



BIBLIOTECA

ND 259

.C6

T6



FONDO UNIVERSITARIO

JUAN CORDERO Y LA PINTURA MEXICANA EN EL SIGLO XIX

SALVADOR TOSCANO.

JUAN Cordero representa todas las vicisitudes, la miseria y la grandeza, de ese siglo contradictorio de depresión y esperanza que fué el siglo XIX. Su vida, como su pintura misma, representan un mundo que caía herido de muerte, pero no sin que cayera gritando voces de esperanza para quienes venían atrás. Porque su biografía, en efecto, la llena un profundo nacionalismo no pocas veces equivocado; pero que lo llevó a ser uno de los precursores de la pintura mexicana, porque su vida es una lucha continua contra los prejuicios europeizantes; su lucha contra el catalán Clavé es el primer brote de nacionalismo en México y la primera manifestación de la conciencia de la grandeza del arte mexicano.

Juan Cordero nació en Teziutlán, Puebla, en 1824, hijo de padre español, comerciante, y de madre mexicana. Fué en su infancia mercero, es decir, vendedor ambulante de chucherías, pero su natural disposición para el dibujo movió a su padre a enviarlo a la única institución de enseñanza artística que poseía México, la Antigua Academia de San Carlos de México.

LA ACADEMIA DE MEXICO EN 1843

La Academia de San Carlos fué uno de los últimos legados de Es-

paña a México. Fundada por Carlos III en 1783 abrió sus cursos en 1785: "Cómo no ha de calificarse acreedora a esta especie de honor y decoro -se decía en las instancias al Rey- la capital de Nueva España y la mayor ciudad del Nuevo Mundo". Artistas mexicanos recibieron entonces el grado, Ibarra, Tres Guerras, Damián de Castro, Patiño Ixtolinque, mientras de Europa nos llegaban, amén del promotor Jerónimo Antonio Gil, los Tolsá y Jimeno y Planes que en arquitectura, escultura y pintura renovaron el gusto de la vieja capital de Nueva España. Con ellos llegó el neoclasicismo. Algunos años más tarde, hacia 1803, un viajero de gusto universal y severo, el Barón de Humboldt, admiraba el primero de los establecimientos artísticos de América, y por cierto entonces el único, incluyendo a los Estados Unidos: las colecciones de pintura, grabados, dibujos y vaciados de escultura de sus galerías, ésta última más completa -decía- que "ninguna de las de Alemania", y al admirar los vaciados del Apolo y del Laconte se sorprendía al pensar que "han pasado por caminos de montaña que por lo menos son tan estrechos como los de San Gotardo" y, desde luego", encontrar estas grandes obras de la antigüedad reunidas bajo la zona tórrida. . . ."

Cincuenta años más tarde el panorama de la Academia era totalmente diverso: la Revolución de Independencia y las luchas civiles habían paralizado las fuerzas productivas y la riqueza; en 1824 Jimeno y Planes, director de Pintura, reclamaba angustiosamente la paga de sus sueldos; gradual y lentamente fué decayendo la Academia hasta llegar a su punto más bajo. Los viajeros que nos han informado de ella nos dejan traslucir el cuadro de incuria y abandono más lamentables: ya Poinsett la llama olvidada y en ruinas en 1822; Beltrami hacía notar que desde la fundación de la Academia no volvió a aparecer un artista comparable a los del Virreinato, quizá como resultado de "destruir sin reedificar o reedificar mal" decía en 1825; otro agudo viajero, Sealsfield, en su novela colonialista hace exclamar al director de la Academia: "No solamente nuestra Academia de Bellas Artes ha visto huir a sus alumnos, sino que la nación entera parece obedecer a otras aspiraciones vagas e indefinibles. . . . La indiferencia por las bellas artes -agrega otro personaje- se ha vuelto general. He aquí el drama: el arte ya no sabe conmover a las masas"; hacía

1840 la Marquesa Calderón de la Barca, escribía empleando términos como **desorden, abandono y decadencia**, atribuyendo este lamentable estado de la plástica a los daños de la guerra civil y a la inestabilidad de los gobiernos; y en 1842 Brantz Mayer, secretario de la Legación americana, escribía del "estado miserable" de la Academia, de sus "salones vacíos", a veces ocupados por un oscuro artista que trabajaba en retratos ridículos. . . .

En estos años aquel niño Juan Cordero, dotado de una excepcional disposición para la pintura, buscaba en aquel edificio ruinoso, abandonado y caótico, sus primeras enseñanzas en Arte. Pero él en verdad, ya parecía traer su propio mensaje de fuera: sus correrías como mercader en el país, le dieron su colorido y su percepción para los rasgos físicos humanos; quizá, igualmente, cierto popularismo, pues se dice que el retrato de su padre, de factura goyesca, fué pintado antes de marchar a Roma.

Pero justamente en esos años de incuria y abandono, fué cuando su padre y él mismo concibieron la necesidad de que el artista adolescente estudiara en Roma. Parece una amarga ironía que mientras él preparaba sus maletas para Italia, Santa Anna promulgara el decreto por el cual se debía reorganizar la Academia acudiendo a maestros italianos (1843), lo que fué posible acudiendo a un artista catalán radicado en Italia, Pelegrín Clavé. Así, mientras el ambicioso adolescente cruzaba el Océano en busca de nuevos horizontes, Clavé, su futuro enemigo hasta la muerte, arreglaba sus asuntos para llegar a México a la reorganización de esa Academia, (1846), con otro escultor catalán, Vilar, y más tarde con dos ilustres italianos, el arquitecto Cavallari y el extraordinario paisajista Landesio.

LA ENSEÑANZA DE ROMA

Cordero llegó a Roma en 1844, y allí permaneció hasta 1853, cerca de diez años en los que fecundamente aprendió una técnica que la crítica contemporánea ha llamado relamida, pero que hacen de él si no el pintor más inspirado de su época sí, indudablemente, el más plástico. A los veinte años llegaba a Roma a ingresar al estudio de

un maestro romano, Natal de Carta, y pronto llamaría la atención del propio Silvagni. Sin embargo, al llegar a Roma ya era un artista excepcionalmente dotado: hasta nosotros ha llegado una tela firmada el mismo año de su llegada, tela que remitiera para la exposición de la Academia de 1845, "un retrato de una princesa en traje de vestal". Ahora bien, este retrato de Vestal que se conserva en México en una colección particular, nos revela el grado de madurez que poseía nuestro artista a su llegada a Roma, ya que parece fuera de lógica suponer que el adelanto allí revelado se debiera a la enseñanza de meses que hasta entonces alcanzara a recibir. Ese año debió enviar, según García Cubas, "un retrato de mujer romana" que podríamos indentificar con algunos de los bustos de napolitanas que recientemente se exhibieron en la ciudad de México.

Tres años después, en 1847, firmaba en Roma una de sus obras maestras, el retrato de los escultores pensionados Tomás Pérez y Felipe Valero. El resto de su vida casi no modificó su estilo, no fué ese río del cual nos ha hablado el buen Heráclito, sino el manso lago de aguas peligrosamente estancadas que, como dijera Blake, crían veneno. Compárense, en efecto, el retrato de dichos escultores con el de Francisca Ramírez de Arellano (1857) o el de Gabino Barreda (1874) y podremos comprobar el estatismo de Cordero. Juan Cordero, pues, dueño de una gran técnica careció de genial imaginación.

Y esto fué, en gran parte, el negativo resultado de su estancia en Roma. ¿Cuánto más deberíamos a Europa si nuestro artista hubiese pasado a París? Pero allí, en Italia, con los Carta, los Podesti, los Cogheti y los Silvagni, aprendió el lenguaje neoclásico, fría y neoclásico, con su natural entusiasmo para lo que el llamaba en uno de sus escritos los "grandes maestros" y en particular por Rafael. Su estatismo, su inmutabilidad, fué el infortunado precio de su estancia en Roma; por ello la mayor parte de su obra será siempre el retrato, porque es en él en donde la imaginación creadora tiene menos importancia y es donde su técnica excepcional, aunada al más brillante colorido que conociera nuestro siglo XIX, quedan plenamente manifiestos. Ese año de 47 firmaba otros dos retratos que son obras maestras del neoclasicismo mexicano: su **Autorretrato** y el **retrato de los Ar-**

quitectos Agea. También de ese fecundo año son dos telas que nos presentan al artista muy desigualmente: el **Moisés en Rafidín** y la **Mujer del Pandero**. En este Moisés, que el pintor Silvagni recomendara por su "gran conocimiento de arte, firmeza en el colorido y una ejecución verdaderamente laudable", nos tropezamos con el pintor religioso que fué a lo largo de toda su vida, el de la **Anunciación Angélica** (1849). El de **El Redentor y la Mujer Adúltera** (1853), el de los murales de Santa Teresa y San Fernando (1857-59) y el de la **Stella Matutina** (1875). En este siglo de jacobinismo, liberalismo, ateísmo, y racionalismo positivista, nuestro pintor quería refugiarse en esa vieja nave ruinososa que era la Iglesia; no entendió ni quiso oír las voces jóvenes que querían reconstruir al mundo. Por esta razón, por no haberse sumado al mundo más vivo del siglo XIX, la obra de Cordero más intrascendente es la religiosa, porque la sentimos falsa si la comparamos con los temas religiosos del XVII, de Arteaga, Juárez y Echave en el pasado colonial, cuando la Contrarreforma religiosa imprimió un sello cálido y sincero a la única pintura posible en aquellos siglos virreinales, la pintura religiosa. Su italianizante **Anunciación**, por ejemplo, es fría y manierista a pesar de la belleza del colorido y la fineza de los rostros.

Pero ese mismo año de 1847 Cordero firmaba otra pequeña tela, **La Mujer del Pandero**, retrato seguramente inspirado en su novia romana, María Bonnani. En este tema profano el pintor se nos revela como un artista de su época.

De su estancia en Roma son, igualmente, dos obras firmadas en 1850 que vuelven a presentarnos muy desigualmente al artista: **Colón ante los Reyes Católicos**, fría composición de preocupaciones históricas que pintara para la exposición de la Academia de México, y el retrato de una **Mora**, obra agradable, pintada con sensualidad y con un colorido caliente y maravilloso.

Al finalizar el año de 1855 Juan Cordero regresó a su patria. Traía consigo lo que consideraba la obra maestra de su vida, **El Redentor y la Mujer Adúltera**, firmada ese mismo año en Roma. Y un año más tarde firmaba dos telas más, **La Oración del Huerto** y un estudio a dos luces de un busto prolongado de **Mujer Romana**. Esta última pintura fué en diversas ocasiones repetida por el pintor-como hizo con la **Mujer**

del **Pandero**, réplica que se encuentra en el Colegio de Guanajuato, firmada diez años más tarde que el primer estudio, como hizo con algunos detalles de **El Redentor y la Mujer Adúltera**, como lo hizo con **La Sonámbula** y la **Bañista** y esta abundancia de réplicas parece revelarnos la impotencia creadora del artista.

CORDERO Y CLAVE.

El retorno de Cordero a México es otro de los capítulos de la historia de la pintura en México en el siglo XIX. En medio de aquel México abatido por las guerras extranjeras y por las luchas civiles, Cordero es la nota violenta, egoísta si se quiere, pero segura de sí, contra el complejo de inferioridad nacional.

A la reorganizada y floreciente Academia de México, a la Academia del pintor catalán Clavé, presentó su tela **El Redentor y la Mujer Adúltera**. Pintura en tela de tamaño monumental que vino a revelar otra de las personalidades de Cordero, al ambicioso artista de composiciones heroicas y, por lo mismo, el antepasado inmediato del muralismo mexicano. La obra dividió y apasionó las opiniones de su época: Cordero traía consigo la crítica romana que lo elevaba a dimensiones geniales y aquí encontró a un apasionado defensor, López López, cuya visión extraordinaria en relación con el arte mexicano habremos de glosar más adelante; del otro lado estaba Clavé y sus dos discípulos mexicanos, Rebull y Pina y un apasionado opositor, Rafael de Rafael quien lanzó los dardos envenenados de su crítica.

Cordero, criollo temperamental, con escasos veintinueve años, se consideró el pintor nacional y el hombre destinado a ocupar la Dirección de pintura en la Academia que retenía Clavé; pero aquel extraordinario reconstructor de la Academia, organizador de su pinacoteca y el primer historiador del arte mexicano, don Bernardo Couto, sólo pudo ofrecerle la subdirección de pintura en la Academia. Cordero rechazó con rabia esta proposición: "no sacrifique—decía—los mejores años de mi vida en otros países, ni recibí los favores de la Academia, para venir a ser dirigido por el señor Clavé". Y añade: "Yo huyo de toda comparación. . . la Academia llevaría a mal que uno de sus

hijos consienta un solo grado de superioridad en otro artista que no lo es. . . . Aun suenan en mis oídos los elogios que la bondad romana me ha prodigado, no obstante ser ahí extranjero". Así rehusó aquella subdirección ofrecida por Couto, presentando como él mismo escribió, **su desnudo corazón con todos los defectos de la edad.**

Sin embargo, aquel Cordero orgulloso y seguro de sí acudió a la peor de las armas para conseguir la ansiada Dirección, al apoyo del dictador Santa Anna, a su Alteza Serenísima, a quien retrató montado a caballo destacándose sobre un fondo que lo es el bosque de Chapultepec y su ejército de caballería. No es seguro que pintara directamente del natural al discutido héroe y traidor de nuestro siglo XIX, pero es ésta una de las pinturas más importantes de Cordero no tanto por la figura ecuestre sino por el paisaje velado que le sirve de marco. Esta pintura aún cuando no fué firmada consta que debió realizarla en 1855, año en el que trabajó sobre el natural a la esposa de Santa Anna, a la señora Dolores Tosta, ataviada y enjoyada fastuosamente en una suntuosa sala de mediados del siglo cuya ventana mira a una de las torres catedralicias de México. La compensación del dictador fué la Dirección de la rama de pintura en la Academia, ordenando a Couto que se nombrase a Cordero en substitución de Clavé; sin embargo, Couto, luchando por la autonomía y fueros de la institución académica, consiguió que el propia Santa Anna anulara su decreto, volviendo así a la oscuridad y al silencio a nuestro artista. Aquella reacción nacionalista, quizá demasiado juvenil, había fracasado.

Fatigado, áspero, duro, Cordero halló refugio a su genio en la pintura mural. Era el primer pintor mexicano que volvía a la pintura heroica después de que, al finalizar la Colonia, Jimeno y Planes concluyera los templos de las bóvedas catedralicias. Es verdad que pintó al temple, pero de todas suertes la pintura mural requiere un pensamiento más profundo y grandioso que el de la pintura de caballete; Cordero sacaba genio de su propia cólera. En 1857 concluía los templos de las pechinas y bóvedas de Santa Teresa de México en la destruída cúpula que pintara durante el virreinato Jimeno y que, restaurada por el arquitecto de la Hidalga, sirviera de taller a este lejano precursor del muralismo mexicano y ese mismo año firmaba el magnífico y mexica-