a esta condición de los textos y a las características referidas en el apartado sobre la écfrasis: *framed narratives*, o *catacresis* decidí centrar el análisis primero en la temática de los artículos de crítica de arte y posteriormente en las écfrasis, pues, como se verá en su momento, en esos párrafos el autor suele encontrar el lugar de la creación, la libertad de pensamiento, “la inversión de tiempo que oponía, como expresión de la vida superior, a la actividad económica”.⁴

Aunque no contiene ninguna écfrasis sobre obras plásticas, me pareció pertinente aludir al artículo “El próximo centenario” (1881) de Gutiérrez Nájera, pues en él se menciona que, a pesar de que la Academia contaba con pocos recursos, ésta “ha ido cumpliendo rápidos progresos”.⁵ En este texto se presenta el tema de la originalidad, expresado como una oposición entre la tradición y la modernidad. La primera es que el artista debía estar en contacto con las obras para conocer las ideas de los “apóstoles de la belleza”:⁶ “el grabado y la fotografía presentan a los alumnos una débil muestra de las creaciones europeas. El libro trae a sus oídos el estrépito de las disputas y la severa fórmula del credo estético”;⁷ que se contrapone con la segunda visión, donde advierte, que el alejamiento de los modelos europeos comunica a “las obras mexicanas cierto sello de originalidad y atrevimiento”; es decir, se aboga por una producción propia. Esta postura es apoyada por Gutiérrez Nájera al

³ *Ibidem*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ El crítico hace notar que, a pesar de que los alumnos no tienen suficiente material y recursos en la escuela como en las academias europeas, han logrado lienzos como *La muerte de Marat*, de Santiago Rebull, y *Fray Bartolomé de Las Casas*, de Félix Parra; pinturas que se nos revelan del gusto de Manuel Gutiérrez Nájera ya que crea dos écfrasis a partir de ellas en el artículo “La Academia de Bellas Artes”.

⁶ Los artistas que Manuel Gutiérrez Nájera consideraba como apóstoles de la belleza eran: Rafael, Miguel Ángel, Rubens y Rembrandt.

⁷ M. Gutiérrez Nájera, “El próximo centenario”, en *op. cit.*, p. 1.

parafrasear a Delacroix, que “cuando el pintor busca una *expresión ajena* y un *estilo convencional* para manifestar sus pensamientos está perdido para el arte”.⁸

Estas dos visiones, que en una primera lectura parecerían opuestas, son en realidad complementarias, ya que si bien los críticos solían expresar como deseable el conocimiento de las producciones artísticas de Europa, la finalidad era que los alumnos produjeran su propio estilo artístico, y crearan un arte que correspondiera a la situación artística del país. Esta misma visión la había expresado Gutiérrez Nájera en “El arte y el materialismo”, en el que se invita a que el artista busque un arte auténtico y propio:

¡Oh!, no; en nuestra patria, aquí donde se rinde culto a todo lo bello y a todo lo grande, jamás podrá imperar la escuela realista, hija enfermiza de la prostituida Europa, nacida entre la embriaguez y locura de la orgía. La virgen América no dobla su cabeza al yugo de la carcomida Europa. Es bastante potente para levantarse muy alto por sí misma y crear una escuela propia. Aquí, donde la naturaleza tiene su apoteosis, campo anchísimo se presenta a los ojos del poeta; en la soledad de nuestros vírgenes bosques, en nuestras selvas frondosas, Bajo nuestro azul firmamento tachonado resplandecientes luminares, no puede cantarse nada impuro, no puede rendirse culto a la materia; aquí sólo pueden resonar himnos a los sentimientos nobles del corazón humano, aquí sólo se puede rendir culto a la belleza.⁹

Aquí se reitera la idea de que todo artista debe crear con libertad; que en la composición no se imite, sino que se produzcan obras únicas sólo comprometidas con los sentimientos del autor.

“El monumento a Enrico Martínez” (1881),¹⁰ además de ser el primer texto sobre arte en el que Manuel Gutiérrez Nájera hace una écfrasis, trata diversos temas: el papel de la crítica en México, el papel del artista, la obra del artista, el público y finaliza con la écfrasis de la estatua de Enrico Martínez.

⁸ *Idem.*

⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo” en *Mañana de otro modo*, p. 3.

¹⁰ M. Gutiérrez Nájera, “El monumento a Enrico Martínez. Nuestras ilustraciones”, en *El Noticioso Ilustrado*, núm. extraordinario por el primer aniversario del periódico (30 de agosto de 1881), p. 2, recogido como “El monumento a Enrico Martínez” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

Califica la crítica en México como “erudición de segunda mano”, porque difícilmente el crítico tenía opiniones propias, pues por lo general copiaba las ideas de críticos, provenientes de las revistas y libros extranjeros. Ello ocasionaba que ignorara el trabajo de importantes artistas, para probar su argumento, Gutiérrez Nájera mencionaba que existían artistas de “la escuela antigua mexicana” como José Juárez y Baltasar de Echave, cuyas obras eran admiradas por muchos, pero escasos críticos las observaban ni estudiaban con cuidado.¹¹

Subraya como una de las características del artista, la vocación, porque muy pocos tendrían recompensa monetaria por defender el “verdadero arte”. Los que buscaban subsistir a partir de la producción de obras se topaban con una realidad adversa:

Si es pintor, puede aspirar a retratar con restricciones el rostro más o menos monstruoso de un personaje público o a pintar las decoraciones y bambalinas de *La Venus Negra*. Si es estatuario, puede guardar su ciencia para esculpir grotescos figurones de madera, destinados al monumento de alguna iglesia parroquial. Si es arquitecto, debe echar en el olvido sus preceptos y axiomas sobre la belleza, para hacer, por menor, fábricas infames, coronadas de perros y de gatos, conforme al gusto y al capricho de los propietarios.¹²

De manera implícita, Gutiérrez Nájera se queja del mercado del arte, que incluye un público desconocedor, burgués, que no sabe distinguir los valores estéticos de las buenas obras de los artistas:

Cada vez que la Academia abre sus puertas para celebrar una de sus exposiciones periódicas, cruza por sus salones una muchedumbre de burgueses, que se extasia

¹¹ El crítico que había puesto énfasis en la escuela antigua mexicana, fue el imprescindible Bernardo Couto: “Si tomamos la escuela desde Baltasar de Echave, porque para juzgar de lo que le precedió faltan monumentos, parece que la dirección que le dio aquel hábil maestro, fue la misma que seguían los que en Italia se llaman *cincoentistas*, es decir, los de la escuela de Rafael y demás del Renacimiento. Sus principios se propagaron a España, como antes vimos, y prevalecían allí en el siglo XVI, que fue cuando Echave debió formarse, puesto que tenemos obras suyas desde los primeros años del siguiente. Echave es siempre fiel a esos principios; correcto, gracioso, de ejecución detenida y acabada, de bastante esmalte en el color, lo cual da a sus tablas frescura y brillantez. Sobre sus huellas fueron José Juárez y otros; de modo que puede mirársele como la personificación o el representante del primer periodo, no sólo por ser el más antiguo y de consiguiente quien marcó la senda, sino porque reúne en grado superior las cualidades que caracterizan ese periodo” (Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* p. 102).

¹² M. Gutiérrez Nájera, *op. cit.*, p. 2.

ante los retratos de hombres conocidos, y que admira la propiedad con que están coloridos los retratos o la copia fidelísima de las facciones. Algunos otros, y éstos son los más entendidos y peritos, se regocijan viendo ese eterno Dante acompañado de Virgilio, que se asoma a la fragua de un herrero, o la nariz culoteada del parroquiano que pintó Ocaranza.¹³

Tras estos comentarios, comienza la écfrasis del monumento a Enrico Martínez, que analizaré más adelante, y termina el artículo con elogios para el escultor: “Miguel Noreña es uno de los pocos que han sabido guardar culto religioso a la belleza”.¹⁴

Entre los cumplidos que hace el Duque al escultor, señala que había visitado los museos de Europa y, de esa manera, se había inspirado “en las grandes creaciones del arte clásico”; asimismo, menciona que su “estatua fue examinada en París, donde varios escultores la celebraron”. Esto es relevante, porque, como se verá después, una de las constantes entre los artistas aludidos por Gutiérrez Nájera es que estudiaron en el extranjero. Manuel Gutiérrez Nájera es consecuente con su idea de que la formación de un criterio propio, es el resultado del contacto con la producción artística europea, para que se produjera un estilo propio en el arte nacional.

En “Un almanaque con grabados” (1881)¹⁵ retoma la idea de las publicaciones extranjeras como un medio en el que se conoce el arte. Cuando éstas se consultan, la imaginación tiene que ser libre como “un caballo suelto en los bosques vírgenes”, en tanto que Gutiérrez Nájera advierte que el lector debe utilizar su imaginación para explicar los grabados. La crítica de arte se construye a por medio de écfrasis de grabados, aparecidos en *Almanaque de la Ilustración 1882*, de los siguientes artistas: Charles Chaplin, Brend“
Amour, Keyser y Horacio Lengo; écfrasis que analizaré más adelante. Otras obras pictóricas sólo quedan aludidas y aunque dichas menciones nos revelan el universo estético

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ M. Can-Can, “Memorias de un vago”, en *El Cronista de México*, 3ª época, t. III, núm. 96 (3 de diciembre de 1881), pp. 781-782 (fechado en: *diciembre 2 de 1881*), recogido como “Un almanaque con grabados” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

del autor y los referentes históricos de la época, no consolidan écfrasis tal como las contemplo para los fines de este estudio:

Tras las graciosas escenas de estos grabados vienen los retratos de algunos gobernantes; el trineo del coronel Dvoretzky conduciendo al Palacio de Invierno, sobre la dura nieve de San Petersburgo, el cadáver de ese pobre Alejandro II, víctima de una congestión formidable de poder; vistas de poblaciones; copias de palacios y edificios célebres; reproducciones de algunos lienzos célebres; el sepulcro apócrifo de Hamlet en Elsinor, con sus tres piedras rúnicas y sus árboles frondosos; el busto de Ercilla, fiero como un conquistador, orgulloso y soberbio como sus octavas; y *La Aurora* de Guido Reni tan hermosa, con tanta claridad en las pupilas, como era hermosa y tenía luz en los ojos mi primera novia.¹⁶

Enseguida, el autor, se detiene en la *Estatua de mármol de Lord Byron* y en *Los mendigos* de Murillo, y enumera algunos escritos del almanaque que llamaron su atención;¹⁷ empero Gutiérrez Nájera valora únicamente la belleza y la importancia de las imágenes, y el diseño tipográfico, no así los textos del almanaque:

El texto del almanaque es menos bello. [...] Los tipógrafos españoles van adoptando ya la moda francesa para los versos. Rodean cada poesía de un marco delicado de hojas, aves, paisajes. Los grandes márgenes monótonos y tristes desaparecen de este modo. Parece que los versos nacen del botón entreabierto de la camelia blanca, del pico del ruiseñor o de la augusta solemnidad del agua dormida.¹⁸

En “La Academia de Bellas Artes” (1883),¹⁹ Manuel Gutiérrez Nájera hace referencia al estreno de la obra teatral *Estatuas de carne*, de Sellés, y para explicar su posición estética frente al naturalismo del dramaturgo cita y hace la écfrasis de dos pinturas: *La orgía romana* de Thomas Couture y *La ronda nocturna* de William Hunt. Entrando al tema central de su artículo, da cuenta de que la Academia de Bellas Artes canceló la exposición correspondiente al año de 1881, circunstancia por la que nuevamente refiere la vida de los

¹⁶ *Ibidem*, p. 781.

¹⁷ Textos de Leopoldo Augusto de Cueto, Pedro Antonio Alarcón, cuentos de Trueba y versos de Velarde, Ventura Ruiz Aguilera y Manuel del Palacio.

¹⁸ M. Can-Can, “Memorias de un vago”, en *op. cit.* p. 782.

¹⁹ El Duque Job, “La vida en México”, en *La Libertad*, año VI, núm. 152 (8 de julio de 1883), p. 2, recogido como “La Academia de Bellas Artes” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

artistas, que compara con la de los mártires “que dan su vida al ideal y al sueño”. El artista es comparado, como sucede en “El arte y el materialismo”, con un santo:

Pues así son también esos artistas, que inflamados por un amor casi divino, no retroceden ante sacrificio alguno y se entregan a los austeros ritos de su culto, mientras la haraposa miseria llama a sus puertas y la muerte se acerca lentamente. También alimentan con el jugo de su vida, con la médula de sus huesos, con la sangre de sus venas, con la esencia de su alma, esa devota lámpara que arde en los altares de Dios-Forma, y que no hace extinta todavía, por más que el huracán sople con ira, rompa los cristales de las ojivas y entren sus heladas ráfagas al santuario.²⁰

Manuel Gutiérrez Nájera representa su visita al museo como un paseo; el *flâneur* explica cómo elige las obras de arte sobre las que escribirá: “paso recatadamente por las galerías, deteniéndome respetuoso ante las creaciones verdaderamente bellas, y esquivando la vista de las estatuas y los lienzos malos”. Compara al crítico de arte, con el hijo de Noé, que oculta con su manto la desnudez de su progenitor, dando a entender que las obras no mencionadas no lo merecen.²¹

Reflexiona sobre el propio ejercicio de la crítica, y reitera que ésta sólo puede ejercerse en países donde hay un lugar para el arte; se refiere nuevamente a la grandeza de las pinturas que están en las galerías antiguas “llenas siempre de bellezas, de aspiraciones y recuerdos”.

Con mirada histórica, esto es, atendiendo a la evolución de la figura del contratista, mecenas o subvencionador del arte, afirma que, en el pasado, el arte vivía “a la sombra protectora de los monasterios”, pero el cambio fue cuando sucedió la “exclaustración del arte”.

Para exponer cómo se abandonó el tema religioso por el histórico, acude a una écfrasis de baja referencialidad: “Ahí está el *Cristo* de Rebull extendiendo sus brazos exangües en

²⁰ *Idem.*

²¹ Manuel Gutiérrez Nájera percibe la realidad de la creación literaria de manera caleidoscópica (del griego *kalós*, bello, *eldos*, imagen y *skopein*, observar), esto es, que sólo capta las imágenes hermosas (Jorge Ávila Storer, “La poética de la contemplación en un texto de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Literatura Mexicana*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XI, 2000, núm.1, p. 120).

la cruz”²² y adentra al lector en obras de tema histórico como *Locura de Isabel de Portugal* (1855) de Pelegrín Clavé, *Inspiración de Cristóbal Colón* (1856), de José María Obregón, *Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos* (1850), de Juan Cordero y *Fray Bartolomé de las Casas* (1875), de Félix Parra. A pesar de mostrar ese cambio de tema pictórico, termina el artículo con la mención de una pintura religiosa *Jesús en el camino de Emaús* de Ramón Sagredo.²³

En el artículo “Dante. Estatua de Epitacio Calvo” (1883),²⁴ Manuel Gutiérrez Nájera construye una explicación del origen de la estatuaria, desde los griegos hasta el Renacimiento, terminando con la descripción de la estatua de Calvo. Aunque dedicaré a ello un espacio en el apartado siguiente es relevante porque en dicha edificación se advierten los ejes rectores para entender la visión que Gutiérrez Nájera tenía de la estética escultórica.

El escritor afirma que “el dolor” no fue el origen del arte europeo sino al contrario, éste nació del amor, que es vista, olor y sonido o, en sus palabras, “claridad, perfume y nota”; en cambio, el “arte nuestro” sí nació del dolor y la amargura. Importa subrayar la distinción que se hace entre el arte mexicano y el extranjero; en este último el amor está presente y es concebido como un medio por el que se asciende al arte, idea que aparece también en “El arte y el materialismo”.

Manuel Gutiérrez Nájera considera la estatua de *Dante* de Epitacio Calvo como ejemplo del arte que unifica la forma y el contenido, al que nombra como el Dios-Forma. La éfrasis

²² *Cristo expirando en la cruz*, de Rebull fue conocido por ser “el único Cristo que produjo la academia del siglo XIX en México” (Justino Fernández, *op. cit.*, p. 71). Por lo anterior, me parece que esta obra fue importante, por lo que Gutiérrez Nájera la menciona pero no ahonda en ella.

²³ Esta obra fue muy celebrada y conocida: “obra maestra que brilla en la galería moderna de la Escuela y que constituye por sí solo una gloria para las bellas artes mexicanas” (Ignacio Manuel Altamirano, “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado”, recogido en *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte* 3, p. 122.

²⁴ Se conocen dos versiones del artículo: M. Gutiérrez Nájera, “Dante. Estatua esculpida por el señor don Epitacio Calva para la Biblioteca de San Agustín”, en *El Nacional*, año III, núm. 258 (25 de febrero de 1882), pp. 1-2; y M.G.N., “Cartas a Junius”, fechada el 24 de julio de 1883, en *La Libertad*, año VI, núm. 165 (24 de julio de 1883), p. 1, recogido como “Dante. Estatua de Epitacio Calvo” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa. La versión que utilicé en la presente tesis fue la última.

de la escultura completa el artículo y la historia de la estatuaria que se expone en el texto, lo cual no sucede en “La Academia de Bellas Artes”, en el que las écfrasis de las pinturas son el texto primordial.

Es relevante destacar que los artículos ya referidos fueron escritos de 1881 a 1883, y los que a continuación se mencionarán se elaboraron de 1888 a 1895. A pesar de que algunas perspectivas sobre el arte, la crítica y el papel del artista no cambian significativamente, en el artículo que comentaré enseguida hay una nueva idea que Gutiérrez Nájera no había manifestado: el arte “moderno” en el país.

En “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” (1888)²⁵ Gutiérrez Nájera evalúa, como lo anuncia el título del artículo, la producción artística de la exposición.²⁶

En primer lugar, se queja de las pocas ocasiones en las que se puede escribir sobre arte, y nuevamente refiere al arte como un medio para escapar del “tedio” de los “días comunes”:

Tenemos que vivir en otra parte para vivir contentos; comprar muchos periódicos y libros franceses, algunas obras literarias españolas, ver en grabados las pinturas de los maestros modernos y pasearnos en un salón imaginario (porque sólo con la imaginación podemos verlo) [...]. Estar desterrados de una patria que ni siquiera conocemos, es muy triste; pero así lo estamos en realidad.²⁷

Insinúa, así, que por falta de exposiciones las personas no pueden acceder al mundo del arte, y recalca la idea de que la contemplación del arte, purifica. Este tema lo veremos en la écfrasis creada a partir del grabado *Fin de la novela* de Hyppolite Fournier, en el que se resalta que por medio de un libro se puede escapar de la realidad.

²⁵ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *El Partido Liberal*, t. VI, núms. 1006 y 1011 (15 y 22 de julio de 1888), pp. 1-2, recogido como “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

²⁶ Sobre esta exposición *vid.* sin firma “Una exposición de pintura”, en *El Eco Universal*. Diario de la Tarde, t. 1, núm.1 (1 de julio de 1888). Para ver el listado de las obras que se expusieron *vid.* Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 230-232.

²⁷ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *op. cit.*, p. 1.

Sobre las obras que se presentaron en la exposición, Gutiérrez Nájera utiliza la metáfora de que el arte que se estaba produciendo en México era como un niño pequeño “que cae, pero cae sonriendo”. El crítico sugiere que el arte de nuestro país tomaba un buen camino, y que la nueva producción podía llegar a ser buen arte en un futuro.

Aunque hay un cambio de perspectiva, ahora esperanzadora, en cuanto a la producción de arte, el escritor no deja de criticar el método de enseñanza de la Academia:

Estas pinturas son como lecciones aprendidas y recitadas de memoria. Parece que estos artistas pintan porque se les manda. Lo hacen bien muchos, pero como el estudiante de latín que copia muchas veces y sin faltas ortográficas el mismo verso de Ovidio.²⁸

Gutiérrez Nájera aborrece la imitación.²⁹ En esta exposición advertía una corriente que todavía no entraba en la Academia, “una ventana abierta por la que se divisa[ba] el horizonte de París”; simboliza este elemento moderno proveniente del extranjero con los marcos de los cuadros:

No todos tienen esas varillas doradas, rectas, inflexibles, que parecen rejas de jaula. En algunos, en tres de los lienzos presentados por Gamboa Guzmán, se nota algo moderno; el marco pintado, puesto como una orla, como un festón, como una enredadera artística, por el mismo autor; y en ese marco, la golondrina que revolotea, la ventana con sus tiestos, [...] ¡el arte que se desprende de la varilla; el artista que travesea y retoza fuera de la jaula!³⁰

La alusión a la necesaria separación de la educación academista representada por “la varilla, recta e inflexible” que encarcela al arte, es una idea que ya había sido expresada desde 1876 en “El arte y el materialismo”. El autor sigue abogando por el arte libre, tanto en la forma como en el contenido.

²⁸ *Idem.*

²⁹ En cambio, he podido observar que Ignacio Manuel Altamirano aceptaba en sus críticas la copia de modelos extranjeros, siempre y cuando se respetara la obra original. Era la práctica por la que debía pasar el alumno de la Academia.

³⁰ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *op. cit.*, p. 1.

Identifica en las pinturas de la exposición una libertad y un estilo distinto al de la Academia y declara que “hay talento”, el arte mueve las alas gracias a los alumnos que “escapan de la escuela”; esta característica es la que permite al arte ser auténtico:

No son pintores de consigna todos los que en él figuran. Ya, de antiguo, nos veníamos habituando a sólo ver expuestas las pinturas de los aparadores de las sastrerías. Tanto, que Alfredo Chavero extrañó mucho no encontrar pantalones ni levitas entre los lienzos de esta exposición. Verdad es que para muchos retratos, de esos que la fotografía iluminada impone como contribución a los hombres públicos, la sastrería es el lugar adecuado para exhibirse: no son retratos de hombres, sino de fracs o de uniformes. Todos están cortados por una misma tijera. Aquí, en cambio, hay retratos, como el del señor Requena, como el de la señora Valenzuela, en los que palpita la vida. ¡En todos hay aire libre y brisa fresca de jardín!³¹

Aunque en el fragmento anterior alude a dos retratos, de los que podemos intuir su expresividad, en el texto únicamente fueron mencionados por Gutiérrez Nájera para ser calificados como buenas obras de arte, pero no ahonda en los detalles ni explica por qué.³²

Al referirse al género del retrato, eminentemente ligado a la burguesía, se advierte el hartazgo de Gutiérrez Nájera por el mercado que fuerza al pintor a “retratar *con restricciones* el rostro más o menos monstruoso de un personaje público o a pintar las decoraciones y bambalinas de *La Venus Negra*”.³³ Desde su punto de vista, el retrato carecía de originalidad y no aportaba nada al arte pictórico de la época.

³¹ *Idem.*

³² El retrato era un género en el que se podían expresar calidades y cualidades humanas por medio de formas llenas de intención, que no sólo buscaban la imitación del modelo (Artigas, *op. cit.*, p. 123). Norbert Schneider encuentra una separación entre el cuerpo y la verdadera persona que se retrata, ya que el retratista debe prestar menos atención a la apariencia externa y mostrarnos una perspectiva en la que se dé importancia al carácter general del sujeto, como también a sus características espirituales permanentes. Esta idea es tomada de Hegel y permanece en la práctica del género hasta el siglo XVII, cuando se puede identificar en Rembrandt. El género busca mostrar la interioridad del retratado. Así, hay una separación entre el cuerpo y la identidad, importando más las cualidades abstractas como el talento y el genio que la pureza de sangre, con lo cual se consigue la elevación de las élites no aristocráticas (N. Schneider, *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait-Painting 1420-1670*, p. 15, *apud* I. Artigas, *op. cit.*, p. 123).

³³ M. Gutiérrez Nájera, “El monumento a Enrico Martínez. Nuestras ilustraciones”, en *El Noticioso Ilustrado*, núm. extraordinario por el primer aniversario del periódico (30 de agosto de 1881), p. 2, recogido como “El monumento a Enrico Martínez” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

Otra constante en la crítica del Duque Job, es que en los artículos en los que hace referencia al trabajo pictórico de artistas mexicanos, por lo general, compara la obra nacional con la de algún pintor europeo. Alude, por ejemplo, al dramatismo de Paul Delaroche para hacer la crítica de Santiago Rebull, y esto sucede de nuevo al comparar a Pablo Veronés con Juan Gamboa Guzmán:

La mejor crítica de Paul Delaroche es acaso la que hizo Teófilo Gautier diciendo que al pie de sus cuadros podía escribirse esta frase: Cae el telón. Hay, en efecto, mucho de teatral en ellos. Casi todas las figuras que pintó están en las tablas esperando un aplauso que siempre llega, porque lo merecen. En sus ya tan conocidos lienzos de la Pasión de Jesús, más bien que pintarla parece que la representa. Pero, ¡con qué talento y con qué belleza! Siempre anima a esas figuras un hálito divino; siempre encarnan algo ideal; siempre son como símbolo de amor y de consuelo. La luz que alumbra, por ejemplo, a su *Mártir cristiana* es una luz sobrenatural. No es de luna, ni es de sol: ¡es de mirada de Dios!³⁴

En esta comparación, se resalta la presencia de una “luz sobrenatural”, que es una característica frecuente que señala Gutiérrez Nájera en las pinturas donde se representaban a mujeres y niñas.

Después hace las écfasis de *La muerte de Marat*, de Santiago Rebull, el *Lechero* y la *Graziella*, de Julia Escalante. Además de ello, dedica un apartado para lo que el crítico identifica como “una evolución artística en la pintura mexicana” en la obra de Juan Gamboa Guzmán.

Sin embargo, con la cita siguiente, nos damos cuenta de que a pesar de las virtudes del arte que se estaba produciendo, no había un mercado interesado, ni conecedor, capaz de alentar la carrera de un artista.

Hay pintores que ven gris: el señor Gamboa Guzmán ve color de iris. ¡Lástima grande que no se llame Puvis de Chavannes, ni Benjamin Constant, ni Flameng, ni Chartran, ni Duez, ni Collin, o lo que es lo mismo, lástima grande que no haya

³⁴ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en op. cit., p. 1. Volveré a esta cita en el capítulo “Postulado estético de la pintura”.

nacido en una tierra en donde transforma el arte la Sorbona en un palacio florentino!³⁵

El proceso de representación pictórico es comparado con el de la literatura en este notable fragmento en el que Manuel Gutiérrez Nájera conjuntó y fundió estas dos artes: la pintura y la poesía.³⁶

El señor Gamboa Guzmán es devoto, sin duda, de la pintura española, que es, entre todas, la que tiene más sal de mediodía; y en esto sigue siendo francés, porque los más grandes pintores franceses son, en resumen, pintores españoles. España es, por excelencia, una nación de pintores, o mejor dicho, de coloristas. Desde Lope de Vega hasta Zorrilla, sus poetas son simplemente grandes artistas decoradores. Calderón no escribía dramas: pintaba frescos. Y es de notarse que en la decadencia del arte español, cuando la poesía sólo puede mostrar con orgullo los paisajes y las pinturas místicas de Núñez de Arce, los cuadros de género que firma Campoamor o la paleta veneciana de Ferrari, el arte pictórico queda en pie y erguido, con grandes representantes a quienes rinde culto el Universo. No cabe duda: ¡ellos son los dueños y señores del color!³⁷

En “El salón de París” (1890), Manuel Gutiérrez Nájera establece la distancia entre la contemplación directa del arte y la visión de estampas de revistas y almanaques, que es el placer de los pobres que no pueden viajar a museos parisinos. Aunque afirma que sería preferible ver las pinturas, aclara que como en México no hay museos, ni colecciones populares, y la Academia siempre está cerrada, el único deleite son las publicaciones extranjeras de París, Londres o Barcelona. A continuación se refiere a los grabados del Salón de París aparecidos en *L'Illustration*. Me parece que es relevante indicar la imagen que Manuel Gutiérrez Nájera tenía de París, y cómo la favorece sobre España e Italia en cuanto a la producción artística del “arte moderno”:

No me cabe duda de que el gran núcleo y el gran foco de la pintura, de la estatuaria y aun me atrevería a decir que de todo el arte moderno, está ahora en Francia.

³⁵ *Idem*.

³⁶ Como se observó en el apartado de la éfrasis, la unión de estas dos artes tiene una tradición desde los griegos, pero uno de los críticos de arte que también lo resalta fue Diderot, quien traslada a la pintura características de la literatura, en especial la teoría de los caracteres típicos que fue utilizada en la estética del clasicismo (cf. Diderot, *Ensayo sobre la pintura*, p. 53).

³⁷ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *op. cit.*, p. 2.

Ninguna producción artística nacional es hoy por hoy tan abundante y de tan buena ley como la francesa. España tiene sin duda grandes pintores, coloristas admirables; pero el defecto que reprocharon a la escuela española los más críticos, con ocasión del último gran Certamen de París, me parece fundado, porque, en verdad, como ellos dicen, la pintura española, siendo más hermosa, es poco moderna, excesivamente romántica, muy de capa y espada; y aunque la pintura histórica tenga mucho mérito, lo cierto es que llega a ser monótona la exhibición de tanto inquisidor, de tanto fraile, de tanto caballero armado de punta en blanco; y por lo mismo en el paisaje, en los cuadros de género, en la pintura militar, en lo moderno y hasta en el retrato, hallan más amplia esfera y conquistan mayores triunfos los franceses. Italia, la hermosa madre de nuestra civilización artística, vio cómo la abandonaron desagradecidas sus más bellas hijas: la pintura, la música y la poesía. Y allá están ellas divirtiéndose en París.³⁸

El autor hace notar el abandono de la pintura religiosa y militar, en favor del género infantil; tema con el que finaliza el artículo. Este acento se ve claramente en las éfrasis; en ellas se encuentra la importancia del texto, si bien las imágenes de niños y de mujeres sirven de pretexto para hacer una crítica social.

“Un escultor. Primitivo Miranda” (1892)³⁹ es un artículo escrito a propósito de la inauguración de la estatua de Morelos, emplazada en Cuautla, obra de Miranda. Gutiérrez Nájera ejemplifica lo que puede pasar con los artistas que “por falta de protección y de aliento” quedan “esterilizados de sus notables facultades”. Miranda no era escultor, sino pintor, pero para subsistir terminó haciendo “retratos y santos de pacotilla” baratos; y aludiendo un artículo de Francisco Zarco, de 1851, afirma que “son los pedidos que aquí se hacen al distinguido artista, y si Zarco resucitara volvería a decir lo mismo, con la diferencia de que hoy hace Mirandita santos y héroes. Algo hemos mejorado”.⁴⁰ Manuel Gutiérrez Nájera critica esta necesaria mezcolanza en la técnica del escultor, pues “algunos héroes le salieron medio santurriones”. Y termina con la valoración de la estatua de Morelos en el contexto económico de su creación:

³⁸ *Idem.*

³⁹ El Duque Job, “Un escultor”, en *El Partido Liberal*, t. XIV, núm. 2274 (9 de octubre de 1892), p. 1, recogido como “Un escultor. Primitivo Miranda” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁴⁰ *Idem.*

La figura es arrogante; la actitud, gallarda: no torea ese Morelos como el que tenemos (¡pobre Morelos!) en la Plazuela de San Juan de Dios. No, ese Morelos desafía, no toros, sino Callejas. Muy hermosa es la estatua, y elegante el pedestal. Miranda, en el ocaso de su vida, volvió a sentir el beso de la inspiración, de esa inspiración que con él jamás hubiera sido ingrata, si la inspiración no comiera y si el arte, que es eterno, tuviese eternos mecenas.⁴¹

Aunque esta obra resulta de interés porque Manuel Gutiérrez Nájera la considera bella, el artículo no ahonda propiamente en su descripción, por lo cual, no la consideré para el apartado de écfrasis.

Se atribuye como un acierto en la carrera artística de Primitivo Miranda su viaje a Roma y el óleo *Abel y Caín*, al parecer su única obra exitosa. Gutiérrez Nájera cita en extenso la crítica que Francisco Zarco hizo de ésta, lo cual podría ser un índice de que Gutiérrez Nájera prefirió no emitir una opinión propia y sólo dejar constancia del acierto del artista.

El último texto sobre arte que publicó Manuel Gutiérrez Nájera fue “Revista artística. 1895”. En él construye una explicación sobre el origen de la escultura, para referirse al fallecimiento de Miguel Noreña y Gabriel Guerra; por otra parte, hace la revisión de la música de la época, y se centra en Felipe Villanueva y Juventino Rosas. Aunque recurre aquí a la écfrasis para explicar la música, no las contemplo en este trabajo, que se enfoca en écfrasis que toman como punto de partida, imágenes, pinturas y esculturas. Termina el artículo:

Pasamos, sin embargo, por un periodo de acelerada transformación, y no está remoto, a lo que conceptúo, un gran florecimiento de las artes. Este aparece en la cumbre de las civilizaciones. En lo más alto de las montañas hállanse las nieves. En lo más encumbrado de la civilización brota la flor, esplende el arte. No quiero ni puedo renunciar a esa esperanza en un bien próximo.⁴²

⁴¹ *Idem.*

⁴² M. Gutiérrez Nájera, “Revista artística”, en *Primer Almanaque Mexicano de Arte y Letras para 1895*, publicado por Manuel Caballero, ilustraciones de Jesús Martínez Carrión y Ricardo Iriarte. México, Talleres de Tipografía, Litografía y Encuadernación de Francisco Díaz de León, sucesores, 1894, pp. 9-15; *loc. cit.*, p 15, recogido como “Revista artística. 1894” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

La cita anterior alude a que el arte que debería ser un medio para mostrar el desarrollo del país, todavía no estaba presente, sin embargo Manuel Gutiérrez Nájera vislumbra un próximo florecimiento del arte.

El crítico advierte la importancia que tuvo en el pasado el arte pictórico religioso, y señala que ya no satisfacía las necesidades de la época, en los nuevos tiempos marcados por los cambios que trajo consigo la secularización, la cual introdujo nuevas preocupaciones y prácticas en el arte. Además, hace un balance del impacto de estos cambios ideológicos y económicos en las artes:

La escultura entre nosotros es, hoy por hoy, el arte que más alicientes ofrece [...]. Se han levantado monumentos a los grandes hombres. En cambio, la pintura, el arte que más devotos tiene, el llamado a florecer más en nuestra tierra, por especiales condiciones de raza y situación geográfica, se arrastra penosamente, todavía buscando el amparo de la Iglesia. Con lo único con que se lucra es con hacer retratos. La pintura de paisaje está notablemente adelantada; pero la histórica, la de género y aun la decorativa, no hallan estímulo de ninguna especie.⁴³

Cuando se refiere a que la pintura de paisaje estaba muy adelantada en nuestro país, puede estar aludiendo a la producción pictórica de José María Velasco (1840-1912), quien a pesar de no ser mencionado en los artículos de arte de Manuel Gutiérrez Nájera –y ese silencio es relevante–, fue, como lo menciona Justino Fernández, “la cumbre de arte del siglo XIX”.⁴⁴

El propósito de recorrer las temáticas de los artículos sobre arte de Manuel Gutiérrez Nájera fue observar el contexto de las ideas de Manuel Gutiérrez Nájera de las que creó sus écfrasis. Puede concluirse como una preocupación del autor, señalar que la Academia clausuraba las exposiciones, la producción artística no era muy buena y la copia de obras extranjeras era recurrente. Así, me parece que a pesar de que las obras a las que alude en sus artículos no cumplían completamente con lo que Gutiérrez Nájera esperaba del arte, las

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, p. 80.

menciona porque había en ellas aspectos que le agradaban. Puedo aventurar que sus écfrasis son una manera de transformar la obra en otra que le hubiera gustado contemplar.

Al dividir crítica y écfrasis mezcladas en un solo texto se pude observar que en algunos artículos las écfrasis de obras plásticas eran intrusiones que los complementan, pero en otros las écfrasis eran el componente textual. Ejemplos de lo primero es “El monumento a Enrico Martínez”, “Dante. Estatua de Epitacio Calvo”, “Un escultor. Primitivo Miranda” y “Revista Artística. 1894”; de lo segundo “Un almanaque con grabados”, “La Academia de Bellas Artes”, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” y el “Salón de París”. De lo anterior, puede deducirse que la pintura –y, a veces, el grabado que la representaba– era el medio artístico que agradaba más a Gutiérrez Nájera, pues, como se explicará más adelante, la relacionaba con el color, la expresión y la movilidad. Como veremos a continuación, mientras la estatuaria le dio pie para la reflexión estética del arte, la pintura fue más propicia para la creación narrativa ecfástica.

POSTULADO ESTÉTICO DE LA ESTATUARIA

Para el presente apartado he considerado los artículos en los que Manuel Gutiérrez Nájera conceptualiza el arte de la estatuaria, y en el que son referidas las estatuas de Dante, del general Carlos Pacheco y de Cuauhtémoc, así como el monumento a Enrico Martínez.

Es importante mencionar que una de las características de la crítica de nuestro autor es que expone elementos generales del arte, para después, enaltecer o denostar el arte del país. En otras palabras, su crítica de arte comienza con un enfoque que toma como referente los valores del arte occidental para evaluar el arte del país, va de lo universal a lo particular.

En el artículo “Dante. Estatua de Epitacio Calvo”, Manuel Gutiérrez Nájera construye primero tres etapas en el desarrollo de la estatuaria, y culmina particularizando en la obra del escultor mexicano. Este mismo recurso usó en “Revista Artística”, en la que menciona la escultura egipcia, en específico una estatua al guerrero Memnón, para después aludir a la

obra de estatuarios mexicanos como Miguel Noreña y Gabriel Guerra. Es relevante advertir que en estos dos artículos, uno de 1882 y el otro de 1894, las ideas en cuanto a la estética de la estatuaria permanecen, pero la perspectiva sobre la producción de la escultura en el país cambia considerablemente.

De las tres etapas del arte, afirma que durante la griega predominó la escultura, mientras que en la Edad Media fue el arte pictórico religioso. Sobre éste hablaré más extensamente en el siguiente capítulo. A continuación resumiré las características de cada una de las etapas en que divide Gutiérrez Nájera su explicación del proceso de la estatuaria, para que se pueda comprender la presencia de esta visión estética en los artículos del Duque Job.

La primera etapa del arte estatuario, caracterizada por Manuel Gutiérrez Nájera como de “reproducción de la belleza plástica”,⁴⁵ fue la de la cultura griega; en ella, la hermosura y la fuerza fueron los “supremos arquetipos”. Por esa razón, durante este período no hubo representaciones de cuerpos “demacrados por el ayuno o la abstinencia, ni esas vírgenes de formas impalpables”,⁴⁶ representaciones que sí estuvieron presentes en el arte virreinal religioso en México. Por lo anterior, las esculturas griegas buscaron representar la salud y la juventud para lograr así la presentación de la hermosura y la fuerza.

Para la estatuaria griega, según Gutiérrez Nájera, lo más importante era la belleza de la forma para representar la perfección de los dioses griegos. En un primer momento, el Duque Job alude ampliamente a la importancia de la escultura griega a la que le adjudica movimiento y expresión:

todo se mueve, todo resplandece, todo canta; pero de esos labios y de esas bocas que sonríen surge la oda de alas inflamadas o el himno del amor y de la vida; *nada hay severo ni inflexible en esos cuerpos que el sol de Grecia rodeó de sus calientes resplandores y que viven la vida eterna e inmutable de los dioses*. La estatuaria nació y debió nacer cuando la forma humana hubo alcanzado aquel

⁴⁵ M.G.N., “Cartas a Junius”, fechada el 24 de julio de 1883, en *La Libertad*, año VI, núm. 165 (24 de julio de 1883), p. 1, recogido como “Dante. Estatua de Epitacio Calvo” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁴⁶ *Idem*.

desenvolvimiento majestuoso; sangre nueva, caliente y como púrpura corría por las hinchadas venas de esos supremos arquetipos de hermosura.⁴⁷

Sin embargo, en un segundo momento, alude a lo estático de la fisionomía en la estatuaria antigua, pero lo justifica de la siguiente manera:

[...] debemos simplemente convenir en que esa *inmovilidad de las fisonomías* se explica, en la estatuaria griega, por el concepto que tenían los griegos de la dignidad humana, y con mayor razón, de la que atribuían a sus deidades. La impassibilidad y la serenidad, lo mismo para ellos que para los otros pueblos del Oriente, lo mismo para los epicúreos que para los estoicos, constituían el ideal supremo, y poco importa que unos las designaran con el nombre de *ataraxia* y otros con el de *apathia*, si la idea connotada por estos dos vocablos era idéntica. Consideraban que las pasiones no eran dignas del hombre, y tal creyendo, menos habían de suponerlas en los dioses.⁴⁸

Aquí reitera una idea expresada casi dos décadas atrás, en “El arte y el materialismo”, que el arte no podía reproducir pasiones.

La segunda etapa de la estatuaria se originó con el arte religioso durante la Edad Media, período en el que:

¡Pan, el gran Pan, murió!, queda vacío el Olimpo y los altares de los dioses caen hechos pedazos; el arte se renueva y se transforma; ya no es el ciego adorador de la Naturaleza, ya no es la forma eternamente muda: *en el ánfora cincelada de la Antigüedad se derramó esa rica esencia que se llama espíritu.*⁴⁹

En el texto dedicado a la estatua de Dante, el autor primero utiliza un referente pagano para explicar los inicios de la estatuaria: “Diana miró sus formas celestiales en el espejo movedido de las aguas, y quedó como extática de asombro. De aquella admiración nació la

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ M. Gutiérrez Nájera, “Revista artística”, en *Primer Almanaque Mexicano de Arte y Letras para 1895*, publicado por Manuel Caballero, ilustraciones de Jesús Martínez Carrión y Ricardo Iriarte. México, Talleres de Tipografía, Litografía y Encuadernación de Francisco Díaz de León, sucesores, 1894, pp. 9-15, *loc. cit.*, p. 11, recogido como “Revista artística. 1894” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁴⁹ M.G.N., “Cartas a Junius”, fechada el 24 de julio de 1883, en *La Libertad*, año VI, núm. 165 (24 de julio de 1883), p. 1, recogido como “Dante. Estatua de Epitacio Calvo” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

estatua”;⁵⁰ y después, para explicar el nuevo período, toma un referente cristiano: “Eva mira sus formas en el río y advierte con rubor que está desnuda”.⁵¹

El arte cristiano de la Edad Media “menosprecia la forma y se enamora ardientemente del espíritu”;⁵² durante esta etapa, el lugar de la escultura como arte privilegiado desaparece porque no es capaz de representar “los vagos arrobamientos del amor divino, las poderosas luchas con la carne, el olvido del mundo y el supremo sacrificio” que sí representa la pintura. Manuel Gutiérrez Nájera advierte una menor producción escultórica, idea que relaciona con la mala producción en México de “santos de pacotilla”, a los que se referirá más adelante.

La tercera etapa que refiere Manuel Gutiérrez Nájera fue la del Renacimiento; en este momento se regresó a los ideales griegos y aparece nuevamente el interés por la escultura, pero:

[...] viene el Renacimiento y con él vuelven los grandes ideales griegos y romanos; *alma y forma* se unen estrechamente, dando ser a esas maravillosas vírgenes cristianas que tanto se asemejan a las diosas [...]; la escultura, revistiendo con las hercúleas formas de un atleta al Moisés de la Biblia y expresando las congojas y angustias de la muerte en el cuerpo descoyuntado de los crucifijos. *La eterna ciega ve; la eterna muda tiene voz y habla.*⁵³

Así, durante el Renacimiento, está presente la unión de forma y expresión, pero se favorece la forma. Para Manuel Gutiérrez Nájera únicamente con la incorporación de las dos partes (forma y expresión), se logra la composición íntegra que buscaba en la escultura. Es significativo que, aunque Dante sea anterior al Renacimiento, Gutiérrez Nájera utilice su figura como ejemplo contundente de esta síntesis estética.

¿Cómo expresar con el mármol frío ese carácter que resume y que compendia las pugnas religiosas y políticas de la Edad Media? Yo no lo sé; pero el hecho es que el

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.* Los subrayados son míos.

escultor ha conseguido ese ideal. *Esa frente medita, esa boca habla y esos ojos ven. Ése es el Dante como yo lo había soñado.*⁵⁴

A pesar de que en un primer momento la estatua de Dante parece corresponder con la estética renacentista que el autor postula, agrega una nueva característica: “esa frente medita”; la obra, no sólo es forma y expresión sino que representa las ideas y el carácter de Dante, el poeta.⁵⁵

En la crítica de El Duque Job hay una evolución entre las distintas etapas de la estatuaria. En la primera, la griega, la escultura es “la eterna ciega” y “la eterna muda”; en el arte renacentista “La eterna ciega ve; la eterna muda tiene voz y habla”; ya en el arte mexicano del siglo XIX, la estatua tiene boca y habla, tiene ojos con los que mira y, además, una frente que medita. La obra no sólo expresa una idea, sino que también hace meditar al espectador, porque muestra las ideas de Dante. Sólo de esta manera la escultura causa un efecto en el público.

Después de construir ese recorrido por etapas de la estatuaria, e inscribir la obra de Epitacio Calvo en el arte de occidente –puesto que reúne esas características estéticas–, Gutiérrez Nájera señalará en otro artículo, de 1894, las limitantes de esta forma expresiva, específicamente en nuestro país:

La escultura, incapacitada para expresar en formas asequibles para el vulgo los arrobos y los anhelos del espíritu, vivió supeditada al rico arte pictórico, más de nuestra cristiana religión y más de nuestra raza no abundante en *modelos de hermosura*. Los escultores dedicábanse a levantar sepulcros, mausoleos, a esculpir estatuas yacentes o, profanando y envileciendo el arte de ellos, a tallar en madera *ridículas figuras* de santos, diferentes en el color y corte de los trajes, en el tocado y atavío, pero iguales en *la expresión seca y monótona del rostro*. Unos con mitras,

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ En el siglo XVIII se buscan formas para que en el género del retrato se visualizaran dos aspectos: la mente y el cuerpo. Así, la fisonomía se relacionaba con síntomas o indicadores que se unían con la identidad del retratado. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, el concepto de la identidad subjetiva se ve cuestionado paulatinamente por los siguientes acontecimientos: El análisis histórico de Marx, quien enfoca la identidad individual no como autónoma, sino determinada por aspectos socioeconómicos; la teoría de la identidad de Freud, la teoría sobre el lenguaje y la constitución de la identidad de Lacan, la distinción que hace Husserl del sujeto intelectual y el objeto material, y la teoría de la individualidad derivada de la genética de Darwin (Irene Artigas, *Galería de palabras*, p.125).

con cascos otros; éste con la sotana blanca de los dominicos, aquél con manto regio; pero todos igualmente *desabridos y falsos, todos santos de oficio y pacotilla*.⁵⁶

La escultura favorece la belleza de la forma; el arte religioso abandona la belleza de la forma y por medio de la pintura representa la belleza del cuerpo demacrado, “los arrobos y los anhelos del espíritu”. Así, Gutiérrez Nájera favorece la producción de arte pictórico, ya que justifica la poca producción de estatuas en el país por falta de modelos; elemento que Gutiérrez Nájera alude por los modelos clásicos que predominaban en el país, contraponiéndolo con el arte de temática indígena.

Critica ya no el arte escultórico como tal, sino el papel del escultor, quien profana su trabajo al tallar “ridículas figuras”, todas muy similares y sin la estética que Gutiérrez Nájera buscaba. Al hacer referencia a la sobreproducción de estatuas religiosas en México, alude al arte griego cuyas esculturas representaban dioses; en cambio, en el presente de su escritura, éstas habían sido sustituidas por héroes, y explica:

Y la razón es obvia, porque el héroe es el semidiós, es el hombre que sobresale de entre los demás, y los domina y los subyuga y los arrastra [...]. El héroe [...] se presenta casi desnudo, luciendo sus recios músculos, el pecho, los formidables hombros y las piernas, al par gruesas y ágiles. Ése es el tipo que se perpetuará en bronces y mármoles; ése es del estatuario. También de éste son los príncipes, los soberanos, los magnates, no porque ellos sean siempre dignos de que la admiración les erija estatuas, ni mucho menos porque sean hermosos, sino porque *la adulación se complace interesadamente en presentarlos hermoseados con la arrogancia y pompa de los césares y de los antiguos vencedores*.⁵⁷

Manuel Gutiérrez Nájera señala que la escultura, presente en las artes de nuestro país, tenía un objetivo político, porque era producida bajo el patrocinio del gobierno. Esa realidad rompe con la idea que postuló en “El arte y el materialismo”, acerca de que el verdadero arte no debía tener un objetivo que no fuera lo bello. También alude a la práctica

⁵⁶ M. Gutiérrez Nájera, “Revista artística”, en *Primer Almanaque Mexicano de Arte y Letras para 1895*, publicado por Manuel Caballero, ilustraciones de Jesús Martínez Carrión y Ricardo Iriarte. México, Talleres de Tipografía, Litografía y Encuadernación de Francisco Díaz de León, sucesores, 1894, pp. 9-15, *loc. cit.*, p. 11, recogido como “Revista artística. 1894” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁵⁷ *Idem*.

de representar personajes conocidos por sus contemporáneos,⁵⁸ lo cual impedía al artista crear con libertad, porque debía respetar las características propias de la persona que iba a representar, asunto que muestra la tensión entre una estética realista y una más expresionista:

El escultor tiene que dar a las estatuas de ellos el parecido necesario. No le es dado fantasear ni representar al personaje tal como se lo figura, por las condiciones morales que lo singularizaron. Otros grandes hombres tienen leyenda; los nuestros no, nada más tienen historia. *No los vemos agrandados ni embellecidos*, sino tal como fueron; y ni aun eso muchas veces, porque están centelleantes todavía los fanatismos y los odios que encendieron.⁵⁹

Écfrasis de esculturas

Concuerdan con las características anteriores las estatuas de *Cuauhtémoc* y del *General Carlos Pacheco*; al hablar de la primera, Manuel Gutiérrez Nájera aprovecha para hacer una crítica sobre la selección del tema representado, que contrastaré más adelante con la que dedica a la del monumento a Enrico Martínez:

[Miguel] Noreña, en su *Cuauhtémoc*, hizo la estatua del único héroe mexicano que tiene el carácter gentilicio de semidiós. Cuauhtémoc no es, propiamente hablando, héroe nuestro, porque la raza mezclada y no la india, es la que prepondera en la nación y determina nuestra nacionalidad; pero sí es héroe de esta tierra y honra y decoro del linaje humano.⁶⁰

Acerca de la segunda obra, alude a las características físicas del *General Pacheco* y al talento que tuvo Gabriel Guerra al representarlo: “Faltaban al general Pacheco, como es bien sabido, el brazo derecho y la pierna izquierda. Pues bien, a pesar de esto, Guerra supo

⁵⁸ Este fenómeno ocurrió en toda Iberoamérica durante esa época. La escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y nuevos países. Contribuyó a la urbanización simbolizando el adelanto cultural y expresó emblemáticamente la obra pública a través de la transformación estética de las ciudades (cf. Rodrigo Gutiérrez, “La pintura y escultura en Iberoamérica, 1800-1925”, en *Historia del Arte Iberoamericano*, p. 15).

⁵⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, “Revista Artística. 1894” en *op. cit.*, pp. 11-12.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 12.

dar a la figura de aquel heroico mutilado, gallardía y arrogancia, sin menoscabo de la verdad o exactitud del parecido”.⁶¹ Así, con los adjetivos anteriores, esta escultura cumple lo que El Duque Job buscaba en el arte, el embellecimiento de la forma y la expresión. No obstante, falta el tercer elemento que sí encontramos en el Dante: causar un efecto en el espectador; en ese caso, la “meditación”. Empero, Gutiérrez Nájera pondera la manera en la que el escultor logró expresar la gallardía y la arrogancia del general.

Las éfrasis de las estatuas del *General Carlos Pacheco* y de *Cuauhtémoc* son textualmente muy reducidas en comparación con otras, y se refieren precariamente a ciertos aspectos de las obras. Las dos éfrasis se crearon con el propósito de aludir al talento del artista que las creó.

La estatua de *Carlos Pacheco* es evaluada de manera positiva ya que oculta los defectos del modelo que presentó, logrando así la belleza de la forma, la estética que se buscaba en la etapa griega; además la obra consigue expresar el carácter heroico del general, expresividad por la que Gutiérrez Nájera la considera como una obra superior a las estatuas que se elaboraban por “encargo” –forma de producción que también practicó–, pero no de una institución religiosa:

El general Pacheco está de pie; la capa prendida al hombro va cayéndole airoosamente hacia la izquierda y cubre con arte los dos miembros de que carece la figura. Tal estatua sí es obra de arte y no de encargo y pacotilla, como las que suelen improvisar algunos escultores.⁶²

Es relevante no perder de vista que esta estatua fue mencionada en el mismo artículo en el que se cita la estatua de *Cuauhtémoc*. Así, el Duque Job, centra su crítica no sólo en los valores estéticos de la estatuaria de su tiempo, sino también en los personajes que las obras representaban.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

Al referirse a la escultura de *Cuauhtémoc*, Gutiérrez Nájera afirma que su posición y dirección es muy parecida a la que fue erigida en Tebas, en memoria de Memnón. Esta comparación permite inferir el elogio de la de *Cuauhtémoc*, pues la califica como “gran figura”, siempre alumbrada por los primeros rayos del día y con “todas las apariencias de la vida. Cree uno que va a andar, hendiendo el aire”.⁶³ Aunque, está esculpida correctamente y se muestra la belleza de la forma, la figura “está muda, inerme e impasible, como la raza que personifica hermosamente”. Si bien Gutiérrez Nájera critica la inmovilidad de la obra, no es ésta una falla del artista, sino del tema de la estatua, que desde la perspectiva najeriana, muestra las características de “la raza que personifica”.⁶⁴ La crítica si bien muestra la belleza de la forma al compararla con la estatuaria egipcia, y logra personificar la raza indígena, resalta su inmovilidad y la poca expresividad de la obra; el tema de la escultura deja su impronta como problema de dudosa resolución.

En ese mismo artículo regresa al tema de los héroes, y menciona que el *Cuauhtémoc* es “la estatua del único héroe mexicano que tiene el carácter gentilicio de semidiós”, pero aclara que no es propiamente un héroe de la nueva patria, ni de la nueva nación, porque si esto fuera así, debió de haber sido presentado como un modelo mixto –como lo indica en el texto dedicado al monumento a Enrico Martínez–, que mezcla la raza indígena y la española, que “es la que prepondera en la nación y determina nuestra nacionalidad”.⁶⁵ Enseguida deja claro que, como personaje histórico, Cuauhtémoc “sí es un héroe de esta tierra”.⁶⁶

Si la estatua de *Cuauhtémoc*, en cuanto a su forma, cumple con la técnica escultórica, personifica sólo a la raza indígena, por lo que no representa a la nueva nación, de tipo mixto, como sí lo hace la de Enrico Martínez, a la que dedica la siguiente écfrasis.

⁶³ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁴ Una crítica muy parecida la encontramos en la crónica de Tablada acerca de las estatuas de los llamados Indios verdes, develados en el Paseo de la Reforma (José Juan Tablada, “Los colosos del Paseo”, en *Obras VI. Arte y artistas*, p. 49).

⁶⁵ Manuel Gutiérrez Nájera, “Revista Artística. 1894” en *op. cit.*, p. 12.

⁶⁶ *Idem*.

Se trata de la escultura que remata el monumento a Enrico Martínez, y que simboliza a la Ciudad de México. Con frases que describen la escultura resaltando “el gallardo conjunto de la composición”, el “tipo mixto”, la “corrección ateniense de las líneas” y “el arte con el que están tratados los ropajes”: la crítica presenta las características de la bella forma. Después, se subraya la expresividad: la *altivez*, la *nobleza* y la *fiereza* de la mujer-ciudad. Forma y expresión son dos elementos que Gutiérrez Nájera busca en una obra completa; además, el autor enfatiza la intención efrástica pues alude a dos tipos de representación artística: la escultórica y la literaria, al afirmar que la obra es “tan acabada y donairosa como una estrofa heroica de la *Iliada*”.

Después de evaluar la estatua con parámetros del arte clásico al referirse a la corrección ateniense de las líneas y de los ropajes, fragmenta los elementos observados en la escultura: ropaje, corona, cabeza y cuello.

Como ya se dijo, la estatua es la representación simbólica de la Ciudad de México; la écfrasis muestra una mujer-ciudad en desarrollo. Manuel Gutiérrez Nájera concluye: “Es la mujer en el mediodía de la vida, en el pleno equilibrio de sus facultades y en el armónico desarrollo de sus formas”.⁶⁷ El autor engloba en esa frase sus observaciones y califica a la mujer-ciudad, que es donde se concentra la perspectiva del autor, y donde radica el objetivo de la écfrasis: la Ciudad de México está “en el pleno equilibrio de sus facultades” y sobre todo en el “desarrollo de sus formas”.⁶⁸

La écfrasis de la estatua de *Dante* se divide en dos partes: la primera describe detalladamente la escultura y hace hincapié en su forma: “rostro austero de severas líneas; pómulos salientes y mejillas demacradas, frente dilatada y espaciosa”;⁶⁹ de inmediato se

⁶⁷ M. Gutiérrez Nájera, “El monumento a Enrico Martínez. Nuestras ilustraciones”, en *El Noticioso Ilustrado*, núm. extraordinario por el primer aniversario del periódico (30 de agosto de 1881), p. 2, recogido como “El monumento a Enrico Martínez” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ M.G.N., “Cartas a Junius”, fechada el 24 de julio de 1883, en *La Libertad*, año VI, núm. 165 (24 de julio de 1883), p. 1, recogido como “Dante. Estatua de Epitacio Calvo” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

alude a las pupilas y olvida referirse a la obra para centrarse en el personaje de Dante: “hundidas las pupilas que sondearon con su vista de águila el seno cavernoso del Infierno; así es, así es el Dante”.⁷⁰ Después de esta fusión entre obra escultórica y personaje, continúa describiendo la forma de la escultura “todo es adusto y rectilíneo en esa gran figura quieta: desde las duras líneas del perfil, hasta los pliegues de la túnica talar, en cuyas fimbrias se ha pegado el polvo de las calles de Ravenna”, al mencionar las calles de esa ciudad, regresa al personaje histórico. Manuel Gutiérrez Nájera utiliza frecuentemente en sus éfrasis, la fusión entre la obra y el personaje representado, para acrecentar la percepción del logro artístico.

Una vez más deja de referirse a la forma de la escultura y como mencioné en la éfrasis del Monumento a Enrico Martínez, éstas concluyen en la mayoría de las veces con una frase aseverativa o con una pregunta. La éfrasis de la estatua de *Dante* termina con la siguiente cláusula “Ése es el Dante: ese hombre oscuro vuelve del Infierno”.

Pese a la ambigüedad, en general, de sus críticas sobre la escultura, en el artículo dedicado a la estatua de Dante puede percibirse un gusto estético, ya que la obra logra mostrar lo que él identifica como “expresión” o “espíritu”, que transmite la importancia que este personaje tuvo en la historia, como precursor de pensadores y artistas como Maquiavelo y Miguel Ángel. La éfrasis prosigue:

Nada había escultural ni plástico en ese hombre, cuya frente irradia con todos los centelleos de la Edad Media; sus carnes están flacas, pálidas y maceradas por el ayuno; un ropaje talar lo cubre por completo, *ocultando las miserias del cuerpo*, todo huesos; la vida se concentra en la espaciosa frente y en los ojos que han conservado, por efecto de un espejismo misterioso, las claridades rojas del Infierno: *no es un cuerpo, es una sombra; no es un organismo, es una idea; no ve, escudriña; no habla, medita; y ese pensamiento que dibuja su negro espectro en la bóveda majestuosa de la frente*, es el que va a interpretar y reproducir el estatuario, dando color al mármol y poniendo luz en el oscuro fondo de esas pupilas apagadas.⁷¹

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.* Los subrayados son míos.

Con el fragmento anterior, podemos inferir, que la estatua logra cumplir con la estética de Gutiérrez Nájera, porque transmite la complejidad del personaje que representa. La estatua ya “no es un organismo, es una idea”; me parece importante recalcar esta frase, porque en “El arte y el materialismo” Manuel Gutiérrez Nájera explica el arte como reflejo de lo bello, y esto se logra cuando la obra deja de ser un objeto material y se convierte en el reflejo de una idea. En esta misma écfrasis afirma que la obra no sólo ve sino que escudriña, medita y piensa.

Para el crítico, la estatua logró expresar “la vida interna y la agitación intelectual” que representa Dante Alighieri, a pesar del lugar secundario en el que Gutiérrez Nájera tenía a la escultura como medio para poder alcanzar lo que denomina como “espíritu”;⁷² tanto es así que finaliza la écfrasis elogiando la obra tal como cité páginas atrás, pero que reproduzco para subrayar su importancia.

¿Cómo expresar con el mármol frío ese carácter que resume y que compendia las pugnas religiosas y políticas de la Edad Media? Yo no lo sé; pero el hecho es que el escultor ha conseguido ese ideal. Esa frente medita, esa boca habla y esos ojos ven. Ése es el Dante como yo lo había soñado.⁷³

El crítico modernista adjudica a la estatua de Dante características pictóricas como color y luz, estos dos elementos, como se verá más adelante son relevantes para la estética del escritor.⁷⁴

Aunque la escultura era considerada por Gutiérrez Nájera como una manera de embellecer la forma, puedo afirmar que tuvo preferencia por la pintura. Empero, las estatuas que se aluden en este capítulo son congruentes con la estética del autor: la presencia de la belleza, que se encuentra en la forma o en la expresión.

⁷² En la época se discutió la relevancia entre esta característica, pero la identifiqué en artículos que referían a la pintura como se verá más adelante.

⁷³ *Idem*. Los subrayados son míos.

⁷⁴ Es importante mencionar que otra écfrasis de escultura fue la de Lord Byron, pero al ser una obra que sólo conoció en grabado, decidí colocarla en el apartado de imágenes.

Puedo concluir que cuando el referente de la obra escultórica es un personaje histórico del país –como ocurre con el general Carlos Pacheco o con Cuauhtémoc–, la écfrasis se acerca más a una simple descripción que a una creación literaria. En esos casos su crítica se apega más a una crítica objetiva, al utilizar términos como líneas, composición, ropaje clásico, etcétera. Puedo inferir que existe una relación entre el conocimiento que el receptor-lector podía tener del referente y el grado de libertad de creación ecfástica.

POSTULADO ESTÉTICO DE LA PINTURA

Los artículos de crítica de obras y artistas, seleccionados para el análisis de las écfrasis,⁷⁵ mantienen ideas ya defendidas en “El arte y el materialismo”, en el que Gutiérrez Nájera dedica uno de sus apartados a la pintura.

En el ensayo de 1876 el autor contrapone dos tipos de composición pictórica: la que hace una “transformación de los objetos” y la que elabora una “fiel imitación de la Naturaleza”; esto puede extrapolarse al proceso mismo de creación literaria que Manuel Gutiérrez Nájera empleaba para elaborar sus textos, que era: el espectador-artista debía interpretar lo que estaba viendo, ya fuera de la Naturaleza, o como en este caso, a partir de una obra pictórica. Esto queda de manifiesto cuando el autor invita al lector a que imagine dos formas de “imitación” del cuadro de Jan Brueghel, *El jardín del Edén*.

El primer paraíso con que nos encontramos es una fotografía de la verdad material: Adán y Eva están realmente en cueros, y se les tomaría por una pareja feliz que se baña en una posesión particular. Las plantas y los árboles podrían ser clasificados por un botánico, tal es la propiedad y minuciosidad con que están reproducidos; un jardinero podría formar un ramo de las flores que se le pidieran; [...] Pero después de haber admirado todo esto con los ojos de la cara, echáis de ver que no se ha asomado a ellos vuestra alma. Todos aquellos seres están como enjaulados en el cuadro; el país tiene el apacible aspecto de un jardín inglés; el cielo es tal como vosotros lo deseáis para un día de campo, mas no como debió ostentarse en el despertar de la creación, y aquel Padre Eterno que se asoma entre nubes es un

⁷⁵ Para el presente análisis consideraré los artículos “La Academia de Bellas Artes” (1883), “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” (1888) y “Revista Artística. 1894”, recogidos en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos*, en prensa.

apreciable modelo que por un duro se aparece a voluntad en las casas de los mortales. [...] El segundo paraíso deja en cambio mucho que desear como fiel imitación. No se comprende bien qué árboles son aquellos; hay acaso algún león con peluca y algún elefante que tiene grandes narices en vez de trompa; hay faltas de corrección en el dibujo y gran escasez de detalles: empero, la composición es grandiosa; los pájaros cortan el aire, los brutos corren por la pradera mostrando su variedad infinita y como negándose a la servil imitación; el aire y la luz lo bañan todo en olas de color y de alegría, modificando y transformando los objetos.⁷⁶

De esta forma, Manuel Gutiérrez Nájera muestra al lector dos estéticas antagónicas. La primera, que más agrada al vulgo, retrata “fielmente todos los ejemplares”, animales, elementos naturales, etcétera. Parecen ser una “fotografía de la verdad material”; pero su opinión queda clara al terminar su crítica: “Dios, que hizo el original, no ha dado una sola pincelada en la copia”.⁷⁷ Así expone que, desde su punto de vista, el objetivo del arte no es la imitación de la Naturaleza, sino la creación de la belleza a partir de la idea y del pensamiento que nos produce el arte. El segundo cuadro “deja, en cambio, mucho que desear como fiel imitación” y tiene “faltas de corrección en el dibujo y grande escasez de detalles: empero, la composición es grandiosa”; culmina esta postura estética con el ascencionismo reiterado: “la obra del artista se eleva hasta la grandeza de Dios”.⁷⁸

En cuanto a la técnica pictórica, Gutiérrez Nájera admiraba, sobre todo, el uso de la luz y de los colores, que logran expresar vida en el cuadro; por ello culmina así la écfrasis de la pintura de Brueghel: “¡Luz, color, vida! ¡Toda la paleta del pintor y todo el genio del artista, puede emplearse en la imitación de tantos seres y objetos, y en la *expresión* de la Omnipotencia divina!”⁷⁹

Gutiérrez Nájera, por lo general, resalta en sus textos esos elementos en las obras plásticas que le agradan, o incluso añade color a las obras que lo necesitan o no lo tienen, como en el caso de los grabados. En otras palabras, tal como señalaron otros críticos de arte

⁷⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *Mañana de otro modo*, p. 28. Los subrayados son míos.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ *Idem.*

el color da vida a la obra⁸⁰ y es el detonador para la concepción emocional y el logro de la experiencia estética.⁸¹

Las ideas de Manuel Gutiérrez Nájera expresadas muy tempranamente, en 1876, se reafirman con el paso del tiempo y las volvemos a encontrar en los artículos sobre arte, específicamente en aquellos donde recurre a la écfrasis. Ese primer texto teórico sobre estética me ha dado luz para la interpretación de sus artículos.

En el artículo “Revista Artística. 1894”, no obstante que alude a la estética e historia de la escultura, el autor favorece al arte pictórico por ser un medio artístico más expresivo:

En tales condiciones, la escultura tenía por fuerza de llevar vida precaria. Porque la escultura es la divinización de la forma; la escultura es pagana; la escultura agiganta al hombre en el *Moisés* de Miguel Ángel, o lo hermosea en el *Apolo*; *pero no puede expresar lo que sólo se expresa bien con la mirada, el éxtasis, el ensueño, el amor sobrehumano de una Santa Teresa de Jesús, la belleza del cuerpo demacrado, el triunfo del espíritu sobre la materia.*⁸²

Como se infiere de la cita anterior, la cualidad más apreciada del arte en la crítica najeriana es la belleza, y ésta no se lograría plenamente en la escultura, porque la presencia de lo material le estorbaría. Por ello, Gutiérrez Nájera muestra la preferencia de la pintura sobre la escultura.

Aunado a la exigencia de que la pintura no sea la simple imitación de lo que se ve, sino su transformación estética, el autor alude al uso específico de la luz y a la elección de los colores, que se relacionan con la representación del ensueño, del amor y del éxtasis:

⁸⁰ Advierto que la similitud de ideas entre Diderot y Gutiérrez Nájera, se advierte en el *Comentario al ensayo de la pintura*, en el que Diderot adjudica a lo colorido un impacto en la sensibilidad del espectador.

⁸¹ “El dibujo, el boceto, es ciertamente el fundamento, pero no lo sustancial. A la pintura pertenece la coloración, que es ella misma dibujo; es eso lo que primero proporciona el acabamiento de la expresión” (Hegel, *Lecciones de estética*, apud Marco A. Werle, “La cuestión del colorido en la pintura: Hegel frente a Goethe y Diderot”, en *Estudios Filosóficos*, Sao Paulo, Universidad de Antioquia, junio, 2012, núm. 45, p. 125).

⁸² M. Gutiérrez Nájera, “Revista artística”, en *Primer Almanaque Mexicano de Arte y Letras para 1895*, publicado por Manuel Caballero, ilustraciones de Jesús Martínez Carrión y Ricardo Iriarte. México, Talleres de Tipografía, Litografía y Encuadernación de Francisco Díaz de León, sucesores, 1894, pp. 9-15, *loc. cit.*, p. 11, recogido como “Revista artística. 1894” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

Pero, ¡con qué talento y con qué belleza! Siempre anima a esas figuras un hálito divino; siempre encarnan algo ideal; siempre son como símbolo de amor y de consuelo. La luz que alumbra, por ejemplo, a su *Mártir cristiana* es una luz sobrenatural. No es de luna, ni es de sol: *¡es de mirada de Dios!*⁸³

Esta luz celestial se menciona también en las éfrasis de *The light of the World* de William Hunt, y *Cristo en el Camino de Emaús*. Al considerar que la obra pictórica ha cumplido con su objetivo, que es la belleza que permite estar en contacto con lo divino, pues es su reflejo, la obra es calificada como arte.

Al ser la pintura un arte que convoca la mirada, el uso de los colores se torna de gran importancia:

*¡Cómo ama el color y cómo me gusta que lo ame! Esta “fiesta de los ojos”, ¿no es lo esencial en la pintura? Para mí, el señor Gamboa Guzmán es ante todo y sobre todo un gran decorador, y como decorador no le encuentro rival entre nosotros. Si aquí tuviéramos palacios, y próceres mecenas, y magnates que comprendieran la pintura, fuera del retrato, el señor Gamboa Guzmán dejaría obras descendientes en línea recta de la *Apoteosis de Venecia*, de Pablo el Veronés. ¡Qué magnificencia hay en sus tonos! ¡Qué opulento es su pincel! ¡Qué musa la suya, tan semejante, si queremos darle forma, a la reina de Saba! *Hay pintores que ven gris: el señor Gamboa Guzmán ve color de iris.*⁸⁴*

A diferencia del desprecio que la pintura tendrá, como arte colorido, para la segunda generación de modernistas,⁸⁵ la importancia de las pinturas de Gamboa Guzmán, para Manuel Gutiérrez Nájera no sólo radica en las tonalidades de su paleta, sino en que los colores crearan y expresaran sensaciones. Por ello, cuando alude a los grabados de óleos, pasteles y acuarelas en las revistas y almanaques, Manuel Gutiérrez Nájera hace hincapié en que las obras no pueden ser admiradas completamente sin observar sus colores.

⁸³ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *El Partido Liberal*, t. VI, núms. 1006 y 1011 (15 y 22 de julio de 1888), pp. 1-2, *loc. cit.*, p. 2, recogido como “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁸⁴ *Idem*. Los subrayados son míos.

⁸⁵ En la descripción que Ceballos hace sobre Julio Ruelas se refiere a que una de las características más relevantes del pintor es que: “No es el clásico hasta el extremo de creer con Winckelmann que el color, la luz y el claroscuro no tienen en un lienzo todo el valor que la pureza de las líneas...” (Ciro B. Ceballos, “Julio Ruelas”, en *En Turania*, p. 39).

En la mayor parte de los artículos de arte, pude constatar que hay una preferencia por el sentido de la vista –mirar para transformar–, por ello privilegia el uso de la luz, y los colores, e incluso en los personajes de las obras plásticas suele aludir a los ojos, la mirada y la vista.

Como se vio en el apartado “La crítica de arte en París”, el color era un elemento que podía ser admirado desde la sensibilidad de cualquier persona, cosa que no sucedía por ejemplo con el dibujo, que requería mayores conocimientos especializados. Me parece que esta creencia también la compartía Manuel Gutiérrez Nájera, por lo que este elemento no falta en sus descripciones.

Écfrasis de pinturas

Con fines analíticos, dividí en dos grupos las écfrasis que creó Manuel Gutiérrez Nájera: sobre pinturas nacionales y sobre pinturas extranjeras; y, a su vez, las subdividí en: écfrasis singulares y écfrasis plurales. Aquellas aluden a una sola obra, las segundas relacionan varias obras u “objetos” en el discurso literario.

En cuanto a las écfrasis creadas a partir de obras de pintores mexicanos, aquí llamados nacionales, se cumple el pacto que Luz Aurora Pimentel menciona, por el cual, el lector de la écfrasis tiene la obligación de buscar el referente para comparar imagen y texto,⁸⁶ lo cual se dificultaba con las écfrasis creadas a partir de obras de factura extranjera.⁸⁷ Por lo anterior, advertí que la cercanía con el referente, en el caso de las écfrasis de obras nacionales, repercutía en la escritura del Duque Job. La diferente percepción de un texto cuando se tiene el referente visual aludido o no, es un rasgo que hace pertinente el estudio por separado. En cuanto a la subdivisión de écfrasis singulares y écfrasis plurales, la formulé y adapté de la propuesta de Áron Kibédi, quien analiza el texto y la imagen desde el punto de vista de la recepción y denomina como “objetos” la cantidad de imágenes,

⁸⁶ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 113.

⁸⁷ En este apartado incluí dos écfrasis de obras extranjeras *The Light of the World*, de William Hunt, y *La orgía romana*, de Thomas Couture, debido a que las imágenes las pudo visualizar en cromolitografías, lo que no sucede con las imágenes extranjeras que incluyo en el apartado “Imágenes impresas” en la presente tesis.

emblemas o carteles que pueden ser analizados singularmente o en forma de serie.⁸⁸ En este caso adapté lo que nombra como “objeto”, al texto o imagen del que se hace la écfrasis.

1. Écfrasis de pinturas nacionales-plurales

Las écfrasis que se analizarán a continuación aparecen en el artículo “La Academia de Bellas Artes”.⁸⁹ Son tres écfrasis que se crearon a partir de obras de pintores mexicanos: *Inspiración de Cristóbal Colón* (1856), de José María Obregón,⁹⁰ *Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos* (1850), de Juan Cordero y *Fray Bartolomé de las Casas* (1875), de Félix Parra.⁹¹

La primera écfrasis, *Inspiración de Cristóbal Colón*, se centra en la mínima acción del personaje, el cual contempla “los dorados lejos del horizonte”. Cristóbal Colón está configurado inmóvil, sentado en una roca esponjosa, lugar que le permite pensar y dar pie a la inspiración.

Después la atención del texto se traslada del personaje de Colón a las gaviotas, mismas que son inexistentes en el cuadro de Cordero, y que Gutiérrez Nájera personifica como seres pensantes que se cuestionan la identidad del hombre que observan desde lo alto. El Colón que crea el texto es plenamente moderno y casi anticipa los inventos del siglo XIX, que se muestran en la siguiente imagen. Colón envidia las alas de las gaviotas, la écfrasis concluye, “¡su mirada está creando un mundo!” y esa frase sólo cobra completamente su significado párrafos más adelante cuando termina la écfrasis de la obra de Félix Parra: “la mirada de Las Casas está creando un Cielo!”.

⁸⁸ Áron Kibédi Varga, “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen”, en *Literatura y Pintura*, pp. 109-138.

⁸⁹ El Duque Job, “La vida en México”, en *La Libertad*, año VI, núm. 152 (8 de julio de 1883), p. 2, recogido como “La Academia de Bellas Artes” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

⁹⁰ La pintura de Obregón se exhibió en Filadelfia y fue muy aplaudida (cf. Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo II, p. 8).

⁹¹ Estos tres pintores mexicanos fueron elegidos no sólo por la relación temático de sus obras, sino porque tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero para concluir sus estudios en arte.

La siguiente écfrasis alude a la pintura de Cordero,⁹² *Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos*. Inicia con la referencia al paso del tiempo: “La nieve de los años ha cubierto ya su espesa y antes ensortijada cabellera”; y de esa forma tiende un puente entre la obra anterior y ésta, en que ya no es el muchacho que estaba sentado junto al mar pensando en el horizonte, sino un anciano que ha regresado a tierras españolas. Al describir a Colón en la corte de los de Reyes Católicos, con los pajes que ofrendan regalos exóticos, menciona unos grilletos inexistentes en el cuadro, que permiten al autor evocar la esclavitud que el pueblo indígena sufrió después del descubrimiento de América: “Los grillos que sujetan sus pies explican las cadenas que amarraron luego los brazos del inmortal descubridor”.⁹³ Con esa frase Gutiérrez Nájera hace referencia ya no al cuadro, sino al hecho histórico.

En *Fray Bartolomé de las Casas*,⁹⁴ la écfrasis inicia con la exclamación “¡Los indios!”, para describir después el “fuego del sacrificio”, el “templo azteca”, el hombre muerto que es la “víctima” y la viuda que abraza con dolor al padre Las Casas. Aquí refiere que los “blancos hilos” del personaje al parecer aluden a una “luz beatífica”, que de nuevo no está presente en el cuadro pero que al parecer da pie para que Manuel Gutiérrez Nájera centre la atención de Las Casas en las manos blancas y nerviosas que sujetan un crucifijo. Finalmente la écfrasis culmina con la siguiente frase: “¡Si la mirada de Colón está creando un mundo, la mirada de Las Casas está creando un Cielo!”. Con esto une las dos écfrasis, y subraya la división entre un mundo material y uno espiritual, tema estético que ya había expresado en “El arte y el materialismo” y que reitera en su producción.

⁹² Esta obra fue enviada por el pintor desde Roma para la exposición de la academia de 1851. Es considerado como “el primer cuadro de historia con tema americano que vio el público de la Capital”, que fue muy conocido no tanto por la calidad de la pintura sino por la visión nacionalista que estaba representando, una alegoría de la riqueza de América. Es el único cuadro de Cordero en que aparece el tema indigenista (cf. Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, p. 65).

⁹³ Muy probablemente, la alusión a las cadenas que hace en la écfrasis, haga referencia al boceto exhibido en la exposición *Colón rehúsa que le quiten las cadenas*, del pintor brasileño Horacio Hora.

⁹⁴ Obra que se distinguió por su actitud en favor de los indios, y que en la Exposición de 1876 fue criticada debido a la “desproporción por el fondo de arquitectura indígena en tonos grises” (Justino Fernández, *op. cit.*, p. 77).

Así, en *Inspiración de Cristóbal Colón, Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos y Fray Bartolomé de Las Casas*, aunque a primera vista el escritor hace una descripción más objetiva de las obras, en realidad deja espacio para la creación literaria con el ordenamiento de sus referentes. En esta serie de obras aludidas sucede el efecto narrativo que Áron Kibédi explica:

Las series de imágenes, por otra parte, estén o no acompañadas de palabras, tienden a ser interpretadas como exclusivamente narrativas, ya que exigen que les dediquemos tiempo y seguimiento. Incluso cuando nada parece ligar efectivamente los elementos a los que las imágenes sucesivas remiten, tenemos tendencia a aceptar la falacia del *post hoc ergo propter hoc* y a establecer un orden cronológico y por lo tanto narrativo.⁹⁵

De esa manera, estos tres cuadros quedan ordenados cronológicamente en el texto najeriano; al aludir al primero, se resalta la mirada, el pensamiento y la inspiración de Colón, y se subraya el momento en el que todavía América no había sido descubierta por Europa; en el segundo óleo, Colón ya es un anciano que está regresando de tierras lejanas a la corte española; en el tercero, a pesar de que el personaje Cristóbal Colón no está presente, se muestra la consecuencia histórica: tras la conquista militar, la conquista espiritual. El cuadro se centra en el indígena asesinado y en el padre Las Casas. Manuel Gutiérrez Nájera selecciona en ese orden las obras anteriores para reforzar una lectura cronológica o causal de varios sucesos históricos.

La siguiente serie de éfrasis es la que dedica a el *Lechero* y la *Graziella inmóvil*, obras de la pintora Julia Escalante, mencionadas en el artículo “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”.⁹⁶

En la primera éfrasis, Manuel Gutiérrez Nájera advierte –y me parece relevante– que la Graziella que está representada en el cuadro no es el personaje de la novela de Lamartine, o

⁹⁵ Áron Kibédi, *op. cit.*, p.126.

⁹⁶ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *El Partido Liberal*, t. VI, núms. 1006 y 1011 (15 y 22 de julio de 1888), pp. 1-2, recogido como “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

al menos no la representa apegada a la descripción literaria. En un primer momento, esto parecería una crítica negativa al cuadro, pero se ve que ese desapego es lo que hace a la pintura valiosa ante el Duque Job, pues Escalante no imita al personaje de la novela, sino que crea su propio personaje. En cambio, Gutiérrez Nájera, critica el otro tipo de realismo de la pintura: la mujer representada es “demasiado señorita [...] una Graziella de muy buena familia”, aludiendo al contexto urbano y aristócrata en que se desenvolvía la pintora pues, asegura, que para crear a *Graziella inmóvil*, Julia Escalante “miró el tipo de su heroína y lo adaptó” al ambiente en el que ésta vivió. A pesar de que el cuadro muestra “el medio elegante” en el que fue creada la obra, también declara sentimientos y en esto radica su belleza: “si quiso expresar en esa figura el sentimiento de abandono y tristeza, no puede negarse que lo realizó completamente”. Recurre a cierto ordenamiento de elementos: ojos, postura, frente y boca; este recurso es utilizado por el Duque Job cuando describe a una mujer: “Está enamorada y está triste; esto se ve, magistralmente expresado, en sus ojos, en su actitud, en su frente, en su boca, en toda ella”.⁹⁷ Es relevante referir que al igual que en la estatua de Dante hace alusión a la “frente”, parte del cuerpo donde sitúa la expresión de un sentimiento, que da vida al personaje que representa y que por esto, causa un efecto en quien contempla la obra.

Tan autónoma llega a ser la representación de la Graziella de Lamartine de la pintora Escalante, que Manuel Gutiérrez Nájera crea una historia en la que el personaje de la pintura es una niña que se disfraza: “Esa niña elegante que por un capricho romántico se ha vestido de Graziella tuvo de seguro un novio que la abandonó, que le ha prometido volver y que no vuelve”.⁹⁸

La segunda écfrasis hace referencia al óleo *Lechero*. Gutiérrez Nájera juzga que la obra es “superior como dibujo” a la *Graziella*. Al parecer esta pintura se acerca más a la estética de Manuel Gutiérrez Nájera, ya que la califica como “una de las figuras mejor plantadas y

⁹⁷ *Ibidem*, p. 1.

⁹⁸ *Idem*.

más vivas” de la exposición. Critica la figura principal del cuadro “tampoco y a pesar del paisaje mexicano en que la artista lo coloca, es un lechero nuestro”, la crítica continúa: “Pero, ¡cómo hay aire, cómo hay horizontes en ese cuadro! La figura se destaca esbelta y recortada cuidadosamente por la luz, como por una tijera de oro”.⁹⁹ De esa manera, resalta que los modelos o los recursos que se utilizaron para representar al lechero y el paisaje del cuadro, no corresponden.

Manuel Gutiérrez Nájera como lo hace en la *Graziella* inventa una historia, en la cual el lechero es un hombre “correcto” que se disfraza de campesino.¹⁰⁰ La éfrasis termina:

La Graziella y el Lechero, o para hablar más propiamente, el Lechero y la Graziella son dos muchachos encantadores y muy bien educados, que burlando la modestia de la señorita Escalante, nos dice al oído: ¡es una artista!¹⁰¹

Por lo anterior, me parece que la crítica de estos cuadros es ambivalente: por un lado parece que el cuadro de *Graziella* agrada a Gutiérrez Nájera porque es un intento de producción artística auténtica y consigue la expresividad; pero por el otro lado, en el *Lechero*, aunque lo considera una producción artística de más valor, resalta la incongruencia entre el personaje y el paisaje representados. Por otra parte, el escritor menciona una luz que “recorta” la figura del lechero; cuando Gutiérrez Nájera se refiere al elemento luminoso, suele ser señal de que la obra agrada al autor por su originalidad. Esto no sólo se alude en el *Lechero* sino también en la *Graziella*, que es un intento de arte porque no imita. El cuadro *Graziella* no imita al personaje de la novela de Lamartine –la mujer romántica, celestial o angelical–, sino una mujer demasiado mundana.

En el *Lechero* sucede lo mismo; la pintura incluye elementos que Gutiérrez Nájera evalúa positivamente, como la representación del entorno, el trabajo de dibujo de la figura

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ “El mexicanismo interviene desde un principio por el lado de los modelos, resultando curiosas incongruencias. Así, para un gladiador romano se tuvo por modelo a un tipo mexicano con marcadas características indígenas, lo que indica falta „de propiedad“, como decía la crítica del tiempo, o bien el deseo de meter en un molde clasicista al país entero” (Justino Fernández, *op. cit.*, p. 61).

¹⁰¹ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *op. cit.*, p. 1.

del hombre que representa al lechero, pero no logra plenitud por una razón muy semejante: la incongruencia de que un lechero rural parezca más bien un joven: “vestido de fantasía, muy limpio, muy correcto, muy Jockey Club, muy prestada y artificialmente campesino”.¹⁰²

Ocho años atrás, Ignacio M. Altamirano hizo la crítica de esta misma pintora y su cuadro *Graziella*, que a continuación comento brevemente para subrayar el cambio de perspectiva que supone la crítica najeriana. Altamirano esperaba la imitación del personaje de Lamartine: “No: esa joven del cuadro, no es ni la sombra de Graziella, y sin la nota se le podría tomar por una convaleciente de tercianas”.¹⁰³ La pintora al no “traducir por medio del pincel” el personaje novelesco, es tomada por novata: “La señorita Escalante revela cualidades nada comunes para el arte. En primer lugar su obra es original y escogió un bello pensamiento, aunque no haya podido expresarlo bien. Esto debe depender de su juventud y de su inexperiencia”.¹⁰⁴

Regresando al artículo de Manuel Gutiérrez Nájera, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, se encuentran cuatro pinturas: *Saraida*, *La noche*, *Abandonada* y *Melancolía*,¹⁰⁵ creaciones del pintor Juan Gamboa Guzmán.

Aunque no he localizado los óleos y por lo tanto, es difícil analizar las écfrasis como hasta el momento se ha realizado, Manuel Gutiérrez Nájera relaciona las pinturas: *Saraida* y *La noche*;¹⁰⁶ y *Abandonada* con *Melancolía*. En el primer caso critica a la *Saraida* por ser muy realista y centra la atención en *La noche* por ser “más poética” y “más alejada de lo terrenal”. Así, identificamos que uno de los elementos que más agradaron de la pintura fue

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ Ignacio Manuel Altamirano, “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado”, recogido en *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte 3*, p. 158.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 158.

¹⁰⁵ Existen las referencias de las obras en los catálogos de las exposiciones de la Academia de San Carlos, pero las imágenes no fueron localizadas. También se buscaron las imágenes en “20 semblanzas de yucatecos distinguidos”, pero sin resultados.

¹⁰⁶ Sobre el cuadro titulado *La noche* se sabe que es muy parecido a *Música celestial*, única imagen que obtuve de la obra del pintor yucateco. *La noche* fue vendida en 1995 a una colección particular en París (Eduardo Tello Solís, *Juan Gamboa Guzmán: a un siglo de distancia*, p. 54).

el idealismo con el que se pintó *La noche*. La écfrasis de este cuadro la he incluido en esta tesis porque se sabe que es muy semejante a *Música celestial*. A modo de *mise en abîme* el óleo de Gamboa Guzmán une lo literario con lo pictórico en unos versos de Jesús E. Valenzuela a partir de los cuales se creó la pintura:

La luna en el zafir tenue flotaba
como borrado disco de diamante,
y con su luz dulcísima besaba
la augusta frente de la noche errante.¹⁰⁷

Manuel Gutiérrez Nájera en un primer momento nos adentra en la descripción del cuadro aludiendo al mar y las nubes en las que descansa la mujer, pero al comparar las nubes con el hombro de un amante, comienza una narración independiente del cuadro, en el que nos explica lo que significa la noche para los amantes. La noche como una mujer que cierra sus ojos para no ser “indiscreta” y espera a que los enamorados den su último beso resguardados en las sombras. De inmediato, da voz a estos amantes que murmuran al oído de la mujer-noche: “¡no te vayas!”. El tema de los amantes que se pueden amar en la obscuridad, también se aborda en el cuadro de Horacio Lengo, *Romeo y Julieta*.

Manuel Gutiérrez Nájera admira de esta obra la interpretación que hizo el pintor de los versos: “La luna no es la que describe el poeta Valenzuela, no es un “borrado disco de diamante”, sino una luna muy brillante. Nuevamente la luz en la écfrasis se hace presente, como en las écfrasis en las que aparece representada la figura de una mujer.

A pesar de que hay una relación entre los versos y el cuadro,¹⁰⁸ Manuel Gutiérrez Nájera resalta la adaptación que el pintor plasmó en la obra. La creación de una obra pictórica que no imita su referente literario, sino que es una nueva creación artística.

¹⁰⁷ Jesús E. Valenzuela, “Crepúsculo”, en *La Juventud Literaria*, año I, tomo II, núm. 7 (12 de febrero de 1888), pp. 52-53; *loc. cit.*, p. 52.

¹⁰⁸ Ciro B. Ceballos menciona que Jesús E. Valenzuela tenía en su sala la obra del pintor Juan Gamboa Guzmán, y que ésta había sido creada a partir de los versos que se incluyen en la écfrasis de Manuel Gutiérrez Nájera (C. B. Ceballos, “Jesús Valenzuela”, en *Panorama mexicano 1890-1910: memorias*, p. 362).

2. Écfrasis de pinturas extranjeras-plurales

Me referiré a dos écfrasis de pinturas de autores extranjeros: *Romains de la décadence* (1847), de Tomas Couture, y *The light of the world* (1853), de William Holman Hunt; textos que aparecieron en el artículo “La vida en México”. Es relevante notar que dicho artículo tuvo tres versiones; en las primeras dos, de 1881 y 1882, la écfrasis de la pintura de Tomas Couture no aparece, porque el objetivo era exponer la situación del arte en el país. Esto cambió en la versión de 1883, en que la incluye tras el estreno en México de la obra de teatro *Las estatuas de carne*, de Eugenio Sellés, a la que se alude. La versión que he tomado para este análisis es esta última de 1883, donde las obras de William Hunt y de Tomas Couture se relacionan, como intentaré mostrar en las siguientes páginas.¹⁰⁹

En la primera écfrasis, Manuel Gutiérrez Nájera describe la pintura comenzando por los últimos planos hacia el primero, aludiendo así al salón, la entrada de la luz, las “columnas de orden corintio” y las esculturas que “representan a los romanos de otro tiempo”. Con esto pretende expresar que el pasado fue mejor que el presente, el pasado glorioso de las esculturas contra el presente de la orgía y el decaimiento. Los romanos que se presentan en el primer plano de la pintura son los que fueron vencidos por “el vino y las cortesanas”.

En su texto afirma: el “hastío y el tedio penetran a la sala con la luz”; como puede notarse nuevamente la luz es un elemento fundamental en las obras pictóricas que cita Gutiérrez Nájera. La luz en este cuadro viene a develar la falsedad de los placeres de la orgía. Se alude a los invitados que muestran la decadencia: el vino convirtió en hombres temblorosos a los romanos “que en otro tiempo empuñaban la espada con vigor”; las cortesanas son, junto con el vino, las pasiones capaces de vencer a un hombre valiente: “el vino y las cortesanas pudieron más que los bárbaros”.¹¹⁰

¹⁰⁹ El Duque Job, “La vida en México”, en *La Libertad*, año VI, núm. 152 (8 de julio de 1883), p. 2, recogido como “La Academia de Bellas Artes” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

¹¹⁰ *Idem*.

Los temas de los vicios y la decadencia en el arte son aludidos en “El arte y el materialismo”, donde se explica que el arte al buscar la más elevada revelación de belleza, no debe representar el vicio, ya que éste es el lado oscuro y tenebroso de la humanidad; el arte debe enseñar “la virtud y la pureza: ángeles de luz que despertaban en nuestra alma los más nobles y elevados sentimientos”.¹¹¹ Así, la mención de esta pintura resulta coherente con los postulados de Manuel Gutiérrez Nájera, quien reprueba el vicio. En la écfrasis, mediante una estrategia prosopopéyica, las estatuas censuran y miran con desprecio a los nuevos romanos. Éstas son los “testigos imponentes de la orgía, las estatuas observan con sus enormes ojos blancos aquella saciedad y aquel hastío. Diríase que un relámpago de cólera brota de aquellas pupilas marmóreas”.¹¹²

Es importante observar que la écfrasis es muy detallada, a pesar de que el escritor nos ha advertido que está *recordando* la pintura; nombra un “náufrago” que es cargado por sus esclavos, figura que es difícil de identificar en la obra. Mediante sus estrategias narrativas, se añade movimiento y sensaciones auditivas a las acciones de los personajes pictóricos: “Una mujer, casi desnuda, alza los brazos y se encorva hacia atrás en una especie de bostezo nervioso, de tal modo, que hasta cree oírse cómo crujen distendidos sus músculos vigorosos y robustos”.¹¹³

Como en un juego de espejos, la écfrasis recrea una obra pictórica que, a su vez, representa estatuas que figuran a los romanos de un glorioso pasado; en el texto, las estatuas representadas en el óleo descrito toman vida y “miran” los actos de las nuevas generaciones que no son aceptables moralmente. Un hombre representa la decadencia, al tratar de corromper al arte:

Un borracho trepa al pedestal de una de aquellas esculturas, y para desarrugar su adusto ceño, le moja los labios con el vino de su copa. Este ingeniosísimo detalle

¹¹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *Mañana de otro modo*, p. 9.

¹¹² El Duque Job, “La Academia de Bellas Artes”, en *op. cit.*, p. 2.

¹¹³ *Idem.*

pone de relieve el contraste entre la Roma de mármol, la Roma heroica y la Roma decadente que ventrea a sus pies.¹¹⁴

Después, la *écfrasis* se centra en las figuras principales de la pintura, que se encuentran al centro de la obra, el hombre, que es el anfitrión, y una mujer. A ésta, la identifica con Mesalina, símbolo de la Roma decadente; emperatriz romana, que por sus acciones se asocia a la lujuria, la ambición, la promiscuidad y la avaricia. En seguida se refiere a las figuras secundarias, menos relevantes en el cuadro, como un joven que “retoza con una mujer rubia” que está ebria, y, en el tercer plano, otras mujeres que tratan de conseguir una corona ofrecida por un muchacho. La *écfrasis* termina: “en el fondo, medio ocultos por las columnas y las flores, dos romanos adustos contemplan indiferentes tal escena. No están ebrios ni buscan las caricias ni los besos. Son los observadores fríos y mudos”.¹¹⁵ Aunque en el óleo de Couture, dichas figuras de dos testigos ajenos a la orgía están del lado derecho en el primer plano de la pintura; en la *écfrasis* convino al narrador situarlas al fondo para acentuar su no pertenencia, incluso por cierto voyeurismo. Gutiérrez Nájera se sirve del tema e intención del óleo para censurar por analogía los recursos del arte pictórico y el arte teatral; pues afirma que esos observadores fríos y mudos son “la estatuas de carne del señor Sellés”:

En el lienzo los fríos censores de los vicios, sobrado cobardes para condenarlos en voz alta y sobrado débiles para no tomar parte en las orgías, se desprenden con admirable precisión. En el drama no; ninguno puede darse cuenta de si son egoístas o cretinos, de si son esculturas o muñecos.¹¹⁶

Es muy probable que Gutiérrez Nájera haya seleccionado esta pintura no sólo por la crítica que hace de la decadencia, sino por ser una obra muy conocida que le permitía hacer una comparación evidente para el lector a quien deseaba convencer de su punto de vista. El óleo de Couture mostraba los vicios dejando una huella que daba dimensión ética a esa

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Idem.*

exhibición; el drama de Sellés, dramaturgo naturalista, sólo mostraba la podredumbre social sin insertar entre sus personajes esa crítica que ayudara al espectador a encontrar el provecho en la exhibición del vicio. Lo notable es que esa argumentación la haga Manuel Gutiérrez Nájera entre dos artes muy distintas.

La obra de Tomás Couture provenía de una academia privada,¹¹⁷ fundada por él después de intentar obtener por seis veces el Prix de Roma, sin ser aceptado; en otras palabras, Couture no apoyaba los preceptos academistas. Esta característica también la tuvo el autor de la siguiente obra pictórica, a la que se refiere en este mismo artículo: William Hunt.¹¹⁸

Al hacer la écfrasis de *The Light of the World* Manuel Gutiérrez Nájera alude en primer lugar a Diógenes. Mención que no es accidental, pues este filósofo griego, conocido por enseñar a sus seguidores la independencia respecto de las necesidades materiales, parece recordarnos la actitud del Duque Job cuando rechazó los valores materiales en “El arte y el materialismo”. Une el mundo clásico con el cristiano: Diógenes se transforma en Cristo haciendo una ronda nocturna; ya no busca “con su linterna un hombre en pleno día”, sino “una alma despierta en el dormido mundo”. En la écfrasis, el escritor construye un cansado Cristo que toca puertas, pero nadie le responde:

aquel divino rondador nocturno camina desalentado y sin vigor, con muchas y muy duras espinas en su nimbo de oro. La hierba mojada tiñó de verde la fimbria de su dalmática de brocado, y la luz brilla con menos intensidad y menos vida en su linterna. ¿Será más feliz en el pobre dintel a que se acerca, sembrado de malas plantas y de ortigas? *El toque del aldabón no se ha de oír seguramente dentro, ahogado por los cantos de la orgía o los ronquidos de la bestialidad.*¹¹⁹

¹¹⁷ Mientras la mayoría de los maestros incitaban a sus alumnos a entrar a las escuelas prestigiosas de Roma y Francia, Couture los alentaba para no ser parte de éstas. Algunos de sus alumnos fueron Eduard Monet y Pierre Puvis de Chavannes. En cuanto a la obra, se le conoció por el uso de colores brillantes, y las distintas texturas. La pintura representó para muchos críticos una innovación de la tradición académica (Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, pp. 273-274).

¹¹⁸ William Hunt fue parte de un grupo de estudiantes de la Royal Academy, que formó una sociedad secreta conocida en la Exposición de 1849. Este grupo fue conocido como el Pre-Raphaelite Brotherhood, que tuvo ideas revolucionarias, fomentó la producción artística originada de la inspiración y condenaba el estilo rígido de las academias, que se basaba en la imitación de modelos (Michelle Facos, *op. cit.*, p. 185).

¹¹⁹ El Duque Job, “La Academia de Bellas Artes” (1883) en *op. cit.*, p. 2.

El personaje de la pintura transformado por la écfrasis es lastimado por las “malas plantas” al caminar; estas últimas líneas construyen una acción narrativa que de ninguna manera está presente en la obra pictórica. Gutiérrez Nájera añade color a la pintura, como hizo en la écfrasis anterior, por lo cual es muy probable que estas dos pinturas fueran visualizadas por el Duque Job en una cromolitografía.

En el texto najeriano, el aldabón no se escucha por “los cantos de la orgía y los ronquidos”, elementos que fueron aludidos en la écfrasis anterior. Es en ese punto donde las dos écfrasis se relacionan; el mundo del vicio y de la corrupción, que remite al materialismo representado en la obra de Couture, y el mundo espiritual, encarnado por Cristo y el arte, representado por la obra de William Hunt. Esta dicotomía está presente tanto en la poética como en los postulados estéticos de Gutiérrez Nájera.

La pintura de William Hunt, en la écfrasis de Gutiérrez Nájera, sirve de sustrato visual para la creación de una metáfora del arte; compara el Cristo cansado, ignorado en el mundo, con el arte de nuestro país. Después, el arte se convierte en un “pequeñito” que va de puerta en puerta sin ser escuchado:

Tú también vas así, de puerta en puerta, con las carnes desnudas en medio de la noche, con el cuerpo entumido y con las manos casi amoratadas. Toda la luz, todo el calor, toda la vida, se refugian en tus ojos, en *tus hermosos ojos que miran siempre al Cielo*.¹²⁰

Esa luz de la mirada que se eleva se relaciona con la mayoría de las obras pictóricas y con los grabados que se mencionarán en el siguiente apartado; los ojos que miran al cielo son un indicio de que la obra ha cumplido con el objetivo del arte, que es la belleza. En los ojos de los personajes de las pinturas se muestra lo celestial y lo hermoso de la obra. Ahí reside la mirada estética.

¹²⁰ *Idem.*

3. Écfrasis de pinturas nacionales-singulares

Las écfrasis de pinturas que pueden ser analizadas independientemente son tres; dos son mencionadas en el artículo “La Academia de Bellas Artes”:¹²¹ la pintura *Jesús en el camino de Emaús* (1852), de Ramón Sagredo, y *Locura de Isabel de Portugal* (1855), de Pelegrín Clavé; y la tercera, *La muerte de Marat*, de Santiago Rebull, en el artículo “Exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”.¹²²

Gutiérrez Nájera pondera, por encima de todas, la obra de Ramón Sagredo:¹²³ “No hay, sin embargo, lienzo alguno en la Academia que tan poderosamente embargue mi ánimo como ese admirable lienzo de Sagredo”.¹²⁴ En seguida, la écfrasis se centra en el paisaje que muestra la pintura, “Los tintes opalinos del crepúsculo”, la tierra de Palestina, los muros del castillo, la palmera y la arena, que efectivamente se pueden observar en el cuadro. De nuevo, el ordenamiento de las figuras que se mencionan en la écfrasis son de los últimos planos hacia los primeros, como se verá también en *La orgía romana*. Después se concentra en la figura de Jesús, a la cual se le aplica movimiento “se aproxima acompañado de dos discípulos amantes”.¹²⁵

Antes de describir la figura principal, deja establecido el elogio al trabajo del artista: “jamás pintor alguno ha dado más unción y más poesía a la figura soberana del Salvador”, y junto con este encomio, Gutiérrez Nájera recurre nuevamente a la prosopopeya no sólo para hacer hablar a la figura del cuadro, sino para hacer de ello un símbolo. Así como Colón crea un mundo y Las Casas un Cielo, aquí afirma: “de aquella boca está brotando el

¹²¹ *Idem*.

¹²² El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *El Partido Liberal*, t. VI, núms. 1006 y 1011 (15 y 22 de julio de 1888), pp. 1-2, recogido como “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

¹²³ Se señala como sorprendente que aunque Sagredo contaba con poca experiencia siendo estudiante de la Academia, hubiera logrado una obra con “sentido de movimiento”, “ligereza de factura” y la distinción en la cara de Jesús por la luz y el color que le añadía “cierta fantasía”. El cuadro fue muy celebrado en su momento, y Justo Sierra se ocupó de él (cf. J. Fernández, *op. cit.*, p. 62).

¹²⁴ M. Can-Can, “Memorias de un vago”, en *El Cronista de México*, 3ª época, t. III, núm. 96 (3 de diciembre de 1881), pp. 781-782 (fechado en: *diciembre 2 de 1881*), recogido como “Un almanaque con grabados” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 781.

Evangelio”, es así como el personaje toma vida, en armónica oposición al entorno que enmudece: “La tarde muere silenciosamente”. La écfrasis regresa al paisaje representado, la tarde, la sombra que “cubre la campiña”, y nuevamente en sincrónica oposición a la sombra, la écfrasis se recrea en la “aureola de luz” que destaca el rostro de Jesús. De nuevo, como suele hacer en algunas écfrasis, termina con una pregunta retórica que deja un final abierto: “¿Es el sublime resplandor interno de las almas o algún rayo perdido de la fulgente claridad solar, que ha querido permanecer más largo tiempo en el espacio para rodear el rostro de Jesús?”

La pregunta anterior, oscila entre dos formas de animismo imposibles para la explicación científica pero esenciales para la forma de concebir la experiencia estética. La presencia de estos dos elementos permiten afirmar que la pintura de Sagredo concuerda con la estética del autor. Con su écfrasis da vida al personaje que representa a Jesús, predicando el Evangelio, en un entorno colorido, de tintes opalinos, de luz que ilumina su rostro.¹²⁶ Como lo mencioné en la explicación entorno al postulado estético de la pintura, tanto el uso de colores que impregnan de vida el cuadro como la presencia de la “luz celestial” que el pintor plasma en el cuadro, son dos elementos que revelan la estética pictórica propuesta por Gutiérrez Nájera.

La siguiente écfrasis a la que me referiré es del lienzo *La muerte de Marat*, de Santiago Rebull.¹²⁷ Nuevamente es relevante la manera en la que el pintor interpreta la figura de

¹²⁶ En cuanto a la técnica clasicista se admiraba el colorido y la idealización de las figuras. El modelo debía cumplir con la belleza ideal, dibujadas y pintadas con suavidad, junto con actitudes melodramáticas y colores claros, “justificados por la luz” (cf. J. Fernández, *op. cit.*, p. 61).

¹²⁷ La obra de Rebull se presentó en la exposición de la Academia de 1875 (cf. J. Fernández, *op. cit.*, p. 78). Existe una crítica de José Martí: “La pintura, noble señora del espíritu, puso colores de genio en los pinceles de Santiago Rebull... como lo grande es relativo, el gran pintor concibió el gran instante: unió a la energía la hermosura femenil, y creó a Carlota. Sin modelo, porque Marat no se reproducirá hasta que no se reproduzca la historia de la esclavitud europea, reguló los músculos, dio belleza artística a un torso de fiera... una concepción que hay a la par suficiente verdad histórica, disposición, perfecta ejecución sin tacha, animación, colorido, inspiración y perspectiva irreprochables... Esta obra seduce miradas, cautiva la voluntad y comprime la crítica en los labios. Él es terrible como la facción que encarna: más músculos en el brazo y el monstruo está perfecto. Se le comprende como necesidad histórica; se le abomina como entidad humana; se le admira como realización artística... Y ella es Vetella... Amamos sobre toda esa exquisita cabeza, con su golpe exagerado de luz... Ése es el cuadro: place a los ojos, cautiva el deseo, se explica a la razón, se le siente

Carlota Corday. No es la imitación de otros cuadros del mismo tema, sino la presentación de una nueva visión: “su Carlota Corday no es la que nos pinta la historia, pero sí la Rachel, la Ristori, la más insigne de las trágicas, en el papel de Carlota Corday. No era ella tan aristocrática; en ese cuadro se asemeja a María Antonieta”.¹²⁸ Gutiérrez Nájera justifica la manera en la que el cuadro se separa del personaje histórico, a pesar de que admira este aspecto: “pero el señor Rebull necesitaba presentarla así, para que la viésemos no como a una mujer, sino como a un ángel vengador”.¹²⁹ El autor muestra la belleza de la obra en la simbolización de la venganza en la obra pictórica “no será enteramente real, pero sí es absolutamente hermosa. No será la Corday, pero sí la venganza”.¹³⁰

Una vez más Gutiérrez Nájera añade una luz celestial cuando alude al rostro de Carlota Corday, elemento que ya se ha visto en otras pinturas en las que aparece una mujer representada. Gutiérrez Nájera, explica que la mujer representada en la pintura toma vida y habla “de los labios de Carlota Corday salen versos sonoros”.¹³¹ Este mismo recurso en el que añade luz y sonido al cuadro lo vemos en *Jesús en el camino a Emaús*, por lo que el cuadro cumple con las características estéticas que Gutiérrez Nájera buscaba en el arte: “Y no reprocho al señor Rebull este “dramatismo” de su manera, porque es bello y porque tiene mucho de simbólico”.

Para explicar los valores de la representación pictórica, Manuel Gutiérrez Nájera acude a la comparación con el género dramático; propone una lectura dual que habla de la fusión de las artes, muy del gusto modernista: “y se aplaude por fuerza llamando a gritos al autor... y al pintor escenógrafo que tan maravillosamente ha pintado ese rincón de buharda en que Marat agoniza a la vista del público y sabiendo bien que se le está mirando”.¹³²

y se le guarda en el alma... Honraríase un Museo de Europa con un cuadro como éste” (José Martí, *José Martí en México*, pp. 81-84, *apud* Justino Fernández, *op. cit.*, p. 78).

¹²⁸ El Duque Job, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín”, en *El Partido Liberal*, t. VI, núms. 1006 y 1011 (15 y 22 de julio de 1888), pp. 1-2, recogido como “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

¹²⁹ *Ibidem.*, p. 1.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Idem.*

Hay que recordar que esta mezcla de expresiones artísticas –pintura y teatro– también la utiliza al referirse a la pintura de *La orgía romana*, para hacer una analogía y criticar las fallas de la obra teatral.

Por último comentaré una écfrasis en la que el autor se ciñe a la descripción de *La demencia de Isabel de Portugal*:

La reina Juana abre desmesuradamente las pupilas negras, agrandadas por la demencia, y sus hijos, vestidos de brocado y terciopelo, se agrupan en su torno y esconden las cabezas en su pecho, como si así quisieran devolverle el juicio. Un anciano llora apoyado en el dosel.¹³³

En la écfrasis no se nombra al autor de la pintura, porque era tan conocido en el ámbito artístico; la obra también fue famosa por el tema histórico, inspirada en el romanticismo pictórico francés. De ella dijo Justino Fernández:

Fue, en verdad, la única pintura de regulares dimensiones y ambiciones que pintó Clavé y en su momento causó sensación, cuando ya se empezaba a murmurar y a dudar de la capacidad del pintor. Por lo demás el cuadro estaba inspirado en los procedimientos de Paul Delaroche, cuyas melodramáticas composiciones gozaron de fama pasajera.¹³⁴

A pesar de que aparentemente esta écfrasis se ciñe de forma fiel a la descripción de la obra, el escritor modifica algunos elementos, que dan dimensión narrativa. El primero es que afirma que los hijos esconden las cabezas en el pecho de Isabel, lo cual no se ve en la pintura, el niño está mirando hacia el frente e Isabel de Castilla tiene vuelta su cara hacia la de su madre. El anciano al que hace referencia Gutiérrez Nájera no llora, o por lo menos esto no es visible en la pintura, únicamente tiene una expresión de tristeza. Las emociones que debía despertar la contemplación del cuadro son interpretadas por la narrativa de Gutiérrez Nájera; las características que se resaltan de la pintura son la demencia y el dolor

¹³³ El Duque Job, “La vida en México”, en *La Libertad*, año VI, núm. 152 (8 de julio de 1883), p. 2, recogido como “La Academia de Bellas Artes” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

¹³⁴ Justino Fernández, *op.cit.* p. 57.

de los niños y del anciano. Nuevamente la expresión de la pintura es lo que le importó al escritor modernista.

ÉCFRASIS DE IMÁGENES IMPRESAS

He titulado este apartado “Imágenes impresas” porque las obras a las que se alude son pinturas extranjeras que Manuel Gutiérrez Nájera conoció en publicaciones periódicas o en libros que ofrecían reproducciones de las pinturas en blanco y negro. Manuel Gutiérrez Nájera no tuvo contacto directo con las obras, sino en reproducciones por medio del grabado que, sin color, sólo daban cuenta de las figuras.

Las siguientes écfasis provienen de dos artículos: “Un almanaque con grabados” y “El Salón de París”.¹³⁵ Las écfasis fueron creadas a partir de grabados de obras pictóricas y escultóricas que Manuel Gutiérrez Nájera seleccionó del *Almanaque de la Ilustración Española* y de *L' Illustration*.¹³⁶

En ambos artículos advierte que la imaginación es el elemento primordial para poder conocer la producción pictórica y escultórica extranjera. “Un almanaque con grabados” inicia:

Yo no tengo a quién leer idilios o novelas. Estoy solo, como una isla, y alejado del mundo como los antiguos eremitas. Mis ojos, pues, recorren a todo escape las hojas de los libros, y *mi imaginación, como un caballo suelto en los bosques vírgenes*, con la hierba hasta el vientre, corre sin reposo entre los ásperos breñales montañas boscosas. Los almanaques muestran ya sus forros multicolores en mi mesa. Ahí está el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*. Abramos sus páginas.¹³⁷

¹³⁵ M. Can-Can, “Memorias de un vago”, en *El Cronista de México*, 3ª época, t. III, núm. 96 (3 de diciembre de 1881), pp. 781-782 (fechado en: *diciembre 2 de 1881*), recogido como “Un almanaque con grabados” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa. // El Duque Job, “El Salón de París”, en *El Partido Liberal*, vol. IX, núm. 1567 (1 de junio de 1890), p. 2, recogido como “El Salón de París” en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)*, en prensa.

¹³⁶ *L' Illustration*. Fundada por Paulin, Édouard Charton y Joanne, esta revista francesa se publicó desde 1843 hasta 1944.

¹³⁷ M. Can-Can, “Un almanaque con grabados”, en *op. cit.*, p. 781.

“El Salón de París” comienza:

Uno de los placeres más honestos y baratos de que puede disfrutar un pobre, es el de ver estampas. *La imaginación abre sus alas; el entendimiento no trabaja; el ánimo reposa.* Preferible es, por de contado, ver pinturas; pero aquí no tenemos grandes museos, ni ricas colecciones particulares; nuestra Academia de San Carlos está siempre cerrada, como la desmantelada casa de algún viejo avaro; en las iglesias hay poco bueno, y lo poco bueno que hay está siempre semiculto en el sitio más inadecuado y más obscuro; de modo que preciso es conformarse con ver los grabados nuevos que exhibe Pellandine en sus aparadores, y con suscribirnos, si para ello da nuestro peculio, a alguna publicación ilustrada de París o Barcelona, emporio hoy, con mengua de la altiva Londres, del buen gusto tipográfico y del arte del grabado periodístico.¹³⁸

En las dos citas se observa cómo el autor dice abstraerse del mundo que lo rodea; en el primer caso, gracias a la lectura del *Almanaque* y en el segundo, al poder visualizar los grabados en las publicaciones extranjeras.

En párrafos metadiscursivos, Manuel Gutiérrez Nájera afirma claramente lo que su discurso hará con las imágenes: con el uso de la imaginación las écfrasis no se ceñirán tanto a la descripción, sino que ejercerá una escritura más libre, abierta y literaria. Este tipo de textos ecfrásticos partirá de temas constantes en la obra del autor, como el papel de la mujer en la sociedad, las mujeres idealizadas o los niños descuidados o abandonados por sus padres. La crítica sobre la producción pictórica en nuestro país, aunque no está del todo ausente, no es el objetivo principal de estos artículos, sino que centra la atención en otros temas que surgen a propósito de las imágenes de pinturas y esculturas.

A diferencia de las écfrasis creadas a partir de obras pictóricas, en las que el color y la luz eran características relevantes, el autor comenta que una pintura no puede ser criticada si el único medio que se tiene para conocerla es la gris impresión del grabado; sin embargo, hace el acercamiento con la imaginación:

Pero ahora caigo en que, yo en escribir y ustedes en oírme, estamos cometiendo una tontera... Hablar de lienzos que no conocemos sino con el vestido gris del grabado;

¹³⁸ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

sin la magia del color y sin la gloria de luz. [...] Recrea –me digo a mí mismo– tu errabunda fantasía, hojeando esos cuadernos de grabados.¹³⁹

Nuevamente Gutiérrez Nájera otorga relevancia a la vista, sentido que da inicio a “mundos de refinamiento que sólo pertenecen a la conciencia intelectual del artista”,¹⁴⁰ y que comienzan, en este caso, con la contemplación del arte. El Duque Job invita al lector a abstraerse de lo mundano y conocer el arte pictórico por medio del grabado, que si bien superficialmente es una forma de conocer la producción artística en el extranjero:

Refresca tu espíritu con la contemplación de los paisajes; humedece tus miradas hundiéndolas en el agua azul de las Marinas; ríe observando esas escenas o percances picarescos, que pintan con gracia tanta los franceses... pero no hables de esos cuadros porque no los conoces. Y sin embargo, el pobre grabado hace cuánto puede hacer, no hay que negarlo. ¡Buen grabado que me da las señas vagas de hermosas criaturas, muchas gracias!¹⁴¹

A pesar de que hay cierta dosis de crítica de la producción pictórica extranjera, Gutiérrez Nájera es más reservado en sus comentarios, lo que no sucede el caso de las pinturas mexicanas, que ha visto en el original.

A pesar de que las siguientes éfrasis no se relacionan textualmente como lo vimos con *Inspiración de Colón*, de José María Obregón, y *Fray Bartolomé de Las Casas*, de Félix Parra, éstas se relacionan temáticamente.

En “Un almanaque con grabados” predomina la figura de la niña que se convierte en mujer, en ángel, en madre o en mujer coqueta. La transformación de la figura femenina ya ha sido observada por Belem Clark en la introducción a *Por donde se sube al cielo*, a propósito del personaje de Magda, en la que la mujer es “lo sensual y lo angelical reunidos en el mismo ser”, “mujer de pecado” y “criatura celestial”.¹⁴²

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Ana Elena Díaz Alejo, “Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica”, en *Cuarenta años del centro de estudios literarios memoria*, p. 20.

¹⁴¹ El Duque Job, “El salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁴² Cita los estudios de Guiseppe Bellini y Carlos Gómez del Prado, quienes también identificaron las características de la mujer modernista (Belem Clark de Lara, “Introducción” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI. Narrativa I, Por donde se sube al cielo, 1882*, p. LXXXII).

Las imágenes que se relacionan con el tema de la mujer son *Hoy es el santo de mamá*, *El primer hijo*, *Crinolina improvisada* y *Traje de cola*, que se presentan en el mismo artículo. Cada écfrasis muestra un tipo diferente de mujer.

En la écfrasis del grabado *Hoy es el santo de mamá* construye la narración de una niña que se levantó muy temprano y, a medio vestir, fue a recolectar flores; logra esto con los elementos que ofrece el grabado: las flores, el canasto, los hombros descubiertos, etcétera. Pero los puntos indeterminados son rellenados con fantasía: asegura que las flores que tiene la niña en el canasto son rosas,¹⁴³ que la niña tiene diez años y que sus “ojos claros” están mirando al cielo, cuando en el grabado la mirada de la niña enfocada hacia enfrente.

El texto tiene referencias sensuales como las rosas, que indican la primavera, el desnudo de los brazos y los hombros, y el que la niña oprima contra su pecho las flores para que éstas no caigan. Contrapuesto a estos elementos sensuales, se alude a la inocencia de la pequeña al mencionar su edad, y principalmente los ojos claros fijos en el cielo, como si describiera a una santa o una virgen.

Explica que “la graciosa rapazuela no sabe *aún* construir periodos ni hacer ramilletes”, pero tiene los hombros y los brazos desnudos, se juega con dos tipos de mujer: una más sensual y la otra más etérea. La primera es la que en un futuro va a tener que aprender a hacer ramilletes y periodos, la que mostrará los hombros y los brazos desnudos; la segunda es la que se relaciona con los ángeles que son una entidad asexuada, que remite a la estética de Gutiérrez Nájera, para quien el verdadero arte es el que está en contacto con el cielo: con lo divino y no con lo material.

La écfrasis termina con la siguiente pregunta: ¿No son así los ángeles? Nuevamente deja abierto un final, en el que Gutiérrez Nájera devuelve a los lectores el juicio del personaje.

¹⁴³ Sobre las flores en la obra de Gutiérrez Nájera se ha dicho que: “*Flowers with their ephemeral existence and supreme beauty correspond to ideality, life or art itself [...] flowers fulfill an idealistic function magically unifying the author, his art, and the world into a single organism*”. Terry Oxford Taylor, *op.cit.*, p. 159. // Las flores corresponden a la idealidad, la vida y el arte, por su existencia efímera y su belleza. Las flores cumplen una función idealista que unifican al autor con su arte y el mundo en un mismo organismo (La traducción es mía).

El grabado elegido por el autor, cumple desde la estética najeriana tanto con el triunfo de lo espiritual sobre la materia, como con la prioridad en la expresión de la inocencia y la belleza que éste buscaba en el arte.

La siguiente écfrasis que retoma el tema de la mujer es *El primer hijo* que aparece en el *Almanaque* con otra imagen que es *La última pincelada*. Las dos obras son tituladas en la publicación como *Las aptitudes precoces*, pero Gutiérrez Nájera sólo se centra en el primer grabado.

El tema principal de la écfrasis es la maternidad. Se resalta el papel que juega la niña simulando ser madre para después aludir al papel de la mujer como madre. Inicia la descripción refiriéndose a la “chicuela desgarbada y sucia” que tiene en sus rodillas una muñeca. La atención se centra en la muñeca de trapo, las “piernas”, “el traje corto” y sobre todo en el “desgarrón en el bordado calzoncillo”. La écfrasis narra que la niña “frunce el ceño como las madres ariscas cuando pretenden regañar a sus chicuelos. Entre sus labios cerrados voltea alguna agria reprimenda. Mas, sin amilanarse, esgrime la aguja y se prepara a echar un gran remiendo en el roto calzón de la muñeca”.¹⁴⁴ Dichas acciones sólo están sugeridas en el grabado, que da pie a una reflexión moral najeriana sobre el papel de la mujer:

Ya hay algo maternal en esa pequeñita forma de seis años. Las niñas comienzan a ser mujeres muy temprano. La muñeca es algo más que un juguete, es una iniciación. Es el ensayo infantil de la maternidad. Para esas almas que han nacido para los goces y sufrimientos del amor y sobre todo del amor de madre, la muñeca es un ser con alma y vida propias. La besan, la acarician, la regañan, cosen con esmero los vestidos que ha de ponerse y la acuestan de noche en su camita de madera, la cubren con sus ropas para que no sienta el frío y la llevan de la mano a los paseos.¹⁴⁵

Creo que en esta écfrasis hay una notoria separación entre la descripción del grabado y la reflexión sobre la mujer que la imagen incita. Primero, se refiere a la niña de seis años

¹⁴⁴ El Duque Job, “El salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁵ *Idem.*

del grabado, pero luego deja de lado la imagen y crea un discurso independiente, en el que la muñeca es el “ensayo infantil” del papel social que, desde su perspectiva, corresponde cumplir a la mujer: la que goza y disfruta del amor, pero específicamente del amor de madre.

En la écfrasis no se alude a los ojos de la niña, no hay una idealización de la figura de la mujer como pasa en *Hoy es el santo de mamá*, únicamente se muestra el papel que las madres debían cumplir en la sociedad que era el cuidado de los infantes.

Es notable que, a diferencia de otras écfrasis, en ésta no se exige de ninguna forma la participación del lector en el final. Ésta no finaliza con una pregunta, sino que explica el instinto maternal que debe iniciar desde la infancia.

Los siguientes dos grabados que menciona Manuel Gutiérrez Nájera son *Crinolina improvisada* y *Traje de cola*. La intención de la écfrasis es hacer hincapié en la coquetería de las dos niñas que “apenas han llegado a los seis años, pero ya la coquetería apunta en ellas”, empero la écfrasis sólo se centra en *Crinolina improvisada*.

La écfrasis enfoca los “choclos” de la niña, muy duros para que ésta pueda correr en el campo y alejar “su pie pequeño” de la humedad. Es interesante observar que la descripción alude al grabado de abajo hacia arriba, los choclos, las medias y las ligas, la pierna delgada en la que se pueden ver los músculos y los huesos. De nuevo está presente el recurso de una descripción minuciosa y con orden. Los elementos aludidos de la vestimenta subrayan que aunque la niña está descuidada, ya tiene actitudes de mujer: “Pero la niña tiene ya afectaciones de mujer, y allá a sus solas debe indignarse contra sus padres que tan mal la visten. La prueba es que, tomando un pequeño aro, lo ha colgado de sus hombros, levantando con él la falda de su traje. La niña tiene *puff*, la niña tiene crinolina”.¹⁴⁶

La écfrasis de Gutiérrez Nájera alude a acciones sugeridas en la imagen, pero no están representadas en ésta. El tema del descuido, como en la écfrasis de *El primer hijo*, se repetirá más adelante en el grabado de Murillo *Los mendigos*, agravado por el abandono.

¹⁴⁶ *Idem.*

En la écfrasis hay una naturaleza idealizada. En el grabado se puede ver un paisaje descuidado e incluso árido, pero la écfrasis alude a un espacio agradable:

En torno suyo la Naturaleza muestra sus encantamientos prestigiosos. Los pájaros vuelan, las aguas corren susurrando, las flores perfuman y los rayos del sol alumbran todo. Yo ante la augusta serenidad de aquel paisaje, pienso: Dios ha dado alas a los pájaros, perfume a la flor y a la mujer coquetería. Ésa es su arma, ése es su instinto, ésa es su fuerza.¹⁴⁷

La écfrasis agrega elementos que no se observan en el grabado como los pájaros, el sonido del agua que corre, el olor de las flores y sobre todo la luz del sol. Así, concluyo que aunque el grabado al principio no haya sido agradable para Gutiérrez Nájera, éste lo rescata de la simpleza y le imprime belleza y vida en la écfrasis. La écfrasis logra el “anhelo idealista”,¹⁴⁸ que los modernistas buscaban para alejarse de la cotidianeidad por medio de la interacción con la Naturaleza.

Estas últimas écfrasis tienen en común el tema de la mujer; se enfocan en las niñas representadas en la vida cotidiana. En el texto el escritor revela las funciones que cumplirán en el futuro como mujeres. Así, en el tríptico ecfrástico está presente: la niña que se transforma en ángel (la sensualidad idealizada), la niña que se convierte en madre (la sensualidad sublimada hacia la maternidad) y la niña que se convierte en mujer coqueta (la sensualidad para atraer pareja).¹⁴⁹ Tres visiones de los roles que la mujer decimonónica cumplía lo largo de su vida.

La écfrasis no termina con un final abierto, como sucede en *Hoy es el santo de mamá*, sino que asevera que la fuerza de la mujer radica en la coquetería. Empero, hay una narrativa en el orden: Gutiérrez Nájera comenzó con el grabado *El primer hijo*, que quiso

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ Ivan A. Schulman, “Vigencia del modernismo hispanoamericano: concepto en movimiento”, en *El proyecto inconcluso*, p. 18.

¹⁴⁹ Un estudio que también identifica el simbolismo de la presencia del arte, específicamente en los pájaros, los colores y la figura de la mujer, es la tesis de Terry Oxford Taylor en *A Study of Symbolic Expression in the Work of Manuel Gutierrez Nájera*, que se centra entre otros cuentos en “El músico de la murga”, “La odisea de Madame Théo” y “Pia Tolomei” (vid. BIBLIOGRAFÍA).

interpretar como el instinto maternal al que juegan las niñas desde sus primeros años, y terminó con *Crinolina improvisada* asumiendo la coquetería como una característica femenina. En otras palabras nos muestra “la bipolaridad modernista” al encontrar en la figura de la mujer “lo sentimental-honrado” y “lo perverso-cortesano”, mutaciones que van de un estado a otro en un mismo ser.¹⁵⁰

En la última écfrasis hace alusión a los pájaros, un elemento que no está en el grabado y que es el enlace para referirse a la siguiente imagen, *Romeo y Julieta* de Horacio Lengo. La écfrasis inicia enunciando los pájaros que están representados en el grabado: “¡Los pájaros! También aman, como todo lo que piensa, como todo lo que siente, como todo lo que vive. Horacio Lengo ha pintado un lienzo admirable cuya copia miro aquí y cuyo título es: *Romeo y Julieta*”.¹⁵¹

El título es el pretexto para poder hacer referencia a la obra de William Shakespeare.¹⁵² Ya no se alude al grabado, sino al amor humano, que necesita de la noche para los idilios amorosos; en cambio las aves “pueden amarse en pleno día, entre el aroma de las flores que se entreabren y a la luz del sol”. Regresa al grabado, relacionándolo con la obra inglesa: “Julieta es una ave de plumaje rico y Romeo es un pájaro. El antepecho de la ventana los divide: una sombrilla china tamiza en polvo de oro sobre sus cabezas los rayos del sol”.¹⁵³

La ventana es el impedimento para que los amantes estén juntos: la “s sombrilla china” los “rayos del sol”, y “las flores trepadoras que forman un marco digno a esta divina escena de amor libre”. La luz del sol y la naturaleza están presentes en la écfrasis, para crear el ambiente idealizado en el que está representado el amor. Hemos visto que Gutiérrez Nájera otorga luz a las obras que le agradan estéticamente, como se ve claramente en *Cristo en el*

¹⁵⁰ Estas mutaciones se mencionan en la descripción psicológica del personaje Magda de la novela najeriana *Por donde se sube al cielo* (Belem Clark de Lara, “Introducción”, en *op. cit.*, p. LXXVIII).

¹⁵¹ El Duque Job, “El salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁵² William Shakespeare es un referente al que Gutiérrez Nájera acude frecuentemente, como en el grabado de “Sepulcro apócrifo de Hamlet en Elsinor”, citado en mi revisión sobre la crítica de arte.

¹⁵³ El Duque Job, “El salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

camino de Emaús; en el caso del grabado, plasma en la descripción la luz que está iluminando las cabezas de las dos aves.

La écfrasis finaliza: “Las alas se estremecen; tiemblan las gorgueras de los amantes y se juntan sus picos. ¡Qué felices son las aves! Su vida dura lo que dura el amor: muy pocos días”. La écfrasis no tiene un final abierto, declara la brevedad del amor de las aves, quienes no sufren por impedimentos sociales, y se estremecen al poder estar juntas.

Muy probablemente Gutiérrez Nájera eligió este grabado por el referente literario a la obra de William Shakespeare, que presenta el tema de los amantes. En “El arte y el materialismo”, el Duque Job simboliza el amor humano ideal en la figura de Julieta: “considera la faceta del amor divino, y tendréis a san Juan, el apóstol predilecto; la del amor humano, y tendréis a la Julieta de Shakespeare; la del amor al arte, y tendréis al Tasso”.¹⁵⁴

La écfrasis de *La estatua de mármol de Lord Byron*, representa el idealismo y la imagen del poeta romántico. Hay también una descripción del poeta inglés en el fundamental texto “El arte y el materialismo”:

Y poeta sentimental era Lord Byron, aquel ángel caído, aquel ser extraño y misterioso, cuando, revolcando las alas de su genio en el cieno de la tierra, sintiendo herido su corazón por el dardo punzante del dolor, envuelto por las sombras tenebrosas de la duda, sin una sola creencia que le diese vigor y fortaleza, sin una luz de esperanza que le animase para proseguir su camino, sin una mano amante que sus ardientes lágrimas enjugase, dejaba escapar de su pecho agitado por cien y cien borrascas, el canto funeral de la agonía, el lúgubre estertor del moribundo”.¹⁵⁵

En el “El arte y el materialismo” se refiere a Byron como “poeta sentimental”, “ángel caído”, “extraño y misterioso”, que cantaba desesperanzado y casi agonizante. El poeta ha caído a la Tierra donde es incomprensido, por lo que sufre y se ve envuelto en la duda, sin creencias y sin esperanza. Es el pensador agonizante, moribundo, que sufre al encontrarse solo en este mundo.

¹⁵⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *Mañana de otro modo*, p. 26.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 21-22.

En el artículo “Un almanaque con grabados” la écfrasis se ciñe a lo representado en la imagen: “El poeta descansa en un sillón romano. Las líneas varonilmente hermosas de su rostro se destacan poderosamente en el oscuro fondo del grabado. Algunos libros yacen a sus pies, y en sus rodillas se extiende un pliego blanco”.¹⁵⁶

Pero tras la descripción, Gutiérrez Nájera interpreta el grabado con su idea preconcebida sobre Byron, ángel caído que agoniza en la Tierra: “Jamás he visto cabeza comparable a la de Byron. Así debió ser Luzbel, el gran arcángel”. Byron ya no es cualquier ángel caído, sino Luzbel. La écfrasis, una vez más, no se centra únicamente en el grabado sino en lo que Byron representaba para el autor.

El Duque Job, para aludir al talento del poeta inglés, hace referencia a sus ojos, recurso que ya había utilizado al describir la estatua de Dante y las figuras femeninas: “Los ojos del poeta, velados por los párpados que se entornan, buscan colores y armonías en el espacio. De ahí toman el cielo. Luego se cerrarán pesadamente para observar el alma. De ahí toman las negras sombras y las rojizas claridades del Infierno”.¹⁵⁷

Al aludir al cielo, resulta evidente que para Gutiérrez Nájera la poesía de Byron se desprendía de lo material, era arte literario. En esa narrativa, los ojos se cierran para observar el alma, de donde emanan las “negras sombras y las rojizas claridades del Infierno”. Gutiérrez Nájera ubica la creación artística de Byron en el Infierno, por lo que al hacer referencia a la luz, aunque ésta sea rojiza y no celestial. Recordemos que sólo menciona y describe la luz en las obras y en los artistas que le parecen relevantes.

La siguiente écfrasis alude a un óleo de Esteban Murillo, *Invitación al juego de pelota a pala*, que es parte de una serie de pinturas conocidas como *Los mendigos*. La écfrasis inicia refiriéndose a los niños del cuadro, a los que califica como “desarrapados, sucios y maltrechos”. Gutiérrez Nájera centra la atención en el pequeño que está en el suelo rascando la tierra con un “punzón de acero”. Después agrega un elemento puramente

¹⁵⁶ M. Can-Can, “Memorias de un vago”, en *op. cit.*, p. 781.

¹⁵⁷ *Idem.*

imaginativo: el “aire que azota las desnudas carnes”, utilizado para resaltar que los dos niños están a la intemperie y sufren los estragos del ambiente en el que viven: “Ahí están los mendigos de Murillo, desarrapados, sucios y maltrechos. Uno rasca la tierra con un punzón de acero. El aire azota sus desnudas carnes y una sonrisa idiota abre sus labios, enseñando la doble hilera de sus dientes amarillos”.¹⁵⁸

Vuelve a centrarse en los detalles y nuevamente agrega color al grabado, al aludir a los dientes amarillos. Después, describe la segunda figura de la pintura y culmina con una imagen:

El otro, de pie, más abatido, más miserable aún, muerde una corteza mohosa de pan duro y lleva en la mano un cacharro vacío. Le sigue un perro. Los perros son los únicos compañeros de la desgracia. Los dos mendigos son adolescentes, casi niños. La miseria los concibió en una noche de diciembre, tirada en el dintel de alguna puerta.¹⁵⁹

El autor narra las acciones del niño, quien muerde el pan y sostiene una vasija; a éste le sigue un perro, la idea del movimiento está presente en la écfrasis. La écfrasis concluye con la mención a la desgracia de dos niños que están creciendo en el abandono. Este tema es recurrente en las écfrasis, y se observa incluso en las alusiones a obras como *Pauvre enfant*, de Fernand Pelez, o los “arrapiezos que son muchos porque sus padres son muy pobres”, pintados por Blayn.¹⁶⁰

En “El Salón de París”¹⁶¹ hace una serie de écfrasis a partir de los grabados de una publicación francesa que reproduce las obras más relevantes del Salón de ese año. La primera es de un grabado de la pintura de Charles Joshua Chaplin llamada *La edad de oro*. La écfrasis puede relacionarse con *Hoy es el santo de mamá* no sólo porque el pintor es el autor de las dos obras, sino por la forma en la que Gutiérrez Nájera se refiere a ambas.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁶¹ *Idem.*

El escritor discrepa del título: “Pero fijad la vista en el primero: *La edad de oro*. ¿La edad de oro? ¿Por qué? La juventud es la edad de flores”. La edad de las flores, como lo menciona el autor, es un referente utilizado para las jóvenes; después califica el cuerpo de la mujer como la edad de la gardenia.¹⁶²

Hace alusión a la blancura, indicio de que la luz, la claridad, está presente en el grabado, se erige como un elemento que inviste a la mujer con características celestiales; la belleza, entre ellas. Después de construir la imagen de una mujer ideal, blanca y hermosa, que se puede hallar entre nubes, en otras palabras, entre lo celestial, es transformada en la mujer que está “suficientemente desnuda” para mostrar su belleza corporal. Nuevamente, así como se vio en la écfrasis en la que Carlota Corday, el autor simboliza a la venganza. En esta écfrasis la joven representa la juventud: “esa joven bastante envuelta entre nubes de encaje para tener el encanto de lo casto y bastante desnuda para aparecer en la plenitud de la belleza, no es una joven, es la misma juventud”.¹⁶³

En la écfrasis la imagen de la mujer aparece fragmentada, de arriba a abajo: cabellos, ojos, boca y cuerpo; y relaciona cada parte del cuerpo con una edad específica. El autor añade movimiento, olor y color, en otras palabras señala la expresividad de la obra:

Sus cabellos están en la edad de oro; sus ojos en la edad azul de cielo; su boca en la edad del beso; y su cuerpo en la edad de la gardenia. Sus ojos languidecen; sus labios se entreabren; su nariz se dilata para aspirar perfume embriagador; echa atrás la cabeza en indolente postura y comprime con una mano el níveo seno... Espera... Aguarda... Es una novia... ¡la hermosa novia del Amor!¹⁶⁴

El final de la écfrasis no es abierto, no hay una pregunta para el lector, éste declara que la mujer representada en el grabado es la novia del Amor, de esta forma a la mujer se le

¹⁶² La tradición del significado de las flores proviene del Siglo de Oro español, los emblemistas retomaron el motivo del jardín y su simbolismo. En “Del Palacio de la Primavera”, de Luis de Góngora, se observan claramente los atributos de las flores dotadas de una densidad semántica próxima al emblema (Rocío Olivares Zorilla, “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis de Sandoval Zapata”, en *Literatura Mexicana*, vol. XVIII, núm. 2, 2007, pp. 79-96).

¹⁶³ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁶⁴ *Idem.*

relaciona con el amor, que como se dijo en “El arte y el materialismo” es uno de los caminos hacia lo celestial y lo bello. Así en la écfrasis está presente la mujer idealizada: hermosa y sublime.

La écfrasis siguiente alude la obra de Jean-Jacques Henner, que emplea como parámetro de comparación para criticar la calidad del grabado. Hay que recordar que esto mismo sucede cuando Gutiérrez Nájera critica o compara las obras de artistas mexicanos con la de artistas extranjeros. La comparación sirve para resaltar los aspectos positivos de la pintura de Breton, que son la “verdad de la figura” y la “corrección” del dibujo:¹⁶⁵ “No me cautiva tanto la *Melancolía* de Henner,¹⁶⁶ porque la hallo (acaso el grabador tenga la culpa) nada melancólica. En cambio, me sorprende y admira por la verdad de la figura y la corrección extrema del dibujo, *La lavandera* de Breton”.¹⁶⁷

La écfrasis que realiza, a partir de la figura de la lavandera, hace referencia a una distinta clase de mujer, que no había considerado antes, ya no es la mujer idealizada que está en contacto con lo celestial, ni la madre, ni la mujer coqueta, sino una mujer del campo. El autor subraya ese rasgo: “¡Oh, este Breton es inimitable para las escenas campestres!”¹⁶⁸

El escritor añade movimiento al cuadro: “se ve andar a esa lavandera que viene por la orilla del río, con el canasto en la cabeza”. El observador describe a la mujer como “alta, recia y sin aliño”, como si se advirtiera al lector que no espere a la mujer idealizada y perfecta, como la de la *La edad de oro*; a pesar de esto, no priva a la figura de belleza, otorgándole “una cierta hermosura selvática”, que explica en estos términos:

¹⁶⁵ Estas dos características se relacionan con la crítica de arte de Diderot, para quien el dibujo es un elemento que sólo los pintores o especialistas en pintura pueden notar.

¹⁶⁶ Jean-Jacques Henner, pintor francés, autor de desnudos y retratos femeninos; fue miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1847 y del Instituto de Francia y oficial de la Legión de Honor en 1873. Debutó en el Salón de París en 1863 con *Jeune baigneur endormi*. En *L'Illustration* aparece un grabado de la *Mélancolie*.

¹⁶⁷ Jules Adolphe Breton, pintor francés de composiciones realistas, de género y paisajista. Ingresó a la Academia de Bellas Artes en 1847 y debutó en el Salón de París de 1849. Participó en el Salón de 1890 con *La lavandière* y *Les dernières fleurs*.

¹⁶⁸ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

quemado el cutis de la cara por el Sol; blancos los brazos por haberse desarrollado en continuo trato con el jabón y con el agua; vivos y grandes los ojos; robusta la garganta; desaseados los pies que desafían con su doble corteza de madera y carne, los guijarros del camino; mal abrochado el corpiño y en desorden la camisa, la lavandera de Breton regresa de su faena diaria, a la hora calurosa del mediodía.¹⁶⁹

Gutiérrez Nájera configura la imagen de la mujer gradualmente: cara, brazos, ojos, cuello, pies y torso; recurso que por lo general realiza al aludir la figura femenina. Sobre la cara, se refiere al cutis quemado, característica que no pertenece al tipo de mujer romántica, que por lo general es ponderada por la blancura de su piel; sobre los brazos, explica el porqué de su blancura, que no está en el cutis de la mujer, pero que permanece en ella por las actividades de su trabajo, lo cual puede ser una forma de elogio del trabajo; en cuanto a los ojos, éstos no miran al cielo, pero son grandes y afirma que el cuadro expresa la vivacidad de la mirada; el cuello, que el autor describe como “robusta garganta”, rompe de nuevo con la mujer romántica, de cuello blanco y largo como el de un cisne;¹⁷⁰ en tanto que los pies rompen con el estereotipo de la mujer decimonónica, que debía tener unos pies pequeños y delicados.

La mujer es descuidada en su vestimenta, pero a comparación de las niñas que son criticadas en *Crinolina improvisada* y *Traje de cola*, porque sus padres no las visten apropiadamente, la mala vestimenta representada en este cuadro no es valorada negativamente, ya que la actividad laboral de la mujer lo requiere.

Se alude a la belleza de la figura femenina de la lavandera, que Gutiérrez Nájera subraya con la blancura de sus brazos, que son instrumentos de trabajo y medio para encontrar una digna subsistencia.¹⁷¹ La écfrasis hace referencia al paisaje, pero el mismo narrador le resta importancia, y explica que lo hermoso de la imagen es la figura de la mujer trabajadora, es ella quien atrapa al espectador: “El paisaje es vasto; la atmósfera del cuadro es muy rica en

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ “¡Qué blancura, la blancura hiperbórea de sus brazos! ¡Qué cuello aquel, apenas entrevisto y que trae insensiblemente a la memoria a las mujeres-cisne de las leyendas alemanas!” (Manuel Gutiérrez Nájera, “Pia di Tolomei”, en *Obras XII, Narrativa, II Relatos, 1877-1894*, p. 45).

¹⁷¹ En la novela *Por donde se sube al cielo* el trabajo constante y honrado se convierte en una vía para el camino de salvación de Magda (B. Clark de Lara, “Introducción” a *op. cit.*, p. LXXIX).

oxígeno; pero la figura es la que coge y detiene la observación del crítico y la mirada del curioso”.¹⁷²

La écfrasis siguiente se creó a partir de la pintura de Pierre Franc Lamy, *Sueño de estío*. La pintura cumple con las expectativas del autor, que busca sensaciones a partir de la obra de arte.

Precioso es también el de Franc Lamy.¹⁷³ Se siente la frescura de esas hermosas desnudeces que travesean en la hierba o retozan en el aire. ¡Ninfas desnudas y palomas blancas! Este lienzo podría llevar el mismo título que cierta célebre poesía de Teófilo Gautier: *Sinfonía en blanco mayor*. Es un admirable grupo de estatuas en un paisaje de húmedo verdor.¹⁷⁴

La descripción del cuadro es breve, pero una nueva écfrasis queda sugerida al proponer un nuevo título para el cuadro, *Sinfonía en blanco mayor*. En el poema se alude a las náyades de cuello níveo, mujeres cisnes, pero mujeres frías que no sienten amor. Es relevante en el poema la piel blanca que es comparada con el mármol, liso y hermoso, pero frío; también se hace referencia a las mariposas, que representan al amante, que se posan en estas estatuas, pero al no sentir el calor de la amada, se alejan. Así, en la écfrasis de la pintura de Franc Lamy, se puede observar a estas mujeres convertidas en náyades, y a las palomas blancas que vuelan por encima de sus amadas sin poder posarse en ellas, justo como ocurre en el poema. En realidad, la écfrasis sólo es desarrollada brevemente, si bien el referente del poema era muy conocido por el lector.¹⁷⁵ La alusión entre poemas y pinturas está presente también en la écfrasis de *La noche*, de Gamboa Guzmán.

¹⁷² El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁷³ Pierre Franc Lamy, pintor francés de escenas históricas, desnudos, retratos y paisajes. Entró a la Sociedad de Artistas Franceses en 1885 y participó en varios Salones de la década de 1880, obteniendo algunos premios. Aquí se refiere a *Rêve d'été*, que ganó medalla de segunda clase.

¹⁷⁴ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁵ Théophile Gautier, “Symphonie en Blanc Majeur”, en *Émaux et camées* (1852). En México, este poema se tradujo en la *Revista Azul* en 1895 y fue después muy citado por los decadentistas (*vid.* Juan Pascual Gay, “Lujuria, anomalías y excentricidades en *Revista Azul*, 1894-1896”, en *Revista Internacional d'Humanitats*, año xv, núm. 26, septiembre-diciembre de 2012, pp. 123-136).

Es relevante que la figura femenina ya no es evocada como una mujer o como una niña, sino que la convierte en “ninfa”, ser mitológico que se relaciona con el agua y los lugares boscosos. También, el referente del poema le sirve a Gutiérrez Nájera para concluir la écfrasis comparando a las mujeres con “estatuas”, aludiendo a la blancura. La belleza de la pintura permanece, tanto en la figura de las mujeres, como en el paisaje que el autor imagina verde y húmedo, elementos que hacen que la imagen exprese sensaciones.

La comparación ente las mujeres y las estatuas aparece nuevamente en la siguiente écfrasis de la pintura *Santas mujeres*; sin embargo, en esta ocasión, alude a la mujer fría que no ama:

Lo propio digo de las *Santas mujeres*, de Bouguereau.¹⁷⁶ Por de contado que Bouguereau es un gran maestro. Pero sus obras no creen, no esperan, no aman. Son fríamente bellas. Más parece este asombroso dibujante un gran escultor que un gran pintor. Sus figuras son impecables, como es impecable la mujer hermosa que no ama al amor.¹⁷⁷

Así, aunque la obra de este pintor es conocida y al parecer reconocida por su técnica, Gutiérrez Nájera reprueba la obra porque no hay expresión en las figuras, son estáticas, “no creen, no esperan, no aman”. Mucho nos recuerda esta crítica a la que se hace del cuadro realista en “El arte y el materialismo”, en el cual “el pintor ha trasladado fielmente todos los ejemplares que ha podido reunir de los tres reinos de la Naturaleza; pero Dios, que hizo el original, no ha dado una sola pincelada en la copia”.¹⁷⁸

En la écfrasis que se hace a partir del cuadro *Fin de la novela* de Hyppolite Fournier, el escritor agrega color al grabado, y algo más: supone que la mujer es casada pero no es feliz, por los “indicios” de su postura:

Recrea –me digo a mí mismo– tu errabunda fantasía, hojeando esos cuadernos de grabados; mira qué elegante es, por ejemplo, ese *Fin de la novela*, pintado por

¹⁷⁶ William Adolphe Bouguereau, pintor francés de escenas mitológicas, de género y retratos. Aquí se refiere a *Le Saintes Femmes au Tombeau* (1890), actualmente en el Musée Royal des Beaux-Arts, Antwerp, Belgium.

¹⁷⁷ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁸ Manuel Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo”, en *Mañana de otro modo*, p. 28.

Fournier:¹⁷⁹ esa rubia lectora ha de ser casada... pero no ha de ser feliz... ¿no observas con qué abandono y qué tristeza cierra el libro? ¡Tal vez le habló de ella... tal vez le revivió amores pasados... y ahora cierra la novela escrita para volver a la novela de su vida!¹⁸⁰

Gutiérrez Nájera indica en esta écfrasis que el libro es un objeto que transporta al pasado a la mujer representada en la pintura; al igual que a él, las imágenes le evocan un mundo de fantasía. El libro tiene el mismo efecto que el arte realiza en el escritor y advierte que, en el momento que la mujer de la pintura cierre el libro, ésta regresará a su realidad, tal y como le sucede a Gutiérrez Nájera al alejarse de la literatura y del arte. La écfrasis da por hecho que la mujer está viva, abandonada y triste, trata de utilizar la lectura para escapar de una realidad que no le satisface, pero de la que no puede evadirse.

Las siguientes obras mencionadas, las he clasificado como écfrasis plural, ya que el autor las alude a todas como pinturas de “género infantil”. Las obras se integran en el texto para mostrar niños “sabrosos”, es decir, niños cuidados y saludables. Es relevante notar que aunque el autor casi no lo refiere, en todos los grabados hay también una figura adulta, pero como queda dicho, las écfrasis sólo enfocan temáticamente la niñez.

¡Aquellos vecinitos de Lobrichon dando un beso muy apretado, muy de labios nada más, muy serio y muy goloso!¹⁸¹ ¡Aquel otro niño de pecho que en el cuadro de Debat-Ponsan,¹⁸² satisfecho después de haber mamado, descansa en las rodillas de la madre y con las manos dentro de la boca y las desnudas piernas bien abiertas en figura de tijera, ve al papá que llega sudoroso, ya con hambre, con la pica al hombro, porque no ha menester seguir con ella aguijoneando a la cansada yunta que lo sigue paso a paso! ¡Y los sanos y frescos niños de Maillard!¹⁸³ ¡Y aquella sala de vacuna gratuita pintada con celoso realismo por Scalbert!¹⁸⁴ ¡Y los glotones que se disputan las escudillas y los platos de hojalata para cenar e ir a acostarse; aquellos

¹⁷⁹ Hyppolite Fournier, pintor francés, experimentó con el uso de la luz y la sombra y con los desnudos. Estudió en L'Académie Julian. Ganó la medalla de bronce en el Salón de 1890.

¹⁸⁰ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

¹⁸¹ T. Lobrichon presentó en el Salón de 1890 *Voisins*.

¹⁸² La imagen es *Junge Bauernfamilie mit Kühen vor dem Haus*, de Édouard Debat-Ponsan, pintor francés de escenas de historia, de género, retratos y paisajes.

¹⁸³ Diogène Ulysse Napoleón Maillard, pintor francés de temas históricos, escenas de género, retratos, muralista, grabador e ilustrador.

¹⁸⁴ Jules Scalbert, pintor francés de temas históricos, objetos alegóricos, escenas de género, flores. Aquí se refiere a la obra *La vaccination gratuite a Paris* (1890).

arrapiezos que son muchos porque sus padres son muy pobres, y que tan graciosos aparecen, a pesar de su rústico desaseo, en el cuadrito de Blayn!¹⁸⁵

Las cinco imágenes referidas, muestran los cuidados que los padres deberían de tener a sus hijos: amarlos, alimentarlos, mantenerlos sanos y bien vestidos. Contrapuesta con las cinco écfrasis anteriores, en *Pauvre enfant*, de Fernand Pelez, el autor describe a un niño abandonado y enfermo, pero, como la obra inspira compasión y tristeza al espectador, consigue mover sentimientos y en eso radica la belleza de la obra.

Como contraste, mirad, ¡qué compasión y qué tristeza inspira ese pobrecito mendigo, cojo, encorvado, que pintó Pelez con tan cruel verdad!¹⁸⁶ No me gustan tanto como otros muchachitos de Rochegrosse los que veo en su último cuadro.¹⁸⁷ A mí me agrada ver a los niños, o desnudos o vestidos como hoy los visten las mamás, o con airosos y bonitos trajes de capricho. Pero niños en traje pompeyano, o romano, o griego, me parecen coristas de una compañía de ópera infantil.¹⁸⁸

A su vez, esta obra es contrapuesta estéticamente con la de *Combat de cailles. Quail fight*, de Georges Antoine Rochegrosse, la cual representa unos niños que se alejan de la realidad de la sociedad.

Debo hacer notar que la mayor parte de los textos ecfrásticos de Gutiérrez Nájera utiliza imágenes de cuadros extranjeros y los transforma para que estos puedan ser situados en la sociedad mexicana de su tiempo; así hace una velada crítica social y moral de la sociedad.

Así, como lo vimos en las écfrasis anteriores, los temas que se abordan son muy distintos; sin embargo, podemos encontrar algunos que son afines como el de las mujeres y el de los niños. Manuel Gutiérrez Nájera identifica y selecciona cuadros y grabados que le permitieron mostrar sus pensamientos, y elogia y se recrea con aquellos que tocan sus emociones.

¹⁸⁵ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2. // La imagen es *Repas du soir* de Fernand Blayn, pintor francés de escenas de género y retratos.

¹⁸⁶ Fernand Pelez, pintor francés de temas históricos y de escenas de género.

¹⁸⁷ Georges Antoine Rochegrosse, pintor francés de temas históricos, escenas alegóricas, mitológicas, de género, desnudos, retratos, paisajes, murales, acuarelas; fue también ilustrador, decorador y escenógrafo.

¹⁸⁸ El Duque Job, “El Salón de París”, en *op. cit.*, p. 2.

El elemento que permanece en todas las ilustraciones, como se mencionó en los postulados estéticos de la pintura y de la escultura, es la belleza del arte y la expresión del arte, para que éste transmita al espectador un sentimiento o una idea.

VI. CONSIDERACIONES FINALES

Al colaborar en la edición de una serie de once textos que Manuel Gutiérrez Nájera dedica a la crítica de las artes plásticas, mi interés se centró en la comparación entre imagen y texto en algunos de ellos. Hice, entonces, una selección de artículos en donde el autor dedicaba párrafos a describir o aludir obras con referente conocido o localizado por mí, y pude observar que Manuel Gutiérrez Nájera transformó en literatura las obras plásticas al describirlas; sin embargo, en algunos casos el resultado fue mucho más que una descripción.

Así, por medio del uso de la figura retórica conocida como écfrasis, la cual entiendo como la representación verbal de un objeto visual, pude notar que en las écfrasis donde hay más creación narrativa se muestran claramente las ideas estéticas del autor, sobre todo la defensa de la libertad del arte. Éste debe expresar un sentimiento o una idea bella, para provocar un efecto en quien lo contempla. Estas ideas habían sido claramente expresadas por Manuel Gutiérrez Nájera desde años atrás, en el texto fundamental “El arte y el materialismo”. Tanto en ese texto programático como en los textos sobre arte en los que se basó mi estudio, El Duque Job defiende que lo bello debe sentirse, y que el verdadero artista es aquel que crea una obra original desdeñando la imitación.

No todos los artículos sobre arte compilados en el apartado “Arte” de *Obras XV. Arte. Viajes. Espectáculos (1880-1894)* se dedican exclusivamente a realizar écfrasis. Éstas formaban parte de artículos mayores o, a veces, como en “El monumento a Enrico Martínez”, “Dante. Estatua de Epitacio Calvo”, “Un escultor. Primitivo Miranda” y “Revista Artística. 1894”, las écfrasis de obras plásticas son intrusiones que complementan el texto. En cambio, en “Un almanaque con grabados”, “La Academia de Bellas Artes”, “La exposición de pinturas en el Hotel del Jardín” y el “Salón de París”, las écfrasis son el texto principal.

Dentro de los textos sobre arte, seleccioné para su análisis los fragmentos efrásticos. La estructura de esos textos efrásticos es la siguiente: se presenta la obra plástica, ya sea con el título o solamente con el nombre del artista; alude algunos referentes que son visibles en la obra, para después referirse a los detalles. En seguida crea una narración que toma como punto de partida la obra plástica y finaliza con la impresión que el cuadro o la escultura le causó; esto es, hace un juicio a partir de una oración declarativa o deja una pregunta abierta a sus lectores.

En una primera lectura podría pensarse que Gutiérrez Nájera únicamente alude a las obras que le agradaron como escritor modernista. Sus comentarios van mucho más allá del gusto por obras determinadas y revelan toda una concepción estética.

Podemos encontrar sus ideas estéticas desarrolladas expositiva o argumentativamente tanto en el análisis del discurso crítico de los artículos como, implícitamente, en los fragmentos efrásticos. La crítica que hace al método de la Academia, es una de las premisas más importantes de Gutiérrez Nájera, ya que el artista debía transformar lo que veía y lo que sentía en algo más, no copiar los modelos académicos. Esta idea se reitera al referir artistas mexicanos que estudiaron en el extranjero con el fin de crear un arte nuevo, no la imitación de estilos europeos.

Encontré algunas constantes que sintetizan los ideales estéticos najerianos. Por una parte, la referencia a la luz al describir obras plásticas, marca la presencia de lo bello; siempre que alude a una luz –que puede ser celestial, como en *Cristo en el camino de Emaús*– presente en la obra, indica un buen artista o una verdadera obra de arte. Otra constante tiene que ver con la presencia de niñas o mujeres, y más aún cuando alude a sus ojos suele relacionarlos con lo celestial. Pero incluso refiriéndose a varones, como Dante o Byron, la luz de sus ojos es el reflejo de lo bello, que es el ideal artístico de nuestro escritor. El color, la vida y la blancura –como en la lavandera de Breton– son también alusiones al buen arte y artista.

Aunque dedica artículos a la pintura, la escultura y el grabado, puedo concluir que Manuel Gutiérrez Nájera deja clara su preferencia por el arte pictórico. Las éfrasis que tienen como referente una pintura, son más literarias, se encuentran más elementos prosopopéyicos y de movimiento. Además sus temas se acercan más a las preocupaciones e ideas del escritor: el papel de la mujer dentro de la sociedad o el abandono de los niños, como en los *Mendigos* de Murillo o *Crinolina improvisada* de Chaplin.

Queda para futuras investigaciones ahondar en la influencia de las ideas estéticas de críticos como Diderot o Baudelaire que permita un trabajo comparativo entre la crítica mexicana y la europea.

VII. REFERENCIAS GENERALES

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, “El salón en 1879-1880. Impresiones de un aficionado” en *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte 3*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, pp. 113-174.
- ARTIGAS ALBARELLI, Irene y Susana González Aktories, *Ecfrasis e intermedialidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011. 272 pp.
- ÁVILA STORER, Jorge, “La poética de la contemplación en un texto de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Literatura Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. XI, núm.1, 2000, pp.113-135.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003. 581 pp.
- BROWN, Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España. II. La Academia de 1792 a 1810*. Traducción de María Emilia Martínez Negrete Deffis. México, Secretaría de Educación Pública, 1976. 190 pp.
- CLARK DE LARA, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998. 256 pp. (Ediciones Especiales, 9).
- CAMERO PÉREZ, Carmen, “Charles Baudelaire: de la crítica de arte a la transposición pictórica” [en línea] en *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, coord. por Dominique Bonnet, María José Chaves García, Nadia Duchêne, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 13-17.
<http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2554385.pdf> [14-IV-2015]
- CARTER BOYD, George, *Divagaciones y fantasía: crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera 1859-1895*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974. 220 pp.
- DÍAZ ALEJO, Ana Elena, “Manuel Gutiérrez Nájera, primer modernista de Hispanoamérica”, en Jorge Ruedas de la Serna, coord., *Cuarenta años del centro de*

- estudios literarios memoria*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2001, pp. 19-31
- DIDEROT, Denis, *Ensayo sobre la pintura*. Traducción y notas de Armando D. Delucchi y Jorge O. Demarchi. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1963. 169 pp.
- FACOS, Michelle, *An Introduction to Nineteenth-Century Art: Artists and the Challenge of Modernity*. United States, Routledge, 2011. 435 pp.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967. 256 pp.
- , *El hombre, estética del arte moderno y contemporáneo*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962. 362 pp.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, “El poeta mirando el arte”, en *Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo*. Edición de Yolanda Baché Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara, Elvira López Aparicio, Héctor Perea Enríquez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995. 440 pp.
- , *El pintor Juan Cordero: los días y las obras*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Gobierno del Estado de Puebla, 1992. 244 pp.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Comentario al ensayo sobre la pintura*. Traducción de Emilio Estiu. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1963, 169 pp.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras. Crítica literaria, I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*. 2ª. ed. Investigación y recopilación de Erwin K. Mapes. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza. Índices de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1995. 581 pp.
- , *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, V. (1890-1892)* Introducción, notas e índices de Elvira López Aparicio, Edición de Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López

- Aparicio. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1990. LXXII + 230 pp.
- , *Obras XI. Narrativa, I. Por donde se sube al cielo (1882)*. Prólogo, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. Edición de Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1994. CLVII + 153 pp.
- , *Obras XII. Narrativa, II. Relatos (1877-1894)*. Edición crítica e introducción de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. Notas de Alicia Bustos Trejo. Índices de Ana Elena Díaz Alejo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2001. CXII + 750 pp.
- , *Obras XIII. Meditaciones políticas (1877-1894)*. Introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. Edición de Yolanda Bache Cortés y Belem Clark de Lara. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 2000. LXXXIX + 297 pp.
- , *Mañana de otro modo*. Edición, selección y notas de Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara, Ana Elena Díaz Alejo y Elvira López Aparicio. Prólogo de Ana Elena Díaz Alejo. Presentación de Fernando Curiel Defossé, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Filológicas, Dirección General de Publicaciones, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1995, 186 pp.
- , *Memoria. Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su tiempo*. Editores, Yolanda Bache Cortés, Alicia Bustos Trejo, Belem Clark de Lara, Elvira López Aparicio y Héctor Perea Enríquez. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995. 540 pp.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “La pintura y la escultura en Iberoamérica (1800-1925)”, en *Historia del arte iberoamericano* [en línea], Madrid-Barcelona, Lunwerg, 2000, pp. 184-237. <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/050.pdf> [14-IV-2015].
- HEFFERNAN, James, “Ekphrasis and Representation”, en *New Literary History* 22, núm. 2, Spring, 1991, pp. 297-316.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones de estética, I*. Traducción de Raúl Gabás, Barcelona, Península, 1989. 312 pp.
- KIBÉDI Varga, Áron “Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen” en *Literatura y Pintura*. Madrid, Ibérica, 2000, pp. 109-138.
- KRIEGER, Murray, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”, en *Literatura y pintura*. Madrid, Ibérica, 2000, pp. 139-160.
- MANRIQUE CASTAÑEDA, Jorge A., “La crítica de arte (El juicio a la torera)”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVII, núm. 11 (julio de 1973), pp. 38-42.
- MARKIEWICZ, Henryk, “*Ut pictura poesis*: Historia del topos y del problema”, en *Literatura y pintura*, Madrid, Ibérica, 2000, pp. 51-88.
- OLIVARES ZORILLA, Rocío, “El emblematismo en la poesía española y novohispana del barroco: Luis de Sandoval Zapata”, en *Literatura Mexicana*, vol. XVIII, núm. 2, 2007, pp. 79-96.
- OXFORD TAYLOR, Terry, *A Study of Symbolic Expression in the Work of Manuel Gutiérrez Nájera*. Michigan, Michigan State University. Tesis de Doctorado en Filosofía, 1971. 322 pp.
- PASCUAL GAY, Juan, “Lujuria, anomalías y excentricidades en la *Revista Azul* (1894-1896)”, en *Revista Internacional d’Humanitats*, año xv, núm. 26 (septiembre-diciembre de 2012), pp. 123-13
<http://www.hottopos.com/rih26/123-136JPascual.pdf> [14-IV-2015].
- PEÑARANDA MEDINA, Rosario, “La estética de la fusión de las artes en la prosa modernista hispanoamericana”, en *Thesaurus*, t. XLVIII, núm. 3 (septiembre-diciembre de 1993), pp. 641-653.
- PIMENTEL, Luz Aurora, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías, Revista de literatura comparada*, núm 4. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 238-295.
- , *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI, 2010. 248 pp.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX, Estudios y documentos I (1810-1850)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. 555 pp.

- _____, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos (1879-1902)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997. 3 vols.
- SANTIAÑÉZ, Nil, *Investigaciones literarias: Modernidad, historia de la literatura y modernismo*. Barcelona, Crítica, 2002, 425 pp.
- SCHULMAN, Ivan A., *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas - Siglo XXI, 2002. 247 pp.
- _____, “José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: iniciadores del modernismo, 1875-1877”, en *Génesis del modernismo*. México, 1996, pp. 41-43.
- STEINER, Wendy, “La analogía entre la pintura y la literatura”, en *Literatura y pintura*. Madrid, Ibérica, 2000, pp. 25-50.
- VILLA, Rocío de la, “El origen de la crítica de arte y los Salones”, en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Serbal, 2003, pp. 23-61.
- WERLE, Marco A., “La cuestión del colorido en la pintura: Hegel frente a Goethe y Diderot” en *Estudios Filosóficos* [en línea], Sao Paulo, Universidad de Antioquia, junio, 2012, núm. 45, pp. 123-148.
<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n45/n45a07.pdf> [14-iv-2015].
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005. 481 pp.

ANEXO

ESCULTURAS

Monumento a Cuauhtémoc de Miguel Noreña

Ved la de *Cuauhtémoc*: está en igual posición que la erigida en Tebas al hijo predilecto de la Aurora; la hieren los primeros dardos de la luz; pero sus labios rígidos no se abren; mira al sol frente a frente, y calla... y espera.

Tiene esa gran figura todas las apariencias de la vida. Cree uno que va a andar, hendiendo el aire. Pero está muda, inerme e impasible, como la raza que personifica hermosamente. [...] Noreña, en su *Cuauhtémoc*, hizo la estatua del único héroe mexicano que tiene el carácter gentílico de semidiós. Cuauhtémoc no es, propiamente hablando, héroe nuestro, porque la raza mezclada y no la india, es la que prepondera en la Nación y determina nuestra nacionalidad; pero sí es héroe de esta tierra y honra y decoro del linaje humano.

Noreña en esa estatua puso lo mejor de su inspiración, lo más puro y más noble de su ciencia



Estatua del general Carlos Pacheco de Gabriel Guerra

Gabriel Guerra era, sin duda alguna, el escultor más genial, de más libre y robusta inspiración entre cuantas ha producido la Academia. Ya se revela el talento de Guerra en el soberbio bajorrelieve que representa el tormento de Cuauhtémoc; ya apunta el genio del artista en la estatua de Homero hecha para la Biblioteca Nacional; mas en donde se le juzga y se le admira es en la estatua del general don Carlos Pacheco. ¡Qué maestría en el trato de los paños! ¡Qué habilidad para vencer las dificultades! Faltaban al general Pacheco, como es bien sabido, el brazo derecho y la pierna izquierda. Pues bien, a pesar de esto, Guerra supo dar a la figura de aquel heroico mutilado, gallardía y arrogancia, sin menoscabo de la verdad o exactitud del parecido. El general Pacheco está de pie; la capa prendida al hombro va cayéndole airosamente hacia la izquierda y cubre con arte los dos miembros de que carece la figura. Tal estatua sí es obra de arte y no de encargo y pacotilla, como las que suelen improvisar algunos escultores.



Monumento a Enrico Martínez de Miguel Noreña

Adviértase el gallardo conjunto de la composición; la habilidad con que supo escogerse un tipo mixto, mitad español, mitad indígena, para representar a la Ciudad de México; el noble y fiero continente de esa altiva matrona, tan acabada y donairoso como una estrofa heroica de la Iliada; la corrección ateniense de las líneas, y el arte con que están tratados los ropajes. La corona mural recorta noblemente su cabeza, erguida sobre el cuello en ademán de altivo menosprecio. Es la mujer en el mediodía de la vida, en el pleno equilibrio de sus facultades y en el armónico desarrollo de sus formas.



Estatua de Dante de Epitacio Calvo

La estatua representa al Dante como yo lo había soñado. El mismo rostro austero de severas líneas; los pómulos salientes y las mejillas demacradas; frente dilatada y espaciosa; hundidas las pupilas que sondearon con su vista de águila el seno cavernoso del Infierno; así es, así es el Dante. Todo es adusto y rectilíneo en esa gran figura quieta: desde las duras líneas del perfil, hasta los pliegues de la túnica talar, en cuyas fimbrias se ha pegado el polvo de las calles de Ravenna. Ése es el Dante: ese hombre oscuro vuelve del Infierno. [.....] Ahí está, por ejemplo, esa figura tétrica del Dante, diestramente esculpida por un discreto artista mexicano. Nada había escultural ni plástico en ese hombre, cuya frente irradia con todos los centelleos de la Edad Media; sus carnes están flacas, pálidas y maceradas por el ayuno; un ropaje talar lo cubre por completo, ocultando las miserias del cuerpo, todo huesos; la vida se concentra en la espaciosa frente y en los ojos que han conservado, por efecto de un espejismo misterioso, las claridades rojas del Infierno: no es un cuerpo, es una sombra; no es un organismo, es una idea; no ve, escudriña; no habla, medita; y ese pensamiento que dibuja su negro espectro en la bóveda majestuosa de la frente, es el que va a interpretar y reproducir al estatuario, dando color al mármol y poniendo luz en el oscuro fondo de esas pupilas apagadas. Dante es precisamente la figura más difícil de ser representada en una estatua. Todo en él es vida interna y agitación intelectual; toda su actividad se concentra en el cerebro; una de sus ideas dio ser a Maquiavelo, de una de sus palabras nace Miguel Ángel. ¿Cómo expresar con el mármol frío ese carácter que resume y que compendia las pugnas religiosas y políticas de la Edad Media? Yo no lo sé; pero el hecho es que el escultor ha conseguido ese ideal. Esa frente medita, esa boca habla y esos ojos ven. Ése es el Dante como yo lo había soñado.



Cristóbal Colón en la corte de los Reyes Católicos de Juan Cordero

¡Cuán otro le miro en aquel lienzo de Cordero! ¡La nieve de los años ha cubierto ya su espesa y antes ensortijada cabellera! Los reyes le aguardan en su trono, y él se acerca, precedido de pajes que llevan como ofrenda maravillosos pájaros y flores exóticas; lo siguen los indios que él lleva cautivos. Los grillos que sujetan sus pies explican las cadenas que amarraron luego los brazos del inmortal descubridor.



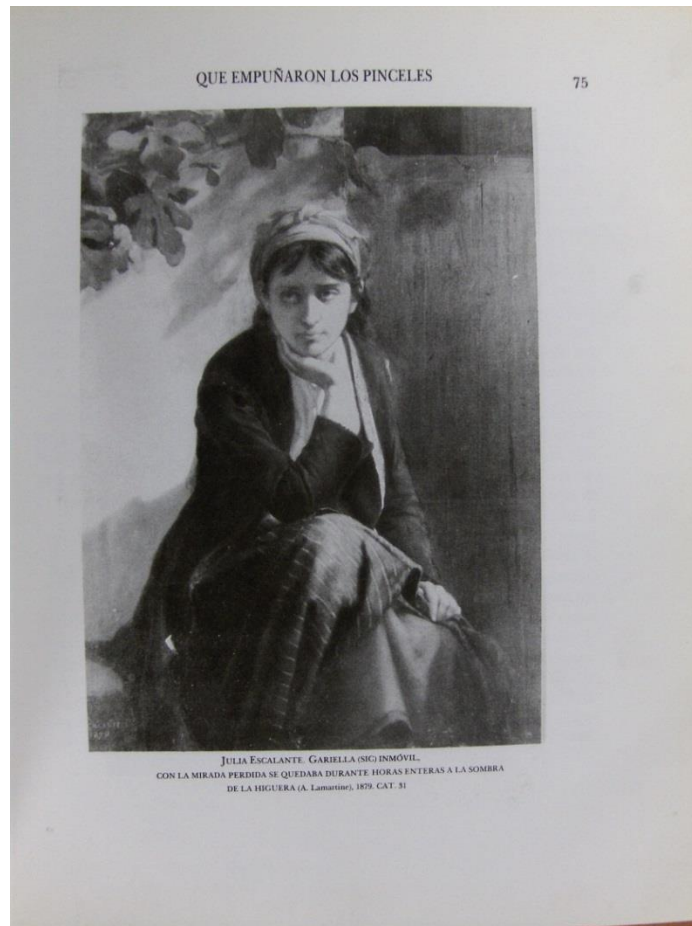
Fray Bartolomé de las Casas de Félix Parra

¡Los indios! El fuego del sacrificio chispea en el duro hornillo. El templo azteca muestra su fachada extraña, llena de dioses monstruos y de endriagos. Allí está la víctima, arrojando aún sangre por las heridas duramente abiertas. La viuda, en el paroxismo del dolor, abraza los pies de un sacerdote: ése es Las Casas. No sé si los blancos hilos que hay en su cabeza son los hilos nevados de una luz beatífica: las manos, blancas y nerviosas, oprimen contra el pecho al crucifijo. Si la mirada de Colón está creando un mundo, la mirada de Las Casas está creando un Cielo!



Graziella de Julia Escalante

Su *Graziella* no es, en rigor, la *Graziella* de Lamartine. Es demasiado señorita y poco o nada sorrentina: una *Graziella* de muy buena familia. La señorita Escalante miró el tipo de su heroína, o mejor dicho, trasladó ese tipo al medio elegante en que ella vive. Pero si quiso expresar en esa figura el sentimiento de abandono y tristeza, no puede negarse que lo realizó completamente. Esa niña elegante que por un capricho romántico se ha vestido de *Graziella* tuvo de seguro un novio que la abandonó, que le ha prometido volver y que no vuelve. Está enamorada y está triste; esto se ve, magistralmente expresado, en sus ojos, en su actitud, en su frente, en su boca, en toda ella.

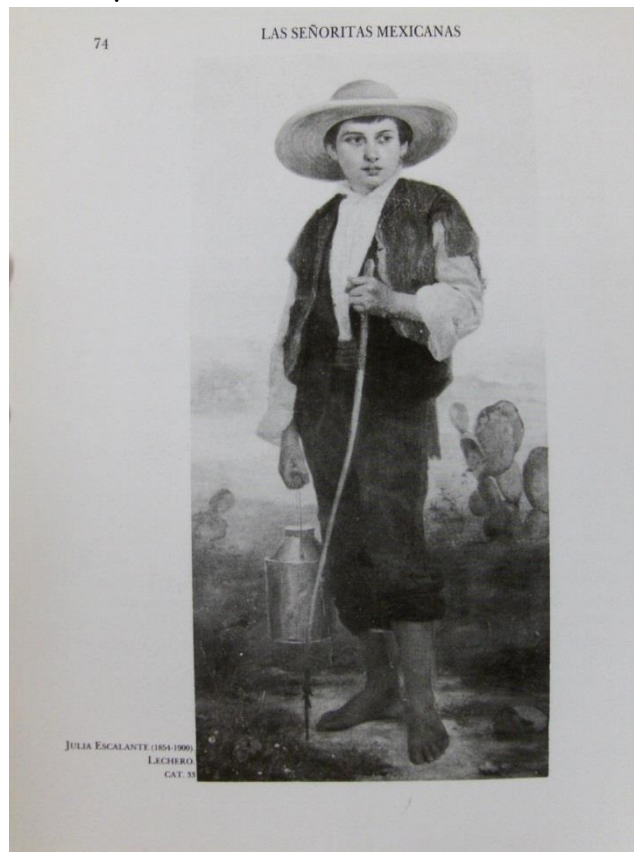


Lechero de Julia Escalante

El *Lechero* me parece muy superior como dibujo y como estudio *au plein air*. Es una de las figuras mejor plantadas y más vivas que he encontrado en la exposición. Tampoco, y a pesar del paisaje mexicano en que la artista lo coloca, es un lechero nuestro. Es acaso el novio de Graziella vestido también de fantasía, muy limpio, muy correcto, muy Jockey Club, muy prestada y accidentalmente campesino.

Pero, ¡cómo hay aire, como hay horizontes en ese cuadro! La figura se destaca esbelta y recortada cuidadosamente por la luz, como por una tijera de oro.

La *Graziella* y el *Lechero*, o para hablar más propiamente, el *Lechero* y la *Graziella* son dos muchachos encantadores y muy bien educados, que burlando la modestia de la señorita Escalante, nos dice al oído: “¡es una artista!”



La noche de Juan Gamboa Guzmán

La idea de *La noche* es más poética; se desprende más de la tierra. Está inspirado este lienzo por un cuarteto de inspiradísimo poeta mexicano, de Jesús E. Valenzuela:

*La luna en el zafir tenue flotaba
como borrado disco de diamante,
y con su luz dulcísima besaba
la augusta frente de la noche errante.*

La Noche pasa sobre el mar –un mar de *moiré*– reclinándose soñolienta en una nube, como se reclina la mujer enamorada en el hombro de su amante. Cierra los ojos para no ser indiscreta, para no ver a los que se aman en el mundo y a favor de la sombra. No es en ese momento la mujer que ama: es la mujer que acaba de amar. Vuela despacio porque es misericordiosa, porque es buena; para dar al beso tiempo de que acabe. En sus oídos debe sonar esta frase, murmurada por muchos labios que no quieren desprenderse: “¡no te vayas!”

La luna no es la que describe el poeta Valenzuela, no es un “borrado disco de diamante”. ¡Es una luna que ha cambiado en plata nueva todas las monedas de oro que el sol le dio al dejarla, es una luna fulgorantísima, una luna que quiere vestir de blanco, vestir de novia, a esa dormida, a esa sombría!



Romains de la décadence (La orgía romana) de Tomas Couture

Pasa la escena en un vastísimo salón, sostenido por columnas de orden corintio y lleno de imponentes esculturas que representan a los romanos de otro tiempo. Comienza a amanecer y la pálida luz de la mañana se filtra por los claros del vestíbulo y por intersticios de la arquitectura. Es el momento en que el hastío y el tedio penetran a la sala con la luz. Hartos y aburridos, los convidados duermen en un lecho, cubierto de telas ricas y vistosas. La embriaguez entorpece sus lenguas, pesa el sueño sobre sus párpados, y su naturaleza se niega a cometer nuevos excesos, como piafan y se encabritan los caballos cuando el jinete quiere obligarlos a que salten de un salto el precipicio.

Allí están echados, con los brazos flojos y pendientes, bajan la cabeza, vencidos por el vicio y el cansancio. El vino y las cortesanas pudieron más que los bárbaros. Los cascos de bronce no pudieron plegar aquellas frentes con la enorme pesadumbre de sus cimbras, y helas allí dobladas dócilmente bajo el peso de las flores. Las copas se escapan de esas manos temblorosas, que en otro tiempo empuñaban la espada con vigor. Un joven se ha aislado, encaramándose al pedestal de una estatua y allí duerme. Otro náufrago de la orgía, va como un cuerpo muerto en brazos de sus esclavos. Una mujer, casi desnuda, alza los brazos y se encorva hacia atrás en una especie de bostezo nervioso, de tal modo, que hasta cree oírse cómo crujen distendidos sus músculos vigorosos y robustos. Testigos imponentes de la orgía, las estatuas observan con sus enormes ojos blancos aquella saciedad y aquel hastío. Diríase que un relámpago de cólera brota de aquellas pupilas marmóreas. Un borracho trepa al pedestal de una de aquellas esculturas, y para desarrugar su adusto ceño, le moja los labios con el vino de su copa. Este ingeniosísimo detalle pone de relieve el contraste entre la Roma de mármol, la Roma heroica y la Roma decadente que ventrea a sus pies.

The Light of the World (La luz del mundo) de William Holman Hunt

Diógenes buscando con su linterna un hombre en pleno día. Hunt –un pintor inglés- nos muestra a Cristo haciendo su nocturna ronda y buscando una alma despierta en el dormido mundo. “Behold, I stand at the door, and knock; if any man can hear my voice, and open the door, I will come in to him, and will sup with him, and he with me”. Ha tocado sin duda, a muchas puertas que no han querido abrirse, y aquel divino rondador nocturno camina desalentado y sin vigor, con muchas y muy duras espinas en su nimbo de oro. La hierba mojada tiñó de verde la fimbria de su dalmática de brocado, y la luz brilla con menos intensidad y menos vida en su linterna. ¿Será feliz en el pobre dintel a que se acerca, sembrado de malas plantas y de ortigas? El toque del aldabón no se ha de oír seguramente dentro, ahogado por los cantos de la orgía o los ronquidos de la bestialidad.

Así es el arte: también, ¡oh pequeñito rondador nocturno!, marchas de casa en casa y de puerta en puerta, sintiendo el frío y la punta de las piedras que hielan y desangran tus desnudas plantas. Tú también vas así, de puerta en puerta, con las carnes desnudas en medio de la noche, con el cuerpo entumido y con las manos casi amoratadas. Toda la luz, todo el calor, toda la vida, se refugian en tus ojos, en tus hermosos ojos que miran siempre al cielo. Y tú, como el silfo de Víctor Hugo, tocas con los nudillos de tus dedos a los maderos de la puerta y la ventana: “Ábreme –dices- soy muy niño, tengo miedo y tengo frío. El aire azota mis desnudas carnes y traspasan mi planta las espinas. No te haré ningún mal. ¡Soy tan pequeño! Deja que desentuma mi cuerpecito junto al fuego, y que me abrigue siquiera junto al perro satisfecho que duerme al calor de la encendida chimenea. ¡No te haré ningún mal!, ¿qué puedo hacerte? Ve que la noche cierra cada vez más dura, el gallo canta en la heredad y pronto comenzarán a caer de los luceros esos tristes alambres de humedad y frío que caen a la madrugada sobre el valle! Mis alas no me sirven ya para volar; sus plumas se me erizan. Las ramas de la encina parece que se tienden a cogerme, y los enormes troncos me asustan con sus formas de fantasmas. No puedo correr más; ladran los

perros y he visto resplandecer, entre la fronda espesa de los árboles, los ojos sanguinolentos de los lobos. Ábreme: ¡tengo miedo!, ¡tengo frío!”

Y puertas y ventanas quédanse cerradas, y la noche cierra cada vez más dura, y comienzan a caer de los luceros esos tristes alambres de humedad y frío que llueven a la madrugada sobre el valle. El pobre niño, de cuerpo violáceo y brazos exangües, se muere lentamente en el yerto pretil de la ventana. No le oímos. El sueño pesa sobre nuestros párpados y el cansancio nos ata en nuestros lechos. Al siguiente día, cuando la niña que despierta sobre su ventana para mirar si el novio dejó en ella el ramillete matinal, encuentra dos copos de plumas blancas que todavía se enrizan, y unas cuantas moléculas de polvo de oro. Es todo lo que resta del pequeño errabundo de las noches.



La ida al castillo de Emaús de Ramón Sagredo

No hay, sin embargo, lienzo alguno en la Academia que tan poderosamente embargue mi ánimo como ese admirable lienzo de Sagredo: Jesús en el camino de Emaús. Los tintes opalinos del crepúsculo coloran el horizonte. La tierra de Palestina desarrolla su triste panorama en lontananza. He ahí los muros pobres del castillo; he ahí la palma que se eleva gallarda en la caliente arena. Jesús se aproxima acompañado de dos discípulos amantes. Jamás pintor alguno ha dado más unción y más poesía a la figura soberana del Salvador. De aquella boca está brotando el Evangelio. La tarde muere silenciosamente. La sombra baja y cubre la campiña. El rostro del Salvador, empero, se destaca vigorosamente, rodeado de una aureola de luz. ¿Es el sublime resplandor interno de las almas o algún rayo perdido de la fulgente claridad solar, que ha querido permanecer más largo tiempo en el espacio para rodear el rostro de Jesús?

La Muerte de Marat de Santiago Rebull

Esa Carlota Corday de su cuadro, está pidiendo una aureola, un nimbo semejante al de Santa Teresa de Jesús. Es la futura mártir en actitud de desafiar a sus verdugos. [.....] Su Carlota Corday no es la que nos pinta la historia, pero sí la Rachel, la Ristori, la más insigne de las trágicas, en el papel de Carlota Corday. No era ella tan aristocrática; en ese cuadro se asemeja a María Antonieta. Pero el señor Rebull necesitaba presentarla así, para que la viésemos no como a una mujer, sino como a un ángel vengador. Es claro que no pudo haber quedado en esa actitud después de apuñalar a Marat, y cuando ya entraba gente al cuarto, llamada por los gritos del moribundo; pero estaba esperando el aplauso del público, en el final del quinto acto. No será enteramente real, pero sí es absolutamente hermosa. No será la Corday, pero sí la venganza.

Y no reprocho al señor Rebull este “dramatismo” de su manera, porque es bello y porque tiene mucho de simbólico. En ese rostro de la vengadora se mira mucha luz de Juana de Arco. Es la poseída por un dios; la que mata y queda tranquila porque piensa: “¡he cumplido un decreto superior; he hecho justicia!” Marat mismo se muere, en ese cuadro, teatralmente; las mujeres que entran, atropellándose, por la puerta, sin que Carlota vuelva el rostro para verlas, son comparsas; pero el efecto de este final de tragedia es soberano. De los labios de Carlota Corday salen versos sonoros. Y se aplaude por fuerza llamando a gritos al autor... y al pintor escenógrafo que tan maravillosamente ha pintado ese rincón de buharda en que Marat agoniza a la vista del público y sabiendo bien que se le está mirando.

La demencia de Isabel de Portugal de Pelegrín Clavé

La reina Juana abre desmesuradamente las pupilas negras, agrandadas por la demencia, y sus hijos, vestidos de brocado y terciopelo, se agrupan en su torno y esconden las cabezas en su pecho, como si así quisieran devolverle el juicio. Un anciano llora apoyado en el dosel.



IMÁGENES IMPRESAS

Hoy es el santo de mamá de Charles Chaplin

La niña se ha levantado muy temprano y, todavía a medio vestir, ha ido a cortar las flores del jardín. –Estamos en Primavera-dicen las rosas que lleva en el canasto y en los brazos. – Tenemos diez abriles –dicen los ojos claros de la niña, fijándose curiosos en el cielo. La graciosa rapazuela no sabe aún construir periodos ni hacer ramilletes. Lleva las flores en desorden, oprimiéndolas suavemente contra el pecho. [La niña] Tiene los hombros y los brazos desnudos. ¿No son así los ángeles?



Crinolina Improvisada y Traje de cola de Thomas Hendricksz de Keyser

Las dos protagonistas apenas han llegado a los seis años, pero ya la coquetería apunta en ellas. Ésta lleva grandes choclos, hechos para las duras correrías del campo y para libertar su pie pequeño de la humedad de los jardines. Las medias, sin ligas, sucias de polvo, con manchas de lodo, caen dejando descubierta su pierna delgada en la que todavía se acusan fuertemente los músculos y los huesos. Pero la niña tiene ya afectaciones de mujer, y allá a sus solas debe indignarse contra sus padres que tan mal la visten. La prueba es que, tomando un pequeño aro, lo ha colgado de sus hombros, levantando con él la falda de su traje. La niña tiene *puff*, la niña tiene crinolina. En torno suyo la naturaleza muestra sus encantamientos prestigiosos. Los pájaros vuelan, las aguas corren susurrando, las flores perfuman y los rayos del sol alumbran todo. Yo ante la augusta serenidad de aquel paisaje, pienso: Dios ha dado alas a los pájaros, perfume a la flor y a la mujer coquetería. Ésa es su arma, ése es su instinto, ésa es su fuerza.



Romeo y Julieta de Horacio Lengo

¡Los pájaros! También aman, como todo lo que piensa, como todo lo que siente, como todo lo que vive. Horacio Lengo ha pintado un lienzo admirable cuya copia miro aquí y cuyo título es: “Romeo y Julieta”. No es todavía la media noche: ¿para qué? Los hombres nada más hemos hecho un crimen del amor y necesitamos de la sombra para los idilios. Las aves pueden amarse en pleno día, entre el aroma de las flores que se entreabren y a la luz del sol. Julieta es una ave de plumaje rico y Romeo es un pájaro. El antepecho de la ventana los divide: una sombrilla china tamiza en polvo de oro sobre sus cabezas los rayos del sol. Las flores trepadoras forman un marco digno a esta divina escena de amor libre. Las alas se estremecen; tiemblan las gorgueras de los amantes y se juntan sus picos. ¡Qué felices son las aves! Su vida dura lo que dura el amor, muy pocos días.



Estatua en mármol de Lord Byron de Giuseppe Pozzi

Aquí la estatua en mármol de Lord Byron, obra del estatuero Pozzi. El poeta descansa en un sillón romano. Las líneas varonilmente hermosas de su rostro, se destacan poderosamente en el oscuro fondo del grabado. Algunos libros yacen a sus pies, y en sus rodillas se extiende un pliego blanco. Jamás he visto cabeza comparable a la de Byron. Así debió ser Luzbel, el gran arcángel. Los ojos del poeta, velados por los párpados que se entornan, buscan colores y armonías en el espacio. De ahí toman el cielo. Luego se cerrarán pesadamente para observar el alma. De ahí toman las negras sombras y las rojizas claridades del Infierno.



Invitación de juego de pelota a pala de Esteban Murillo

Ahí están los mendigos de Murillo, desarrapados, sucios y maltrechos. Uno rasca la tierra con un punzón de acero. El aire azota sus desnudas carnes y una sonrisa idiota abre sus labios, enseñando la doble hilera de sus dientes amarillos. El otro, de pie, más abatido, más miserable aún, muerde una corteza mohosa de pan duro y lleva en la mano un cacharro vacío. Le sigue un perro. Los perros son los únicos compañeros de la desgracia. Los dos mendigos son adolescentes, casi niños. La miseria los concibió en una noche de diciembre, tirada en el dintel de alguna puerta.



La edad de oro de Charles Joshua Chaplin

Pero fijad la vista en el primero: *La edad de oro*. ¿La edad de oro? ¿Por qué? La juventud es la edad de flores. Y esa joven lindísima que llena el lienzo con el albor de su ideal blancura; esa joven bastante envuelta entre nubes de encaje para tener el encanto de lo casto y bastante desnuda para aparecer en la plenitud de la belleza, no es una joven, es la misma juventud. Sus cabellos están en la edad de oro; sus ojos en la edad azul de cielo; su boca en la edad del beso; y su cuerpo en la edad de la gardenia. Sus ojos languidecen; sus labios se entreabren; su nariz se dilata para aspirar perfume embriagador; echa atrás la cabeza en indolente postura y comprime con una mano el níveo seno... Espera... Aguarda... Es una novia... ¡la hermosa novia del Amor!



La lavandera de Jules Adolphe Bretón

En cambio, me sorprende y admira por la verdad de la figura y la corrección extrema del dibujo, *La lavandera* de Breton. ¡Oh, este Breton es inimitable para las escenas campestres! Se ve andar a esa lavandera que viene, por la orilla del río, con el canasto en la cabeza. Alta, recia, sin aliño, pero con cierta hermosura selvática; quemado el cutis de la cara por el sol; blancos los brazos por haberse desarrollado en continuo trato con el jabón y con el agua; vivos y grandes los ojos; robusta la garganta; desaseados los pies que desafían con su doble corteza de madera y carne, los guijarros del camino; mal abrochado el corpiño y en desorden la camisa, la lavandera de Breton regresa de su faena diaria, a la hora calurosa del mediodía. El paisaje es vasto; la atmósfera del cuadro es muy rica en oxígeno; pero la figura es la que coge y detiene la observación del crítico y la mirada del curioso.



Réve d'été de Pierre Franc Lamy

Precioso es también el *Sueño de estío* de Franc Lamy. Se siente la frescura de esas hermosas desnudeces que travesean en la hierba o retozan en el aire. ¡Ninfas desnudas y palomas blancas! Este lienzo podría llevar el mismo título que cierta célebre poesía de Teófilo Gautier: *Sinfonía en blanco mayor*. Es un admirable grupo de estatuas en un paisaje de húmedo verdor.



Le Saintes Femmes au Tombeau (Santas mujeres) de William Adolphe Bouguereau

Lo propio digo de las *Santas mujeres*, de Bouguereau. Por de contado que Bouguereau es un gran maestro. Pero sus obras no creen, no esperan, no aman. Son fríamente bellas. Más parece este asombroso dibujante un gran escultor que un gran pintor. Sus figuras son impecables, como es impecable la mujer hermosa que no ama al amor.



Fin de la novela de Hyppolite Fournier

Mira qué elegante es, por ejemplo, ese *Fin de la novela*, pintado por Fournier: esa rubia lectora ha de ser casada... pero no ha de ser feliz... ¿no observas con qué abandono y qué tristeza cierra el libro? ¡Tal vez le habló de ella... tal vez le revivió amores pasados... y ahora cierra la novela escrita para volver a la novela de su vida!



Voisins de Lobrichon; *Le premier deuil* de Édouard Debat-Ponsan; *Les enfants aux poussins* de Diogène Ulysse Napoleón Maillard; *La vaccination gratuite à Paris* de Jules Scalbert; *Repas du soir* de Fernand Blayn; *Pauvre enfant* de Fernand Pelez; *Combat de cailles* de Georges Antoine Rochegrosse.

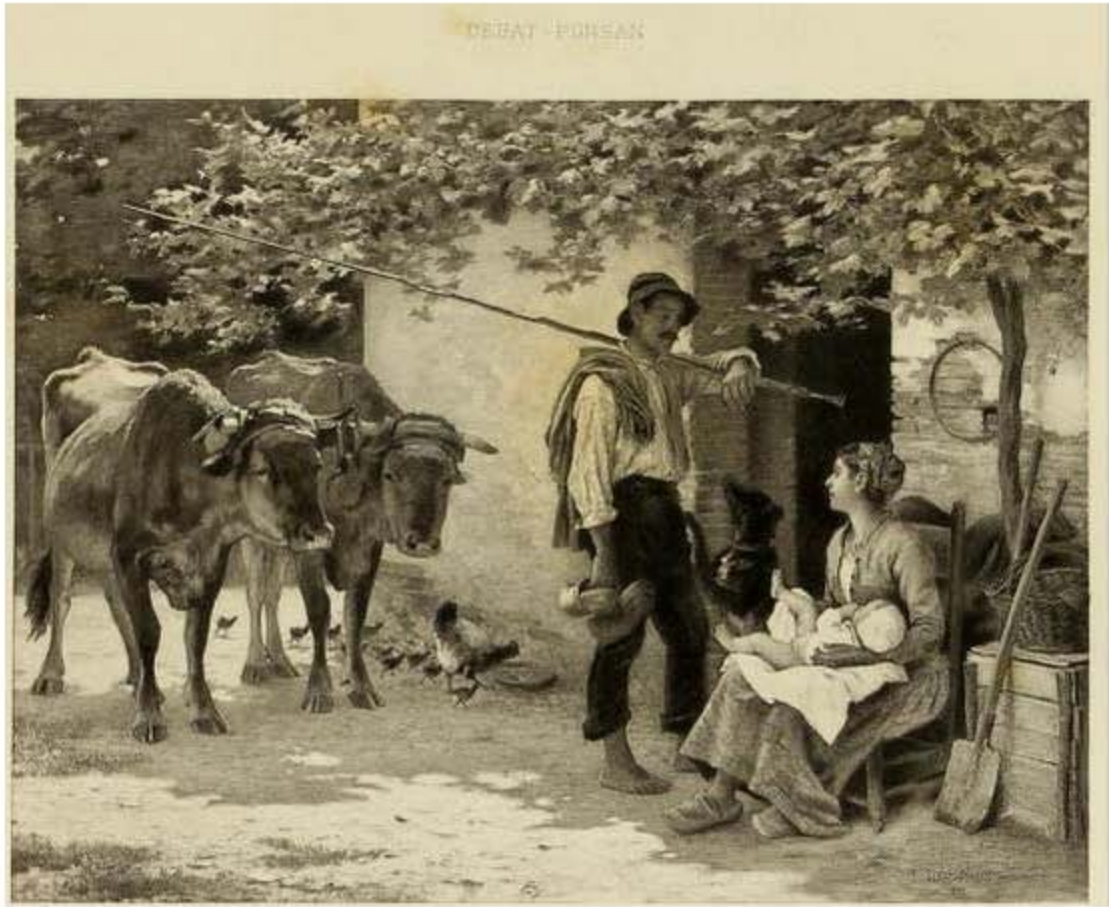
¡Qué niños tan sabrosos, si se permite la frase, hay en esos cuadros! ¡Aquellos *vecinitos* de Lobrichon dando un beso muy apretado, muy de labios nada más, muy serio y muy goloso! ¡Aquel otro niño de pecho que en el cuadro de Debat-Ponsan, satisfecho después de haber mamado, descansa en las rodillas de la madre y con las manos dentro de la boca y las desnudas piernas bien abiertas en figura de tijera, ve al papá que llega sudoroso, ya con hambre, con la pica al hombro, porque no ha menester seguir con ella agujijoneando a la cansada yunta que lo sigue paso a paso! ¡Y los sanos y frescos niños de Maillard! ¡Y aquella sala de vacuna gratuita pintada con celoso realismo por Scalbert! ¡Y los glotones que se disputan las escudillas y los platos de hojalata para cenar e ir a acostarse; aquellos arrapiezos que son muchos porque sus padres son muy pobres, y que tan graciosos aparecen, a pesar de su rústico desaseo, en el cuadrado de Blayn!

Como contraste, mirad, ¡qué compasión y qué tristeza inspira ese pobrecito mendigo, cojo, encorvado, que pintó Pelez con tan cruel verdad! No me gustan tanto como otros muchachitos de Rochegrosse los que veo en su último cuadro. A mí me agrada ver a los niños, o desnudos o vestidos como hoy los visten las mamás, o con airosos y bonitos trajes de capricho. Pero niños en traje pompeyano, o romano, o griego, me parecen coristas de una compañía de ópera infantil.

T. Lobrichon: *Voisins*



Junge Bauernfamilie mit Kühen vor dem Haus de Édouard Debat-Ponsan



Les enfants aux poussins de Ulysse Napoleón Maillard



La vaccination gratuite a Paris de Jules Scalbert



Repas du soir de Fernand Blayn



Pauvre enfant de Fernand Pelez:



Combat de cailles de Georges Antoine Rochegrosse

