

CRÍTICA DE ARTE EN MEXICO

LA CRITICA DE FELIPE LOPEZ LOPEZ A LAS PINTURAS DE LA CUPULA DEL TEMPLO DE LA PROFESA, ACTUALMENTE DESAPARECIDAS

P O R

JUSTINO FERNANDEZ

EL auge de las Bellas Artes en la segunda mitad del siglo XIX en México lleva parejo su correspondiente crítica que es necesario estudiar para tener idea cabal de la época, para darse cuenta de las reacciones que provocaban en el público culto sus expresiones y para valorar la calidad de tal manifestación creadora.

Cuatro figuras de relieve aparecen al revisar las piezas de la crítica de arte, particularmente de pintura: José Bernardo Couto con su famoso *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (1861);¹ Felipe López

1 *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, por D. José Bernardo Couto. México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, Calle de San Andrés N° 15, 1889. (14 × 22½ cent., 105 págs. a la rústica.)

Obras del Doctor D. José Bernardo Couto. Tomo I. "Opúsculos varios." Bib. de Autores Mexicanos. N° 13. México, Imp. de V. Agüeros, Editor, 1889.

López, cuyo *Juicio crítico sobre las pinturas de la cúpula del templo de la Profesa* (1868)² es suficiente para reputarlo como agudo observador y conocedor de la materia; José Martí, el extraordinario cubano, que joven aún dedicó párrafos inolvidables a nuestra pintura³ y, por último, Ignacio M. Altamirano, quien con su aire de "aficionado" muestra su personalidad y agresividad en los artículos que forman "*El Salón en 1879-1880*".⁴

Couto es más bien historiador que crítico. Con excelente criterio salvó muchas pinturas coloniales con las cuales formó el núcleo principal de nuestras Galerías; López López es el inteligente erudito a quien no le dan "gato por liebre", si bien sus convicciones le llevan a exagerar, como en el caso de su contestación a Martí sobre el pintor Cordero;⁵ Martí es el fino literato que sabe transmitir la propia emoción a sus lectores; y Altamirano, tesonudo y veraz, deseaba, como también el cubano, ver tratados los temas históricos propios con autenticidad. Es interesante anotar que en la crítica del tiempo que ocupa nuestra atención, no dejan de fluir las corrientes ideológicas contrarias: la conservadora y la liberal. En otros críticos, como Jorge Hammecken y Mexía⁶ y Juan M. Villela⁷ hay una franca rebeldía contra el frío positivismo, el materialismo grosero que niega el alma humana para no examinarla, que expresa un espiritualismo y un idealismo acendrados, actitud que Martí con mejor juicio resumía entre el materialismo, que es la exageración del espíritu.

2 *Juicio crítico sobre las pinturas de la Cúpula del Templo de la Profesa*, dirigidas por D. Pelegrín Clavé y ejecutadas en su mayor parte por los alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Publicado en junio de 1867 por Felipe López López. México, Imprenta de "La Constitución Social", 4ª calle de la Providencia Nº 6, 1868.

3 *Martí en México*. Vol. III. "Arte en México" 1875-1876. Por José Martí. Prólogo, compilación y notas de Camilo Carrancá y Trujillo. México, 1940. (Artículos publicados en *La Revista Universal* de don José Vicente Villada.)

4 Ignacio Manuel Altamirano. *El Salón en 1879-1880*. Impresiones de un aficionado. Artículos publicados en el diario *La Libertad*. México, Imprenta de Francisco Díaz de León, Calle de Lerdo Nº 3, 1880.

5 *Exposición de la Academia Nacional de San Carlos*. Artículo de don Felipe López López, publicado el 16 de enero de 1876 en *El Federalista*. Citado por Carrancá y Trujillo en su prólogo al vol. III de *Martí en México*, arriba anotado.

6 *El Arte y el Siglo*. Artículo de Jorge Hammecken y Mexía en *El Artista*. Revista Mensual. Tomo I. Enero a junio de 1874. México, Impreso por Díaz de León y White, Calle de Lerdo Nº 2, 1874.

7 *La pintura mexicana*. Artículo de Juan M. Villela en *El Artista*. Tomo I. 1874.

Mas las conclusiones que puedan sacarse de los supuestos que informan la crítica de pleno siglo XIX en México, han de surgir del estudio mismo de las fuentes, por lo cual es mejor no adelantarlas sin tener de antemano recorrido el camino.⁸

En otra ocasión me ocupé de Altamirano como crítico de arte;⁹ ahora deseo dar a luz de nueva cuenta (Apéndice N^o 2) el interesante, raro y por lo tanto poco conocido folleto de Felipe López López sobre las pinturas que don Pelegrín Clavé y sus discípulos ejecutaron para la cúpula del templo de la Profesa entre los años de 1859 y 1867 en que dieron cima al interrumpido trabajo, que por desgracia fué consumido por el fuego que se produjo en aquella iglesia el 20 de enero de 1915.¹⁰ He tenido la fortuna de que llegasen a mis manos varios documentos: la fotografía que se conserva de dichas pinturas,¹¹ el folleto publicado en ocasión de haber sido terminadas en 1867,¹² y el mismo de López López,¹³ todo lo cual quedará aquí reunido para ilustrar este pequeño jirón de la historia de la pintura y de la crítica de nuestro turbulento siglo XIX.

Juzgo inútil presentar a Clavé, pues bien sabidas son sus actividades y el empeño que puso en renovar el ambiente artístico en México.¹⁴ No pueden pasar inadvertidos los partidarismos que se formaron en torno al pintor español y al artista mexicano Juan Cordero, en parte quizá como

8 Desde hace tiempo vengo haciendo investigaciones en este sentido. Expuse un resumen de mis primeros frutos en una conferencia de los Cursos de Invierno, en la Facultad de Filosofía, el 16 de febrero de 1942.

9 De la crítica del arte en México. *Ignacio Manuel Altamirano, 1880*. Por Justino Fernández. Trabajo presentado en el IV Congreso de Historia. Morelia, 1940. Pub. en *Letras de México*. Vol. N^o 15. Marzo 15 de 1940. Pág. 9.

10 Información verbal.

11 Fotografía de Kahlo. Archivo de la Dirección de Bienes Nacionales. Secretaría de Hacienda. Debo a don Luis Márquez la gentileza de haberme dado a conocer tal fotografía y el obsequio de una copia de la misma.

12 Debo a don Manuel Romero de Terreros, Marqués de San Francisco, la gentileza de haberme dado a conocer y permitirme copiar y reproducir el folleto aludido, impreso en 1867 en la casa de Santiago White. Por no conservar la portada original y no tener dato alguno sobre esta pieza, ignoro quién fué su autor.

13 *Op. cit.* No tengo a la fecha más datos sobre López López que sus trabajos publicados: queda pendiente, pues, la investigación sobre esta, sin duda, interesante personalidad.

14 Véanse *Obras* del Lic. don Manuel G. Revilla. Tomo I. *Biografías (artistas)*. Bib. de Autores Mexicanos. N^o 60. México, Imp. de V. Agüeros, Editor, 1908.

El Arte Moderno en México. Breve Historia. Siglos XIX y XX. Edit. Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos. México, 1937.

expresión de actitudes ideológicas profundas y antagónicas: la política y el arte siempre han estado unidas en una forma u otra en las expresiones culturales de Latino América desde principios de la pasada centuria. Creo innecesario también referirme a las circunstancias que dieron origen a las pinturas de la cúpula de la Profesa, porque están bien explicadas en el folleto relativo a su terminación (Apéndice N^o 1). Lo que interesa aquí principalmente es la crítica en cuanto tal de don Felipe López López, porque encuentro que su "juicio" es la única pieza del siglo XIX en la cual el análisis sistemático y objetivo sirve de base a las conclusiones y no, como es habitual, la mera impresión sublimada literariamente; eso es lo que le da interés y lo que hace a López López excepcional en su ambiente y en su tiempo.

Procede nuestro crítico en su rigurosa construcción partiendo de ideas o supuestos generales y está convencido de que: *Para llevar a cabo las grandes obras se requiere tiempo y laboriosidad . . . , que El objeto principal en las obras bellas es el portento y que están destinadas a producir encanto y maravillosidad ; de que entran en su creación el idealismo y la ejecución: el primero viene a ser la Filosofía del arte, la segunda el Arte de la pintura. Para encaminar su juicio se deja guiar por sus conceptos para que sean, pues, la lógica y la filosofía del arte los jueces de la concepción.*

En cuanto al *genio*, piensa López López que sólo a él *le es dable combatir con éxito y prontitud los inconvenientes . . .* porque sólo él *. . . concibe espontáneamente y desarrolla un medio de una sencillez inesperada lo sublime del arte, de la oportunidad y de la invención. Y agrega: El genio, el verdadero artista, está en lo especulativo; el pintor está en lo práctico.*

ANÁLISIS GENERAL DE LA CONCEPCION

Herederero de la estética neo-clásica, López López piensa que lo único que lógica y artísticamente el espectador puede esperar al levantar la vista hacia una cúpula, desde el interior, es la bóveda celeste y no el espacio dividido en gajos, tal como lo concibió Clavé, conteniendo pluralidad de asuntos; todo lo cual le parece de efecto pesado y falto de unidad, puesto que presenta anacronismos por la necesidad de representar escenas ocurridas en distintos momentos del pasado, en un solo momento. El crítico hubiera querido, pues, que la unidad se hubiese logrado a base de un solo tema: una *gloria o algún apoteosis* y que en vez de representar personajes reales de la historia, paisajes y arquitectura se pintase *seres ideales*.

LA TRADICION Y LOS BUENOS EJEMPLOS EN LA HISTORIA

Apoya López López su crítica general de la concepción pictórica de Clavé en los ejemplos que la historia del arte puede ofrecer, y así empieza por aludir a la pintura de Rafael Ximeno y Planes en la cúpula de la Catedral de México, ¹⁵ que debe haberle satisfecho plenamente puesto que está concebida dentro de los ideales que el crítico mantiene; siguen, antes que otros más ejemplos mexicanos: las cúpulas pintadas por Juan Cordero ¹⁶ en Santa Teresa y San Fernando, y vienen después los europeos: Le Brun en Versalles; Delacroix en Luxemburgo, Luca Giordano en El Escorial, Herrera y Palomino. La concepción de Clavé no resiste pues la prueba histórica y mucho menos la filosófica y así la encuentra López López: *fuera de la filosofía del arte*, que ya hemos visto se refiere a la unidad ideal como primordial requisito.

TECNICA Y EXPRESION

El crítico afirma, con justicia, que la pintura al óleo es impropia para una obra de esta índole y que las composiciones individuales están concebidas más bien para cuadros murales verticales, por lo cual sufren una distorsión desagradable al ser curvados dentro de la cúpula.

Analiza el crítico los distintos aspectos de que se compone la obra y encuentra que en materia de *dibujo*, de donde todo parte en la pintura, en las figuras que examina se *transparenta cierta rigidez e ingratitud del manequí*, quizá por ausencia de estudios de Anatomía. En cuanto al colorido en estas pinturas, halla *turbada* su armonía, aunque bien sabe que un buen colorista es excepcional porque *es el resultado de una predisposición de la naturaleza más bien que el de una habilidad, y que la poesía del color es una gracia que no a todos es concedida*. De la expresión verdadera que López López concibe como *conjunto de bellezas artísticas refluyentes en un objeto que impresiona al espectador, embargándole ánimo y ojos*, no encuentra en la obra que analiza la impresión requerida, de lo cual se desprende que la encuentra falsa y fallida. En resumen, el *resultado* sería plausible si las pinturas se hubieran producido para los muros de un salón, mas

15 Sobre este asunto he publicado un artículo en la *Gazette des Beaux Arts*, N. Y., junio, 1943, que lleva por título *Tiépolo, Mengs y Don Rafael Ximeno y Planes*.

16 Véanse: Revilla, *op. cit.*, y Fernández, *El Arte Moderno en México*.

tal cual han quedado instaladas *sus contrastes en ese local derumban la cúpula, o la cúpula de la Profesa desaira la decoración.*

MOVILES DE SU CRITICA

Es interesante tomar nota de algunas *advertencias* que López López coloca al final de su opúsculo; en ellas dice que no pretende que su *dictamen sea infalible*; que ningún otro sentimiento sino aquellos que pueden emanar de un corazón *noble y patriota*, ha promovido (su) *franqueza y sinceridad*; que ha emitido su opinión sólo para manifestar que *en México hay multitud de personas capaces de juzgar con algún criterio las difíciles composiciones de Bellas Artes y con la esperanza de estimular el amor propio del Sr. Clavé . . .* y, por último, que la publicación de su "Juicio" *propende a despertar en nuestros queridos compatriotas, los jóvenes artistas, ideas grandiosas y un profundo amor al estudio teórico y práctico, único sendero que conduce a la gloria; y convencerles de que el público no pierde de vista su afán y sus progresos.*

CONCEPTO DEL ARTISTA

No hubiese sido completo el "Juicio" del señor López López de no haber expresado, claramente, su concepto de lo que el artista debe ser, y así en los párrafos finales lo encontramos. El artista tiene que recorrer una *difícil carrera de vigilia y laboriosidad*, cuya única recompensa es *la fama póstuma*; tiene que vivir con *abnegación*; buscar la inspiración en *la adversidad misma: el Hambre y la Calamidad*; hacerse pintor de *diversos géneros y distintas escuelas*, si bien sólo su *originalidad* desenterrará los doblones.

El crítico dirige esas palabras, ya lo ha dicho, a los jóvenes artistas mexicanos, a los cuales agrega: *Días vendrán de paz y de ventura en que podáis diseminaros por los ámbitos de nuestra nación . . . para que vuestros pinceles . . . transmitan a las generaciones futuras los rasgos heroicos de nuestra historia y así alcanzar la inmortalidad.*

ANALISIS PARTICULARES

Después de asentar sus ideas o supuestos generales, el crítico pasa a analizar cuidadosamente, y por lo común con excelente sentido, las composiciones individuales enmarcadas en cada uno de los gajos de la cúpula,

que representan "Los Sacramentos"; allí va implícitamente dejando ampliados los supuestos que informan su "Juicio", a través de fino análisis del dibujo, del colorido, de la composición, de la idea y trayendo a colación, siempre que es oportuno, los buenos ejemplos de la Historia del Arte. En ocasiones encuentra *la idealidad* satisfecha, en otras las figuras le parecen repetidas, las actitudes ridículas o débiles y las proporciones fallidas; pero lo que más le molesta, con justicia, es la solución de los diversos asuntos yuxtapuestos, ya que al exigir composiciones y elementos particulares, al unirse rompen totalmente la continuidad; hay un momento en que López López pide más lógica para resolver los efectos de luz, pero lo que más le indigna, en algunos de los casos, es la falta a *la verdad histórica*, en lo cual el castigo va en que se pierde lo sublime. Por último encuentra una grave falta, un extravío de la *iconología del arte*, en la representación del Padre Eterno, de mano del propio Clavé, que unía centralmente las distintas partes de la cúpula.

No cabe duda de que Clavé es el responsable de la obra, si bien el trabajo fué llevado a cabo con un equipo de sus discípulos, en lo cual no puede haber estado la falla principal, ya que la concepción y dirección estuvo totalmente a su cargo.

* * *

Don Felipe López López, ya lo he dicho antes, se destaca en su momento y sobre todo en su ambiente como crítico de arte, por su riguroso método analítico, por ser el único que en nuestro siglo XIX muestra clara y distintamente sus ideas dentro del concepto racionalista e idealista que tuvo del arte la Edad Moderna, es decir, naturalista por un lado y por otro informado de un lógico idealismo, con la belleza clásica en el horizonte como línea de referencia: belleza ideal a la cual hay que aspirar para alcanzar lo sublime. Hoy día podemos apreciar los artificios de tales conceptos, con los cuales se pretendía alcanzar la síntesis de la idea naturalista y de la belleza clásica, correctora y sublimadora de aquélla, artificio intelectual del "yo pienso", al cual los sentimientos tenían que sujetarse y que llegó a su cumbre en la estética dieciochesca¹⁷ con Winckelmann, Lessing,

17 Véase: *Filosofía de la Ilustración*. Por Ernst Cassirer. México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1943. (Versión española de Eugenio Imaz.)

La Belleza Ideal. Por Esteban de Arteaga. Col. Clásicos Castellanos. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1943.

Mengs y Arteaga, la cual se prolonga e informa la del siglo XIX, si bien complicándose con el advenimiento del romanticismo. En su opúsculo quedan bien definidos los conceptos o supuestos con que López López enfoca el arte de su tiempo, así como su posición frente a otros aspectos que informan su actividad. El Arte, que para él es portento productor de encanto y maravillosidad, está dividido en *idealismo* y *ejecución*; tiene el crítico ese prejuicio racionalista de la estética del siglo XVIII, de separar, dividir, no sólo las artes sino el Arte mismo, ya que considera como distintas la ejecución o técnica del idealismo o concepción; la primera es el *Arte de la pintura*, el segundo la *Filosofía del arte*.

Al genio lo concibe dentro de la misma división anterior; por eso, además de sus cualidades intrínsecas excepcionales su verdadero ser de artista está en lo *especulativo* y lo que tenga de pintor en lo *práctico*. Su concepto del Arte lleva en las entrañas todo lo que fué típico del Arte de la Edad Moderna, desde el Renacimiento hasta fines del pasado siglo: la *Belleza Ideal* con la clásica por base o fondo; la *Verdad Histórica* o sea la representación fidedigna de los hechos o sucesos conocidos, sin alteraciones; la *Lógica* como necesaria para representar el mundo ideal y el natural; el apego a la *Iconología tradicional*, sobre todo en materia de asuntos religiosos, precisamente por afán de exactitud histórica; el énfasis en el dibujo y su estudio porque se trataba de conocer la realidad objetiva en toda su finitud material formal y se tenía el convencimiento de que al conocimiento le era posible abarcar eso; en cambio, el don del *buen colorista* es aceptado como una gracia sin explicación, que las academias trataron de abordar cayendo en las recetas consagradas; por último, el Arte ha de alcanzar, para realmente serlo, no sólo lo bello, sino lo *Sublime*, la máxima idealidad, síntesis de todos los ideales. Estética toda ella magistralmente expresada en el siglo XVIII con su culminación clasicista.

No en balde "las Luces" habían producido las enciclopedias; López López, con buen sentido, se refiere constantemente a la tradición y a los buenos ejemplos de la Historia del Arte, haciendo gala de erudición y, como buen crítico, contrastando las nuevas expresiones frente al horizonte de la Historia de las formas. Exige una técnica propia al sentido y lugar de la obra y un preciso conocimiento anatómico, en lo cual aparece el aspecto científico; por eso no le satisfacen las pinturas que critica y justamente descubre como falso una de las novedades que Clavé había importado a la Academia, el uso de manequés por modelos; y es que el idealismo había ido ya tan lejos que los pintores descuidaban la observación directa para contentarse con la *idea*, no en todos casos buena. Naturalismo e idea-

lismo de verdad, o la naturaleza corregida por el ideal fué la meta del arte de la Edad Moderna, paradoja inconsciente, ya que toda la realidad, inclusive la objetiva, quedaba reducida a la idea.

La pureza de la estética racionalista queda teñida por el Romanticismo, deformada a veces pero siempre manteniendo sus principios; nuestro crítico, hombre de su tiempo, no es impermeable al más vigoroso movimiento del siglo XIX y en su concepto del artista encontramos aspectos románticos, pues si bien insiste en el estudio del dibujo, en la gracia del color, en que el artista debe hacer refluir en los objetos la belleza ideal, en el estudio teórico y práctico de diversos géneros y escuelas, el artista tiene por delante una *carrera de vigilia y laboriosidad, de abnegación*, tiene libertad de inspirarse en la *adversidad* para alcanzar, con *originalidad, la fama póstuma, la gloria, la inmortalidad*.

Los móviles de López López para hacer crítica están teñidos también de romántico ideal: sabe que la demostración racional es desde este punto de vista infalible, pero tiene conciencia o duda de no haberla llevado bien a cabo y así dice que su juicio no es infalible; sus ideales son la franqueza, la sinceridad, los sentimientos nobles y sobre todo *patriotas*; esto último es lo que le mueve a expresarse, a estimular a los jóvenes artistas mexicanos y aun al mismo Clavé, para que desde México, o de su ser mexicano, tengan valor universal, y lo que pide antes que nada es *que transmitan los rasgos heroicos de nuestra historia*. En lo anterior López López se identifica con los críticos liberales que pedían lo mismo; el patriotismo es el rasgo común que, a pesar de las profundas divisiones ideológicas de la época, unificaba a todos los partidos, iluminando con su luz incandescente e ideal no sólo el arte sino toda la escena americana.

Por haber extremado en la crítica de arte el racionalismo y el idealismo y por su buen juicio y finura, dentro de esos conceptos, es por lo que Felipe López López resulta una figura interesante, a caballo, diría yo, como buen ejemplo de su tiempo, entre los siglos de las Luces y el romántico.

APENDICE NUMERO 1.

Folleto publicado con motivo de la terminación de las pinturas. Impreso en 1867.

LA CUPULA DE LA PROFESA

Hemos tenido el placer de ver concluidas las pinturas murales que adornan la elegante cúpula de la iglesia de la Profesa, y con gusto vamos á hacer la descripción de lo que representan.

Diremos ante todo cuál fué el origen de decorar este hermoso templo, tan querido y distinguido de los habitantes de esta capital, por la gravedad y solemnidad con que se han celebrado siempre en él los Oficios divinos.

El temblor que sufrió México el 19 de junio de 1858 cuarteó este edificio, como otros muchos de la ciudad. Prontamente los PP. de la Congregación hicieron reparar el daño por el hábil ingeniero arquitecto Sr. Bustillos; y aprovechando esta circunstancia el ilustrado cuanto celoso Presidente de la Academia Nacional de Nobles Artes de San Carlos, el Sr. Dr. D. Bernardo Couto, en una conversación amistosa con el muy apreciable P. Villarello, de la misma Congregación, le indicó la buena disposición en que estaba la Academia de tomar parte en el adorno y decoracion de la iglesia, siempre que se pensara en hacerlo de un modo artístico y conveniente. El ilustrado P. Villarello, que en su permanencia en Roma había tomado gusto por las bellas artes y apreciaba el modo grandioso con que allí se decoran los templos, animó a su Comunidad á que imitara aquellos excelentes ejemplos y aprovechara la buena disposición con que le brindaba la Academia. Los PP. aceptaron gustosos la proposición, y la Academia se hizo cargo de dirigir la obra de decoracion.

La muy benemérita y respetable Junta que dirigía entonces la Academia, habia sabido felizmente promover grandes adelantos en la enseñanza, y comprendía tambien la necesidad de que sus alumnos hicieran la práctica en obras monumentales. Acogió, pues, con verdadero placer la ocasion favorable que le presentaba la Congregacion Felipense en la decoracion de su iglesia. Desde aquel momento uno de los señores vocales de dicha junta tomó el mayor empeño en el adorno del templo, y excitó a la Junta para que fuera del modo más propio y digno del alto objeto á que se dedicaba; y á este señor debemos en gran parte, como despues indicaremos, el que se hallen terminadas las pinturas de la cúpula.

La Junta encargó á su digno director y profesor del ramo de pintura, D. Pelegrin Clavé, que se hiciera cargo de ejecutar las pinturas de la cúpula y ábside, previéndole que ocupara el mayor número posible de sus discípulos, a fin de que practícaran en la pintura mural.

Preparados los estudios para pintar el ábside y cúpula, y apenas concluidos dos gajos de esta, se debieron suspender las pinturas, por haberse disuelto la Congregacion y ocupado el convento las tropas del gobierno federal.

Por más de cinco años quedó suspendida la obra de las pinturas, hasta hace ocho meses, que debido al infatigable celo del bien general, y especialmente de la instruccion pública, de uno de nuestros hombres públicos más beneméritos, el mismo que siendo vocal de la Junta de la Academia tomó el mas vivo empeño por estas pinturas, obtuvo de la piedad de una devota familia católica que cubriera el moderado presupuesto de conclusion de las pinturas de la cúpula.

Esta es octógona, dividida en gajos por unas aristas ó chambranas doradas que forman marco á las pinturas, obteniéndose así que á mas de marcar visiblemente la construccion ó forma arquitectónica de la cúpula, presente la gran comodidad de poderse observar las pinturas por partes o gajos. En estos ha representado el Sr. Clavé los siete Sacramentos, y en el octavo gajo los ángeles adorando el Símbolo glorioso de la Redención. Corona estas composiciones, en la parte más alta, el Padre Eterno bendiciendo la creación.

Las pinturas miden cinco varas y media de ancho por nueve de alto. El octógono en que está representado el Padre Eterno tiene dos y media de diámetro. Las figuras son de doble tamaño del natural, ejecutadas al óleo sobre el muro, y apagada la parte lustrosa con un barniz á propósito. Nueve discípulos de los mas sobresalientes, dos de ellos ya profesores justamente apreciados, D. P. Monroy y D. F. Castro, son los que mas han ayudado á su maestro á pintar, y á dejarnos esta obra monumental que recordará gratamente, como un buen ejemplo, la nueva escuela mexicana que ha planteado el Sr. Clavé en nuestra Academia.

DESCRIPCION DE LO QUE REPRESENTAN LAS FIGURAS

Al entrar a la iglesia por la puerta principal, se presenta de frente la *Adoración de la Cruz*.

Seis ángeles adultos alrededor del Símbolo glorioso de la Redencion, con sus alas extendidas, en medio de nubes y en actitudes de modesta veneración, vestidos con variados ropajes, ostentan con semblante triste los trofeos de la Pasión de Jesucristo. Iluminan la escena las ráfagas que se desprenden de la Cruz.

Siguiendo á la derecha del que mira, se ve representado el sacramento del BAUTISMO.

San Juan dobla la rodilla sobre una peña del Jordán, y con una concha llena de agua, la vierte sobre la cabeza del Salvador. Este, metido en el rio, quitadas sus vestiduras que sostiene un ángel, medio envuelto en un blanco lienzo, recibe con acatamiento el bautismo. Otro ángel se ve detrás en acto de veneracion, y de lo alto desciende el Espíritu Santo despidiendo un rayo de luz sobre la cabeza del Mesias.

Sigue la CONFIRMACIÓN.—San Pedro y San Juan en Samaria. Sabida la venida de estos apóstoles, en un llano al pié de la ciudad extendieron un toldo suspendido en los árboles, y allí se dirigen los primeros cristianos á recibir la Confirmacion. San Pedro, de pié, á la sombra del toldo, con la estola cruzada sobre el pecho, extiende ambas manos sobre la cabeza de un jóven pastor, y con la mirada elevada al cielo impetra la gracia del Espíritu Santo. A su lado San Juan confiere el sacramento a una niña sostenida por su jóven madrina. Otras mujeres respetuosas esperan ser confirmadas. Del otro lado de San Pedro se ven, de rodillas, varios cristianos que esperan fervorosos recibir el sacramento. Un jóven diácono, en pié, sostiene los báculos de los dos obispos apóstoles.

PENITENCIA.—Simon, rico fariseo, rogó á Jesús que entrara á su casa á comer. Estando ya el Salvador en la mesa, una mujer de mala vida, sabiendo que allí se hallaba, entró con un vaso de alabastro lleno de aceite perfumado. Puesta á sus piés, arrepentida de sus culpas, vertía abundantes lágrimas que bañaron los piés del Salvador, y enjugándolos con sus cabellos los ungió con el aceite que traía. Volviéndose el Señor a la penitente le perdona sus pecados. Simón, que por un momento habia pensado que el Salvador no conocia la mala vida de aquella mujer, queda confundido á las palabras de perdón de su profético Maestro. Los comensales, tendidos sobre divanes al uso oriental, suspenden la comida admirados de la gracia que concede Jesus á la penitente. Detrás se ve un jóven egipcio sirviendo la mesa.

COMUNIÓN.—Queriendo Jesucristo dejar una prueba de su entrañable amor hácia el hombre, antes de separarse de sus discípulos en la última cena tomó el pan de la mesa, y bendiciéndolo se lo presenta diciéndoles: Este es mi cuerpo; ellos, llenos de veneración, se levantan de sus asientos y aproximándose al divino Maestro se postran de rodillas para recibir el Pan Eucarístico.

Júdas, al salir precipitado del cenáculo, hizo caer su escabel. Una lámpara ilumina la escena, y al través de un arco aparece la luna velada por las nubes y el ramaje.

EXTREMAUNCIÓN.—Un sacerdote con estola blanca, en el que está representado Santiago el Mayor, acompañado de un niño acólito, administra los santos óleos á un anciano postrado en el lecho, haciéndole la cruz en la frente. La familia rodea al enfermo expresando su veneracion al sacramento y su afliccion por la gravedad de aquél. Una jóven detrás del cortinaje ruega, llena de fervor, á Dios, por la salud del enfermo.

ORDEN SAGRADO.—El Salvador reviste á San Pedro de la potestad de absolver y abrir el cielo á los pecadores, simbolizando este poder las llaves que le trasmite. Este, doblando la rodilla, recibe con veneracion y dignidad el sagrado depósito.

San Juan, con otros doce apóstoles, se adelanta hácia el Señor en actitud reverente. En el fondo campean los montes que circundan el lago de Tiberiades, y dos discípulos vienen de él á reunirse con el Maestro.

MATRIMONIO.—Segun el uso hebráico, aparece José, seguido de unos mancebos de su tribu, que llevan como el Patriarca varas en las manos. La Virgen María con velo nupcial, coronada de rosas blancas y acompañada de unas jóvenes, recibe del Esposo el anillo matrimonial que une á los dos en nudo indisoluble. Un sacerdote anciano, levantando las manos al cielo, invoca la bendición del Altísimo. Detrás se ve una grandiosa ara y encima las leyes mosaicas, completando la composición un templete de forma antigua.

En la parte superior de la cúpula, en un espacio de forma octágona, circundado de un ornato á claroscuro, se ve el Padre Eterno en figura de un majestuoso anciano sentado en un trono de nubes, rodeado de luz y de infinidad de ángeles. Sostiene en una mano un globo simbólico del mundo, y con la otra bendice la creacion. Debajo de los gajos, el tambor que sostiene las ocho ventanas está adornado de festones de variadas frutas coloridas, y en los vidrios apagados hay unos adornos entrelazados con la cruz.

México. Mayo de 1867.

APENDICE NÚMERO 2.

Juicio Crítico / sobre las pinturas / DE LA CUPULA DEL TEMPLO DE LA PROFESA, / dirigidas / por D. Pelegrín Clavé / y ejecutadas en su mayor parte por los alumnos / de la Academia de Bellas Artes de San Carlos / Publicado en Junio de 1867 / por / Felipe López López / México / Imprenta de "La Constitución Social" / 4ª calle de la Providencia núm. 6 / 1868 / .

BELLAS ARTES

PINTURAS EN LA CUPULA DE LA PROFESA

Para llevar a cabo las obras grandes se requieren tiempo y laboriosidad; ellas por sí mismas ofrecen obstáculos que muy difícilmente se remueven, y tal circunstancia basta para que el desempeño sufra mil vicisitudes. Sólo al genio le es dable combatir con éxito y prontitud los inconvenientes que surgen en la práctica de esas obras destinadas a producir encanto y maravillosidad; porque sólo él las concibe espontáneamente y desarrolla en medio de una sencillez inesperada lo sublime del arte, de la oportunidad y de la invención.

Por tales razones no debe asombrarnos que hayan precedido ocho años a la aparición de las pinturas murales que adornan hoy el templo de la Profesa, sino restringir únicamente nuestra estimación al mérito intrínseco que su efecto imprima en el ánimo de los contemporáneos, y deducir el juicio que suscite en la posteridad.

El objeto principal en las obras de bellas artes es *el portento*: y entran en su creación el *idealismo* y la *ejecución*: el primero viene a ser la Filosofía del arte, la segunda el Arte de la pintura. El genio, el verdadero artista está en lo especulativo; el pintor está en lo práctico. La dirección de una obra se encomienda a la parte intelectual, y ésta ha recaído debidamente en el Sr. Clavé, como maestro: el traslado de sus invenciones y la material representación de la composición del Sr. Clavé, se encomendó a los jóvenes mexicanos sus discípulos, según lo manifestado al público.

Clasificados estos trabajos, juzguemos cómo ha desempeñado cada parte el suyo; y, protestando imparcialidad, juzguemos con justicia, es decir: al director como maestro y a los colaboradores como discípulos.

Sean, pues, la lógica y la filosofía del arte los jueces de la *concepción*.

Al encontrarse el espectador bajo el polo de una concavidad, al levantar los ojos hacia el zenit de una cúpula, al separar la vista del terreno que lo sustenta y del horizonte que lo circunda, ¿qué busca en aquella inmensidad? . . . ¿No le representan esos luminosos espacios la bóveda celeste? . . . Y, ¿será lógico, será artístico, ver rota y dividida en gajos por meridianos materiales aquella región infinita donde la mano del hombre nada puede? . . . ¿Será racional encontrar en cada fracción distinto éter? . . . En una palabra, ¿puede admitirse la pluralidad de asuntos, la variedad de escenas, y la diferencia de luces en un mismo hemisferio y sobre un mismo horizonte? ¿Puede el mismo protagonista hallarse a la vez de actor en la mayor parte de las escenas? . . .

La posición del espectador, la forma de la superficie que contempla, y la luz que lo baña, todo lo induce a creer que su vista no debe hallar otra cosa que el vacío, la atmósfera, las nubes, y lo que únicamente sea propio de la región celeste: los meteoros, los planetas, los cometas, efectos ígneos, accesorios atmosféricos y la diversa clase de astros. ¿Esperará, lógicamente, hallarse figuras mortales en el elemento de las aves? ¿Podrá sin aterrarse ver sobre su cabeza suelo, vegetación, casas y montes? ¿Es sensato representar sobre una superficie cóncava la superficie vertical de una fachada? . . . ¿Puede el arte admitir pesados trozos de material arquitectura en la diáfana esfera celeste? . . .

Natural es suponer al espectador que se halla bajo el cimborrio de un templo con la cabeza descubierta; arrodillado tal vez; quizá lleno de unción; puede ser arrepentido, o implorando los beneficios del Padre Dios . . . Y entonces, ¿cuál estará su ánimo? ¿qué buscará al levantar los ojos? . . . Decís bien: seres ideales, espíritus mensajeros de su oración; y si su fe es ardiente, buscará al Ser Supremo, buscará la Gloria. Luego no cabe otro argumento en la cúpula de un templo, que la *Gloria* o algún *Apotósís*. Un sólo asunto, un pensamiento grandioso, una concepción del infinito que abarque las últimas esperanzas del alma; la bienandanza y la inmortalidad . . .

Jimeno lo comprendió así en la cúpula de Catedral: Cordero, al pintar la de Santa Teresa y la de San Fernando, siguió el ejemplo de las cúpulas de Europa: Le Brun mismo, al pintar las del salón de la Guerra y de la Paz en el Palacio de Versalles, puso en ellas seres ideales entre nublados, celajes, éter y luz . . .

Eugenio Delacroix pintó en la vasta cúpula del Luxemburgo el plácido momento en que Virgilio presenta Dante a Homero en los Campos Elíseos. Todo es *etéreo* en aquella mansión; y aunque poblada de multitud de héroes, sabios, poetas, divos, grandes genios y heroínas de apariencia mortal, viéndolos guiados por famas y seres fantásticos, el espectador comprende al punto que el espectáculo que le deleita es un paraíso: *Gloria* adecuada al edificio que decora.

El regio y fecundo Luca Giordano, ese Lope de Vega de la pintura, pintó también en la cúpula del Escorial una *Gloria*. Allí resplandece ante todo la Augusta Trinidad: unos ángeles introducen al empíreo a Carlos V y a Felipe II; los accesorios que circundan el orbe son gloriosos e ideales. Recuerde el Sr. Clavé que en las diez bóvedas laterales del real monasterio, el mismo artista puso *Glorias* especiales y asuntos místicos vaporosos, dejando para los espacios recónditos los argumentos bíblicos terrestres.

Herrera el joven pintó en la cúpula de *Nuestra Señora de Atocha* la *Asunción*: prodigio aéreo y glorioso que concluyó después de algunos años Luca Giordano.

Palomino pintó varias cúpulas (1697 a 1723). La de *San Juan del Mercado* de Valencia, obra que le atrajo los honores de artista erudito; la de *Nuestra Señora de los Desamparados*; el ábside del coro del monasterio de *San Esteban*, cuya serie de alegorías representa a la Iglesia militante y triunfante; la cúpula de la *Cartuja de Granada*, en la que, *debajo de una Gloria*, puso a San Bruno soportando el mundo: la de la *Cartuja del Paular*, cuna de la fama de Carducci Vincenzo; y en todos sus frescos cupulares plantó *escenas celestes*.

El Sr. Clavé convendrá *a priori*, en que, si bien los Sacramentos son asuntos místicos y de institución divina, representados como están, no son sino episodios de la historia de un fundador y de los habitantes mortales de la Tierra, en la prosa absoluta de los acontecimientos, sin poesía y sin forma etérea. Introducir, pues, una novedad en este género de decoraciones, es una temeridad que compromete el crédito del artista.

Puede hallarse alguna cúpula en el mundo artístico conteniendo diversidad de asuntos; pero es seguro que si tal existe, todos sus asuntos deben estar ligados bajo un mismo cielo y subalternados a una sola efigie, así como se ligan en un tiempo preciso las escenas del drama y los asuntos de una epopeya al interés del protagonista.

En consecuencia hemos demostrado que la concepción del Maestro está fuera de la filosofía del arte; y que, siguiendo las reglas que la lógica sugiere, la composición del Sr. Clavé en su totalidad de *idealismo* se aleja de lo plausible.

Creemos que si el Sr. Clavé no eligió el asunto, y que si su compromiso le ligó a representar *precisamente* la institución de los *Sacramentos*, aunque estos fueron institución de Jesucristo en la tierra, pudo sin embargo, buscar en el mundo espiritual el modo de representarlos emanando del divino Institutor cuyo solio se halla en el encumbrado cielo. Metafísico es en extremo el asunto; pero acaso accesible a una imaginación poética e ilustrada, y susceptible de concretarse a una *Gloria*.

Le Brun supo con asuntos menos poéticos, plantar en las cúpulas de Versalles las fúlgidas maravillas del idealismo. En el salón de la *Guerra* la Francia desciende del zenit cual Palas misma, y en su egide ostenta para terror y asombro el retrato de Luis XIV. Victorias y Famas en raudo vuelo desarrollan grabados representando batallas, o bien giran en torno del horizonte con laureles y estandartes conquistados.

En el salón de la *Paz* la ilusión del paraíso es completa. Hiende los aires la Francia en su pleno apogeo, regía, augusta y feliz; la Inmortalidad la corona; la Paz y la Abundancia con Himeneo, las Gracias y la Alegría pública circundan su carro. En el resto del hemisferio se ve la Justicia que persigue a los crimenes, la Religión que confunde a la Hipocresía, la Inocencia que embelesa con su dulce atractivo, y la Magnificencia, en fin, que deslumbra por suntuosidad y por la profusión de bellos y seductores atributos.

Es evidente, por otra parte, que la estructura de la bóveda indicaba la división de los intradós. Esto, sin embargo, no era un obstáculo para representar la *Gloria*.

Recordamos que las aristas de los ángulos diedros sólo consistían en ligeros bocelos muy fáciles de devastarse; y comprendemos que el defecto de la sección debía desvanecerse por quedar bañada de luz la obtusa del horizonte octogonal; luego podía allanarse la cavidad. Al haber formado aristas anchas, capaces de servir de marco a las *diversas composiciones*, se ha dado a la cúpula un efecto *pesado* y a los retablos la forma trapezoide, que es de las más inadecuadas.

El rigor del análisis nos obliga también a decir, que debió prever el compositor que la representación de varios asuntos tenía que arrastrarle a la admisión de diferentes fondos y opuestas entonaciones: y si bien tal contraste es hasta agradable en una galería de exposición, en una cúpula rompe la forma, la armonía y el objeto.

¿Buscará tal vez el artista refugio en la unidad de su pensamiento, "*La Institución de los Sacramentos*"? Doloroso es no poder concederle lógicamente, que esta sublime y espiritual creación sea un solo asunto en lo humano. Jesucristo instituyó estas gracias divinas en diferentes épocas, y no fueron conferidas a un tiempo; el hombre no las recibe en el mismo periodo de su vida tampoco, y aun algunas tienen virtudes incompatibles; tales son el *Matrimonio* y la *Orden sacerdotal*. Luego el anacronismo y la antiperistasis impiden la unidad.

Podríase agregar que ese poema da argumentos a propósito para el ornato de las bóvedas y espacios amplios de una parroquia, y que un templo de una institución particular requiere, con más propiedad el símbolo de su instituto. Empero estamos de acuerdo con la mente del autor; convenimos en que la Iglesia católica no es más que una.

Terminado someramente el juicio crítico que desde luego inspira la parte ideal de la composición: emitidas *con pesar* las razones que sin grande estudio se desprenden de la reflexión; patentizado, aduciendo algunos comprobantes con la multitud de obras maestras que de este género existen en Europa, que el Sr. Clavé no tuvo la inspiración oportuna, si bien la buscó en lo sublime, pasemos ansiosos al examen de cada uno de los cuadros al óleo que constituyen lo práctico de la obra.

Antes diremos que la pintura mural al óleo es impropia, por su preparación, por sus efectos y por su dispendio. Estos no son, en efecto, obstáculos invencibles. Medios hay de hacer la preparación uniforme, gradual y accesible, para impedir que la película de la pintura se contraiga, se enrosque, se desprenda y vuele. El huevo y las vidrieras pintadas matan en lo general el brillo que podría impedir la visión. La abundancia de doblones remueve, en fin, los demás inconvenientes. En cuanto a la duración se puede asegurar que no es el tiempo, sino más bien sus azares son los que aniquilan con más o menos brevedad las obras de los hombres. Réstanos decir, y los inteligentes lo afirmarán, que en la ejecución al óleo es *muchísimo más fácil* que el temple: el que pinta al óleo ve lo que hace; el que pinta al temple va a tientas, conjetura, y desgraciado si pierde el tono y la gradación. La pintura al óleo es hermosa, rica en su magia y agradable: si no se mancha, si no sufre las alteraciones consiguientes a su naturaleza, la obra a que aludimos ganará con el tiempo estimación.

* * *

Resignados, pues, al análisis de ocho asuntos distintos: fijos los ojos en el cuadro que se halla sobre el altar mayor, al frente de la puerta principal, diremos, totalmente complacidos, que la composición es *espléndida*, por su ideal y por su efecto. Ignoramos

si tuvo parte en esa creación la fantasía de alguno de los discípulos o si exclusivamente fué concepción del señor Clavé; pero de donde quiera que haya partido el pensamiento, lo repetimos, es conveniente y sublime. He aquí el trasunto:

"La Cruz, ese símbolo adorable de nuestra redención, aparece fluída en el espacio; no material y pesada cual instrumento de suplicio, sino diáfana y reluciente. Tan mística visión impresiona a seis espíritus que, en torno inferior, se hallan representados por ángeles de hermosos tipos y seductora juventud: el recogimiento de aquellos seres simboliza el que deben llevar las almas de los mortales ante el ara sacrosanta, y si el artista hubiera desplegado más las alas de esos espíritus, que también son emblemas de la súplica, su vuelo habría dado más expresión al fervor que se remonta, y combatido el hundimiento que los profusos ropajes de que los revistió les imprimen; a lo menos a los dos del primer término. Cada uno de ellos deposita algún objeto de la pasión, atributos bien conocidos: cada uno poetiza el sentimiento religioso, y todos contemplan reverentes el divino meteoro."

La perspectiva y resolución parecen bien entendidas; la entonación es caliente y vaporosa; pero su armonía está infringida con el sudario blanco que tiene el ángel de la corona. ¿Olvidó el pintor que esa composición pedía el sacrificio general del blanco absoluto, a fin de no amortiguar el brillo de la Cruz? La luz oculta se descubre por sus efectos sobre los cuerpos, pero la luz visible mata en su derredor toda brillantéz. No obstante, admiramos el conjunto, la gracia, los toques, la belleza y la idealidad.

I

Habituados a trazar el círculo y la O sobre la izquierda, y a considerar el orden de subsueneia de derecha a izquierda del objeto presidencial, quisimos, como comúnmente se siguen los argumentos en las cúpulas, seguir nuestra observación propendiendo al lado del Evangelio; pero cerciorados de que también en esto hay innovación, volvimos dóciles girando a nuestra derecha para no seguir inversa la prosecución de la historia.

Con el asunto del cuadro que sigue hacia la derecha del espectador, han simbolizado generalmente todos los artistas el sacramento del BAUTISMO, y por lo tanto, vemos al Bautista bautizando al institutor. Nadie dejará de comprender inmediatamente que San Juan ejerce en ese acto un sacerdocio, y que Jesucristo recibe en él una gracia; luego por esto y por la humildad que caracterizó tanto a Jesucristo, no debió el artista ponerle de pie, así como por razón de dignidad no debió tampoco poner a San Juan hincado. Se convendrá en que la acción sería violentísima si se hallaran sobre un mismo plano Jesús parado y San Juan arrodillado.

¿Qué hacer para mantener el mismo pensamiento y destruir la violencia? Sumergir en el río demasiado a Jesucristo, o elevar sobre peñas a San Juan. Lo primero truncaría la figura horriblemente, luego lo segundo. Pero esto último es *rebuscado*, y por consiguiente, contra el arte, luego la composición no es buena a pesar de haberse dado a San Juan más respeto y acatamiento por el Salvador, que el que haya tenido por cuantos fueron a buscar la gracia en las aguas del Jordán. Poussin, Véronese y casi todos los grandes pintores han puesto, debida y artísticamente, a Jesús de rodillas y a San Juan no sólo en pie sino en actitudes esbeltas. ¿Por qué, pues, no imitar en rasgos tan filosóficos a los buenos maestros? . . .

La presencia y reposo de los dos ángeles que guardan las vestiduras del Salvador es poética y oportuna, porque contribuye al efecto religioso y da solemnidad al acontecimiento; los rayos del Espíritu Santo vivifican la escena.

La entonación de este cuadro es en lo general grata; hay un efecto en San Juan pesado y de mala perspectiva, a causa de la mucha ropa con que el artista ha creído dar mayor pudor a la figura, y por la analogía de color; pero en cambio el dorso de Cristo es fresco y bien modelado, su virginal cabeza inspira amor, despierta la fe; el dibujo de toda la figura es correcto, si se exceptúa el de la pantorrilla izquierda que está muy gruesa, o sólo quizá plana; la encarnación contrasta bien con la de San Juan. Mucho, a la verdad, habría ganado el paisaje todo, si al agua del primer término, equilibrando la base del anterior cuadro, se hubiese dado por oscuro más transparencia.

II

Continuando sobre la derecha vimos una escena bastante enriquecida con trece figuras gradualmente perdidas, y dispuestas con inteligencia. Representábase en ella a San Pedro y a otro de los enviados confirmando la CONFIRMACIÓN. El pastorcillo del primer término, arrodillado con rústico aplomo, recibe por medio de la imposición de las manos episcopales la gracia del Espíritu Santo; en los grupos hay vehemencia y respeto, y en las personas interés y veneración; hay santidad en los apóstoles y tranquilidad en el episodio. La niña que se halla ante San Juan, tiene toda la gracia del arte y de la infancia. El toldo se desprende bien y proyecta una sombra transparente y algo entintada que produce buen efecto sobre los personajes; pero no basta el marco a desvanecer la ingrata sección del corte de la tela, porque el ojo izquierdo del espectador hallando espacio más allá de la arista, busca el complemento. No le verá así el compositor en el *boceto*, pues hallándose éste aislado, la sección del margen no impide que la imaginación prosiga el efecto. Fuémos muy sensible encontrar en este cuadro arrodillada delante de San Pedro una figura que les es en un todo homogénea. ¡Repetición importuna! ¡redundancia que neutraliza la perspectiva aérea, por verse en ella una prolongación de los mismos colores y ropajes!

La atmósfera está en la debida entonación caliente; pero tan enrarecida, que hace demasiado seco el paisaje; el colorido está bastante comprendido en carnes y objetos individualmente; el tronco y follaje del árbol bien tocados.

III

Entremos a la casa de Simón, hospitalario y rico fariseo: allí se nos representa el puerto de salvación, es decir: LA PENITENCIA. Jesús absuelve a la pródiga Magdalena, y con esta institución asombra a los magnates, que, habituados a apurar los deleites, ya dudan, y aun esperan.

Nos parece que en la postura del Redentor se deja ver reticencia, encogimiento y poco realce; falta expresión a su cabeza y vigor a toda su efigie. La Magdalena sí que conmueve, su prosternación está bien expresada, sus finas ropas caen distribuidas con gracia, el partido de pliegues no es atrevido, pero sí prolijo y laborioso, el claro-oscuro es natural y las últimas pinceladas la embellecen toda: más profusión de pelo

y una lengua cabeidera repartida habrían aumentado su prestigio. El aspecto del huésped es simpático y respetable: bella edad del hombre en que el físico ostenta plenitud y el alma rebosa en benevolencia e hidalguía. Está confundido con la parábola y reproches de Jesús: anonadado con su propio juicio. Su traje es rico, su continente reposado, olvida el festín y . . . se entenece. Los otros tres personajes revelan bien los sentimientos que parecen combatir en su pecho, *duda, conmoción y menosprecio*. El siervo sin interrumpir su faena, respira cierta complacencia por el buen acogimiento que Jesús dispensa a la mujer contrita.

Hállase bastante suntuosidad en el fondo, pero la vajilla y demás accesorios son escasos; la sombra oblicua proyectada en primer término es oportuna y da buen efecto.

IV

El cuadro siguiente representa la institución de la EUCARISTÍA. Jesús presenta el sagrado pan, y los apóstoles dejan sus asientos y se arrodillan para recibir la porción que ha de santificarles.

Separando el alma de una contemplación tan venerada, y trayendo el espíritu al juicio del asunto, hemos comprendido que el autor quiso realzar la religiosidad de este acto admirable, desviándose de la expresión común del Cenáculo. Pero creemos que el resultado le ha sido ingrato, porque materializó la Comunión formulándola con una ceremonia posterior; faltó a la verdad histórica y en ello perdió lo sublime, y turbó solemnidad y reposo en el festín eucarístico. Jesús sorprendió a sus discípulos con su augusta institución, y éstos, no conociendo en manera alguna los arcanos de su Maestro, permanecieron sentados con excepción tal vez de Judas, a quien aguijoneaba otro intento malévolo. No existe tradición, ni los Evangelios dicen que los apóstoles se arrodillaran en aquellos supremos instantes: por el contrario, continuaron después de las sacras palabras las libaciones, las pláticas amorosas, los consejos, las revelaciones del delito de Judas, las predicciones a San Pedro y otras amonestaciones, sin dar por concluida la cena, y por consiguiente, sin *levantarse* de sus asientos. Recitan el himno por fin; y (San Juan cap. XIII, v. 4) *se levanta la cena*: Jesús se despoja de sus vestiduras y prosigue el Lavatorio. Convéngase, por otra parte, en que el aislamiento de la mesa desvanece el argumento, y lejos de avivar la escena, debilita su expresión.

Grande error es haber puesto la lámpara donde proyectando su propia sombra no podía alumbrar la mesa: la cuestión será simplemente de planos, pero el artista está obligado a expresar todo con distinción. Se objetará que se halla en un plano anterior como lo demuestra su altura, es decir, sobre el espectador casi: entonces debió volcársela de manera a sólo dejar ver el fondo en extremo oscuro y esconder la flama, lo cual sería más artístico y más conveniente; el resplandor habría bastado a revelar la luz, expresando sobre los cuerpos toda su intensidad. La sala carece de grandeza, y no podía asomar la luna por punto menos a propósito para contrastar en sus efectos con la lámpara que se halla en la misma vertical. No obstante lo expuesto, congratúlese al autor, porque hay variedad, perspectiva y unción en las once figuras, y quizá buen efecto de luz; aunque nosotros hubiéramos pedido para este asunto la vigorosa escuela de Rembrandt.

V

Pasemos a la EXTREMAUNCIÓN. Los que tenemos alguna persona íntimamente amada transida en doloroso lecho, y víctima ya del abatimiento . . . Los que, con la faz bañada en lágrimas y el corazón comprimido, hemos visto al objeto de nuestro cariño recibir esos últimos si bien consoladores auxilios . . . Los que entrañablemente acogemos en la vida los vínculos de familia, no podemos ver sin amargura ni aflicción el cuadro que simboliza este sacramento . . .

Angustiosa es la escena. Santiago el Mayor conforta con óleo sacro al moribundo, y purificando su alma predispone su cuerpo para la salud, si tal es su destino: mas la familia del paciente está inconsolable y sólo espera remedio en la gracia divina. Los chicos traídos a este triste espectáculo acuden con la novedad y candor propios de la inocencia: es aún de día, pero tienen las luces que la solemnidad requiere.

La entonación en el conjunto es variada; las ocho figuras están bien distribuídas; el enfermo yace con naturalidad y compostura, pero su colorido macilento se prolonga en la túnica cuando el arte pedía que este le prestase algún contraste. La cama y pabellón están en buena perspectiva y producen un efecto digno de encomio.

VI

En el asunto del cuadro siguiente se nos significa la ORDEN SACERDOTAL. Jesús entrega las llaves de su Iglesia al decano de los apóstoles, simbolizando por este acto la potestad espiritual con que le deja investido para suministrar los sacramentos todos. Circundan a Jesús y al reverendo Pedro otros discípulos: vése en segundo término el lago Tiberiades, y en tercero un retiro y varios montes.

Siete figuras animan este episodio. El protagonista es majestuoso y esbelto, a pesar de darle un continente pesado la grande plaza de su manto azul oscuro. En nuestro concepto aún debía tener en mano las llaves que confiere, tocándolas ligeramente San Pedro y recibéndolas con humildad y sin apresuramiento, como el espectador infiere al ver que las tiene asidas a dos manos. Tras de San Pedro está un apóstol joven del más bello carácter: ¡cuántas virtudes resplandecen en aquel tipo de vocación!

El lago Tiberiades no hace espejo ni tiene transparencia, parece ser de un líquido opaco; falta aire en el retiro y las nubes son pesadas. Las ropas están plegadas con gusto e inteligencia.

VII

Hemos llegado al último sacramento y octavo cuadro: ¡EL MATRIMONIO!

Aunque esta institución tuvo principio desde la creación, aquí se representa por los desposorios de San José y la Virgen María. Tres mancebos acompañan como testigos al esposo, y dos jóvenes simpáticas vienen a servir de cortejo a la que ha de ser madre de Jesús. Un sacerdote anciano bendice ante el altar aquel lazo indisoluble, a tiempo en que el Patriarca coloca en el anular de la Virgen el anillo nupcial.

La composición es fácil y está bien desarrollada. El esposo rebosa en el júbilo que inspira la adquisición del objeto amado: la novia angelical, cándida y pudorosa,

baja la vista con el mayor decoro; su engalanamiento es sencillo como hasta allí su vida, humilde como sus aspiraciones y puro como su corazón: ¡un velo y unas rosas! emblemas de la modestia y de la virginidad. Los circunstantes están poseídos de embeleso. Todo está grato y festivo, excepto el sacerdote que no es bastante venerable: su traje y su colorido llevan un tinte análogo al del monumento que le dan un carácter de ídolo. El templete es de buena estructura arquitectónica, pero se cae hacia adelante por el efecto que le imprime la superficie cóncava en que está pintado. El artista habría neutralizado ese efecto bajando mucho más los capiteles de las dos columnas que se hallan en tercero y último término, la oblicuidad de las cornisas laterales, dejando ver más el plano interior del cielo del templete, habrían enderezado el prisma, la perspectiva sería justa y la ilusión completa. El célebre artista mexicano don Santiago Villanueva se habría convidado plausiblemente para pintar este templete y la lámpara del Cenáculo.

La entonación general es apacible.

* * *

Cierra, en fin, el interior de la media naranja, dividida en gajos, un octógono por el que asoma el Padre de la Creación.

Tenemos entendido que esta pintura es obra exclusiva del Sr. Clavé; y deseosos de pagar un tributo de admiración a su atrevida empresa, buscamos con ahinco un motivo de elogio en la suprema efigie, fuente de poesía, de inspiración y de grandeza.

Pero ah! con profundo pesar hemos visto que el Sr. Clavé, no obstante su estudiado pincel, extravió en este cuadro la iconología del arte! Probémoslo:

Todos los pintores del cristianismo, tácita y aun explícitamente, han convenido en representar al Padre Eterno bajo la agradable y duplicada fisonomía de la vejez y la juventud, signos en cualquier otro caso incompatibles.

Por la primera se manifiesta el luengo tiempo que el Soberano ha vivido; por la segunda, lo mucho que promete vivir. Por tanto, se le pinta con rostro fresco y juvenil, embellecido de alba cabellera y barba cana, uniendo la dulzura al aspecto grave y majestuoso, símbolos juiciosos de la eternidad.

El Sr. Clavé esforzó el colorido, la juventud quizá; pero dió a la cabeza angusta pelo y profusa barba oscura, colocándole en un término tal que apenas sobrepasa la virilidad, sin llegar a la expresión de su inmutable y misteriosa senectud. En consecuencia, olvidó el afamado artista hasta en esta especial figura la filosofía y sublimidad del arte.

Verdad es que hay cuadros en que se representa al Eterno Padre en la medianía de la edad; pero esto sólo se verá en aquellos en que se hallan reunidas las tres divinas personas, en cuyo caso se traen al Padre y al Espíritu Santo a la misma edad del Hijo, por causa de identidad.

Queda algo más que decir sobre este excelso personaje. Por un arcano del arte los artistas todos retratan al Omnipotente o por figura completa o por un busto enriquecido con los benévolos brazos; jamás por una figura truncada en parte tan inferior. D. Pelegrín Clavé al dar a ese Padre esplendoroso un aire recogido y una modesta postura, coartó su munificencia, y plantó más bien en el oculto sólio al piadoso David, o al circunspecto Salomón, que no al Inmenso Creador del Universo. El corto

espacio que ofrece allí el remate de la cúpula debió haberse decorado con los paternos brazos del Todopoderoso, con su manto flotante, con ligeras nubes y con su deslumbrante esplendor; y no con la aglomeración pesada de multitud de querubines que parecen oprimirlo y aprisionar su potestad. Nótase, además, que la encumbrada figura no se halla en relación con las de abajo, en cuanto a sus visibles dimensiones.

Preciso es llevar todavía nuestro examen hasta exponer algunas apreciaciones generales sobre la parte práctica del conjunto: *Dibujo, Colorido, Expresión y Resultado*; pero serán tan ligeras, que apenas basten al complemento de nuestro trabajo.

Todo parte del *Dibujo* en el arte de la pintura; luego para el buen efecto de la figura no sólo es indispensable estudiar el contorno exterior del natural, sino también la *Anatomía*, que enseña a mover, modelar, contraer y realzar los músculos, y a seguir el desnudo cuanto se requiere para explicar toda posición.

En las figuras y telas que examinamos, se transparenta cierta rigidez e ingratitud del manequí, aunque en lo general, se perciben bonitos esfuerzos de imaginación. El tamaño de las figuras nos ha parecido demasiado colosal, midiéndolo visualmente por las que están de pie; pero este defecto, si tal puede ser, queda desvanecido observándose buena perspectiva en las demás figuras, porque en la naturaleza todo es relativo; por lo tanto, creemos que el estudio prolijo de la *Perspectiva* tampoco estará por demás a los jóvenes artistas, que han empezado con tan buen éxito a decorar nuestros edificios públicos. ¡Ojalá lleguen a ser un día tan admirados por su corrección de dibujo, como Rafael, Miguel Ángel, Poussin y el Dominiquino!

Aun los aficionados a la pintura saben que la cualidad de *buen colorista* es el resultado de una predisposición de la naturaleza, más bien que el de una habilidad, y que la poesía del color es una gracia que no a todos es concedida. No es fácil, pues, decir en qué estriba la belleza del colorido: ésta se percibe como una armonía óptica, empero no se explica. Entran en ella luz, gradación, tonos, equilibrio, iris, fuerza, aire, embeleso, frescura, etc. Pues bien, hallamos turbada esta armonía en las obras que contemplamos, y esto más bien en la totalidad de cada cuadro que no en algunas localidades parciales, donde se ven combinaciones verdaderamente recreativas. ¡Votos hacemos porque los que han trabajado con el Sr. Clavé en la decoración de la cúpula, brillen un día por el colorido de sus obras, como brillan y deleitan Ticiano, Corregio, Véronèse, Rubens y Rembrandt!

Casi es imposible deje de existir alguna *expresión* en un cuadro histórico, por mal comprendido que esté su argumento. Mas la verdadera *expresión* es aquel conjunto de bellezas artísticas refluente en un objeto que impresiona al espectador, embargándole ánimo y ojos: sea el reposo, la forma o la riqueza de un mueble, el carácter u ocupación de un animal, la umbría frescura de un bosque, el rayo de las pasiones en el semblante del hombre o la dulce transustanciación de los espíritus. Necesitaríamos contemplar por muchas horas las nuevas composiciones para poder decir prolijamente hasta dónde impresionan sus figuras... ¡Hagan Dios y el estudio a los empeñosos colaboradores del Sr. Clavé, tan poéticos y resueltos en la *expresión* de sus futuras obras, como hicieron a Sanzio, a Lesueur y a Murillo!

Resultado. Satisfactorio y plausible lo habrían producido en un salón de pinturas los cuadros que hemos analizado; pero queda demostrado en la primera parte de este opúsculo, que sus contrastes en ese local derrumban la cúpula, o la cúpula de la Profesa desaira la decoración.

* * *

Terminado ya el juicio crítico que la obra artística del Sr. Clavé suscita, justo es que hagamos algunas advertencias antes de concluir este artículo.

Sea la primera: Que el tono decisivo que empleamos no importa absolutamente magisterio ni presunción; le adoptamos únicamente por concisión y claridad, sin pretender que nuestro dictamen sea infalible.

Segunda: Que ningún otro sentimiento sino aquellos que pueden emanar de un corazón noble y patriota, ha promovido nuestra franqueza y sinceridad.

Tercera: Que si hemos emitido ante el público nuestra opinión acerca de esta obra, es sólo para manifestar que en México hay multitud de personas, aun entre aquellas de instrucción mediocre y de saber modesto, capaces de juzgar con algún criterio las difíciles composiciones de Bellas Artes, y con la esperanza de estimular el amor propio del Sr. Clavé, para que en otra cúpula, en la del Sagrario, por ejemplo, nos deje una intachable memoria de cuanto son susceptibles en lo sublime, su inteligencia y la fecundidad de su paleta.

Cuarta: Que esta publicación propende a despertar en nuestros queridos compatriotas los jóvenes artistas, ideas grandiosas y un profundo amor al estudio teórico y práctico, único sendero que conduce a la gloria; y convencerles de que el público no pierde de vista su afán y sus progresos.

* * *

¡Pesa hoy el más cruel infortunio sobre vosotros, pobres artistas! La sociedad está lánguida y olvida el fausto de quien sois hijos. Recorréis una difícil carrera de vigilia y laboriosidad, sin aguardar más recompensa que la fama póstuma... Vivid, sin embargo, con abnegación; buscad inspiración gloriosa en la adversidad misma; pintad el Hambre y la Calamidad, el... Hacedos pintores de diversos géneros y distintas escuelas: vuestra originalidad desenterrará los doblones y rasgará el velo de vuestro porvenir... Días vendrán ya de paz y de ventura en que podáis diseminaros por los ámbitos de nuestra nación... Muchas cúpulas os esperan: muchos edificios públicos piden a vuestros pinceles obras maestras que trasmitan a las generaciones futuras los rasgos heroicos de nuestra historia...

!!!Ojalá sean ellas también preclaros monumentos de vuestra inmortalidad!!!

México, junio 5 de 1867.

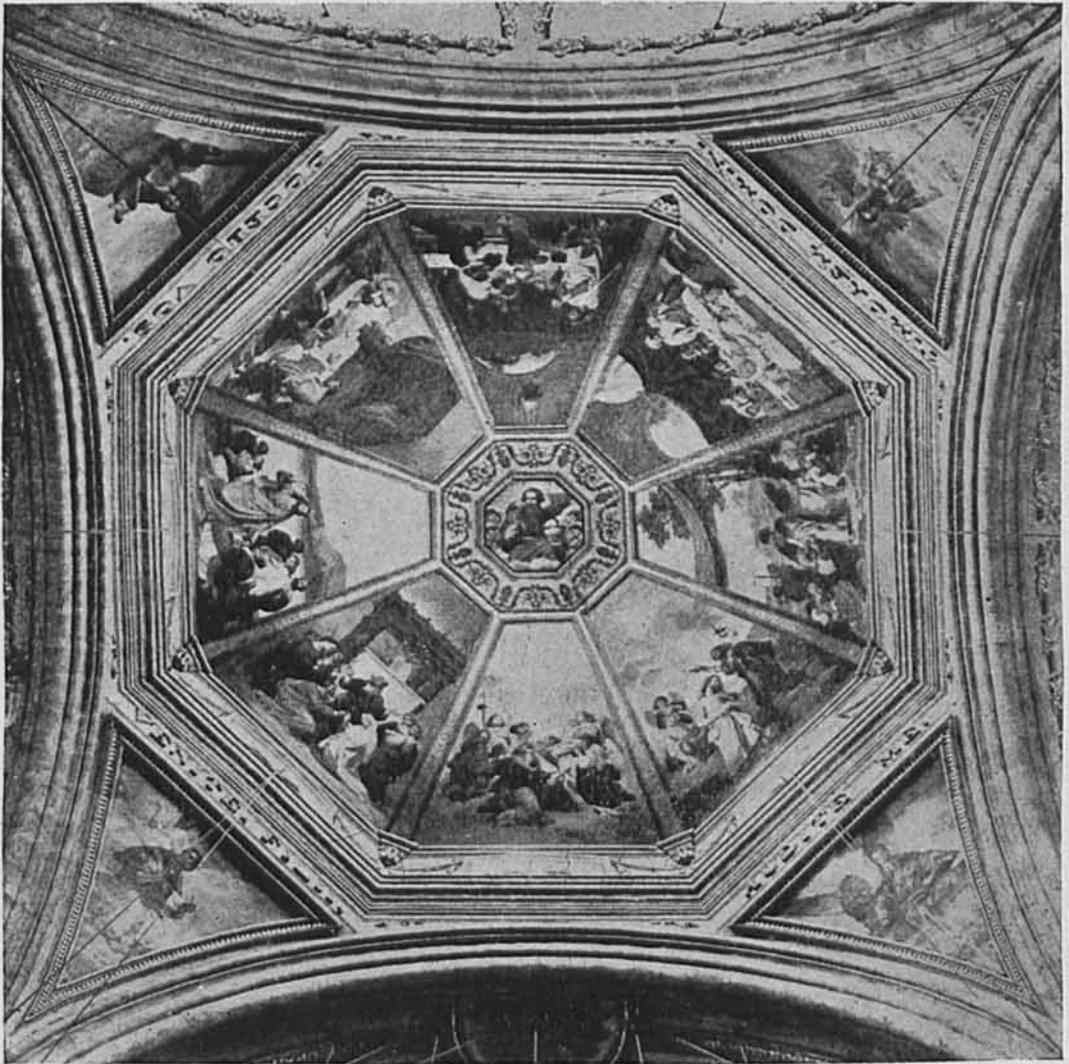


Fig. 1. Cúpula de la Profesa. Vista general

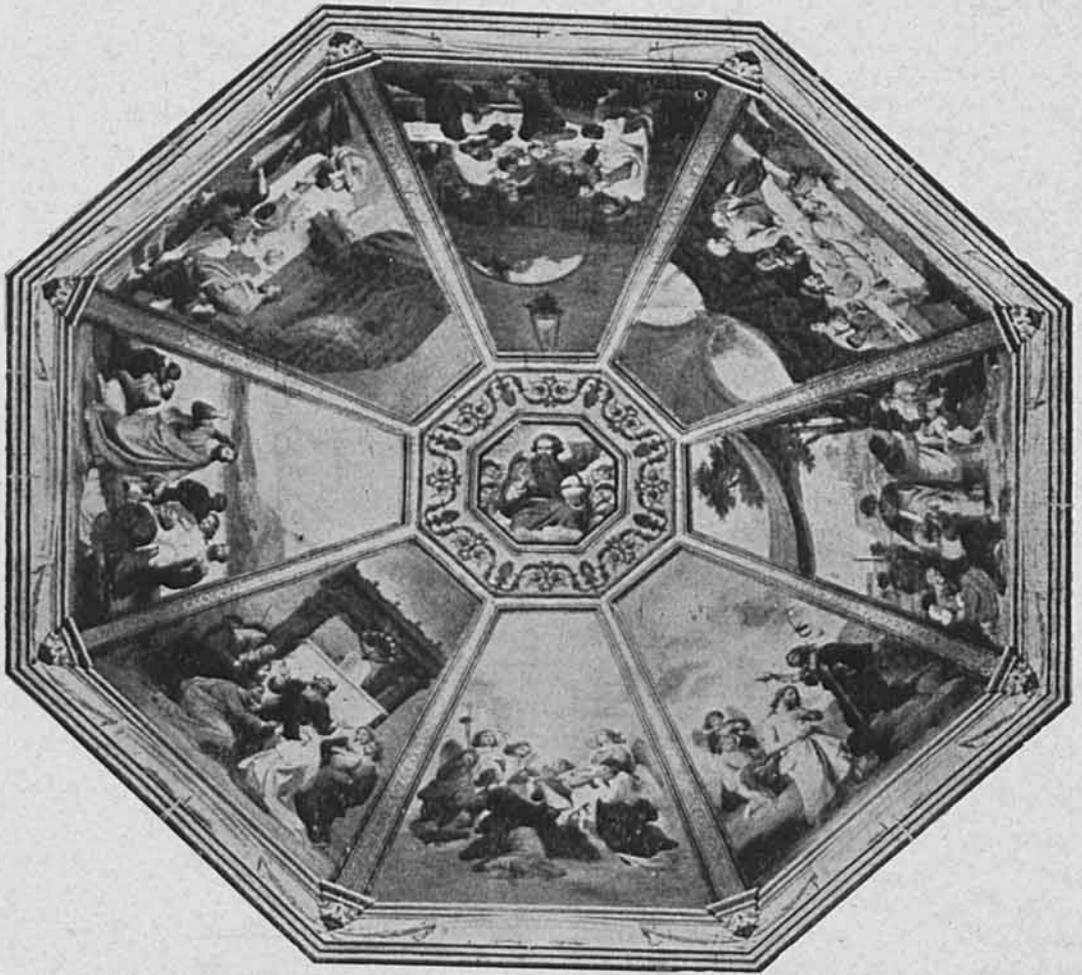


Fig. 2. Cúpula de la Profesa. Detalle de las pinturas

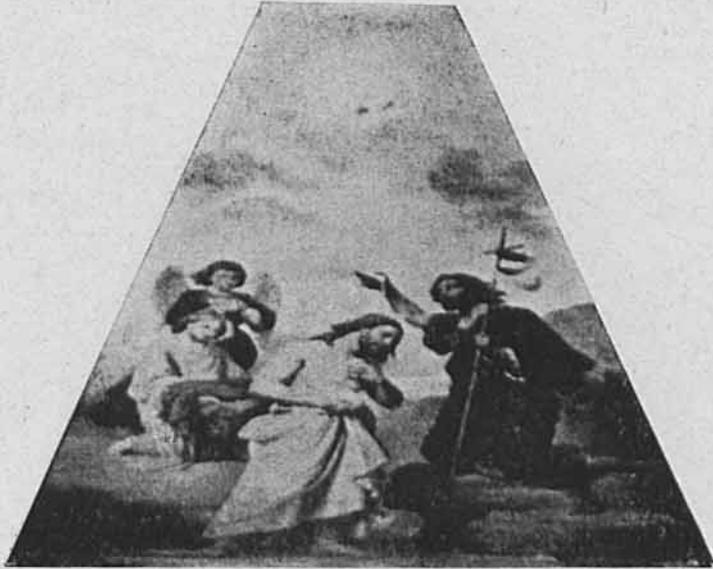


Fig. 3. Detalle. Bautismo de Cristo



Fig. 4. Detalle. La Confirmación

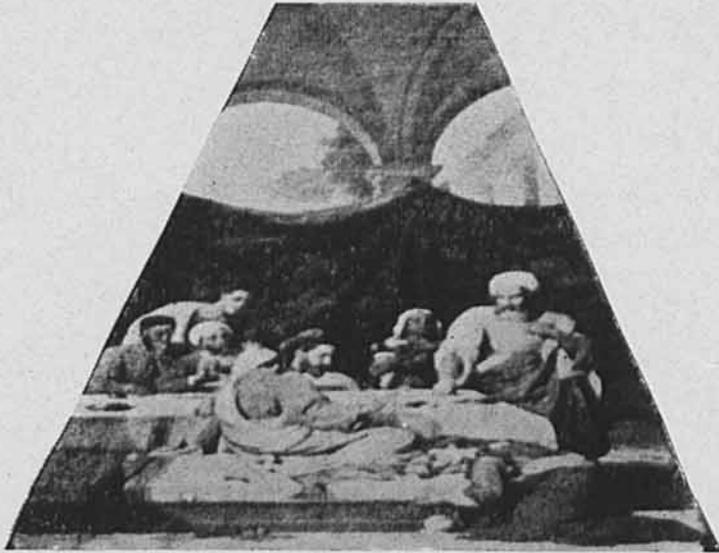


Fig. 5. Detalle. La Penitencia



Fig. 6. Detalle. Institución de la Eucaristía

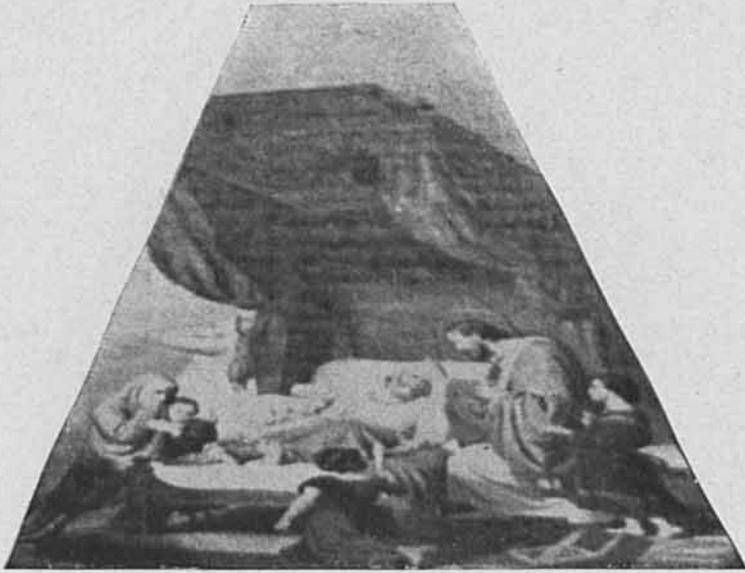


Fig. 7. Detalle. La Extramaunción

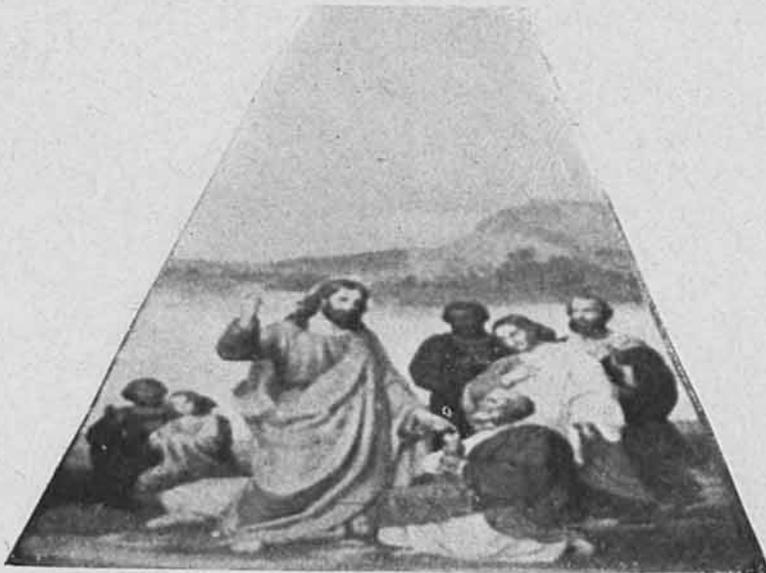


Fig. 8. Detalle. El Orden Sacerdotal



Fig. 9. Detalle. El Matrimonio



Fig. 10. Detalle. Escena celestial