

## *Retrato e identidad burguesa. Pelegrín Clavé y Édouard Pingret en México, 1850-1851*

### *Portrait and Bourgeois Identity. Pelegrín Clavé and Édouard Pingret in Mexico, 1850-1851*

Artículo recibido el 20 de noviembre de 2020; devuelto para revisión el 19 de enero de 2021; aceptado el 25 de julio de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2022.120.2785>.

**Angélica Velázquez** Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones  
**Guadarrama** Estéticas, [angelvg@unam.mx](mailto:angelvg@unam.mx), <https://orcid.org/0000-0003-2260-1336>

**Líneas de investigación** Arte moderno; género; mujeres artistas; pintura del siglo XIX.

**Lines of research** Modern art; gender; women artists; nineteenth-century painting.

**Publicación más relevante** *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2018).

**Resumen** Desde su llegada a México en 1846, Pelegrín Clavé se convirtió en el retratista más solicitado por las élites de la Ciudad de México, su fama apenas se vio opacada por la presencia en la capital del artista francés Édouard Pingret, entre 1851 y 1855. Este artículo aborda el género del retrato como una de las operaciones políticas más exitosas por parte de la clase empresarial para lograr una imagen de distinción social y de identidad de clase en el convulso contexto político de la década de 1850. Igualmente, se exploran las diferentes estrategias plásticas que estos dos pintores ensayaron para posicionarse como retratistas, satisfacer sus ambiciones profesionales y económicas y responder a las demandas de una clientela ávida de acrecentar su capital social, cultural y simbólico mediante su vinculación con el arte y con la Academia de San Carlos. El artículo se centra en el análisis de los retratos de dos de los empresarios más destacados de la época: Cayetano Rubio y Eustaquio Barron, el primero pintado por Clavé en 1850 y el segundo por Pingret en 1851.

**Palabras clave** Retrato; coleccionismo; identidad burguesa; Academia de San Carlos; *conversation piece*; Pelegrín Clavé; Édouard Pingret; Cayetano Rubio; Eustaquio Barron; Percy Doyle; Manuel Vilar; Rafael de Rafael.

**Abstract** Since his arrival in Mexico in 1846, Pelegrín Clavé became the most requested portraitist among Mexico City's elite, his fame narrowly overshadowed by the presence of the French artist Édouard Pingret in the capital, between 1851 and 1855. This paper addresses the genre of the portrait as one of the most successful political operations spearheaded by the business class to achieve an image of social distinction and class identity in the frantic political context of the decade of 1850.

Likewise, the article explores the different plastic strategies that these two painters employed to position themselves as portraitists, satisfy their professional and economic ambitions, and respond to the demands of a clientele eager to increase their social and cultural influence through its connection with art and with the Academia de San Carlos. It focuses on the analysis of the portraits of two of the most prominent businessmen of the period: Cayetano Rubio and Eustaquio Barron, the first painted by Clavé in 1850 and the latter by Pingret in 1851.

**Keywords** Portraits; collections of art; bourgeois identity; Academia de San Carlos; Conversation piece; Pelegrín Clavé; Édouard Pingret; Cayetano Rubio; Eustaquio Barron; Percy Doyle; Manuel Vilar; Rafael de Rafael.

ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

## *Retrato e identidad burguesa.*

*Pelegrín Clavé y Édouard Pingret en México, 1850-1851*

En la III Exposición de la Academia de San Carlos, celebrada en el paso de 1850 a 1851, Pelegrín Clavé (1810-1880) presentó en una sala exclusiva para su producción 11 retratos: el de Juan de la Granja, el de Andrés Quintana Roo, el de Gustavo Schneider, los de Juan Manuel Lasquetty y su esposa Manuela Castro Fernández, los de Octaviano Muñoz Ledo y su esposa Clara Garro Palacio, los de Rafael Cancino y su esposa Mariana Rubio Domínguez, y los de Cayetano Rubio y su esposa Dolores Rubio Domínguez.<sup>1</sup> La sola mención de estos nombres evoca una galería de figuras destacadas del México de mediados del siglo XIX en el ámbito político, social y, sobre todo, económico: De la Granja, Schneider, Lasquetty, Cancino y Rubio formaban parte de la élite comercial y empresarial vinculada a la minería, las importaciones, las comunicaciones, el espectáculo, el comercio de la sal, el azúcar, el tabaco y el algodón; además del crédito y la especulación.

En este artículo me propongo abordar el género del retrato como una de las operaciones políticas más exitosas por parte de la clase empresarial para lograr una imagen de distinción social y capital simbólico<sup>2</sup> que rebasaba uno

1. Manuel Romero de Terreros, ed., *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963), 87.

2. “La apropiación de los objetos simbólicos con soporte material, como la pintura, eleva a la segunda potencia la eficacia distintiva de la propiedad, reduciendo el estatus inferior de *sustitutivo simbólico*, el modo de apropiación puramente simbólico: apropiarse una obra de arte es afirmarse como el poseedor exclusivo del objeto y del gusto verdadero por ese objeto,

de los sentidos primigenios del retrato —es decir, su papel como generador de la memoria—, en el contexto de un México convulso entre la invasión estadounidense (1846-1848) y la revolución de Ayutla (1854-1855), conocido como la época de los agiotistas.<sup>3</sup> Igualmente, pretendo explorar las diferentes estrategias plásticas que el catalán Pelegrín Clavé (1810-1880) y el francés Édouard Pingret (1788-1875) —dos de los artistas más destacados en este periodo— ensayaron para posicionarse como retratistas, satisfacer sus ambiciones profesionales y económicas y responder a las demandas de una clientela ávida de construir una imagen de poder social, cultural y económico como parte de su identidad de clase. Para ello me centraré en el análisis de los retratos de Cayetano Rubio y su esposa Dolores Rubio Domínguez de Rubio (1850), de Clavé, y en el retrato familiar de Eustaquio Barron (1851), de Pingret.

*La feria de las vanidades: los retratos de Cayetano Rubio  
y Dolores Rubio Domínguez de Rubio*

Como lo constataban las reseñas críticas de la III Exposición, los retratos de la pareja Rubio, pero sobre todo el de Cayetano, se distinguían del resto de la producción de Clavé por la riqueza de los arreos con que la representaba. Delante de una chimenea, a sus 59 años, Cayetano Rubio, elegantemente vestido, posa en *contrapposto* dirigiendo la mirada al espectador, con el brazo izquierdo dispuesto en jarra y el derecho extendido con un par de guantes blancos (fig. 1). La postura le confiere un halo de autosuficiencia, cuando no de cierta arrogancia que evoca algunas de las soluciones compositivas del pintor francés Jean-Auguste-Dominique Ingres como una forma de ennoblecer a esta emergente clase empresarial.<sup>4</sup> En este sentido, es en particular sugerente la semejanza que guarda

---

convertido así en negación reificada de todos aquellos que son indignos de poseerlo, por falta de los medios materiales o simbólicos necesarios para apropiárselo”. Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 2002), 329.

3. Véase Margarita Urías, *Formación y desarrollo de la burguesía en México. Siglo XIX*, ed. Ciro Flamarion Santana Cardoso (México: Siglo XXI, 1987); Ciro Cardoso, ed., *México en el siglo XIX (1821-1910). Historia económica y de la estructura social* (Ciudad de México: Nueva Imagen, 1982); y Barbara A. Tenenbaum, *México en la época de los agiotistas, 1821-1857* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985).

4. Me refiero específicamente al *Retrato del conde Amedée-David de Pastoret*, de 1826, y al *Retrato del duque Ferdinand-Philippe d’Orléans*, de 1843. Uno de los retos medulares de



1. Pelegrín Clavé, *Retrato de Cayetano Rubio*, 1850, óleo sobre tela, 190 × 132 cm. Col. particular en comodato en el Museo Franz Mayer. Foto: Ernesto Peñaloza Méndez. Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.



2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Retrato del duque de Ferdinand-Philippe de Orléans*, 1842, óleo sobre tela, 158 × 132 cm, Musée du Louvre, París.

el *Retrato de Cayetano Rubio* con el *Retrato del duque Ferdinand-Philippe d'Orléans* (fig. 2) que Ingres (1780-1867) pintó en 1842, poco antes de su trágica muerte y del que luego realizó dos variantes de cuerpo entero y supervisó la producción de muchas otras.<sup>5</sup> Clavé emuló el formato de tres cuartos, la pose altiva y el aristocrático *contrapposto*, así como la posición de los brazos, uno en jarra y el otro

los retratistas del siglo XIX fue adecuar los sistemas de representación del retrato barroco, monárquico y aristocrático, para responder a las demandas de los emergentes líderes políticos y de la burguesía. En este sentido, Ingres —con su destacada capacidad para tomar referencias de la Antigüedad y de los grandes maestros del Renacimiento (Rafael, Bronzino) para dotarlas de un nuevo sentido en el retrato—, se volvió un punto de referencia para los retratos de la burguesía y de la emergente clase política. Véase Robert Rosenblum, *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (París: Éditions Cercle d'Art, 1986), 35-38; Andrew Carrington Shelton, *Ingres* (Londres: Phaidon, 2008), 127-128, 133, 134, 162-164; y Vincent Pomarède y Carlos Navarro, *Ingres* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 258, 264, 282.

5. Carrington Shelton, *Ingres*, 164; y Pomarède y Navarro, *Ingres*, 258.

extendido sujetando un par de guantes; si bien renunció a las osadas licencias anatómicas que Ingres se permitió inspirado en los modelos manieristas, y a la sobriedad del fondo, incluso tratándose de un salón del palacio de las Tullerías.

En efecto, en ningún retrato anterior Clavé había desplegado todas sus habilidades técnicas para dar cuenta de la opulencia del ambiente en la que se movía su modelo: el fulgurante tapiz de seda que cubre la pared; el lustre marmóreo de Euterpe y su compañera que semidesnudas flanquean tanto la chimenea como a Cayetano, sugieren una forma piramidal; y la áurea brillantez del enorme candelabro y de la pequeña escultura de un can sobre la repisa de la misma chimenea. Como si no fuese suficiente, Clavé se sirvió del espejo del fondo para mostrar la delicada transparencia de las cuentas de cristal del candil de bronce y apelar a la plácida vida en el jardín, del que se vislumbra el follaje de los árboles, un gran jarrón clásico con flores y el surtidor de agua que se eleva y cae con un grato sonido perceptible desde el salón. El recurso de la ventana vincula así el interior con el exterior. Para contrarrestar los destellos lumínicos de tan pletórica utilería, Clavé redujo al mínimo la paleta cromática con el negro del frac y el gris del pantalón para neutralizar los brillos verdes del tapiz y los oros del marco del espejo y del candelabro.

En contraste con la figura erguida de Cayetano Rubio, Clavé retrató sentada a Dolores Rubio Domínguez de Rubio (fig. 3), su sobrina y segunda esposa. En el extremo de un sofá tapizado en rojo con rutilantes detalles de ebanistería, la señora Rubio posa mirando al frente mientras sostiene un abanico plegado con las manos. Porta un lujoso vestido blanco de seda estampada y una mantilla negra que cae sobre los pliegues del traje que deja descubierta la parte superior para lucir el rico bordado de perlas. A la abundancia de telas, colores, diseños y drapeados del primer plano se suman, al fondo, los pesados dobleces de un cortinaje verde, una suerte de columna neogótica formada por un haz de arcos apuntados y una peana ornamentada con un par de sirenas que sirve de base a una escultura de la que sólo se alcanza a observar las piernas.

Es muy probable que los salones recreados por el artista en ambos retratos formaran parte de la casa del empresario ubicada en la calle del Indio Triste números 11 y 12 (hoy Correo Mayor). Adquirida por Cayetano Rubio entre 1838 y 1847,<sup>6</sup> fue visitada en 1841 por la marquesa Calderón de la Barca quien

6. La casa con el número 12 la adquirió en 1838 como parte de la compañía Rubio Hermanos a Félix Guerrero y la número 11 la compró en 1847 al convento de San Jerónimo. Además, en 1841 y 1846 adquirió diversos terrenos pertenecientes a las hermanas Fagoaga para extender los



3. Pelegrín Clavé (1810-1880), *Retrato de Dolores Rubio Domínguez de Rubio*, 1850, óleo sobre tela, 190 × 132 cm. Col. particular en comodato en el Museo Franz Mayer. Foto: Ernesto Peña-loza Méndez, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

la calificó de “notable por su bella entrada y la elegancia de sus salones”.<sup>7</sup> Y en el inventario que el mismo Rubio realizó en 1859 para vender la propiedad a Miguel Cervantes Estanillo en 100 000 pesos, quedó asentado que en el salón tapizado de “brocatel verde y amarillo” había una chimenea de mármol, una estatua de Venus, dos figuras de bailarinas en mármol, dos candiles de bronce, dos figuritas de bronce y nueve espejos grandes.<sup>8</sup> El registro de objetos artísticos en la casa muestra el enorme gusto de Rubio por la pintura, pero sobre todo por la escultura en mármol,<sup>9</sup> de lo que daría prueba al comprar dos tallas de la autoría de Manuel Vilar: *Niño con un perro* y *Niña con lebrél*.

Esculpidas durante su estancia en Roma, *Niño con un perro* (fig. 4) y *Niña con lebrél* (fig. 5) debieron representar para Vilar dos de sus mejores trabajos, pues apenas instalado en la Ciudad de México, se lamentaba de no haberlas traído consigo para dar a conocer su “fuerza en la escultura”, así se lo manifestó a su hermano, a quien le solicitó que dispusiera en Roma las sumas necesarias para ejecutar tres vaciados de cada par. Concebidos como *pendants*, Vilar envió uno de éstos a la Academia de San Fernando para que se considerara su nombramiento como académico de mérito y un segundo par, con el mismo propósito, a la Academia de San Jorge de Barcelona.<sup>10</sup> El tercer vaciado pretendía colocarlo en México, como, aún receloso de la venta, se lo informaba a su hermano en una carta del 13 de abril de 1850:

A mí me parece más posible venderlos aquí al señor Rubio, pues con todo que yo no le haya hablado, sí lo ha hecho Clavé con todo empeño, y le ha dicho que me

---

terrenos de la casa hacia la calle del Arzobispado. Véase Washington State University Library, Papeles de Regla, Gastine Fieler Sequence, n. 300.

7. Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, t. II (Ciudad de México: Porrúa, 1977), 436.

8. “Inventario de los muebles existentes en el cuerpo principal y bajos de la Casa del Indio Triste N° 12”, en Washington State University Library, Papeles de Regla, Gastine Fieler Sequence, n. 300.

9. En el inventario también se registran en el corredor dos columnas con dos jarrones de alabastro; en la galería, cinco estatuas de mármol con sus columnas; en la “asistencia grande”, dos estatuas chicas de mármol; en el patio, diez jarrones de mármol y una fuente de mármol con sus macetas; y en la escalera, una estatua colosal de mármol que representa a la Industria. “Inventario de los muebles existentes en el cuerpo principal y bajos de la Casa del Indio Triste N° 12”, en Washington State University Library, Papeles de Regla, Gastine Fieler Sequence, n. 300.

10. Salvador Moreno, *El escultor Manuel Vilar* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969), 133.



4. Manuel Vilar (1812-1860), *Niño con un perro*, mármol. Barcelona: Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

los tomará con mucho gusto. Y hasta ha determinado la sala y sitio, por consejo de Clavé, a donde los debe colocar [...]. Por lo que toca al precio que van a costar, puestos aquí, no me da tanta pena porque este señor ya conoce los precios de estas obras por tener muchas y por ser sujeto que gasta con esplendidez. Si por desgracia esto no se consiguiera siempre tengo el recurso de la Academia, que con todo que no esté muy bien de intereses, sería difícil que me diera su importe en el acto, pero sí me los compraría cediéndolos a plazos.<sup>11</sup>

Como un medio de promover la venta de las esculturas, Clavé dibujó un boceto para el retrato de Rubio, en el que situó al modelo igualmente delante de la

11. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, 155.



5. Manuel Vilar (1812-1860), *Niña con lebre*, mármol. Barcelona: Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

chimenea, con las musas de base, pero en vez del candelabro y el perro, sobre la repisa colocó *Niño con un perro*. De este modo, al tiempo que favorecía los intereses de su amigo escultor, halagaba el gusto de su comitente por la escultura (fig. 6).<sup>12</sup> Al realizar el cuadro definitivo, Clavé acabó por sustituir la pieza de Vilar por el candelabro y la figurilla canina, tal vez para lograr un mayor contraste cromático con el blanco de la chimenea. Con todo, las dos esculturas infantiles de Vilar se mostraron, como propiedad de Rubio, en la IV Exposición.<sup>13</sup>

12. El dibujo del boceto aparece reproducido con el número 132 bis en Salvador Moreno, *El pintor Pelegrín Clavé* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966), s. p.

13. Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 100-101.

A lo largo de su vida, Cayetano dio pruebas irrecusables de su decidido y profundo gusto por las artes. Se mencionó ya la inclusión, en el inventario de su casa, de numerosas pinturas y esculturas en mármol importadas de Italia, junto con un largo registro de objetos de lujo como tibores chinos, jarrones de alabastro y porcelanas de Sèvres. No por acaso, encomendó la factura de su propio retrato y el de su esposa al artista más reputado del momento, además de la adquisición de las esculturas de Vilar y de la dotación de un *Hércules* mármreo traído desde Italia para la fábrica textil del mismo nombre que poseía en Querétaro. Fue por descontado un asiduo participante en las actividades de la Academia de San Carlos, ya como generoso suscriptor,<sup>14</sup> ya como desprendido coleccionista, prestó las obras de su propiedad para que figuraran en las exposiciones. En la misma muestra en la que se presentó su retrato y el de su esposa se exhibieron, en la “Gran Sala de pinturas, remitidas de fuera de la Academia”, 12 paisajes de su propia colección.<sup>15</sup> Tan probada inclinación por las artes le valió ser nombrado consiliario de dicha institución.<sup>16</sup>

Cayetano Rubio nació en 1791 en Cádiz y llegó a establecerse en la Nueva España a los 15 años. Formó parte del ejército y llegó a obtener el grado de capitán. Junto con sus hermanos José María, Francisco de Paula y Juan Nepomuceno fundó la Casa Rubio Hermanos y Compañía. Como la mayor parte de los empresarios del siglo XIX, el capital de Rubio tuvo su origen en el comercio (en Querétaro y San Luis Potosí) para luego diversificar sus negocios por todo el territorio nacional, al invertir en la minería, la agricultura, la in-

14. En la II y III Exposición, Cayetano Rubio participó con diez acciones y su esposa con otras diez, que sumaban la cantidad de 100 pesos; en la IV con dos; en la VII con dos; en la X con cuatro; en la XI con dos; y en la XII con dos. Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones...*, 67, 95, 121, 177, 204, 292, 319 y 347.

15. Las obras eran las siguientes: *Vista de la ciudad de Hamburgo* de A. D. Mayer; *Juguete de niños* de D. A. Bonheur; *Canal helado* de Charles Mozin; *Marina con barcas* de Antoine Heroult; *Escena de un incendio* de Henri Decaisne; *Paisaje con agua* de Louis Watelet; *Paisaje con vacas y dos mujeres cortando hierba* de Carlo de Paris; *Paisaje con agua y unas cabañas* de Jules Coignet; *Paisaje con varias casas y figuras* de Karl Girardet; *La levantada del sol* de Meyer; *Paisaje, vista de Caen* de Jules Coignet; y *Paisaje ameno con lago y toros* de Théodore Richard. Véase Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 75, 76, 78, 80.

16. Cayetano Rubio aparece como consiliario en una lista de 1861, pero se desconoce la fecha de su nombramiento. Eduardo Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (1867-1910)*, vol. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), 474.



6. Pelegrín Clavé (1810-1880),  
*Boceto para el retrato de Cayetano  
Rubio*, tomado de Moreno,  
*El pintor Pelegrín Clavé*  
(*vid. supra* n. 12).

dustria textil,<sup>17</sup> la compraventa de fincas rústicas y urbanas, el transporte y las obras de infraestructura como caminos y canales. Medró con sus actividades financieras, se dedicó a prestar importantes sumas a particulares, pero sobre todo al gobierno (era la así llamada “época de los agiotistas”). Sus negocios comprendieron también el estanco del tabaco, la pólvora, el papel y la sal.<sup>18</sup> Durante la guerra contra Estados Unidos comerció a la vez con los estadounidenses y los mexicanos. La estrecha relación con Antonio López de Santa

17. Óscar Ávila Juárez, *Cayetano Rubio, la compañía Hércules y la industrialización de Querétaro* (Santiago de Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2018).

18. Fue propietario de las salinas del Peñón Blanco en San Luis Potosí. Véase David Eduardo Vázquez Salguero, “Cayetano Rubio y Joaquín Errazu. Empresa y familia en Salinas del Peñón Blanco, 1835-1846”, Thomas Calvo y Armando Hernández Soubervielle, eds., *Medrar para sobrevivir, individualidades presas en la fragua de la Historia (siglos XVI-XIX)* (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2016).

Anna le permitió emprender importantes negocios como la venta de armas y uniformes; además de destacar como uno de sus más asiduos prestamistas. Para él, como para la mayor parte de los empresarios del periodo posindependista, el agio y el contrabando fueron una práctica común y muy lucrativa frente a un Estado débil y bajo la constante amenaza de intervención por parte de Estados Unidos y las potencias europeas. La notoria participación de Rubio en las actividades de la Academia de San Carlos y su fama como coleccionista de arte le permitieron presentarse ante la opinión pública como un hombre cultivado y benefactor de las artes.

El *Retrato de Cayetano Rubio* mostrado en San Carlos junto con los de otros miembros de la élite económica como los Schneider, Lasquetty, De la Granja y Cancino —quien era su concuño pues estaba casado con la hermana de Dolores—, revelan a un tiempo el indudable interés por las artes y el capital simbólico que la participación en los actos de la Academia de San Carlos implicaba como un medio prestigioso para ostentar su posición cultural, social y económica. Las exposiciones constituyeron el espacio público idóneo para promocionarse, puesto que sus nombres aparecían vinculados, como comitentes o coleccionistas, a las obras expuestas y ocupaban, en consecuencia, un lugar en las listas de “protectores de las bellas artes” que se publicaban en los catálogos correspondientes, como también en los comentarios que los críticos de arte les dedicaban en la prensa, lo que los situaba en la esfera pública.<sup>19</sup>

Por ejemplo, un autor anónimo en *El Daguerrotipo* subrayaba no sólo el parecido, indispensable para lograr un buen retrato, sino la meticulosidad en la representación del atuendo y la ambientación del modelo en el *Retrato de Cayetano Rubio*, y la maestría de Clavé para plasmarlos:

En el salón particular donde están expuestos los retratos hechos por el señor Clavé notamos particularmente el del señor Rubio, que es de una semejanza irrefutable: conocido es de todos el talento de dicho señor Clavé, pero lo que más nos ha llamado la atención a que nos referimos es el *cuidado demasiado esmerado con que el mencionado artista pinta los ropajes, muebles y demás objetos inanimados*

19. Según Bourdieu, “De todas las técnicas de conversión que tienen como fin formar y acumular capital simbólico, la adquisición de obras de arte, testimonio objetivo del ‘gusto personal’, es la que mejor se aproxima a la forma más irrefutable y más inimitable de acumulación, es decir, a la incorporación de los signos distintivos y de los símbolos de poder bajo la forma de ‘distinción’ natural, de ‘autoridad’ personal o de ‘cultura’”, en Bourdieu, *La distinción*, 331.

*que intercala en sus retratos*, lo que ciertamente lo constituye, a nuestro modo de ver, como un excelente pintor de atributos.<sup>20</sup>

Como fue usual desde la primera Exposición, la junta de gobierno de San Carlos destinaba una sala exclusiva para el lucimiento de las obras del director del ramo de pintura y, como también fue habitual desde 1848, la incipiente crítica de arte le dedicó una sección especial al estudio de Clavé. Rafael de Rafael, uno de los más entusiastas críticos de arte, vinculado al partido conservador y a los directivos de la Academia, redactó una prolija reseña sobre la III Exposición que se publicó en *El Espectador de México* entre el 4 de enero y el 11 de octubre de 1851, gran parte de ella escrita desde su exilio en Nueva York. En ella se refería, por supuesto, a los retratos de su compatriota Clavé y reparaba en la variedad estilística que el catalán desplegaba en este género y su capacidad para expresar la personalidad de sus clientes:

Desde la rica y suave variedad de tintas de la escuela veneciana, pasando por el modo dulce y brillante de la escuela flamenca, hasta el enérgico, atrevido y severo estilo de los pintores españoles, el señor Clavé parece haber estudiado con igual atención las máximas y principios de todas las escuelas, y poder aplicarlas indistintamente con igual maestría cuando llega el caso. Esto le da una ventaja inmensa; y aun diremos que esta variedad de modos es indispensable para todo buen retratista.

En los once retratos que esta vez ha expuesto, el señor Clavé ha ostentado con éxito cabal esta hermosa variedad de estilos, al lado de la más completa semejanza y extremada individualidad, y de esa exactitud y riqueza de ropajes y accesorios que siempre distinguen a sus retratos. En otra ocasión hablamos extensamente sobre el particular acierto con que el señor Clavé sabe trasladar al lienzo, más aun que la semejanza física, el carácter moral de los individuos que retrata; y este hecho jamás ha sido más evidente que en la presente exposición. En cada uno de sus retratos parece que la naturaleza ha sido sorprendida, digámoslo así, en su manifestación más franca y espontánea; tanto, que más bien que pintados delante de los originales, parecen haberlo sido sin su conocimiento, en uno de aquellos momentos de sencilla expansión, en que la naturaleza se revela toda entera sin pretenderlo, y aun

20. "Bellas Artes", *El Daguerrotipo*, 4 de enero de 1851, 66-67. Reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, t. I (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 298 (el subrayado es mío).

quizá sin saberlo. Tanta es su naturalidad y tan libres están de toda dureza académica y de toda afectada elegancia.<sup>21</sup>

Rafael de Rafael dedicó un comentario a cada uno de los 11 retratos expuestos por Clavé. Sobre el de Rubio hacía notar la dificultad para modelar los diversos elementos de la obra y la destreza para plasmar los contrastes cromáticos, en particular el blanco de la chimenea. Y, sobre el de Dolores Rubio señaló, además de la semejanza, la maestría del artista para trabajar las texturas del raso y el terciopelo:

El [retrato] del señor don Cayetano Rubio puede considerarse como un difícil y completo triunfo del señor Clavé, pues en él ha atacado y vencido dificultades de la mayor monta. El fondo representa una riquísima chimenea de mármol, en la que se apoya la figura con mucha nobleza, y encima de la cual se ven un espejo, un candelabro y otro objeto. Desde luego se comprenderá la suma dificultad con que debía tropezar el señor Clavé para armonizar el tono blanco del mármol con lo restante del cuadro; y sólo su vasta inteligencia, su genio distinguido y un inmenso trabajo, pueden haberlo hecho superar tan felizmente esta dificultad, y dar a este cuadro la completa y dulce armonía que reina en todo él. Este modo nos parece enteramente nuevo, si nosotros quisiéramos que el señor Clavé no lo repitiese con frecuencia, ya por el mucho tiempo que debe ocuparle, ya porque la novedad puede seducir a otros artistas, que sin tener en cuenta los peligros que rodean a este modo, y careciendo de los recursos que posee el señor Clavé para escapar de estos peligros traten quizá de imitarlo y naufraguen en la empresa. Los planos del rostro son muy notables en este retrato por su perfecta inteligencia.

El de la señora doña Dolores Rubio de Rubio llama fuertemente la atención por su verdad absoluta y por la riqueza, elegancia, y prolijidad de la ejecución. El vestido, que es de un magnífico raso, está pintado con una verdad e ilusión que encantan. El sofá, así como el terciopelo que lo cubre son una prueba del extremo al que puede llegar la paciencia de un artista y la exactitud en la imitación; siendo tan completa la ilusión que produce, que los entalles dorados del sofá llegan a confundirse con los del marco del cuadro. En los accesorios de este cuadro, así como en los del señor Don Cayetano Rubio, el señor Clavé ha sabido caracterizar bien

21. Rafael de Rafael, “Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México”, *El Espectador de México*, 30 de agosto de 1851, 66-67. Reproducido en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte*, t. I, 272-273.

el gusto de este señor por las bellas artes. En fin, este cuadro es verdaderamente admirable y nosotros creemos que así éste como el del señor Rubio, son los que más trabajo deben haber costado al señor Clavé de cuantos hasta ahora ha presentado en nuestras exposiciones.<sup>22</sup>

Como se puede desprender de la cita, Rafael de Rafael apreciaba sin duda las cualidades artísticas de Clavé en el retrato —expresadas en la semejanza física con el modelo, en la lograda representación del carácter y personalidad de los modelos, y en sus habilidades técnicas para describir la riqueza material—, pero no por eso dejaba de insistir, como lo venía haciendo desde 1848, que lo que verdaderamente caracterizaba a un pintor era su producción en el género histórico y se lamentaba de que el director no hubiera emprendido ningún trabajo de este tipo desde su llegada a México.<sup>23</sup> Por ello aplaudía la noticia de que “el señor Don Cayetano Rubio ha encargado al señor Clavé una obra histórica”. No se sabe si la llegó a ejecutar, pero no fue sino hasta 1855, presionado por las circunstancias, cuando realizó *La primera juventud de Isabel La Católica* para cumplir con la cláusula a la que lo obligaba su contrato con la Academia de San Carlos.

A esta ignota encomienda de Rubio a Clavé de una pintura histórica vendría a sumarse, además de las adquisiciones ya registradas y de su magnífica colección de escultura, la ornamentación en estuco de una sala y un gabinete de su residencia llevada a cabo por el escultor italiano Antonio Piatti por la que pagó 9 000 pesos<sup>24</sup> y la remodelación de su casa realizada por Lorenzo de la Hidalga, el más notable arquitecto del momento.<sup>25</sup> Su gusto por las artes y su ahínco por coleccionarlas no pasó inadvertido, podría afirmarse que el reconocimiento público, no siempre positivo, de sus logros como uno de los

22. Rafael de Rafael, “Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos”, *El Espectador Mexicano*, 30 de agosto de 1851, reproducido en Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México*, t. I, 273-274.

23. “Exposición de la Academia de Bellas Artes de San Carlos”, *El Universal*, 1º de enero de 1849, 3.

24. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, 156.

25. El óleo de Pietro Gualdi, conocido como *Casa de Lorenzo de la Hidalga*, en realidad representa la casa de Cayetano Rubio. Quedaría por aclarar quién fue el comitente de la obra, Rubio como propietario de la casa o De la Hidalga como arquitecto de la misma. La imagen del cuadro se halla reproducida en Rosa Casanova et al. *El escenario urbano de Pedro Gualdi 1808-1857*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1997), 92.

empresarios más poderosos del país se paliaba con su imagen de hombre de “buen gusto” y protector de las artes como un signo de distinción.<sup>26</sup> Este papel llegó incluso a ser reconocido por Ignacio Manuel Altamirano, quien en 1870 lo ponderaba como ejemplo de los pocos hombres ricos y cultos: “Cayetano Rubio que ha sido tan emprendedor y que ha naturalizado en México tantas cosas bellas y buenas”.<sup>27</sup> No por azar, en la nota necrológica publicada a raíz de su muerte —acaecida en 1876 igual que la de su socio Antonio López de Santa Anna—, el articulista destacaba, tanto o más que los éxitos empresariales, la “opulencia ilustrada” y su papel como impulsor de las artes:

Tenía el Sr. Rubio hábitos y costumbres de príncipe. Era espléndido como un rey. Sus fábricas eran palacios: sus casas ostentaban todos los esplendores de la opulencia ilustrada y del lujo artístico: en su porte, en sus trenes, en todo cuanto le pertenecía, echábase de ver un sello de elegancia, de suntuosidad y de magnificencia. Excusado es añadir que con esto dio grandísimo impulso a las artes y a los oficios, y le debieron servicios eminentes los artistas y los artesanos.<sup>28</sup>

Tan evidente era el fasto que desplegaban los retratos de los Rubio que Leopoldo Zamora Plowes, quien con seguridad los conoció, en su novela histórica *Quince Uñas y Casanova*, cuando recrea la visita de Casanova acompañado de la incipiente pintora ficticia Áurea Avoraza a la III Exposición de la Academia de San Carlos, la hace exclamar: “Aunque son millonarios [...] las alhajas han sido exageradas” a lo que Casanova responde: “Dinero llama dinero, hasta en los retratos”.<sup>29</sup>

La exhibición pública en los salones de la Academia de San Carlos de los retratos de la pareja Rubio-Rubio como la de los empresarios y sus esposas

26. Al respecto, cito a Bourdieu: “En efecto, es toda la relación con la obra de arte la que se encuentra cambiada cuando el cuadro, la estatua, el vaso chino o el mueble antiguo pertenecen al universo de los objetos que pueden comprarse, inscribiéndose así en la serie de bienes de lujo que se poseen y de los que se disfruta sin tener necesidad de testimoniar de otra manera la delectación que proporcionan y el gusto que atestiguan, y que, incluso cuando no se poseen personalmente, forman parte, de alguna manera, de los atributos estatutarios del grupo al que se pertenece”, en Bourdieu, *La distinción*, 321.

27. Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas VIII. Crónicas*, t. 2 (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1987), 205.

28. “Necrología”, *La Iberia*, 22 de abril de 1876, 3.

29. Leopoldo Zamora Plowes, *Quince Uñas y Casanova. Aventureros II* (Ciudad de México: Patria, 1984 [1945]), 529.

que se mostraron desde 1848 y en la década de 1850, no sólo contribuyó a evidenciar la jerarquía de una clase social cada vez más poderosa e influyente, también propició la conformación de una expresión visual de la burguesía que la dotaba de una identidad pública para luego pasar al ámbito doméstico de la memoria y la identidad familiar.

### Conversation piece en *Tacubaya* y l'affaire *Pingret-Barron*

El año en que Clavé presentó los retratos de Cayetano Rubio y su esposa, llegó a México el polémico francés Édouard Pingret como representante de los intereses de François d'Orléans, príncipe de Joinville, hijo del desterrado rey Luis Felipe, y del marquesado de Oaxaca en la Compañía de Transportación Marítima Americana.<sup>30</sup> Reconocido pintor de historia en su país, en donde había ejecutado algunos de los cuadros de la galería histórica del palacio de Versalles, Pingret resultó ser también un destacado retratista y un impulsor del género costumbrista; además de un coleccionista y traficante de antigüedades prehispánicas, que llevó consigo cuando salió de México en 1855 y más tarde intentó vender al gobierno francés.<sup>31</sup>

Desde su llegada al país, Pingret vio en el retrato un medio rápido y eficaz para acrecentar su capital. En una carta fechada el 4 de mayo de 1851 a su amigo Pablo Milá, Manuel Vilar se refería a Pingret como: “un hombre de unos sesenta años, el cual se dice que era pintor de Luis Felipe, pero con todo que tiene bastante mérito, es un verdadero charlatán, un malcriado y un sinvergüenza, pues para reunir los 20 mil que dice se propone ganar en dos años, no se para en pelillos”.<sup>32</sup>

Para lograr su propósito, Pingret buscó una manera de rivalizar como retratista con el director de pintura de la Academia y ofreció al público realizar por 100 pesos retratos de medio cuerpo al pastel, una técnica ampliamente practicada en el siglo XVIII que les daba una apariencia de espontaneidad con sus rápidos

30. Luis Ortiz Macedo, *Édouard Pingret. Un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX* (Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex, 1989), 60.

31. Véase Marie-France Fauvet-Berthelot y Leonardo López Luján, “Édouard Pingret, un coleccionista europeo de mediados del siglo XIX”, *Arqueología Mexicana*, núm. 114 (2012): 66-73; y Miruna Achim, *From Idols to Antiquity. Forging the National Museum of Mexico* (Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 2017), 193-205 y 211-212.

32. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, 161.

trazos mediante una paleta de suave colorido y delicadas texturas. La presunta novedad de la técnica y la presteza con la que concluía las pinturas, le produjo una creciente clientela que llevó sus piezas a los salones de las exposiciones de San Carlos. Pero no conforme con esto, ideó practicar en México un género hasta entonces muy poco cultivado: la *conversation piece*, o “cuadro de conversación”, un subgénero del retrato en uso desde el siglo XVII en los Países Bajos, que en el siglo siguiente desarrollaron con amplitud en Inglaterra artistas como Arthur Devis, George Stubbs y Johann Zoffany, entre muchos otros. Se trataba de un retrato colectivo, en el que los personajes, acompañados de sus sirvientes y/o mascotas posaban en parques, terrazas o jardines, o en interiores elegantemente amueblados; en su mayoría, agrupaban a los miembros de una familia.<sup>33</sup> Las *conversation pieces* tenían, además, la cualidad de mostrar a los retratados vinculados a su riqueza material, su entorno y sus propiedades con los que se involucraban de forma activa al incorporarlos a su vida diaria. Las posesiones representadas en las obras rendían testimonio tanto de la riqueza como de la felicidad y la virtud familiar.<sup>34</sup>

En la IV Exposición (1851-1852), Pingret presentó el retrato de uno de los hombres más acaudalados de la época, el empresario Eustaquio Barron. El catálogo correspondiente ofrecía una parca nota: “La familia del Sr. Eustaquio Barron. En un cenador que da al campo (casa de Jamison, Tacubaya), está alrededor de una mesa el Sr. Barron, su señora e hijas; al fondo se ve Chapultepec y parte de Tacubaya.”<sup>35</sup>

Esta sucinta descripción catalográfica no daba cuenta de la riqueza y originalidad de *La familia del señor Eustaquio Barron* (fig. 7). Retratado en la veranda de su *villa* en Tacubaya y sentado detrás de una mesa de mármol, Barron mira de frente al espectador como si hiciera una pausa en la lectura del periódico. Rodeado de su esposa, Cándida Añorga, quien posa sentada a su izquierda, de Catalina, su hija mayor, y probablemente de Cándida, María Antonia y Dolores, las dos últimas de pie. La familia parece disfrutar de una agradable

33. Mario Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1971), 33. Véase también Marcia Pointon, “The Conversation Piece: Generation, Gender and Genealogy”, 159-175, en *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England* (Londres: Yale University Press, 1993).

34. Kate Redford, “From the Interior to Interiority: The Conversation Piece in Georgian England”, *Journal of Design History* 20, núm. 4 (2007).

35. Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 109.



7. Édouard Pingret (1788-1875), *La familia del señor Eustaquio Barron*, 1851, detalle, óleo sobre tela. Col. particular. Reprografía: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

convivencia; sobre la mesa se halla el sombrero de Catalina junto a dos rosas cortadas que sugieren un paseo matinal por el jardín que la pintura deja ver en toda su amplitud. Pingret no omitió detalle para evocar esa placentera vida campestre que la familia llevaba en Tacubaya, presenta un inventario minucioso del fino vestuario de los retratados, de las columnas dóricas de mármol, del colorido tapete oriental, del tibor chino y los jarrones de alabastro rebosantes de flores, de la mascota de las niñas, del cochero que espera dispuesto sentado de espaldas, de los caballos de la carroza que se adivina a la derecha y de la majestuosa vista del castillo de Chapultepec, entonces sede del Colegio Militar.

Cada uno de estos elementos contribuía a recrear la opulencia de un mundo ideal en el que todo se encuentra en orden: el exitoso y poderoso empresario con su pareja y su descendencia femenina en el pleno disfrute de sus posesiones materiales, conforme al esquema tradicional de la *conversation piece*, a excepción de la presencia de los hijos varones que representarían la sucesión del linaje y la fortuna, pues esta modalidad del retrato actuaba también como

una especie de testamento visual mediante el peso que la composición daba a la estirpe masculina en la pintura.

Barron tuvo once hijos en su matrimonio con Cándida Añorga, seis mujeres y cinco hombres.<sup>36</sup> Como era usual, el primogénito, quien llevaba el nombre de su padre, fue quien heredó la administración de los bienes familiares. Dadas las circunstancias del retrato —Pingret lo pintó cuando, por lo menos, el mayor de los cinco se hallaba en Tepic—, y la manifestación explícita (como se verá adelante) de Cándida Añorga de querer ver retratadas a sus cuatro hijas, nos lleva a pensar que la idea de la madre era tener el retrato de sus vástagos femeninos, muy posiblemente con el propósito de promocionar su capital en el mercado matrimonial. Su hija mayor, Catalina, contrajo nupcias con Antonio Escandón Garmendia, uno de los hombres más acaudalados de la época. Así, la composición del retrato, clave de las relaciones intrafamiliares, muestra a Eustaquio Barron en el centro como eje de la familia, como único varón, rodeado de sus hijas.

Nacido en Cádiz, de padre irlandés y madre española, Eustaquio Barron hizo sus estudios en Inglaterra para luego establecerse en México, en donde residía su padre. Considerado uno de los hombres más poderosos y acaudalados del país, había cimentado una enorme fortuna: sus negocios de importaciones y exportaciones se extendían por el Occidente desde California hasta Guayaquil, tenía inversiones en prácticamente todos los ramos de la industria, así como en bienes raíces. Su ascendencia irlandesa le permitió convertirse en cónsul de Inglaterra en Tepic y en el puerto de San Blas, su centro de operaciones; y, merced a su cuantiosa fortuna, en un prestamista asiduo de los sucesivos y fugaces gobiernos que detentaron el poder entre 1821 y 1859; aunque, a diferencia de Rubio, sus relaciones con Santa Anna no fueron buenas. El contrabando fue una de sus principales actividades y fuente de su enriquecimiento.<sup>37</sup>

En 1846 “se siente suficientemente rico como para descansar” y emprender un viaje a Europa con toda su familia. Según Jean Meyer: “El lujo fastuoso de Barron en las capitales europeas hace de él un personaje digno de los más espléndidos gastadores de la *Comédie Humaine* de Balzac. A donde llega, compra casa, sirvientes, coches y caballos. Europa lo decepciona, se aburre y decide

36. <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=eustaquio&n=barron+cantillon> (consultado el 11 de marzo de 2021).

37. Jean Meyer, “La Casa Barron y Forbes”, *Esperando a Lozada* (Morelia: El Colegio de Michoacán, 1984), 197-218. Véase también Walther L. Bernecker, *Contrabando. Ilegalidad y corrupción en el México del siglo XIX* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1994), 72-83.

regresar.”<sup>38</sup> A su regreso a México, decide instalarse en la capital en donde adquiere una casa en el centro de la ciudad y una villa, una de las más espléndidas en Tacubaya, la de Guillermo Jamison. Manuel Payno, en la entrada correspondiente a Tacubaya del álbum *México y sus alrededores*, estimaba la casa Jamison como una de las más notables de aquella localidad, junto con las de Escandón y el conde de la Cortina, y resaltaba el estilo inglés de la propiedad:

La casa Jamison, única, según creo, que de su género existe en la República, fue construida absolutamente al estilo inglés. A la entrada del parque está una preciosa casa rústica pintada de encarnado. Fue destinada para el jardinero y el portero; pero es tan bonita y tan aseada, que hasta los embajadores extranjeros han vivido en ella largas temporadas.<sup>39</sup>

Por su parte, Marco Arróniz, en su *Manual del viajero*, prefirió destacar la belleza de sus jardines y su elevado costo:

La [casa] de Jamison se destaca aislada en medio de un parque bien cultivado, entre árboles, plantas y flores. Tiene cuatro frentes y para cada uno de ellos una fachada, como si cambiase de aspecto regocijada al ver esos bosquecillos que por todas partes la contemplan, brindándole su verdura y sus rosas. Tardó en construirse tres años, y se gastaron como unos 150.000 pesos.<sup>40</sup>

En la reseña sobre la IV Exposición que Manuel Vilar hacía a su hermano asentaba que Pingret “ha expuesto unos 24 cuadros, los más retratos y al pastel, de bastante efecto pero falsos de color, poco estudiados y descorrectos, pero algunos fondos son de bastante mérito”.<sup>41</sup> Este último señalamiento debe de referirse al *Retrato de la familia del señor Eustaquio Barron*. Y luego añadía: “este francés es una de las plagas de Egipto por su mal genio, pues riñe con todos los que lo tratan”. La frase de Vilar recogía una opinión generalizada, pero cuando Pingret realizó el retrato para Barron en 1851 nunca se imaginó la serie de inconvenientes y pesares que le acarrearía.

38. Meyer, “La Casa Barron y Forbes”, 202.

39. Manuel Payno, “Tacubaya”, *México y sus alrededores. Colección de monumentos, trajes y paisajes* (Ciudad de México: Establecimiento Litográfico de Decaen, 1855-1856), 14.

40. Marcos Arróniz, *Manual del viajero en México* (Ciudad de México: Instituto Mora, 1991), 241.

41. Moreno, *El escultor Manuel Vilar*, 162.

Como Manuel Gutiérrez Nájera señalara con ironía en un artículo sobre la vanidad contenida en la publicación de biografías y en la comisión de retratos, publicado en 1880, el pintor francés tenía una peculiar manera de vender sus obras a la que el Duque Job denominó “el método Pingret”. Éste consistía en retratar a un ilustre o poderoso personaje y luego presentarle la obra concluida, que el retratado o algunos de sus aduladores acababan por comprar, generalmente. Según el cronista, esta estrategia casi siempre exitosa fracasó con Barron y con el obispo *in partibus infidelis* de Tanagra, Joaquín Fernández Madrid, quien se negó a pagar el retrato y prohibió a sus allegados que lo hicieran.<sup>42</sup>

La historia contada por Gutiérrez Nájera no era del todo cierta ni en el caso del obispo Fernández Madrid ni en el de Barron; pues según Pingret, él había realizado en México algunos retratos al pastel de las hijas del empresario (seguramente *motu proprio*), quienes habían sido condiscípulas de su hija en París. Percy Doyle, ministro de Inglaterra en México y amigo y gestor de Barron, medió con el pintor la comisión con un descuento de 100 pesos para cuatro retratos al pastel de las niñas Barron. Más tarde, Pingret se entrevistó en la casa de Barron con su esposa, quien le pidió retratar a sus cuatro hijas en un solo cuadro y luego de explicarle que una encomienda así sólo podía ejecutarse al óleo y no al pastel, la señora Barron optó entonces por “un cuadro de familia de las mayores dimensiones posibles”. De acuerdo con la versión de Pingret, el pintor le mostró el boceto del retrato a Barron y éste lo aceptó sin tratar nunca el tema del precio. Una vez terminado el cuadro, Pingret lo presentó a la familia y luego de realizar algunas modificaciones que le pidieron, con la aprobación del futuro propietario, lo remitió a la IV Exposición de la Academia de San Carlos y mientras se exhibía, envió su factura al comitente por 1400 pesos (1200 por el retrato familiar y 200 pesos por dos vistas de Chapultepec que realizó desde la casa de Tacubaya y que fueron mostradas también en la IV Exposición). Barron entonces empezó a darle largas al pago, con el argumento de que su esposa, con quien suponía había tratado el tema del importe de las obras, se hallaba en Tepic. Desairado, Pingret intentó negociar su retribución con Barron, sin ningún éxito, hasta que Percy Doyle lo mandó llamar a su casa para darle a conocer el contenido de una carta enviada desde Tepic por el hijo de Barron en la que asentaba que su madre había convenido con el pintor que cobraría 600 pesos por los seis retratos que integraban el cuadro y

42. Manuel Gutiérrez Nájera, “Retratos y biografías”, *La Libertad*, 17 de octubre de 1883, 1.

el mismo Doyle confirmaba la suma. Acto seguido, Doyle lo trató de “bribón” y “ladrón” y lo amenazó con demandarlo judicialmente.<sup>43</sup> Se trataba sin duda de un malentendido, pues, como el mismo Pingret afirmaba, nunca acordaron el precio de las obras y el monto que le había fijado a Doyle de 100 pesos se refería a un retrato pintado al pastel de medio cuerpo.<sup>44</sup>

Despechado por los malos modos y la negativa de Barron y de Doyle, Pingret se dio a la tarea de redactar y publicar en la imprenta de Vicente García Torres una *Memoria justificativa* de 19 folios en donde hacía la crónica minuciosa de la factura del retrato colectivo y de otros que ejecutó de forma individual, así como de las vistas de Chapultepec. En ella se quejaba del maltrato al que fue sometido durante los cuatro meses que duró el trabajo del retrato familiar al viajar de ida y vuelta de la Ciudad de México a Tacubaya tres o cuatro veces por semana durante tres meses y pasar jornadas enteras en la villa. Añadía que la señora Barron le había encargado dos paisajes de Tacubaya para enviárselos a su hermana a Tepic, los cuales estuvo trabajando “desde la azotea al rayo del sol” y ni eso la estimuló a ofrecerle “ni tan solo un refresco, pero ni un vaso de agua” y mucho menos invitarlo a comer, comparando la conducta de los Barron con el de otras familias tanto europeas como mexicanas a las que había retratado, incluyendo al presidente Mariano Arista:

[Después] de tres meses de asiduo trabajo en Tacubaya, hice traer el lienzo a mi casa para darle la última mano; y al efecto, tenía yo hechos de antemano los estudios necesarios en la misma quinta, de todos los accesorios del cuadro, en el que se ve el hermoso paisaje de Chapultepec, el jardín de la casa, una parte del pueblo de Tacubaya, la carroza con los caballos bayos de Barron, sus criados, el perrito de las niñas; jarrones de China y otros a la Médicis con plantas tropicales, que adornan un rico vestíbulo del orden *pestum*, en el cual está agrupada la familia Barron.<sup>45</sup>

Y así, entre hecho y hecho, asestaba a su comitente terribles descalificaciones como aquella de que, habiendo vivido en Europa, Barron “habrá conocido que

43. Eduardo Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret, pintor de historia, miembro de la Legión de honor, etc. en su asunto con el Sr. D. Eustaquio Barron, propietario industrial en México* (Ciudad de México: Vicente García Torres, 1852).

44. Los retratos de Clavé al óleo se cotizaban alrededor de 100 pesos, esto nos da una idea del costo del retrato que Pingret presupuestaba en 200 pesos por pintar el retrato de cada modelo en un retrato colectivo.

45. Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret*, 6-7.

el dinero no es suficiente para llegar al rango de la gente distinguida”, o que “tan sólo las personas que se han levantado del polvo, se avergüenzan de guardar a los demás las consideraciones debidas, [pues] Carlos V no desdeñó levantar los pinceles del Ticiano, pues honraba las artes”.<sup>46</sup> Pero tal vez la aseveración más temeraria fue la de acusar a Barron de contrabandista “en detrimento de las rentas del erario mexicano”. Y no contento con ello se dedicó a escribir al primer ministro de Gran Bretaña, al ministro de relaciones y a la misma reina Victoria para quejarse de los insultos de su ministro en México, Percy Doyle, quien se inmiscuía en asuntos privados y ajenos a su investidura para intermediar en el asunto del pago de los retratos.<sup>47</sup>

Pingret demandó judicialmente a Barron y la justicia le dio la razón, apoyado por las buenas relaciones del artista, pero cuando se publicó la *Memoria justificativa*, Barron demandó por “delito de imprenta” al francés, a quien esta vez, sus amigos no pudieron salvar: Pingret fue encarcelado durante 135 días. Para añadir un episodio más a esta historia rocambolesca, en un encuentro público que tuvieron Pingret y Doyle en la calle de Plateros, éste trató de agredirlo con un fuste. Pese a sus 65 años el artista gallo le ganó la partida al ministro plenipotenciario de Gran Bretaña y como trofeo memorioso hizo un dibujo del látigo que aún se conserva (fig. 8)<sup>48</sup> y en el que describe con todo detalle la escena ocurrida y las medidas que tomó para acusar a su agresor.

Con todo, Barron saldó, al parecer, su deuda con Pingret y recogió los tres cuadros en pugna, pues Jean Meyer afirma que la pintura era propiedad de uno de los descendientes del empresario y que había sido expuesta en el Instituto Anglo-Mexicano de Cultura en 1979.<sup>49</sup> Lo cierto es que Pingret consideraba el retrato de los Barron como una de sus mejores creaciones: “durante mi larga profesión, ningún lienzo he concluido con tanta felicidad; y si el señor Barron no me paga, entonces mi hija tendrá la gloria de conservar una de las mejores páginas de las obras de su padre”.<sup>50</sup>

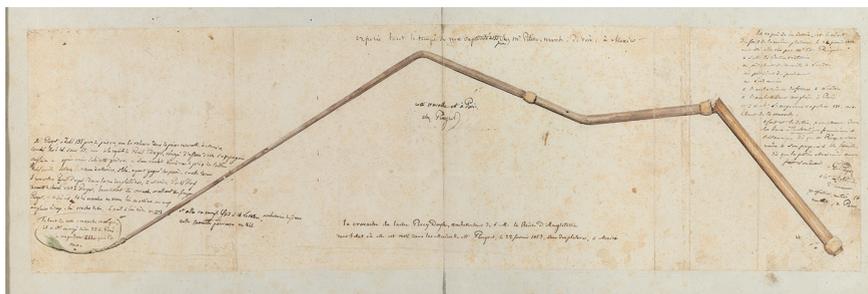
46. Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret*, 18.

47. Bernecker, *Contrabando. Ilegalidad y corrupción*, 73.

48. El dibujo formaba parte de la colección del artista que conservaron sus descendientes. El Banco Nacional de México lo adquirió en 1976. Se halla reproducido en Ortiz Macedo, *Édouard Pingret*, 104.

49. Meyer, “La Casa Barron y Forbes”, 202. Una de las vistas que realizó en Tacubaya (*Vista de Tacubaya desde la casa Jamison*), forma parte en la actualidad del acervo del Museo Nacional de Historia.

50. Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret*, 7.



8. Édouard Pingret (1788-1875), *El fuste del cobarde Percy Doyle, embajador de Su Majestad la reina de Inglaterra, en el estado que quedó en las manos de M. Pingret, el 22 de febrero de 1853*, dibujo, Colección Banco Nacional de México. Foto: Ricardo Alvarado, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, IIE-UNAM.

### *Consideraciones finales*

En el último capítulo de su novela satírica *El hombre de la situación* (1861), Manuel Payno narra la visita a la Academia de San Carlos de don Fulgencio García, un político ignorante y pretensioso, quien después de ver los retratos de los hombres ilustres “no pudo resistir a la tentación de verse reproducido en el mármol, en el lienzo, en el barro, en el yeso, en el daguerrotipo; aun en las sombras chinescas, si le hubiera sido posible”. Poco después de la visita, don Fulgencio “fue nombrado académico de número y declarado protector de las bellas artes, conocedor consumado del arte divino de la pintura, y protector de todos los artistas”. Con el tono mordaz que caracteriza toda la novela, Payno continuaba su relato: la casa de don Fulgencio se transformó en un verdadero museo: en la antesala, en la sala, en el comedor, en las recámaras, en el baño y hasta en la despensa había retratos de don Fulgencio en todas las posiciones y en todas las técnicas y medios posibles. Sólo en “el estudio” había un cuadro de familia en el que don Fulgencio (joven, fresco, elegante) ocupaba el centro y colocaba “amorosamente” la mano sobre la espalda de su esposa “cuya hermosura sorprendía”. A los lados se hallaban las figuras de sus hijas y al fondo la de su hijo mayor, vestido como cazador inglés, y la del menor, “vestido de escocés, como el príncipe de Gales”. Este cuadro era la delicia de la familia y la admiración de las visitas;<sup>51</sup> se trataba, sin duda, de una *conversation piece*.

51. Manuel Payno, *El hombre de la situación* (Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública/Premiá, 1986), 192-194.

Resulta claro que Payno pretendía dejar constancia de todo el proceso que involucraba la hechura de un retrato, sus posibles modelos<sup>52</sup> y su exhibición pública como signo de capital simbólico; así, el relato continúa con la muestra de los cuadros en la Academia de San Carlos en donde no había salón en el que no colgara un retrato de don Fulgencio y su esposa, pues

nuestros Murillos y Rafaeles, en vez de ejercitar su pincel en pintar vírgenes y serafines, se habían ocupado de estudiar los botones de la casaca de don Fulgencio, el lustre del paño de sus pantalones, los pormenores de su gruesa cadena de reloj, y todos los plebeyos que entran en determinados días a nuestra aristocrática y magnífica exposición, se quedaban horas enteras sentados delante de don Fulgencio y su cara mitad, admirando los bordados de su casaca y la verdad del gros tornasol del vestido de la señora, a quien el pintor había hecho el gran servicio de quitarle como veinte años de edad, y trasladarla al lienzo con la suave encarnación y los frescos colores de una doncella.<sup>53</sup>

Más allá de las exageraciones narrativas de Payno como un recurso expresivo en la novela, es evidente la alusión a la enorme cantidad de retratos en diferentes medios y formatos que se mostraban en la Academia, a la fatuidad de muchos de los retratados presentando sus efigies pintadas o esculpidas en las exposiciones, a las tareas menores que ocupaban a los artistas, al idealizar a sus modelos y a la crítica de arte que se maravillaba con “la verdad” de los objetos representados, como en el caso del *Retrato de Cayetano Rubio*. De hecho, Payno no resistió la tentación de encomendar a Pingret los retratos de su esposa y su hijo<sup>54</sup> —aunque no llegó a exponerlos en San Carlos— y al escultor francés Eugène Thierry, el busto en mármol de su hijo, éste sí mostrado en la III Exposición,<sup>55</sup> la misma en la que Clavé dio a conocer los retratos de los Rubio; como éste, también prestó las obras de su colección para mostrarlas en las exposiciones de las que fue igualmente suscriptor. Desde esta perspectiva, puede afirmarse que Payno no sólo no fue ajeno al ambiente artístico en torno

52. En la descripción que hace de los retratos de don Fulgencio, Payno detalla con humorismo las poses, los accesorios, los fondos y el vestuario para mofarse de la petulancia de su personaje y, de manera implícita, reseña la variedad de los modelos iconográficos empleados por los artistas.

53. Payno, *El hombre de la situación*, 194.

54. Pingret, *Memoria justificativa del señor Eduardo Pingret*, II.

55. Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones*, 82-83.

a San Carlos durante la década de 1850, sino que participó de forma activa como comitente, expositor y suscriptor y que su parodia sobre la visita de don Fulgencio García a la Academia y su obsesión por hacerse retratar partía de su propia experiencia, y bien podría referirse al afán de la clase empresarial por forjar su capital simbólico y su imagen de distinción mediante el coleccionismo y la protección a las artes.

Ya Giovanni Paolo Lomazzo en su *Trattato dell'arte della pittura, escoltura et architettura* (1584), se quejaba de los retratos de los burgueses, los comerciantes y los banqueros, quienes se apropiaban en sus retratos de los objetos de la nobleza cuando debían aparecer con la pluma detrás de sus orejas, sus vestidos propios y sus libros de cuentas.<sup>56</sup> Con todo, la emergente burguesía continuó retratándose y los artistas adecuaron sus sistemas de representación para satisfacer sus demandas. Para el siglo XIX el retrato era sin duda el género burgués, tanto que el crítico de arte Théodore Duret afirmaba en 1867 que “el triunfo del arte de la burguesía es el retrato”. Su triunfo era el “derecho a la imagen”, antes reclamado como privativo de las élites monárquicas, aristocráticas y eclesiásticas en las sociedades estamentales y que entonces, con su paulatino poder económico y político, podían detentar. La creciente demanda de retratos llevó a Clavé y a Pingret a desplegar todas sus habilidades plásticas para ennoblecer a la emergente burguesía en busca de una identidad de clase, pero sobre todo de una imagen de distinción que el retrato y el coleccionismo, en el caso de Rubio, le brindaron.

Ya sea por el feliz equilibrio que lograba en sus obras entre la exactitud física del modelo y la idealización a la que era sometida, pero sobre todo porque sabía satisfacer las diferentes expectativas de su clientela, Pelegrín Clavé fue el retratista más solicitado de la burguesía mexicana entre 1848 y 1868 en la Ciudad de México. Su prestigio en este género sólo se vio opacado, brevemente, por Édouard Pingret durante su estancia en México (1850-1855) y más tarde por Juan Cordero. Con todo, la producción retratística de ambos se convirtió en el paradigma a seguir por los artistas de las generaciones siguientes. De las figuras representadas por Clavé se emularon las poses elegantes, los fondos con cortinajes o jardines, las ricas texturas de las telas y los pliegues lustrosos. La práctica de emplear como fondo de las pinturas una amplia vista del sitio en que transcurría la vida de los propietarios retratados, como lo hizo Pingret en los cuadros de los Barron y los Polidura, tuvo también un gran

56. Shearer West, *Portraiture* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 71.

éxito: así lo muestra el *Retrato de los niños Escandón* de Tiburcio Sánchez, por citar sólo un ejemplo de este excelente retratista, tanto como el *Retrato de Juan Farías y su esposa* de 1896, mejor conocido como *Los hacendados de Bocas*, de Antonio Becerra Díaz.

Surgido de la sombra de la noche en el mito de los orígenes de la pintura, el retrato es la búsqueda de una sombra, nos dice Édouard Pommier,<sup>57</sup> una sombra que ha materializado infinitas siluetas e identidades a lo largo de los siglos, que ha pretendido trascender la muerte, consolar la ausencia, registrar la fugacidad del tiempo, fijar la memoria y deleitar la vanidad. Una sombra inasible que se presenta como imagen, como objeto, pero que es sólo ilusión, la ilusión del poder y de la riqueza de Cayetano Rubio y de Eustaquio Barron. ✿

57. Édouard Pommier, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières* (París: Gallimard, 1998), 434.