

Catedrático institutense y artista plástico-cronista: Felipe S. Gutiérrez

HÉCTOR SERRANO BARQUÍN

Hay en México un pintor, cuya presencia entre nosotros regocija al escaso número de personas que le conoce [...] no complacerá a todos los gustos. Lo que Gutiérrez pinta, satisface en algo la aspiración humana a la grandeza [...] No hará nunca un cuadro lindo; pero hará cuando quiera un cuadro grande y sorprendente. Cuando [...] exponga sus cuadros, consistirá su mérito mayor en que disgustará a gran número de personas. Tendrá en cambio admiradores muy sinceros: el más humilde de ellos será José Martí.

Revista Universal, 1875.

Es posible suponer que, desde su fundación y particularmente desde la segunda mitad del siglo XIX, el nivel académico del entonces Instituto Literario merecía un reconocimiento nacional pues contaba con la participación de destacados especialistas y muy connotados profesores para cada materia y área del conocimiento. Muchos de estos maestros invitados no estaban vecindados en la localidad y es fácil imaginar que hace 175 años era menos complicado cumplir con las exigencias impuestas para este tipo de importación académica, no como ahora que la masificación, la desmedida matrícula y el gran número de organismos académicos obligan, en ocasiones, a que ésta y otras universidades públicas respondan, mayoritariamente y en condiciones urgentes, a la selección de sus profesores sólo con sus cuadros académicos y de egresados.



Un ejemplo de ello es la participación en el Instituto del pintor Felipe S. Gutiérrez durante el periodo de 1824 a 1904, quien, si bien no se encontraba en la etapa de madurez que adquirió posteriormente, ya era un artista con reconocimientos y pudo representar una opción excelente para impartir la asignatura de dibujo y pintura. Para entonces, personajes como Ignacio Ramírez ya habían dejado huella en Toluca con sus diversas colaboraciones en cátedras, conferencias y tertulias, dentro y fuera del Instituto Literario. En lo que respecta a los alumnos, Ignacio Manuel Altamirano también había dejado una impronta, aunque se debe reconocer que no muy positiva, en el claustro académico.

Lo anterior nos lleva a afirmar que, si bien el escenario fue el mismo, las etapas en que se desarrollaron aquellos personajes se sucedieron en momentos que no siempre fueron los mejores para ellos o bien esos estudiantes y docentes hubiesen tenido que desarrollarse en contextos diferentes y en otras circunstancias curriculares.

En aquel contexto, hace 150 años el Instituto contaba ya con el joven profesor Gutiérrez, originario de Texcoco, decidido y absolutamente comprometido a compartir los conocimientos y habilidades artísticas adquiridos en el área de figura humana de la Academia de San Carlos bajo la tutela del profesor Pelegrín Clavé, quien muy probablemente lo recomendó como postulante para tal asignatura.

Junto a otros discípulos del maestro catalán, Gutiérrez recibió la influencia del movimiento de los *nazarenos* (Clavé, 1990:14) que desarrollaban una tendencia un tanto selecta, y hasta críptica para algunos, que Clavé transmitía¹ a partir de la capacitación que recibió en Roma, donde se afilió a esta corriente artística también denominada purista. A los institutenses que conocieron este movimiento o algunas obras pictóricas con este discurso debió parecerles un tanto extraño que siendo el Instituto Literario una institución que proclamaba el liberalismo y el laicismo, así como, unos lustros después, el positivismo, fueran aceptados en su claustro educativo los que, como Gutiérrez, desarrollaban temas *nazarenos*, es decir, cuadros “aparentemente” religiosos en el sentido metafórico de que, en su mayoría, estas pinturas mezclaban deliberadamente escenas bíblicas, pero con un significado actual para la época y hasta políticamente ajeno a la escena representada literal o figurativamente.

Una obra de estas características es la titulada *El juramento de Bruto*, también conocida como *La muerte de Lucrecia* (propiedad del Museo Nacional de Arte del INBA), en la cual Gutiérrez alude a un tema histórico de la Roma antigua (Garrido *et al.*, 1993: 58), típicamente civilista y de fervor patriota o ciudadano. No es casual que Gutiérrez la hubiese pintado en 1857, el año de la Reforma, ya que en febrero se había promulgado la constitución, y justo poco después de que el artista mexiquense dejara su cátedra en Toluca. Desde una perspectiva liberal, el pintor manifiesta con esta obra su clara postura ideológica en un entorno en que se acentuaba el discurso pictórico civilista y virtuosista. En este óleo, Gutiérrez muestra la ponderación de las virtudes cívicas que recuerdan inevitablemente el *Juramento de los Horacios*, de Jacques-Louis David, por su estaticidad, perfección de línea, gestualidad épica y una composición simétrica de gran teatralidad; todo con la clara influencia de la

1 Además de introducir a sus alumnos—incluido Gutiérrez—al Idealismo de tendencia clasicista y al movimiento de los *nazarenos* y reforzar su proclividad al arte clásico, Pelegrín Clavé sería la influencia artística más decisiva en San Carlos para los pintores de la figura humana. Gutiérrez escribió respecto al “estilo” con que el maestro catalán enseñó después de la reorganización de San Carlos: “este estilo, pues, fue el que marcó el primer paso en México del renacimiento del arte por la influencia del director don Pelegrín Clavé”. (Rodríguez, 1997:426-II)





pintura neoclásica francesa (Serrano, 2002: 73), remitida a Roma en la formación académica inicial, y que en el contexto nacional debió impactar sensiblemente.

En relación con otras obras pictóricas de inspirada “virtud ciudadana” realizadas por coetáneos de Gutiérrez, se tiene una de Santiago Rebull —el pintor de la corte de Maximiliano—, quien pintó el *Asesinato de Marat*, cuadro con notable influencia neoclásica, resultante de la Revolución Francesa, pintura de la que Gutiérrez escribió:

Rebull [...] ha estado a la grande altura de su talento en la ejecución de su cuadro de la *Muerte de Marat*. Ciertamente que si no es la primera, es una de las mejores composiciones que han brotado del pincel mexicano [...] este cuadrito es una perla [...] reciba el señor Rebull nuestros más sinceros plácemes y también el país por haber producido un tan insigne artista. (Rodríguez, 1997: 124)

El discurso político y las ideas revolucionarias habían causado gran interés y ocupado mucho espacio en las letras decimonónicas en esa nación a finales del siglo XVIII y durante buena parte del XIX, con lo que lograron una amplia difusión en otros países. A través del Romanticismo y el Naturalismo, los valores patrióticos y cívicos, y el auto sacrificio, se dio paso a los nuevos mártires laicos. Las nuevas actitudes y valores se reflejaron en la pintura francesa, de la misma manera que tuvieron repercusiones precisas en México; entre otras, nuestra versión local sobre el citado asunto de Marat pintado en 1875. Al igual que en aquel medio, en México se representó con gran elocuencia y severidad el tema, que requirió grandes recursos compositivos además de un enfático tono cívico. Todo ello devino en dramatismo, vehemencia y devoción por la muerte valerosa, características en las cuales se buscaron los ideales contenidos tanto en la pintura neoclásica como en la romántica, posteriormente.

La sublimación de los valores ciudadanos impactó en la pintura neoclásica a través de obras como las del mencionado J. L. David, de manera que la exaltación cívico-patriótica



Jacques-Louis David, *Juramento de los Horacios*, 1784.

de este periodo, aumentó con las obras de los literatos revolucionarios. Se marcó así un rápido tránsito del Clasicismo al Romanticismo –que imperó en Europa en las primeras décadas del siglo XIX–: del campo de las virtudes y de los ideales al de las pasiones y la rebeldía, y más adelante en México, como resultado del natural desfase cronológico del arte de la época en América.

APUNTES BIOGRÁFICOS

Para ubicar la época en que nace el pintor, se debe aclarar que al iniciar la tercera década del siglo XIX, la jerarquía de la ciudad de México era mayor que ahora, es decir, había mayor centralismo, y las familias frecuentemente evitaban radicar en un pequeño pueblo como Texcoco, que aún no era la capital provisional del Estado de México. Por ello, la madre de Felipe Santiago Gutiérrez Cortés decidió llevarse a sus hijos a la ciudad de México (Caballero, 1972: 6). A los once años, el futuro retratista había quedado huérfano de padre, quien se había dedicado a la entonces prestigiada carrera militar y, al parecer, atestiguó la pérdida de los territorios del norte de México.

Antes de la década de 1840, Felipe S. Gutiérrez inició sus estudios formales de arte.² Sin embargo, otros coetáneos menores de edad como él, se inscribieron de oyentes en cursos vespertinos, hasta ser aceptados como alumnos regulares³ más adelante.

Al poco tiempo de dejar el Instituto Literario, Gutiérrez se consolidó como artista reconocido dentro y fuera de la Academia de San Carlos. Prolífico pintor, logró importantes avances

2 Esperanza Garrido refiere que “llegó” a la Academia de San Carlos en 1836, presumiblemente a los doce años (Cfr. Garrido *et al.*, 1993: 16).

3 Sobre este ingreso, no está especificado que sea como alumno regular. Véase Eduardo Báez, *Guía del archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1801-1843*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1972, p. 158, referencia #2658; donde se habla de la solicitud de Gutiérrez para ingresar solamente a los *cursos de dibujo*, petición que fue aceptada el 14 de septiembre de 1836.



en el manejo veraz de la figura humana y en la composición “moderna” de sus obras, por lo que desarrolló variados temas históricos y religiosos —incluidos los *nazarenos*—, paralelos a la realización de retratos que fueron los que más reconocimientos e ingresos le brindaron.

Tras una permanencia interrumpida en distintas ocasiones, se estableció en Toluca durante casi diez años; posteriormente, inició un recorrido por el Bajío y varias poblaciones mexicanas, con objeto de reunir fondos para financiar sus estudios en Europa. Luego de visitar ciudades de los Estados Unidos, se estableció un tiempo en Roma, donde desarrolló el desnudo femenino. Después viajó por otras capitales europeas, lo que le dio oportunidad de perfeccionar su técnica e incrementar su acervo pictórico.

En 1880 fue llamado a fundar la Academia de Bellas Artes de Colombia e inició varios recorridos por Sudamérica. Con frecuentes regresos a México, Gutiérrez alternó su producción pictórica con la crítica de arte y escribió uno de los primeros tratados técnicos de pintura en el país. Su biógrafo establece que fue en 1848 cuando ingresó⁴ al Instituto Literario.

Una de sus pinturas, *La cazadora de los Andes*, de 1874, alcanzó celebridad por ser el primer desnudo femenino completo exhibido en público en México, aparentemente, en una sala de San Carlos reservada para obras extranjeras. Sorprende que en Santa Fe de Bogotá, Gutiérrez hubiese encontrado un ambiente de mayor amplitud crítica que en México. Esto se explica, en parte, porque el sostenimiento de la Academia de San Carlos estaba a cargo de una junta de personajes “cultos”, sumamente conservadores y pertenecientes a la aristocracia puritana. Esta limitante para el desnudo femenino se dispó en Europa y Sudamérica, donde lo mismo pintó a modelos italianas que mulatas o mestizas.

En la variada y extensa producción de Gutiérrez también hay temas costumbristas que se conservan en Bogotá, en colecciones particulares de mexicanos, así como en la colección de dibujos que se exhibe en el Museo Felipe S. Gutiérrez de Toluca. Ejecutó una gran cantidad de óleos del género religioso, incluido el purista. Justino Fernández consideró sus *San Bartolomé* y *San Jerónimo* como dos de las mejores obras del siglo XIX en este género en el país (Fernández, 1967: 79).

Por otra parte, durante el lapso 1875-76 una comisión de San Carlos seleccionó y envió a la exposición internacional de Filadelfia, Estados Unidos, otro importante óleo de tema religioso: *San Sebastián*. En la plástica mexicana la relevancia de Felipe S. Gutiérrez se apreció en algunas exposiciones de arte mexicano en el extranjero que incluyeron obras de su autoría: en 1884 en Nueva Orleans y Filadelfia (Garrido *et al.*, 1993: 62), en 1889 en París, así como un siglo después en Nueva York, Los Ángeles y San Antonio, en la controvertida exposición *México, esplendores de treinta siglos*, que estuvo muy relacionada con el aparato propagandístico salinista, pero indudablemente bien curada y con obras representativas y de gran calidad.

Gutiérrez recibió también diversos premios de la Academia de San Carlos entre 1850 y 1858 por tres obras religiosas y/o *nazarenas* y una neoclásica; posteriormente, en 1874, 1887 y 1899, aparece en las listas de premiados como expositor externo de la academia (Garrido *et al.*, 1993: 58). En 1862 recibió de manos del presidente Benito Juárez un reconocimiento de la academia.

Individualmente, expuso al menos en San Francisco, Nueva York, Santa Fe de Bogotá y en otras capitales sudamericanas. En *México en las colecciones internacionales* (1993), que reunió el

4 Consultar Garrido *et al.* (1993: 58); sin embargo, en la colección *Historia del arte mexicano* (SEP-Salvat, 1982: 1429), Elisa García Barragán establece que dicho ingreso fue en 1850.



trabajo de importantes historiadores de arte sobre obras plásticas de los más destacados artistas mexicanos que se han conservado en el extranjero, se le dedica un capítulo completo a Gutiérrez. En la reciente exposición del Museo Nacional de Arte denominada *El cuerpo aludido*, el recorrido se inició con otra de sus grandes obras: *La caída de los Ángeles Rebeldes*, pintura propiedad de la UAEM, de excelente y audaz composición, de la que el investigador Alfonso Sánchez Arteche comenta: "está basad[a] en el famoso poema de John Milton 'El paraíso perdido'. Satanás, al frente de sus seguidores, ha iniciado una revuelta [...] [Esta obra] obtuvo un premio en estudio de composición, y los directores de San Carlos propusieron que fuese adquirid[a]" (Garrido *et al.*, 1993: 92); por su parte, Esperanza Garrido afirma de esta pintura: "es prueba contundente del dominio del oficio que ya entonces poseía Gutiérrez. Se trata de un trabajo impecable pero sobre todo atrevido" (Garrido *et al.*, 1993: 17).

Un artículo del crítico A. Norton⁵ publicado en 1872 en el *New York Sunday Times* manifiesta: "¡Este hombre es un genio, es un demonio! Entre nosotros sólo Elliot pudo haber competido con él en ciertas carnaciones, pero era muy amanerado. Hoy nadie se aproxima siquiera a Gutiérrez, y por otra parte, la rapidez y vigor de su ejecución son maravillosos". En Nueva York, Felipe S. Gutiérrez estableció una cercana amistad con el poeta colombiano Rafael Pombo, que seguramente marcó su trabajo como escritor, además de invitarlo a Colombia a organizar actividades académicas.

La producción pictórica de Gutiérrez es característica de la academia, ya que muestra oficio y concepción; así, evidencia la formación predominantemente europeizante que en ella se inculcaba y la importancia capital que daba a la teorización y construcción *académicas* de las obras plásticas (en cuanto a normas compositivas, perspectiva y profundidades, manejo estratégico del color, etcétera). No escapa a esta normatividad la colección de dibujos de Gutiérrez⁶ que en su concepción está totalmente estructurada por ese tipo de lineamientos rigurosos, que curiosamente ya iban de salida en los ambientes de los "salones independientes" o no académicos de Francia, Inglaterra y Alemania.

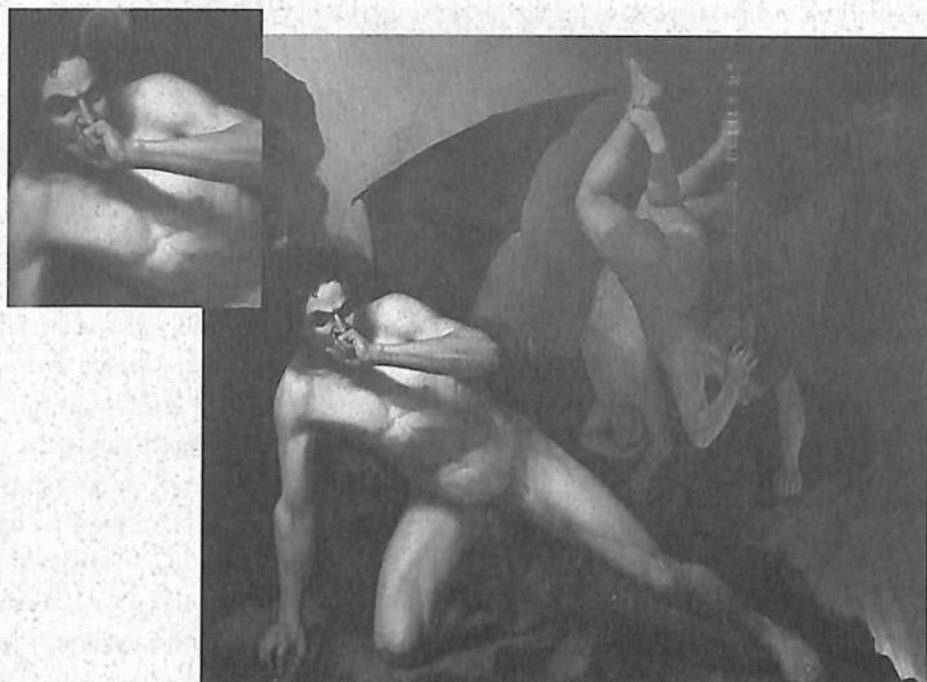
TENDENCIAS ESTILÍSTICAS E IDEAS ESTÉTICAS

No soy más que borroneador de telas y de impresiones [...] adorador del arte [para] admirar la naturaleza en aquella de sus obras más perfectas [y así al viajar], me ponía en los centros del arte, a beber en sus fuentes, e [...] iba a gozar de las delicias de la civilización y a engolfarme en el emporio de los conocimientos; [al continuar] mis excursiones artístico filosóficas [...], como soy bastante curioso y amante de la naturaleza [...], encontré lo que busca un alma sensible y apasionada: el sentimiento, la majestad de la creación y la sociabilidad y francas maneras de un pueblo. (Gutiérrez, 1885: 189)

Estas frases autobiográficas hilvanadas desordenadamente poco nos pueden decir de la formación académica y de las tendencias teóricas de Felipe S. Gutiérrez; pueden, sin embargo, introducirnos en la visión que de sí mismo manifiesta en sus escritos, ya que además de una

5 Gutiérrez radicó en Nueva York durante 1872-73 (Garrido *et al.*, 1993: 65).

6 También se observa, desde otra óptica, que los dibujos de la colección no cubren requisitos plenamente artísticos, debido a la falta de encuadre, la deliberada sobreposición de personajes y objetos dibujados, así como a la dispar calidad de trazos en una misma hoja de papel sin demérito de la concepción general que presentan los dibujos, trabajados con visión artística y académica.



La caída de los Angeles Rebeldes, 1850.

producción plástica abundante, también se dispone de obras literarias extensas, aun cuando la escritura no fue practicada con frecuencia por sus colegas pintores. Baste mencionar las dificultades que tenía el profesor de la Academia de San Carlos, Pelegrín Clavé, para comprender un texto, como se puede apreciar en la reciente edición facsimilar de sus *Lecciones estéticas* (Clavé, 1990: 8).

A partir del análisis de las obras pictóricas y dibujísticas, así como de los textos de Gutiérrez se pueden inferir tanto sus inclinaciones artísticas, como su desarrollo temático y la relación de su producción con diversas corrientes internacionales, tanto artísticas como de pensamiento, que prevalecieron en los centros de cultura del país, en la Academia de Bellas Artes de San Carlos y en el propio Instituto Literario del Estado de México. “La intelectualidad mexicana” y ambos claustros académicos le proveyeron una diversidad de conocimientos durante el periodo de su formación académica, que va de 1845 a 1868. De algún modo, este bagaje cultural también formó parte del imaginario colectivo de los mexicanos del siglo XIX.

Sin la intención de hacer un recuento exhaustivo de dichas inclinaciones y teorías estéticas, podría decirse que este contexto constituyó la plataforma conceptual de la que dispusieron, al menos en parte, Gutiérrez y muchos de sus colegas para desarrollar su trabajo plástico. Cabe hacer la advertencia que los comunes denominadores de aquel entorno fueron el humanismo, el idealismo, el naturalismo, el romanticismo y las relaciones entre ellos, que en conjunto eran característicos de cualquier personaje ilustrado de la época. En particular, se enfatizan los planteamientos de autores extranjeros que fueron proclives a representar el mundo y el universo a través de los viajes, de la experiencia del exotismo, de la documentación científico-histórica y de la búsqueda de nuevos horizontes que, en suma, resultaron paradigmáticos para Gutiérrez y que son reconocibles a partir del análisis de su obra.

La cita con que inicia este apartado permite atisbar en las ideas estéticas y corrientes del pensamiento de Gutiérrez: fue, sin lugar a dudas, un académico *ilustrado*, asentado de lleno en el humanismo.



Demuth, 1855.

Por otro lado, la amistad que sostuvo con personajes como Felipe Sánchez Solís, Mariano Riva Palacio e, indirectamente, Ignacio Ramírez *El Nigromante*, influyó en su formación liberal, mientras que la presencia de profesores europeos en San Carlos favoreció su claro perfil utopista, recargado de ideales, que fue de enorme influencia en el medio local. En fin, el espíritu de la época —marcado por la carencia de un proyecto nacional definido y la fragilidad socioeconómica del país—, reforzó la inclinación de Gutiérrez por las normas occidentales vigentes en ese momento, e insertó gran parte de su obra en una tendencia internacionalista y científicista.

Con el fin de recapitular, de un modo general, algunos aspectos estilísticos de la obra de Gutiérrez, resulta más pertinente definir a ésta como una interesante confluencia del Neoclasicismo, el Naturalismo y el Realismo en su vertiente no social, más allá de una simple mixtura. Así, pueden identificarse también ciertos remanentes del Romanticismo que entonces eran ampliamente ponderados en la academia, lo que igualmente determinó en otros casos una producción artística de gran eclecticismo durante la mayor parte del siglo XIX. Esta concepción plástica permeó además la crítica de arte y la literatura de la época. Como producto del análisis de los dibujos y de algunos paisajes de Gutiérrez, donde la naturaleza tiene una presencia protagónica, se observa una sensible postura romántica que sugiere la devoción espiritual característica de los alemanes y pensadores del siglo XIX, y, por otra parte, la inclinación por los elementos de identidad nacional, también generalizados en esa época.

En efecto, Gutiérrez dibujó y describió en sus crónicas escenas naturalistas, como la de esta carta:

[Se] tejía en el ramaje una espesa sombra que obstruía [...] los rayos del sol [...] como si

estuviera uno en una basílica espaciosa, experimentándose un sentimiento religioso que convida a contemplar aquella maravilla de la naturaleza [...] Se presentó a nuestro frente la decoración más atrevida y pintoresca: era un océano de vegetación [...] multitud de cadenas de montañas que ondulaban como las olas de un mar irritado. (Gutiérrez, 1885: 109)

Resulta evidente en estas percepciones la inclinación religiosa al reconocimiento de la generosidad y magnificencia de la naturaleza, sin importar que esté modelada o no por la divinidad. Esta tesis fue sostenida por algunos teóricos y artistas alemanes, en cualesquiera de sus inclinaciones: el Idealismo o el Romanticismo. En el imaginario internacional, estas ideas fluyeron en muchas direcciones, de acuerdo indistintamente con el espíritu y gusto de la época, justo cuando el liberalismo asociado al laicismo se consolidaba en el “mundo occidental del siglo XIX”, y apartaba, en consecuencia, las tradicionales devociones por las iglesias para canalizarlas al poderío de la naturaleza.

Décadas antes, Alexander von Humboldt se había vinculado con un ambiente académico en que se generó buena parte de las corrientes de pensamiento e ideas estéticas alemanas. Como heredero y fiel representante de la Ilustración y de su racionalidad inherente, su aportación a las ciencias naturales fue fundamental. En la primera década del siglo XIX sus libros descriptivos sobre las exploraciones que realizó en Latinoamérica y sus propios apuntes abocetados; es decir, aquellos dibujos preliminares para posteriores litografías, impulsaron el interés primero de los *viajeros* europeos y luego de los mexicanos, quienes redescubrieron su fascinante geografía y con ella, un componente de su identidad nacional y sus particularidades como integrantes de un nuevo país en busca de grandes definiciones. Lo anterior resultó también de la frágil situación política de la nación, de las presiones e intervenciones extranjeras y de la ambigüedad en la construcción de una mexicanidad que, por lo demás, no terminaba de ser siquiera figurada.

Así, los primeros exploradores, entre los que destacó el alemán Humboldt, abrieron una gran puerta para la revaloración de la geografía mexicana. Identificado como “el naturalista que cede a cada paso la palabra al viajero entusiasta” (Serrano, 2002: 46), Humboldt parece mezclar la observación científica con la contemplación estética en sus conocidas consideraciones sobre los diversos “grados de placer que causa el aspecto de la naturaleza” mediante el estudio de sus leyes (según la misma fuente).

No todos los viajes tuvieron su móvil principal en la valoración espiritual de la naturaleza o en la temprana búsqueda de “otredades”, al modo como Burckhardt, también alemán, había infiltrado un concepto más amplio de *historia de la cultura* y del despliegue del espíritu. En tanto que otro tipo de viajero, el “cultural”, Burckhardt aportó otros enfoques, desde el historicismo hasta la vigorosa afirmación de la corriente humanística, pero desde una perspectiva aristocratizante y selectiva. La sociedad europea se encontraba sumamente sensibilizada cuando este autor contribuyó, desde una perspectiva racional, a la visión de las artes plásticas como piezas básicas en el desarrollo del espíritu, resultado del cuestionamiento al desarrollo científico e industrial y de sus “avances sociales”. Desde otro enfoque, la sociedad se dejaba impresionar por la melancolía, derivada de la revisión histórica de sus orígenes y reforzada por la definición de identidades regionales. Los viajes de Burckhardt fueron un adelanto indudable que ahora resulta indispensable para analizar cualquier objeto artístico: el reconocimiento premonitorio de la noción de *otredad* así como de la diversidad cultural y étnica con que se inicia el rompimiento con la concepción decimonónica de un mundo eurocéntrico.





Indígenas carboneros, 3 dibujos, 1852.

Gutiérrez dejó varios documentos en los que enfatiza su gusto y “obligación” por los viajes, como medios para ampliar sus criterios artísticos, lo cual denota la concepción que tenía de sí mismo como un espíritu conocedor de las expresiones artísticas universales, es decir, un hombre “culto y viajado”, postura que lo llevaría, más tarde, a constituirse como profesional de la crítica de arte.

Aunque el interés de Gutiérrez estuvo orientado parcialmente hacia algunos temas costumbristas, principalmente plasmados en dibujos bucólicos que él mismo define, para su justificación, como las “bellas costumbres” (Rodríguez, 1997: 367), también hizo dibujos de la vida urbana y crónicas literarias. Para él, los artistas debían ocuparse de presentar en las exposiciones cuadros “también de costumbres o con alguno de los episodios de nuestra historia y ninguno de la Biblia, mitológico, ni alegórico, que no están en boga y han sido ya tratados millares de veces” (Rodríguez, 1997: 366).

Resulta peculiar que en los dibujos en que se identifican personajes dentro de una imagen de costumbres, Gutiérrez escribe también su lugar de origen o el oficio de éstos. De esta suerte, es común encontrar dibujos con anotaciones como *tortilleras*, *indios de Amanalco*, *aguador* o *mamonera* (vendedora de pan de dulce) y, en sentido contrario, los grupos de personas que pertenecen a estratos sociales altos aparecen sin indicación alguna (a excepción de los retratos individuales, en que sí se registra el nombre del personaje), lo que indica, sin lugar a dudas, el carácter documental de los primeros y un cierto resabio de colonialismo en los segundos.

Fue hasta 1868 cuando Gutiérrez realizó numerosas acuarelas y algunos óleos sobre trajes típicos italianos, mientras visitaba el país, pues por sus maestros europeos sabía que estas obras plásticas eran muy bien vistas por muchos académicos. Conviene aclarar que desde finales del siglo XVIII se usaba el término “pintura de género” para este tipo de expresión artística, como aparece en las tempranas críticas de Denis Diderot, quien definió al costumbrismo como “la pintura de las escenas de la vida común y doméstica” (Serrano, 2002: 51), relacionando esta rama de las artes plásticas con la poesía.

Por otra parte, en todos los retratos de Gutiérrez se aprecian líneas de “parentesco” formal-compositivo con los de Clavé y un evidente origen neoclásico; esto queda de manifiesto



Jacob bendiciendo a la hija de Jacob, 1855.

específicamente en el tratamiento de la luz, que es directa a la vez que difusa, las poses (generalmente sedentes y en tres cuartos), una paleta cromática suave, gestualidad relajada y receptiva-pasiva, un trazo cuidadoso de las manos, un delicado tratamiento de paños y un conjunto homogéneo de objetos decorativos similares en todos los casos referidos. Estas características también están presentes en los retratos y dibujos masculinos al óleo tanto de Clavé como de Gutiérrez. En definición, la retratística de Clavé se ha considerado también como apegada al Romanticismo Clasicista del pintor francés Jean Dominique Ingres.

En el tipo de trazo en diversos dibujos de Gutiérrez se observan también similitudes con el de Pelegrín Clavé, si bien son distantes en términos temporales, pues el pintor mexicano los realizó en su madurez, no pueden considerarse académicos y se hicieron fuera de San Carlos. Las amplias similitudes en las temáticas son: el tipo de encuadre, la perspectiva, el tratamiento de la figura humana y la vegetación, así como la composición y la técnica de abocetado o de dibujo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Tres personajes de la plástica nacional fueron destacados docentes del Instituto Literario del Estado de México y contribuyeron a consolidar su prestigio en el ámbito nacional durante la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del XX: el mencionado Felipe S. Gutiérrez (1824-1904), el paisajista Luis Coto (1831-1894) e Isidro Martínez (1861-1937); los tres estudiaron —con esfuerzos— en el mejor y más importante centro de enseñanza artística de Latinoamérica, la multicitada Academia de las Bellas Artes de San Carlos. Por los reconocimientos y los premios nacionales e internacionales que recibieron, así como por el trabajo profesional y académico que desarrollaron dentro y fuera de esta institución, sin duda hubiesen alcanzado lo que hoy se denomina —para otras áreas del conocimiento— el nivel III del SNI o serían maestros eméritos y habrían obtenido, con méritos de sobra, notas laudatorias. Una posible equiparación actual la constituye el Sistema Nacional de Creadores —si bien no es análogo al SNI—, que ha sido constituido por el Consejo Nacional para la Cultura y las



Artes y otorga el máximo reconocimiento oficial que puede obtener un artista plástico, y que debería ser una eventual exigencia para algunos docentes en estas áreas.

Hay más de 300 profesores que se desempeñan en la Escuela de Artes y en la Facultad de Arquitectura y Diseño, y que son promovidos —mediante publicaciones y exposiciones— por la UAEM. Habría que preguntarse si al menos algunos de estos profesores, a 175 años de la fundación de nuestra institución, podrían equiparar su nivel o méritos con el de esos tres distinguidos maestros. En décadas recientes se han adquirido obras pseudoartísticas y algunas francamente mediocres o “lindas”, como diría el referido crítico de arte y liberador de Cuba, José Martí, aun cuando no tienen el nivel de excelencia que se derrochó en el siglo XIX en estos recintos educativos. De ahí que sea necesario reconocer con rigor a los que sí cuentan con merecimientos y dejar de hacerlo con otros, cuya distancia de Gutiérrez y sus coetáneos mexiquenses es francamente abismal, pero que han sido sobreprotegidos, subsidiados, becados y sus obras adquiridas de modo generoso. El más lamentable caso de indiferencia institucional es el de Isidro Martínez, que como lo comenta el profesor Inocente Peñaloza, cronista de la institución, ni siquiera obtuvo su jubilación, tras cuatro décadas de trabajo responsable y apostolar (Peñaloza, 2002: 61). 

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano Fiolle, María Elena (1993), *Homenaje nacional, José María Velasco (1840-1912)*, México, Museo Nacional de Arte-CNCA, 532 pp.
- Boime, Albert (1994), *Historia social del arte moderno*, Vol. I, El arte en la época de la Revolución 1750-1800, Alianza Editorial.
- Buchanan, Elizabeth (1981), *El Instituto de Toluca bajo el signo del Positivismo*, Toluca, Estado de México, UAEM, 157 pp.
- Caballero Barnard, Manuel (1972), *Felipe S. Gutiérrez, pintor de academia, Tezcoco, 1824-1904*, *Artes de México*, México, año XX, Núm. 171, 91 pp.
- ____ (1975), *Matilde Zúñiga, la pintora de los símbolos románticos*, Toluca, Estado de México, Dirección de Turismo-GEM, 52 pp.
- Cabrera, Agustín (1991), *Agustín Arrieta*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 266 pp.
- Calabrese, Omar (1995), *El lenguaje del arte*, México, Paidós, 279 pp.
- Clavé, Pelegrín (1990), *Lecciones estéticas*, México, UNAM, edición facsimilar, 151 pp.
- Cortina, Leonor (1985), *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, Museo de San Carlos-INBA.
- Covarrubias, J. Enrique, Pablo Diener et al. (1996), *Viajeros europeos del siglo XIX en México*, México, Fomento Cultural Banamex, 569 pp.
- Chartier, Roger (1995), *El mundo como representación: estudio sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 276 pp.
- Fernández, Justino (1993), *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 391 pp.
- Garrido, Esperanza, et al. (1993), *Felipe S. Gutiérrez, pasión y destino*, Toluca, Estado de México, IMC, 191 pp.
- Giron, Nicole (1993), *Altamirano en Toluca*, Toluca, Estado de México, IMC, 175 pp.
- Gutiérrez, Felipe S. (1) (1883 y 1885), *Impresiones de viaje. (Viaje de Felipe S. Gutiérrez a los Estados Unidos, Europa y Sud-América)*, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata, Vols. I y II (texto fotocopiado de un ejemplar del Archivo General de la Nación).
- ____ (2) (1885), *Tratado del dibujo y la pintura con un apéndice de los diversos caracteres de las escuelas antiguas y modernas*, México, Tipografía Literaria de Filomeno Mata.
- Peñaloza, Inocente (2000), *¿Quiénes fueron los institutenses?*, Toluca, Estado de México, UAEM, 124 pp.
- Rodríguez Prampolini, Ida (1997), *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Vols. I, II y III, 554, 505 y 634 pp.
- Sánchez Arteche, Alfonso (1990), *Velasco íntimo y legendario*, Toluca, Estado de México, IMC, 111 pp.
- SEP-Salvat (1982), *Historia del arte mexicano*, México, Salvat Editores, T. 10.
- Serrano, Héctor (2002), *Relectura de la colección de dibujos del institutense Felipe S. Gutiérrez, una crónica visual de la segunda mitad del siglo XIX*, Toluca, UAEM, 183 pp.

