

A la sombra de San Fernando: la enseñanza de la pintura en la Academia de San Carlos de México desde sus inicios hasta la independencia

Inmaculada Rodríguez Moya



Tiempos de América, nº 11 (2004), pp. 63-75

A pesar del empeño de profesores y alumnos, de promotores y autoridades, la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México en general y en concreto su rama de pintura se encontró con numerosas dificultades para afrontar el desarrollo de una escuela de pintura propia en los primeros tiempos de su andadura. Una de las razones fundamentales para esta dificultad fue la absoluta dependencia de San Carlos hacia la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues los profesores eran nombrados desde allí y del mismo modo correspondía a ella apartarlos de su cargo, como hubiera sido deseable en el caso de Gil, dado el clima de agitación que consiguió crear. Fue este nefasto clima el que pudo ayudar a que los profesores recién llegados de la península, que probablemente llegarían plenos de entusiasmo, no pudieran formar adecuadamente a sus alumnos ni realizar obras de consideración. Una segunda razón de la escasa relevancia de estos primeros tiempos sería la también dependencia académica de San Carlos, que aplicaba fielmente el método de estudios de San Fernando. Dedicados a la copia continua de obras de calidad secundaria, los alumnos mexicanos no pudieron desarrollar plenamente sus facultades, como los propios profesores madrileños se encargaron de manifestar con ocasión de la exposición de los ejercicios de los estudiantes americanos. Tan sólo la Independencia política del virreinato conseguiría romper con esta dependencia estatutaria y artística de la península, si bien todavía la influencia del academicismo europeo en el aspecto formal se extendería más allá de mediado el siglo XIX. Este artículo pretende analizar en qué consistió esa dependencia y qué problemas acarreó en el nacimiento de la institución artística mexicana, poniendo especial énfasis en la enseñanza de la pintura.

LOS PRIMEROS PROFESORES DE PINTURA

La influencia española y europea en la pintura colonial mexicana fue una constante durante los trescientos años de gobierno espa-

ñol. El tráfico de estampas y obras de arte y la emigración continua de pintores buscando una oportunidad en el Nuevo Mundo permitió satisfacer la necesidad de poseer objetos artísticos por parte de particulares y eclesiásticos. Pero sobre este fuerte influjo europeo los artistas mexicanos crearon una escuela propia, dando lugar al interesante arte mestizo barroco. Precisamente cuando esta escuela mexicana de pintura había comenzado a entrar en decadencia en la segunda mitad del siglo, en palabras del propio Couto, se establece en México la Academia de Bellas Artes.¹

Las reformas económicas y administrativas de los borbones acabaron por afectar también al ámbito artístico, aunque ésta no fuera la intención inicial de las autoridades. Como es bien conocido fue la necesidad de una mayor acuñación de moneda la que impulsó a la corona a establecer en México una escuela de grabado en la Casa de la Moneda en 1778, bajo la dirección de un artista valenciano formado en San Fernando, Jerónimo Antonio Gil. Unos años antes, hacia 1754, un grupo de pintores novohispanos capitaneados por el gran pintor José de Ibarra, habían realizado un primitivo proyecto de Academia enviando su petición a la corona, solicitando protección y reconocimiento para fundar una institución artística paralela a la de Madrid.² De ello se derivaría para sus miembros una serie de privilegios que les equipararían a los pintores peninsulares y que no pareció gustar a la corona, pues nunca se supo de su aprobación. Sin duda, su petición estaba impregnada del naciente espíritu reivindicativo criollo, que no tuvo resultado favorable, pues como veremos las autoridades no contemplaban esa paridad con los peninsulares.

Así pues fue por iniciativa de la corona que se fundó la escuela de grabado en la Casa de la Moneda, donde la enseñanza se basaba en la práctica del dibujo como primer paso. Evidentemente esta importancia del dibujo llevaba pareja la adquisición por parte de la escuela de una colección de yesos, dibujos, “azufres” y modelos de monedas y medallas, que la corona se encargó de facilitar, procedentes de la propia Academia de San Fernando. Este fue el modo en que la corona impuso a la nueva escuela el gusto predominante en la península e introducía el método de estudio de la de San Fernando. Gil acudió a su nuevo puesto en 1778 con un cargamento compuesto por 106 piezas y un importante número de tratados artísticos y colecciones de estampas. Entre ellos se incluían el libro *Antigüedades y grandeza de la pintura* de Francisco Pacheco, *Las Metamorfosis* de Ovidio, la *Anatomía* de Andrea Vesalio, la *Teoría y práctica de la pintura* de Palomino, la *Teoría y práctica del dibujo* de Presliers, la *Iconología* de Ripa, la *Simetría de cuerpo humano* de Dürero, así como varios libros de historia sagrada y de historia natural, cuadernos de estampas de El Escorial, de santos y santas, de escenas de cacería, de vistas de Roma, por citar sólo a algunos que influyeron posteriormente en la enseñanza de la pintura.³ Gil llevaba también en su maleta un importante documento: los Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se ha escrito también en varias ocasiones que fue el éxito de esta primitiva escuela de grabado la que hizo pensar a Gil en la posibilidad de fundar en México una Academia de las Tres Nobles Artes.⁴ Trasladó su idea a don Fernando Mangino, Superintendente de la Real Hacienda, quien a su vez lo comunicó al virrey don Martín de Mayorga. Tras una campaña de búsqueda del apoyo econó-

¹ “Se esperaría lo que quisieres, pero ciertamente no sucedió lo que se esperaba. La muerte de la pintura en México, es coetánea del establecimiento de la Academia; y después de Alcibar, en un espacio de medio siglo, no vuelve a aparecer pintor mexicano que dejara obras importantes y ganara nombre”, en José BERNARDO COUTO: *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, edición de Manuel Toussaint, Fondo de Cultura Económica, México, 1947, p. 109.

² Al respecto véase: Xavier MOYSSÉN: “La primera Academia de Pintura en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 34, México, 1965, pp. 15-29.

³ Para la lista completa véase Diego ANGULO INÍGUEZ: *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1935, pp. 87-88.

⁴ Remitimos al lector a los estudios clásicos sobre la Academia de San Carlos de México: Eduardo BÁEZ MACÍAS: *Fundación e historia de la Academia de San Carlos*, Ciudad de México, 1974; Clara BARGELLINI y Elisabeth FUENTES: *Guía que permite captar lo bello*, UNAM, México, 1989; Abelardo CARRILLO Y GABRIEL: *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España*, México, 1939, *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*, Ediciones Mexicanas, México, 1950.

mico necesario a instituciones virreinales y ciudades, y de informes que aconsejaban la fundación, la corona se decidió a crear en 1783 la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México. No obstante, sus clases ya habían comenzado a funcionar de manera provisional desde 1781, por lo que la corona se limitó a aprobar una institución que de hecho ya funcionaba y que conseguía financiarse a sí misma gracias al apoyo de diversas entidades y de los impuestos otorgados. Los primeros profesores que impartieron sus enseñanzas fueron pintores mexicanos todavía de estilo barroco: Francisco Clopera, Juan Sáenz, José María Vázquez, incluso alguno de aquellos que habían tratado de fundar una primitiva Academia en 1754, como José de Alcívar.

En 1784 una Real Cédula otorgaba a la institución Estatutos, que seguían en lo relativo al funcionamiento y a la organización de los estudios los redactados para la de San Fernando. Se establecía en ellos una dependencia directa con la institución artística madrileña, que actuaría a la manera de Academia madre, revisando y sancionando cualquier proyecto, aunque en lo relativo al funcionamiento interno gozaba de una amplia autonomía. En cuanto a la enseñanza de la pintura se seguía el método basado en las teorías de Mengs, quien recomendaba varios puntos para una correcta enseñanza: la disposición continua de modelos, clases de Perspectiva y Geometría, estudio de la Anatomía, estudio con modelos de yeso, estudio del colorido, y estudio y copia de estampas.⁵ Con el establecimiento oficial de la Academia se solicitaban también profesores peninsulares que fueran a impartir sus enseñanzas a México, pues era necesario que los alumnos se formaran conforme al buen gusto, que como no podía ser de otra manera, venía dictado por San Fernando.

En 1788 comenzaron a llegar los primeros profesores solicitados, con el consiguiente enfado de los profesores provisionales, que se sintieron maltratados y despreciados por ser criollos.⁶ Los directores de pintura nombrados por San Fernando fueron Cosme de Acuña y Troncoso y Andrés Ginés de Aguirre, cuyo paso por la Academia mexicana no estuvo exento de polémica.

Cosme de Acuña había estudiado en la rama de pintura en la Academia de San Fernando de Madrid; en 1785 había sido nombrado académico de mérito. Ese mismo año se presenta al concurso para elegir profesores para la academia mexicana, que pierde, siendo elegidos Andrés Ginés de Aguirre y Agustín Esteve Marqués. Pero la intervención del mismísimo don José de Gálvez, a quien Acuña había realizado tres retratos de cuerpo entero de su familia, cambió el resultado a favor de don Cosme. El 18 de abril de 1786 el virrey marqués de Sonora informaba de su nombramiento oficial y de su sueldo de 2.000 pesos. Poco después de su llegada a la Nueva España, en mayo de 1788 empiezan los problemas de los nuevos profesores con el grabador y director Gil, a quién acusaban de tener un carácter despótico. Quizá fue el propio Acuña quién más sufrió estos inconvenientes a tenor de las desesperadas cartas que el Archivo de la Academia de San Fernando conserva. El 26 de mayo de 1788 el arquitecto Antonio Velázquez se dirigía a don Antonio Ponz informándole de la mala salud de Cosme de Acuña y del caos que se vivía en la Academia: “es verdadero caos de confusiones y archivo de enredos y maldades”, causados en su opinión por el propio Gil, e informaba de la amenaza de los profesores de abandonar su empleo si no se solucionaba el problema.⁷

Con esa misma fecha escribía el propio Acuña a Ponz manifestando su desesperación ante la actitud de Gil: “Mucho dolor me causa en verme de esta suerte, el que me llegaría a quitar la vida si no fuese la esperanza que tengo de poner el remedio”, que no era otro que regresar a España. Para demostrar sus méritos enviaba junto con la misiva un cuadro de retrato de familia del virrey Matías de Gálvez, con los once miembros a tamaño natural, que don Fernando Mangino llevaba al Consejo de Indias.⁸ Acuña había tenido que asumir él sólo la dirección de las clases de pintura, ante la deja-

⁵ La Academia de San Fernando conserva un “Proyecto de Mengs para la enseñanza de la pintura”, Legajo 32-11/1.

⁶ Véase Abelardo CARRILLO Y GARIEL: *Datos sobre la Academia de San Carlos de México*, México, 1939, p. 16.

⁷ Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ARABASF), Relaciones otras Academias, San Carlos de México, Legajo 2-36/3, “Carta de Antonio Velázquez a don Antonio Ponz”, México, 26 de mayo de 1788.

⁸ ARABASF, Relaciones otras Academias, San Carlos de México, Legajo 2-36/3, “Carta de Cosme de Acuña a don Antonio Ponz”, México, 26 de mayo de 1788.

ción de funciones de Aguirre, lo que aumentaba su desesperación y quizá explique el extremismo en su petición.

Finalmente consiguió su objetivo y en 1791 ya está de nuevo en España. Había dejado en México a unos pocos alumnos cuya formación pictórica había iniciado —José María Vázquez, José Antonio de Castro, Ramón Torres. No obstante, no se conoce ninguna obra en México, ni siquiera un retrato, a pesar de que tenemos noticias de que fue un excelente retratista y de que pintó varios de ellos. Por ejemplo, del virrey Matías de Gálvez, con quien ejerció de alguna manera como pintor de cámara, y de don Francisco Fernández de Córdoba, Superintendente de la Casa de la Moneda.⁹ Pero su relación con América no finalizó con su regreso, pues siguió realizando algunas obras religiosas para la zona de Bolivia y a partir de 1792 se ocupó de supervisar la formación de los pensionados de la escuela mexicana en Madrid. Sobre esta última cuestión conviene insistir más adelante, pues revela muchas de las actitudes de la academia madre hacia las academias secundarias y la influencia de su método de estudios.

Junto con Acuña llegó a la Nueva España otro director de pintura, Andrés Ginés de Aguirre, cuyo paso por San Carlos no tiene nada reseñable, pues muy pronto hizo dejación de funciones ante los abusos de Gil, quien exigía una disciplina férrea y un excesivo trabajo, sin permitirles realizar trabajos externos. Aguirre se quejaba de que ya antes incluso de llegar los nuevos profesores Gil había sembrado cizaña, pues habían sido nombrados desde San Fernando sin contar con la opinión de Gil. El director además les obligaba a asistir por las mañanas a las clases sin excusarles las noches, contraviniendo así los estatutos. Lo cual les privaba de poder hacer obras para el público por lo que en palabras del propio Aguirre “nos consideramos en calidad de presidiarios”.¹⁰ Aun así Andrés Ginés resistió todavía varios años, pues sus quejas hacia Gil se repiten en 1794. Murió en 1802.

LA ESCUELA DE PENSIONADOS MEXICANOS EN MADRID

En 1792 el rey decreta el establecimiento de seis pensiones para alumnos de la Academia de San Carlos de México, que debían acudir a Madrid a perfeccionar sus estudios. El monarca consideraba que aunque los alumnos mexicanos habían demostrado un gran talento artístico, sin embargo, la falta de buenos modelos impedía un correcto adelantamiento.¹¹ Además, los propios estatutos de San Carlos —no olvidemos que copiados de San Fernando— contemplaban la necesidad de que se

⁹ Así lo refiere en un Memorial de 1795, comentado por José Manuel ARNÁIZ: “Cosme de Acuña y la influencia de la escuela madrileña de finales del s. XVIII en América”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 73, Madrid, 2° semestre 1991, pp. 136-177.

¹⁰ ARABASF, Relaciones otras Academias, San Carlos de México, Legajo 2-36/3, “Carta de Andrés Gil de Aguirre a don Antonio Ponz”, México, 21 de mayo de 1788.

¹¹ ARABASF, Relaciones otras Academias, San Carlos de México, Legajo 2-36/3, “Carta de Don Pedro de Acuña a Sor. Dn. Bernardo de Iriarte, 31 de Agosto de 1792” (con orden de informar favorablemente).

“Con el importante objeto de fomentar en Nueva España el estudio de las Nobles Artes se erigió y fundó en México el año de 1784, una Rl. Academia con el título de Sn. Carlos enviando de estos reinos Profesores capaces de desempeñar los Empleos de Directores con una regular colección de Libros, Modelos y Estampas. Aunque desde luego se advirtió en aquellos Naturales un particular talento e inclinación, principalmente para la Pintura, sin embargo se ha notado que no corresponden sus adelantamientos a tan ventajosas cualidades; atribuyéndose esto a que las Estampas y Modelos pierden regularmente mucho de sus originales, están por lo común, aquellas descorrectas, y las más veces nada conformes con la elegancia, proporción, claro y obscuro, y perspectiva que les falta a los Discípulos la correspondiente e indispensable aplicación práctica de las reglas para el colorido; y últimamente, a que careciendo de obras de los más celebres Profesores no pueden hacer aquel estudio reflexivo que tanto contribuye a la perfección de las Artes. En esta atención y deseando el Rey proporcionar a aquel Establecimiento quantos medios se estimen oportunos para el logro de los recomendables fines de su instituto ha resuelto S. M. Que la Academia de San Fernando, de que es V.S. Vice-Protector, informe lo que se le ofreciere, y pareciere acerca de si para dicho efecto convendría que algunos Discípulos de los más hábiles de la de México vengan a Madrid en calidad de Pensionados, como los envía, y tiene la de Valencia, y la misma de Sn. Fernando en Roma. Participo a V.S. de orden de S.M. para su inteligencia y cumplimiento. Dios que a V.S. m.a. Sn. Ildefonso, 31 de Agosto de 1792. Pedro Acuña”.

concedieran pensiones para completar la formación de los alumnos en Europa. En Junta particular del 4 de noviembre la Academia de San Fernando dictamina sobre la propuesta favorablemente, puesto que así se ordenaba en la carta de Pedro de Acuña a Bernardo Iriarte. Pero en sus argumentaciones revela la institución su consideración respecto a las academias secundarias:

Permitame V.E. añada aquí con este motivo que si a la sazón estuviese todavía por crear la Academia de México, tal vez habría de omitirse semejante Establecimiento, a lo menos con la extensión que se advierte y excediese del mero estudio y fomento de la Arquitectura tan precisa para la seguridad y regularidad de los edificios.

No cabe dejar de considerarse aquel cuerpo Académico opuesto al sistema que en orden a las tres Nobles Artes, como a todas las mecánicas que no sean de primera e inmediata necesidad local, y a las manufacturas y comercio, debe regir entre las colonias y la Metrópoli, conservándose escrupulosamente la estrecha dependencia en que, por principios inconensos (sic.) y elementales, han de estar las primeras de la segunda, con recibir por medio de esta última los efectos de principal consumo en cuanto la sea beneficioso y se contemple asequible, o procurando, a lo menos, no excitar ni provocar ilustración y progresos que redunden en detrimento de la industria y lucrosa ocupación de los Moradores de la Matriz.

Mas cometido ya el error político (forzoso es darle esta calificación) en Ministerio anterior al de V.E., y no cabiendo reparar hoy el mal, importa sacar todo el partido posible atrayendo a España en la forma y términos que más se proporcionen las cantidades con que la Academia Mexicana se preste a contribuir a la Península, bien sea para manutención de Pensionados, o bien para adquisición de obras modernas de facultativos Españoles, y procurando entablar conexiones entre ambos cuerpos y tener a la Academia de San Carlos en cierta dependencia natural y voluntaria de la Academia de San Fernando, Madre de todas las de su clase y establecida donde reside el soberano.¹²

Como podemos comprobar, San Fernando consideraba la fundación de la Academia de San Carlos de México como un “error político” del gobierno anterior, y que si se plantease en ese momento desde luego no hubiera ocurrido su fundación. Este celo no tiene otra razón que el miedo a la competencia que la producción de la Academia americana pudiera suponer en la producción de la Metrópoli. Por tanto, el objetivo era que la institución americana se mantuviera dependiente, de manera más o menos voluntaria, de la Academia madre de San Fernando.

Aún así se consideraba necesaria la fundación en Madrid de una escuela propia para los pensionados mexicanos con un director que supervisase su formación durante seis años, tal y como se venía haciendo con los pensionados de otras academias secundarias como la de San Carlos de Valencia. Cosme de Acuña fue el elegido para la dirección de los mencionados pensionados, obteniendo los privilegios con los que contaban otros directores de pensionados, como Manuel Monfort de San Carlos de Valencia, que consistía en tener asiento en las juntas ordinarias, extraordinarias y generales de San Fernando. La tarea más importante de Acuña consistía en organizar la escuela, buscando un lugar adecuado y los materiales y tratados necesarios para los estudios.¹³ Acuña se entusiasmó al parecer con el proyecto pues incluso redactó una *Instrucción metódica de la pintura*,¹⁴ que ni siquiera llegó a enviar a San Fernando, pues lo entregó su viuda años después de su muerte buscando su publicación. La academia madrileña consideró que el texto no incluía las suficientes láminas y que carecía de interés, por lo que se ordenó su devolución. El texto estaba dirigido expresamente para completar la formación de los pensionados mexicanos y dedicado al Consejero de Estado y Secretario de Estado, del Despacho Universal de Gracia y Justicia, Don Eugenio

¹² ARABASF, Relaciones otras Academias, San Carlos de México, Legajo 2-36/3, “Carta de Bernardo Iriarte a don Pedro de Acuña”, Madrid, 8 de octubre de 1792.

¹³ M^ª Concepción GARCÍA SAIZ y Carmen RODRÍGUEZ TEMBLEQUE trataron este tema en profundidad en “Historia de un intento fallido: la Academia madrileña para pensionados mexicanos”, *Cuadernos de arte colonial*, nº 2, pp. 5-17.

¹⁴ ARABASF, “Instrucción metódica de la pintura por el Director de los pensionados de la Real Academia de San Carlos de Nueva España, siglo XVIII”, Legajo 315-1/3.

de Llaguno Almirola, como agradecimiento por haber sido nombrado Director de Pensionados de la Real Academia de San Carlos de Nueva España.

En el texto Acuña nos informa de que para entonces ya había incluso redactado un reglamento para la academia de pensionados mexicanos y justificándose en la importancia que Antón Rafael Mengs daba al método había proyectado redactar un método propio para los alumnos novohispanos, puesto que era importante que éstos supieran qué se esperaba de ellos y adónde tenían que llegar para así poder trabajar con un rumbo determinado. Reconocía también en él su admiración hacia lo griego, que ya había manifestado en otras ocasiones, y hacia Rafael y Miguel Ángel, autores que consideraba que también habían seguido el gusto clásico. En cuanto al método que en dicha instrucción sigue Acuña, cabe decir que sigue en lo fundamental otros tratados de la época y que por tanto apenas presenta novedades. Resulta además un método muy técnico, pues lo divide en cuatro tratados: un Tratado de Geometría Práctica, donde define conceptos básicos como punto, línea, los tipos de cuerpos geométricos y como se forman, incluyendo láminas descriptivas; un Tratado de la Proporción, que siguiendo a Plinio y a Vitrubio —la autoridad de la Antigüedad siempre está presente—, define las proporciones del cuerpo humano de hombres y mujeres adultos, así como de adolescentes y niños de ambos sexos; continúa con un Tratado de Anatomía Pictórica, dedicado a la descripción del esqueleto, las articulaciones, los músculos, el sistema circulatorio, las facciones del rostro, los humores, las proporciones de la cara (resulta chocante el detallismo con que describe todas las partes y como conoce sus nombres, sus funciones y el aspecto que dan al hombre); y finaliza con un Tratado de la Perspectiva, describiendo en primer lugar cómo es el ojo y cómo es la visión de éste, establece los diferentes tipos de planos, haciendo ejercicios mediante la disposición de diversos cuerpos geométricos en perspectiva, y tirando las líneas y las luces y sombras a diversas figuras más complicadas, como arcos, cruces, pavimentos. Debemos considerar este método en realidad como un primer peldaño en la formación de los alumnos, como la base teórica para la práctica del dibujo, pues luego su formación se completaba con la copia de grabados, yesos y obras originales que podían contemplar en Madrid y en San Fernando, y en estadios superiores en la realización de obras originales, vistas y retratos del natural, hasta llegar a obras de propia invención como muestra de su madurez en el último año.

A pesar del empeño y el entusiasmo demostrados por Acuña, la reacción de los seis pensionados mexicanos —dos por cada rama— fue muy fría, como demostraron García Sáiz y Rodríguez Tembleque.¹⁵ Por ejemplo, en pintura fueron nombrados José María Vázquez y José Guerrero, quienes adujeron estar casados para rechazar la pensión. Los años pasaron sin que la escuela para pensionados comenzara a funcionar por falta de alumnos, a pesar de lo cual, Acuña aprovechó las instalaciones para enseñar a alumnos españoles.

EL MAGISTERIO DE JIMENO Y PLANES

Tras los procelosos tiempos de los primeros años de andadura de la Academia, que dificultaron la formación de los primeros alumnos, asistimos a partir del comienzo de la década de los 90 a un periodo más fructífero artísticamente, aunque todavía coleaban los conflictos con Gil, Director vitalicio. Esta década, y hasta el estallido de la insurgencia, es también el periodo de predominio de una serie de artistas valencianos, promovidos a la academia mexicana gracias al director de pensionados de la de San Carlos de Valencia, Manuel Monfort, cercano a los círculos cortesanos e ilustrados.

La personalidad más destacable de esta etapa es Rafael Jimeno y Planes. Había nacido en Valencia hacia 1759-61, en una familia vinculada al ámbito artístico, pues su padre era platero y su tío pintor. Realizó sus primeros estudios en San Carlos de Valencia, destacando como alumno, y

¹⁵ GARCÍA SÁIZ y RODRÍGUEZ TEMBLEQUE: "Historia de un intento fallido", pp. 9-10.

acudiendo una vez finalizados a la de San Fernando, bajo la tutela de Monfort. Gracias a sus méritos y a su talento le fue concedida una pensión en dicha Academia, y más tarde, en la de San Lucas de Roma. Hacia 1786 regresa a Madrid, siendo nombrado Académico de Mérito de San Carlos. Despliega a partir de entonces una gran actividad, fundamentalmente realizando dibujos destinados a ser grabados para una serie de obras históricas publicadas por la Imprenta Real.

Tras el abandono de Acuña de su plaza de director de pintura en México, el virrey solicita a la Academia de San Fernando en julio de 1792 que convoque un concurso para elegir a un segundo director de pintura. Así lo hace la Academia, enviando y publicando el edicto en la Academia de San Fernando, en la de San Carlos de Valencia, en la de San Luis de Zaragoza y en la escuela de dibujo de Barcelona información sobre la convocatoria y sobre el tema elegido para el primer examen: *El Desembarco de Colón en América*, que debían realizar en el plazo de tres meses. La segunda prueba consistiría en realizar un dibujo de repente el día fijado en San Fernando, eligiéndose el tema del Arcángel Rafael guiando a Tobías.¹⁶ A finales de enero se presenta el único candidato a la plaza, Rafael Jimeno y Planes, quién lógicamente gana la plaza no sólo por ser el único sino porque además sus pruebas gustaron a los académicos de San Fernando.

Ese mismo verano se embarca Jimeno hacia la Nueva España, allí se encuentra con otros artistas valencianos como el propio Gil, Manuel Tolsá —en México desde 1791—, Joaquín José Fabregat —nombrado director de grabado en lámina. A algunos los conocía de su época de estudios en San Fernando y del círculo de Manuel Monfort, por lo que suponemos que enseguida floreció entre ellos la camaradería; prueba de ello son los magníficos retratos que Jimeno les realizó. Así en una fecha indeterminada de finales de siglo XVIII Jimeno realizó el magnífico retrato de *Jerónimo Antonio Gil*, que se conserva en el Museo Nacional de Arte de México, donde vemos al grabador sosteniendo en una de sus manos un troquel, mientras en la otra sostiene la medalla resultante. Este retrato constituye uno de los exponentes de mayor calidad del recién introducido neoclasicismo en México, y podemos imaginar lo que chocaría a los ojos de los mexicanos un retrato tan sereno, de tonalidades frías, dibujo preciso y calidad pictórica, acostumbrados a retratos envarados, de rico colorido y modelado plano. Pero no sólo eso, sino que además se presentaba al personaje destacando su personalidad y su oficio, frente al retrato aristocrático que se venía realizando, donde las cartelas en la parte inferior informaban del estatus social del representado, mientras que aquí era la expresión, la gestualidad y el oficio el que hablaba por el personaje. Otros retratos en el límite del año 1800 continuarán con esta tónica —siguiendo el modelo que Antón Rafael Mengs había introducido en España con sus retratos y autorretratos— como los del escultor *Manuel Tolsá* (Museo Nacional de Arte, México D.F.) [Fig. 1], el viajero alemán *Alejandro von Humboldt* (Museo Nacional de Arte, México D.F.), el arzobispo virrey *Francisco Javier Lizana y Beaumont* (Museo Nacional de Historia, México D.F.), el de *El platero Rodagalla* (Colección particular) o el del obispo de Puebla *Antonio Joaquín Pérez* (Pinacoteca Universitaria de Puebla, México), éste último ya de 1820.

Su actividad artística no sólo se limitó al retrato, también realizó frescos de gran calidad, en un momento en el que en España se estaban llevando a cabo grandes programas murales que el artista pudo observar. En México se encontró también con tres grandes proyectos arquitectónicos que le permitieron desarrollar decoración al fresco: la cúpula de la Catedral Metropolitana, donde pintó hacia 1809-10 *La Asunción de la Virgen*; el plafón de la capilla del Colegio de Minas, donde desarrolló los temas de *La Asunción*, *la Coronación de la Virgen* y *el Milagro del Pocito*; y la capilla del Señor de Santa Teresa en 1813 donde pintó el milagro ocurrido en el pueblo de El Cardonal.

Como hemos anunciado líneas arriba todavía hacia mediados de la década de los noventa co- leaba el conflicto de Gil con el resto de profesores de la Academia. Éstos últimos, desesperados ya, deciden enviar en mayo de 1794 por medio del virrey una queja al rey sobre el método de estudios

¹⁶ ARABASE, Relaciones otras Academias, San Carlos de México, Legajo 2-36/3, “Edicto para proveer de una plaza de segundo director de pintura de la Real Academia de San Carlos de Nueva España”, Madrid, 20 de enero de 1793.

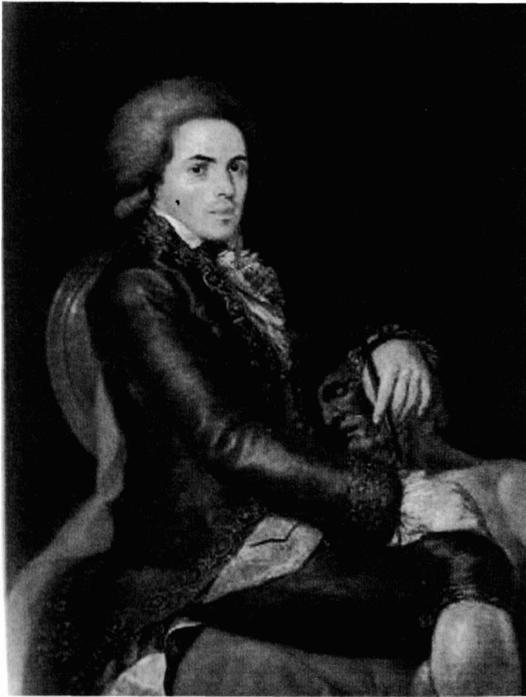


Fig. 1. Rafael Jimeno y Planes, *Manuel Tolsá*, hacia 1795, óleo sobre lienzo, 102 x 81 cm, Museo Nacional de Arte, INBA, México D.F.

ciones del cuerpo humano. Tras un examen de la Junta Ordinaria, que certificaba su dominio del dibujo, el alumno podía pasar a la clase de claroscuro donde se copiaban modelos de yeso y más tarde cuadros de buenos autores. A partir de este momento era donde empezaban las dificultades de la Academia para la correcta enseñanza de la pintura, pues ésta se encontraba que no poseía buenas obras originales de autores conocidos o ni tan siquiera de buenas copias. La Academia lo solucionaba mediante la copia de obras de los propios profesores o de artistas de la colonia, para lo cual la institución procuraba hacerse con aquellas que consideraba de suficiente calidad. Pero los problemas de la institución para la enseñanza de la pintura iban más allá, y se reconocía incapaz de poder enseñar invención y composición, pues no había jóvenes que pudieran recibir esta alta instrucción. Aunque no especifica por qué, podemos intuir que los alumnos no poseían ni el suficiente talento ni un gran interés por mejorar, dadas las quejas de los propios maestros hacia ellos. El resto de ramas comenzaban también por el dibujo, para pasar luego a clases más especializadas en su material. El informe sobre el método indicaba también el gran número de horas que los profesores debían dedicar a la enseñanza, así como el infructuoso proyecto por su parte de redactar un Tratado de Estudios ante la falta de acuerdo.

Tal y como solicitaba la corona, la Academia envió finalmente una importante recopilación de los diseños de los mejores alumnos. En diciembre de 1796 se dispuso ésta a emitir su juicio, tras haber sido expuestos durante un tiempo en San Fernando. Entre ellas encontramos un par de lienzos

que se seguía en la Academia y los abusos cometidos por Gil, pidiendo su destitución y el establecimiento de una dirección rotatoria de los cuatro directores particulares. Destacaba sobre todo en las quejas la insubordinación del alumnado, que al poco de comenzar sus estudios se transformaban en seres afectados e ignorantes. Otro aspecto que llama la atención es la consideración del grabado en hueco como una rama subordinada, a pesar de lo cual su Director había conseguido alcanzar el alto grado de Director General, algo que no ocurría en ninguna academia europea e indignaba a los profesores. La corona respondió en noviembre de 1795 que de ningún modo se destituiría a Gil y que los profesores debían cumplir lo establecido, así mismo solicitaba un informe del método de estudios que se había seguido y una muestra de los diseños de los discípulos más avanzados, para así poder juzgar el buen o mal gusto que reinase en la institución.¹⁷

En cuanto a la enseñanza de la pintura según este método, consistía fundamentalmente en la copia, en primer lugar de principios o dibujos realizados por los maestros, para pasar luego al estudio del modelo en yeso y más tarde del natural. Se completaba esta primera clase con la enseñanza de nociones de las proporciones

¹⁷ ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS: *Comentarios al Método de Estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México*, Sevilla, 1967, comenta y transcribe las cartas entre el virrey marqués de Branciforte y don Eugenio Llaguno en torno a esta cuestión, así como el mencionado documento con el método de la Academia de San Carlos.

de José María Vázquez y claroscuros de José Castañeda, así como dibujos del propio Vázquez, Castañeda, Pedro Patino Ixtolinque, Mariano del Águila, José Ignacio Vázquez, entre otros, y bajorrelieves, diseños arquitectónicos, grabados en lámina y en hueco. El dictamen de los profesores de San Fernando fue poco positivo, transcribamos el juicio de los de pintura, que es el que nos interesa:

Pintores

Uno dice:

Mariano Maella: Que no se halla merito en ninguna de dichas obras; notándose mal gusto y poca corrección en el dibujo: y que seria conducente no copiasen los discípulos las estampas imitadas a diseños, porque estas son de mal estilo, poca corrección y malas formas.

Otro:

Don Gregorio Ferro: Que los discípulos de aquella Academia van bien; pero que copien de mexores originales, pues de los papeles franceses que imitan al lápiz, se saca poco provecho por ser amanerados y poco decididos.

Otro:

Don Francisco Xavier Ramos: Que en las obras de los Pensionados se descubre aptitud para la Pintura: y en las de los demás Discípulos igualmente buena disposición: Que a fin de que unos y otros estudien con solidez el arte vendría alejar de su vista los exemplares poco correctos y amanerados, proponiéndose únicamente los de los antiguos Griegos y el Natural.¹⁸

Mariano Salvador Maella era el más radical de todos ellos, no encontrando mérito en ninguno, mientras Isidro Bosarte y Francisco Xavier Ramos encontraban méritos en ellos y adjudicaban la falta de calidad a las malos modelos utilizados. Estos juicios y la persistencia del conflicto entre los profesores arrojaban una imagen muy negativa de la Academia de San Carlos y de la enseñanza de sus diferentes ramas al finalizar su segunda década de vida.

LA GUERRA Y LOS AÑOS DE INESTABILIDAD NACIONAL

Los primeros brotes insurgentes y la consecuente guerra de Independencia supusieron para la Academia un período de crisis, fundamentalmente económica, en el ya mermado presupuesto de la institución, y que se tradujo inevitablemente en la pobreza de sus realizaciones artísticas. Como señaló Eduardo Báez Macías, la documentación que la Academia conserva del periodo 1810 a 1821 —los años de la guerra— se limita a inscripciones a las clases de dibujo por parte de artesanos y a documentación relativa a los apuros económicos de la institución.¹⁹ La inestabilidad política de la época obligó a las instituciones que sufragaban las actividades de la institución a suspender su dotación económica. Los profesores, agobiados por la miseria, escribieron al virrey para que éste les pagara el sueldo, pero el gobernante se limitó a solicitar a su vez a las demás instituciones sufragantes el pago de los sueldos, que le contestaron negativamente. Incluso recurrieron al infante Carlos María, protector de todas las academias del reino, pero éste se limitó a ordenar el pago de los sueldos al virrey, cosa no posible por otra parte como hemos dicho. La metrópoli, la Academia madre, se desentendía una vez más de los problemas de la Academia ultramarina. La situación se volvió crítica hacia 1816 cuando dejaron de pagar las ciudades que también contribuían al sostenimiento de la institución y cuando el edificio que ocupaba presentaba ya numerosos desperfectos y se habían abandonado las clases. En 1821 la ruina absoluta decidió a la institución a cerrar

¹⁸ ARABASF, Relaciones otras Academias, San Carlos de México, Legajo 2-36/3, "Censura de las obras remitidas por la Rl. Academia de San Carlos de México", noviembre de 1796.

¹⁹ Eduardo BAEZ MACÍAS: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1972.

sus clases de manera definitiva. El nuevo gobierno imperial prometió en 1822 una dotación sobre los productos de las mitras, avivando las esperanzas de la reapertura de las clases, pero fue todo en vano. Finalmente con los escasos 718 pesos cedidos por la mitra metropolitana y el ayuntamiento de la ciudad de México la Academia volvió a abrir sus puertas en 1824, aunque de manera precaria e irregular.

A pesar de estas dificultades económicas algunos alumnos consiguieron destacar en las clases de pintura, dirigidos por Jimeno y Planes. Entre ellos destaca José María Vázquez, del que ya hemos hablado en ocasiones como uno de los primeros alumnos de Gil y luego profesor provisional hasta la llegada de Acuña y Aguirre. Su talento fue recompensado en dos ocasiones con la concesión de pensiones, pero vimos también como rechazó la segunda para acudir a la academia para pensionados mexicanos en Madrid por estar casado. Aún así siguió su carrera en San Carlos donde obtuvo el título de académico de mérito y más tarde el de teniente de director de Pintura. Incluso por un breve periodo se ocupó de la dirección de la Academia, tras la muerte de Jimeno y mientras llegaba Ixtolinque en 1826.

José María Vázquez destacó como pintor de temática religiosa y de retrato. En pintura religiosa su obra más conocida es un *Calvario* de 1817. En cuanto al segundo género, Vázquez fue un magnífico retratista y en su obra se extiende en el periodo crucial del paso al siglo XIX, siendo un magnífico ejemplo del paso del retrato barroco al neoclásico. En 1795 firmó el retrato del *Virrey Marqués de Branciforte* (Museo Nacional de Historia, México) y en 1808-1809 el del también virrey *Don Pedro Garibay* (Museo Nacional de Historia, México), ambos retratos de carácter oficial en los que supo reflejar la personalidad de los gobernantes. En 1800 firma el delicioso *Retrato del niño Juan Crisóstomo Martínez* (Museo Nacional del Virreinato, México, INAH), en el que podemos observar algunas diferencias con respecto al retrato barroco, pues gana en naturalidad, movimiento y espontaneidad, incluso se observa cierto tono goyesco. En 1801 realiza el retrato del canónigo *Valentín García Narro* (Museo Nacional de Historia, México), donde se observa la permanencia de algunas características del retrato barroco, como la pose rígida y la cartela inferior, explicable por tratarse de un retrato *post mortem* y de un eclesiástico, donde no se permitían ciertas banalidades.

Vázquez es también un magnífico retratista de la sociedad novohispana en el paso a la nueva sociedad, así uno de sus mejores retratos es el de *María Luisa Gonzaga Foncerrada y Labarrieta* (Museo Nacional de Historia, México), realizado en 1806. En él se observa la adopción de modas y costumbres ya neoclásicas, como el traje de corte imperio, el tocado de inspiración griega, el ambiente más abierto y de gusto neoclásico, el interés por el paisaje y por los jardines. La composición también ha variado con respecto a la etapa anterior, pues vemos a la dama sentada, apoyando plácidamente las manos sobre un libro y un abanico en el regazo. Este modelo de retrato sentado había sido introducido en México por Jimeno, como vimos al comentar sus retratos, siguiendo la moda que en la península seguían la escuela valenciana y madrileña. En el colorido, el dibujo y en la pincelada observamos la maestría y las deficiencias de Vázquez, quién representa a la perfección manos y rostros, los primeros llenos de gracia y elegancia, y los segundos correctos pero inexpresivos. En 1814 firma otros retratos de damas novohispanas, el de *María Antonia Dávalos y Aguilar* (Colección Magdalena Saldívar de Obregón) [Fig. 2], muy similar al anterior, y el de la monja *Sor María Antonia del Corazón de Jesús* (Museo Nacional de Arte, México), de mayor calidad en el tratamiento de las manos, del rostro, lleno de serena alegría, y de los tejidos. Trabajó también para los nuevos emperadores tras la proclamación de la Independencia, Agustín de Iturbide y Ana María Huarte, a quienes realizó sendos retratos áulicos (Colección particular) revestidos con la púrpura y la indumentaria imperial.

También ente los primeros profesores y alumnos se encontraba Juan Sáenz. Su producción es principalmente religiosa, atribuyéndosele una *Virgen de la luz* (Colegio de Guadalupe, Zacatecas), una *Virgen de Belén* (Colección particular) y dos cuadros sobre la *Invención de la Cruz por Santa*



Fig. 2. José María Vázquez, *María Antonia Dávalos y Aguilar*, 1814, óleo sobre lienzo, 98,5 × 74 cm, Colección Magdalena Saldivar de Obregón.

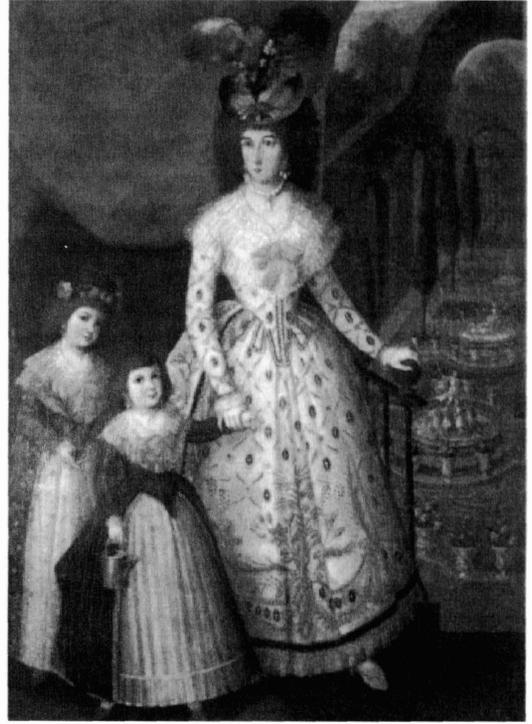


Fig. 3. Juan Sáenz, *Señora Musitú e Icazbalceta y sus hijas*, 1793, óleo sobre lienzo, 205 × 142 cm, Colección particular.

*Elena en el templo de la Soledad en México.*²⁰ Como retratista tan sólo conocemos el curioso lienzo de *La señor Musitú e Icazbalceta con sus dos hijas*, de 1793 (Colección particular) [Fig. 3]. Se trata de un lienzo a caballo entre el barroco y el neoclasicismo, comprensible si tenemos en cuenta que todavía no había llegado a México el que luego se convertiría en su maestro, Jimeno y Planes. Por tanto presenta en este retrato a la señora acompañada por sus dos hijas, aún vestidas con la magnificencia barroca, pero en un ámbito más abierto y con una actitud más natural. Las féminas parecen dirigirse a un jardín en el que se observa el gusto por la mitología en los adornos acuáticos.

Como Vázquez, José María Guerrero fue un destacado alumno de Jimeno y Planes, ganando una de las pensiones para ir a completar sus estudios a Madrid, que igualmente rechazó por estar casado. Su obra es muy escasa, pues pronto abandonó la ciudad de México para dirigirse a Puebla debido a su mala salud. Destaca como retratista de niños, y en concreto de sus hijos. Frente a los hieráticos niños del siglo XVIII, sus hijos se nos presentan transmitiéndonos en sus rostros la infinita ternura que el padre sentía hacia ellos, en poses llenas de naturalidad y gracia, sosteniendo flores o instrumentos musicales. Conocemos dos retratos haciendo *pendant* de sus hijos pequeños de un colorido suave, brillante, dominado por los tonos azules y nacarados, con rostros amables de dulces ojos grandes que expresan la inocencia y la alegría de su joven edad. Guerrero fue también un excelente miniaturista, el Museo Nacional de Historia de México conserva varios atribuidos a su mano,

²⁰ Manuel TOUSSAINT: *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1990, p. 213.

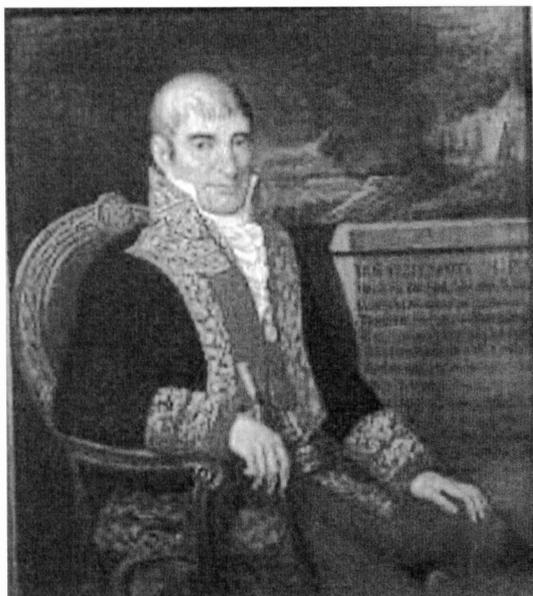


Fig. 4. José Perovani, *Retrato de Félix María Calleja del Rey*, óleo sobre lienzo, 1815, 94 × 82 cm, Museo Nacional de Historia, INAH, México.

llete que se anunciaba en aquellos países por los que recalaba. En 1795 está en Filadelfia, EE.UU., donde realiza un retrato a George Washington (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).²¹ Hacia 1801 está en La Habana y poco tiempo después se traslada a México, donde morirá en 1835. En México, Perovani se integró como académico de mérito y segundo director de pintura, pues ya se había formado en Italia y era un pintor con cierto prestigio. Cierta es la atribución a este pintor itinerante del retrato del virrey *Felix María Calleja* de hacia 1815 de la serie de virreyes del Museo Nacional de Historia de México [Fig. 4]. Un retrato del gobernante sentado, ya en su ancianidad y enfermedad, de gran calidad. Calleja se ha representado con un fondo que reproduce un campamento, aludiendo a la gran victoria que protagonizó frente a los insurgentes en el Puente Calderón. Toussaint atribuyó a Perovani el retrato del siguiente virrey, don Juan Ruiz de Apodaca, y Lucas Alamán el de Francisco Javier Venegas del Salón de Cabildos del Ayuntamiento de México.

Otro de los primeros alumnos de la institución que realizó retratos para los virreyes fue José María Vallejo, del que apenas se tienen noticias, y tan sólo conocemos como obra suya el *Retrato del arzobispo Francisco Javier de Lizana y Beaumont* de 1809 (Museo Nacional de Historia, México) [Fig. 5], cuya firma nos informa de que Vallejo era Procurador de la Audiencia de Nueva España. Se trata de un retrato oficial convencional, con algunos pequeños fallos técnicos.

Como hemos adelantado la Independencia supuso para la Academia la más completa de las ruinas, sus clases tuvieron que ser clausuradas, y aunque la Regencia trató de socorrerla económicamente, la maltrecha economía nacional no permitía tales dispendios. El periodo del Imperio de Iturbide, de 1821 a 1823, supuso el más completo desamparo de la institución. El primer emperador de México prefirió recurrir a pintores de tradición gremial o popular para sus retratos o lienzos

como el de su propio hijo *José Manuel Guerrero* de 1808, donde aparece sentado tocado una guitarra, el de *Manuel María Hernández de Córdoba y Moncada* de 1802, o el *Retrato de una dama* de 1810; todos ellos de gran luminosidad y vibrante colorido, propio de un material como la acuarela sobre marfil.

Un pintor viajero veneciano que ejerció su labor en México fue Felipe Fabris o Fabrís. En 1784 llegó a la Nueva España, trabajando en la Academia de San Carlos. Manuel Toussaint recoge la noticia de su vida azarosa, pues fue perseguido y juzgado por la Inquisición por hereje, pintor erótico y francmasón. Al intentar escapar de su condena tuvo un accidente, empeorando no sólo su situación sino también su salud. Gracias al virrey don Juan Vicente Güemes Pacheco y Horcasitas, II conde de Revillagigedo, a quién Fabrís había realizado un retrato para la serie del Museo Nacional de Historia, Fabrís fue enviado a España en 1791.

José Perovani era de origen veneciano, nacido hacia 1765. Era también un pintor viajero, especializado en pintura al fresco y caba-

²¹ Véase Isadora ROSE-DE VIEJO: *El retrato de George Washington de Josef Perovani*, Ediciones El Viso, Madrid, 1998.

áulicos, antes que a una institución fundada y regentada por los peninsulares. Tan sólo encargó a algunos de sus alumnos la realización de las medallas de su proclamación como emperador.

Tras el fin del primer imperio la República Mexicana se dispone a recuperar a la institución artística, y así en 1824 la Primera Secretaría de Estado le destina una parte de las pensiones ultramarinas impuestas sobre la mitra metropolitana, es decir, unos quinientos dieciocho pesos, más doscientos pesos que aportó el Ayuntamiento de la ciudad de México. Apenas llegaba para pagar sueldos, pero permitió volver a abrir las aulas. Poco después decidía contribuir con otros trescientos pesos la Iglesia de Puebla. El 20 de febrero de 1824 se reabrieron las clases oficialmente, organizando un gran recibimiento a los nuevos representantes de la nación, adornando e iluminando el edificio y realizando demostraciones de las clases para que el público pudiera admirar la maestría de sus conciudadanos. Se nombraron nuevos consiliarios, que a pesar de los nuevos tiempos, seguían siendo de ideología conservadora.

A pesar de las dificultades de los primeros momentos de la Independencia de México, San Carlos ya no dependía del dictado de la Academia de San Fernando ni para regir su vida académica, ni para la aprobación de cualquier proyecto, tareas que realizaba ahora bajo sus propios criterios. Por fin llegaba la independencia artística y administrativa, más tarde llegaría la económica con la dotación de los beneficios de la lotería en 1843, permitiendo una época de gran florecimiento de la institución.



Fig. 5. José María Vallejo, *Retrato del arzobispo Francisco Javier de Lizana y Beaumont*, 1809, óleo sobre lienzo, 93 × 68 cm, Museo Nacional de Historia, INAH, México.