

Pintura nacional y pintura naturalista: un análisis de dos conceptos en una crítica de *El descubrimiento del pulque* (1869)

GUSTAVO FIGUERAS GUEVARA



BLOCH

BLOCH

<https://revistabloch.uanl.mx>

PINTURA NACIONAL Y PINTURA NATURALISTA: UN ANÁLISIS DE DOS CONCEPTOS EN UNA CRÍTICA DE *EL DESCUBRIMIENTO DEL PULQUE (1869)*

Gustavo Figueras Guevara

orcid.org/0000-0001-6019-4634

Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Filosofía y Letras

Maquetador:

Alfonso André Quintero Gómez

Copyright:



© 2021, Figueras Guevara Gustavo. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Recepción: 12 de agosto de 2021

Aceptación: 7 de septiembre de 2021

Email:

elgus3f14@gmail.com

PINTURA NACIONAL Y PINTURA NATURALISTA: UN ANÁLISIS DE DOS CONCEPTOS EN UNA CRÍTICA DE *EL DESCUBRIMIENTO DEL PULQUE* (1869)

NATIONAL PAINTING AND NATURALISTIC PAINTING: AN ANALYSIS OF TWO CONCEPTS IN A CRITIQUE ON *EL DESCUBRIMIENTO DEL PULQUE* (1869)

Gustavo Figueras Guevara

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

RESUMEN:

El presente ensayo se propone recuperar la definición de dos términos de la cultura visual decimonónica, específicamente, la del ámbito de la crítica artística en México. Se trata de *pintura de estilo nacional* y de *pintura naturalista*. Ambos se emplean en un texto de crítica de arte publicado hacia 1883 por Ignacio Manuel Altamirano. A partir del análisis, y de la manera en que se refiere al lenguaje visual de tres pinturas, encontramos lo siguiente: la pintura naturalista, representa el mundo tal como es; en términos visuales, se distingue por la medida. La pintura de estilo nacional es la que logra captar la belleza innata de los temas mexicanos. Personajes, paisajes y hechos de la historia secular de México, y, nuevamente, un estilo medido.

PALABRAS CLAVE:

cultura visual, lenguaje visual, lenguaje verbal, crítica de arte, siglo XIX.

ABSTRACT:

This essay aims to recover the definition of two terms of nineteenth-century visual culture, specifically, that of the field of artistic criticism in Mexico. It is about national style painting and naturalistic painting. Both are used in an art criticism text published around 1883 by Ignacio Manuel Altamirano. From the analysis, and from the way in which it refers to the visual language of three paintings, we find the following: naturalistic painting represents the world as it is; In visual terms, it is distinguished by moderation. National-style painting is what manages to capture the innate beauty of Mexican themes. Characters, landscapes and events from the secular history of Mexico, and, again, a measured style.

KEYWORDS:

visual culture, verbal language, visual language, art critique, 19th century.

PINTURA NACIONAL Y PINTURA NATURALISTA: UN ANÁLISIS DE DOS CONCEPTOS EN UNA CRÍTICA DE *EL DESCUBRIMIENTO DEL PULQUE* (1869)

Estamos en la sala de reuniones de algún señor de los tiempos prehispánicos; él, encima de un espléndido trono, y su corte, dispuesta a ambos lados, se han reunido en este día soleado para recibir a una pequeña comitiva. Expectantes, ven llegar a una hermosa joven que, junto con sus padres, ofrece humildemente un cuenco al señor. Él mira con atención y escucha las palabras del padre, quien se ha adelantado para interpellarlo y señala con intención al cuenco. ¿Qué contiene el recipiente que han traído? ¿De qué está hablando el padre de la joven? La clave está en una de las sirvientas de la comitiva, que carga con una planta de maguey: se trata de pulque. La familia ha sido la primera en producir pulque, y han venido a la corte para anunciar el portento. Es un momento solemne, bello y digno de memoria.

La calidez de la luz, el equilibrio de los colores y las formas, la hermosura de los rostros y los cuerpos, y lo contenido de los gestos también contribuyen a generar esta impresión. Lo anterior fueron nuestras apreciaciones sobre una pintura muy célebre del siglo XIX llamada El

descubrimiento del pulque (1869), por José María Obregón (Pérez Vejo, 2003). Ahora bien, si por curiosidad leemos a los comentaristas de la época, la pregunta sobre lo qué se ve en la imagen se torna problemática. Tomaremos el caso de Ignacio Manuel Altamirano, político y escritor liberal que dedicó una parte de su actividad a la crítica de arte. Según él, en un texto dedicado a hacer un balance crítico de la producción artística en México, estamos ante una obra propia de la escuela nacional de arte que está “inspirada en la naturaleza y ejecutada con un sentimiento artístico y original.” Representa esta obra una escena en que “el joven rey de Tula, Tepalcantzin, se halla sentado en su trono, rodeado de los grandes de su reino, y la joven y bella Xóchitl, que después fue elevada al rango de reina, presenta el agave del que se extrae este vino nacional.”

A decir suyo, “el dibujo es correcto,” si bien en las figuras, en la ropa y en el colorido encuentra “mucho de convencional.” También, resiente que haya poco estudio arqueológico y



Ilustración 1: Adaptado de *El descubrimiento del pulque* [Pintura], de José María Obregón, 1869, Museo Nacional de Arte (<http://munal.emuseum.com/objects/665/el-descubrimiento-del-pulque?ctx=1d4f4176-22d9-40fe-95ce-b223b4877432&idx=4>).

que parezca que los indios de la corte son contemporáneos. Pero, en definitiva, cree que el lienzo merece encomio por la hermosísima figura de Xóchitl y por ser mexicano o nacional (Altamirano, 1884).

¿Exactamente a qué se refiere Altamirano con pintura de “escuela nacional”? ¿De qué habla cuando dice que la imagen está inspirada en la naturaleza? Estas son dos preguntas de las muchas que nos puede traer el comentario que resumimos. Son, además, dos preguntas que nos remiten al ojo de la época, en específico, a los conceptos y a las estrategias con las que

Altamirano y sus coetáneos interpretaban lo visual (Baxandall, 1972). Tratar de responder a estas dos cuestiones será el objetivo de este breve ensayo. Lo intentaremos a partir del texto que contiene la reseña de *El descubrimiento del pulque* y a partir de estudios que traten a Altamirano en tanto crítico de arte.

Sin embargo, estamos motivados por otro problema: el de la relación entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual. ¿Será posible que entendamos plenamente los conceptos de pintura nacional y pintura naturalista, tal como los usa Altamirano, sin ver los elementos formales a

los que corresponden? Creemos que no, de manera que, en nuestro intento por establecer cómo veía el intelectual mexicano, vamos a incluir una comparación entre los recursos visuales de El descubrimiento del pulque y entre los de dos imágenes a las que se refiere para definir el estilo de esta “escuela nacional.” Se trata de la escena de la adoración de los pastores, de la serie de Escenas de la vida de la virgen (1705-1756), por José de Ibarra; y de La Sagrada familia (1857), por Rafael Flores. En suma, pretendemos no solo estudiar la verbalización del lenguaje visual, sino el lenguaje visual en sí mismo. Aquí nos guiamos por la distinción que establece K. Moxey (2013) entre pensamiento visual y pensamiento verbal.



Ilustración 2 Adaptado de Escenas de la vida de la virgen [Pintura], de José de Ibarra, 1705-1756, Google Arts & Culture (<https://artsandculture.google.com/asset/escenas-de-la-vida-de-la-virgen-josé-de-ibarra/ewGMuoj1zSCzHA>).

Planteado así nuestro ensayo, primero nos abocaremos a examinar la forma en que Altamirano pone en palabras su experiencia visual: específicamente, iremos a cómo identifica el tema de El descubrimiento del pulque, a cómo juzga sus recursos visuales y a cómo entiende el arte y la estética. Tras esto, analizaremos directamente los elementos formales de a los que

se refiere, para lo cual iremos a dos de las imágenes con las que compara el óleo de Obregón. Al final, abordaremos los problemas teóricos que suscitó nuestra labor.

LOS TÉRMINOS Y LAS ESTRATEGIAS DEL LENGUAJE

LA HISTORIA EN LA PINTURA DE *EL DESCUBRIMIENTO DEL PULQUE: EL TEMA NACIONAL.*

La pintura de *El descubrimiento del pulque* fue exhibida por primera vez en la XIV Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, realizada a finales del año de 1869. Su título original era *La reina Xóchitl* y estaba acompañada por el siguiente texto, que da cuenta del tema: “La joven Xóchitl conducida por sus padres ofrece al rey de Tula, Tecpancaltzin, la primera jícara del pulque descubierta por ella; el príncipe, prendado de su belleza, la toma por esposa” (Sánchez, 1998, p. 9). No sabemos cuándo fue que se trasladó, pero, para 1875, el óleo sobre tela, en toda su monumentalidad de 189 x 230 cm, ya se encontraba en la galería privada de su mecenas, Felipe Sánchez Solís (Sánchez, 1998).

Ya sea que Altamirano haya visto la imagen aquí o en la exposición, lo cierto es que, en su comentario publicado, hacia 1883, identificó el tema de una manera que empataba con el texto de la ficha explicativa, pero añadió toda una serie de notas que vale la pena señalar. Y es que, para él, la invención del pulque era un tema nacional, y, como tal, debía ser representado en su grandiosidad para contribuir a la formación de México. En concreto,

Altamirano veía en el óleo de Obregón un episodio en que apareció uno de los elementos definitorios de la identidad de los mexicanos; fue un momento épico en el que Xóchitl, la “emperatriz alquimista,” cual Moisés, sacó “del corazón del ingrato metl el blanco y sabroso neuctli que había de apagar la sed de los indios, no solo en aquel instante sino en el tiempo futuro” (Altamirano, 1869). En la escena vemos cómo la bella mujer revela el pulque ante el “el joven rey de Tula” en la sala del trono y en presencia de la corte (Altamirano, 1883).

A esta clase de pintura se refiere Altamirano cuando nos habla de “pintura nacional:” una que se atreva a inspirarse en los personajes, hechos y paisajes de México, cuya representación es crucial para la edificar el imaginario de la nación. Ya por esto, considera que la pintura de Obregón es digna de encomio; sin embargo, resulta que este no es el único componente de la pintura de tipo “independiente y nacional” (Altamirano, 1883, p. 97). El estilo, tomado como manera de hacer, debe ser también mexicano.

LA HISTORIA DE LA PINTURA SEGÚN ALTAMIRANO: LO NATURAL CONTRA LO AMANERADO Y LO OSCURO.

Conviene recordar en este momento que el texto que hemos estado revisando hasta ahora no es propiamente una colección de críticas de arte, sino más bien un balance y una historia de la producción artística en México que inicia desde la Conquista y acaba en el presente de Altamirano. Para él, el hito más reciente de los artistas es el de la inauguración de una escuela nacional; el

trabajo artístico de épocas anteriores es entendido como un proceso necesario para llegar a tal punto. Hay en este relato pistas que nos permiten entender a qué se refiere el intelectual cuando habla de estilo nacional.

Nos dice que la Colonia fue la etapa en que las bellas artes se introdujeron a México por primera vez. Aunque la raza y el paisaje del país han dado a los mexicanos una índole “propia para el cultivo de las artes” (Altamirano, 1883, p. 91), la religiosidad exacerbada promovida por la Iglesia, que fue prácticamente el único mecenas de los artistas y pedía solamente temas religiosos, hizo que las imágenes coloniales tuvieran un cierto carácter. Así lo pone Altamirano (1883):

Los dibujos son correctos a veces, pocas ciertamente, pero la lividez y la demacración de las carnes, la amarillez cenicienta de las manos, las bocas siempre contraídas por una contorsión de agonía o por un gesto de dolor, los ojos hundidos y extraviados por el éxtasis o abatidos por la aflicción, los paños oscuros, los fondos crepusculares y embazados, todo esto, repetimos, deja en la imaginación una huella de sombra, como el viaje por una cárcel subterránea o por un enfermería al caer de la tarde, en un día lluvioso. (p. 91)

Pero hay más: este arte es subjetivo, en la medida en que sus penumbras y sus tristezas no son un reflejo “de la naturaleza mexicana.” En esta, hay “cielo espléndido y azul,” “paisajes encantadores” y “sol siempre magnífico.” México es un verdadero “medio artístico” (Altamirano, 1883, p. 92), del cual no puede salir sino belleza. De ahí que rechace que las imágenes coloniales constituyan una escuela nacional.

En la siguiente etapa del “progreso de las bellas artes” (Altamirano, 1883, p. 90), la cual comenzó con la llegada de Pelegrín Clavé a la Academia de San Carlos (1846), Altamirano ve un estilo que todavía es subjetivo y, por ende, no

nacional. El motivo es que los alumnos de Clavé, de tanto imitar a su maestro, cayeron en un amaneramiento que configuró un estilo totalmente opuesto al de los artistas coloniales.

Se había pasado de la lividez cadavérica, de las carnes amoratadas, de los músculos de cáñamo, al perfil helénico y romano, al color rubicundo de las madonas italianas, a las carnes frescas y rozagantes, y al conjunto risueño, voluptuoso y tranquilamente mundanal de los santos y las santas, de los cristos y las vírgenes y hasta de los demonios que solían aparecer en los cuadros evangélicos, como evocaciones de una fantasía optimista. (Altamirano, 1883, p. 93)

Altamirano se disgusta no solo por el predominio de los temas bíblicos entre los artistas, sino también y centralmente por la subjetividad de este estilo de pintura, que exagera hasta más no poder la alegría y la luz de los paisajes nacionales. Por cierto, conviene detenernos y decir que, para este autor, no hay paradoja en quejarse de la subjetividad con que una pintura de tema bíblico trata los ríos, los árboles y los campos de México. Adelantamos que, según parece, Altamirano defiende que el arte de una nación debe necesariamente representar la naturaleza de esta, ya sea de forma exitosa o malograda. Por suerte para él, llegó a presenciar lo que en su opinión es el inicio de una escuela que sí hizo justicia al país: un arte auténticamente nacional, objetivo y original.

Luego de que la época de Clavé sacara al arte de las penumbras coloniales, para meterla en la más exagerada luminosidad, tuvieron que llegar quienes superaran estas dos eras. Hacia 1867, ciertos alumnos de la Academia empezaron a pintar cuadros de historia nacional. “Esta sí era la pintura histórica nacional, concebida con gran talento, inspirada en la naturaleza y ejecutada con un sentimiento

artístico y original que ha sorprendido” (Altamirano, 1883, p. 97). Artistas valientes como Félix Parra y José María Obregón concibieron entonces obras que lograron unir “la belleza de arte a la verdad de los hechos y caracteres”. (Altamirano, 1883, p. 98)

LAS IDEAS ESTÉTICAS DE ALTAMIRANO: LO BELLO, LO OBJETIVO Y LO NACIONAL.

Ya que conocemos a qué se refiere Altamirano cuando habla sobre el estilo nacional, estamos preparados para intentar aclarar en qué consiste la pintura realista y la pintura nacional. El primer concepto hace referencia a las imágenes que representan la realidad de manera objetiva. ¿En qué consistiría la objetividad de una representación? Para el autor, parece que se trata de la noción clásica de correspondencia entre el pensamiento y la cosa; o sea, la imagen objetiva sería aquella en que las cosas aparecen tal como se ven. Recordemos que, al querer justificar la subjetividad del arte colonial, el intelectual dice que lo lúgubre y moribundo de los cuadros no se corresponde con la belleza innata de la nación. En contraste, la escuela nacional, por estar “inspirada en la naturaleza” (Altamirano, 1883, p. 97) sí pudo captar esta belleza.

Aquí hay una serie de consecuencias interesantes. En primer lugar, parece que México se entiende como una especie de parangón de belleza. Esto quiere decir que la nación es unívocamente bella, al grado en que quien no logre representarla bellamente está pecando de subjetividad y, por el contrario, quien sí lo haga está siendo objetivo. De esta manera, tenemos que lo bello, al menos en el contexto del arte

producido en México, es necesariamente objetivo y viceversa.

La única nota extra que podemos aportar para aclarar el concepto de pintura realista sería que, posiblemente, Altamirano piensa en lo objetivo y en lo bello como correspondientes a lo justo o lo medido. Y es que no hay que olvidar que el arte colonial y el arte después de Clavé constituyen los dos extremos de una escala: lo lúgubre y lo excesivamente luminoso, respectivamente. Así, el arte nacional, que debe ser al mismo tiempo objetivo-bello y una superación de estos extremos, no puede sino encontrarse en un justo medio.

Ahora bien, ¿qué es la pintura de escuela nacional? En primer lugar, como ya hemos visto, es una pintura que tiene un estilo bello y objetivo. En segundo lugar, es una pintura que tiene tema nacional. No obstante, hay una complicación que surge cuando consideramos el pasaje en que Altamirano celebra el que uno de los cuadros de tema bíblico de la época de Clavé ya tenga cierto "mexicanismo." Dice, de un óleo cuyo tema ocurre en la antigua Babilonia: "el río es uno de nuestros ríos, el cielo es nuestro cielo mexicano con su atmósfera transparente y suave" (Altamirano, 1883, p. 96). Tal parece que, si uno es artista en México, siempre tendrá como modelo al paisaje nacional, así se intente retratar el aspecto de una región muy remota.

Entonces, ¿a qué viene la insistencia sobre pintar los temas mexicanos, si, técnicamente, ya había imágenes que representasen los paisajes, los hechos y los personajes nacionales? La clave es el estilo, o sea, la forma de hacer. Es cierto: ya desde la colonia, los asuntos de que se

encargaban los artistas eran mexicanos, en el sentido que aclaramos en el párrafo anterior; no obstante, como se dibujaron y se colorearon de maneras exageradas, no eran representaciones correctas u objetivas. Por ello, se diría que, hasta la obra de la escuela nacional, no se habían pintado temas mexicanos en todo rigor.

A esta explicación podemos añadir el programa del nacionalismo liberal, para el que retratar directa y secularmente a la nación sería glorificarla al máximo; o, al menos, sería glorificarla más que en imágenes religiosas. Aquí hay, empero, una nueva cuestión. ¿En qué consiste o cómo se identifica el mexicanismo de un tema, si es posible hallarlo hasta en representaciones de pasajes del Nuevo Testamento? Es muy posible que para Altamirano la prueba definitiva de mexicanismo sea la belleza. Después de todo, cuando quiere ahondar en la cualidad mexicana, no intenta sino hablar sobre los agradables efectos del "cielo espléndido y azul," de los "paisajes encantadores" y del "sol siempre magnífico" que se encuentran en México (Altamirano, 1883).

En suma, la pintura realista y la pintura nacional son, para Altamirano, conceptos indisociables. La pintura nacional tiene que contar con un tema mexicano representado bellamente; de otro modo, si descontásemos la belleza, no se estaría captando a México en todo rigor. Y, ¿en qué consiste la belleza en la representación? Consiste en que esta sea naturalista u objetiva. Empero, ¿cómo podemos identificar la objetividad en una imagen, según Altamirano?

LAS FORMAS Y LOS COLORES DEL LENGUAJE

A estas alturas, podríamos decir que ya sabemos a qué se refiere el escritor liberal cuando habla de naturalismo y mexicanismo en *El descubrimiento del pulque*. Ya conocemos la definición de ambos términos y solamente tendríamos que aplicarlos: esta pintura es objetiva, o sea representa las cosas tal cual son; y es nacional, dado que pinta un tema mexicano de manera que se pueda captar la belleza innata de la nación. En suma, Obregón logró traer a la vida un episodio notable de la historia de México.

Sin embargo, ¿sabemos realmente qué está diciendo Altamirano sobre el óleo? Incluso si los términos que usa estuvieran mejor delimitados, creemos que su crítica a la pintura, como toda ékfrasis, no logra transmitir en su totalidad lo que pensó sobre ella (Baxandall, 1972). Hace falta, pues, adentrarnos en su pensamiento visual, esto es, en los recursos formales a los que corresponden las palabras cuyo sentido acabamos de intentar dilucidar. Si se quiere, podríamos decir que vamos a ver cómo es la pintura nacional-realista-bella.

EL "OSCURO" Y "DEMACRADO" ESTILO DE JOSÉ DE IBARRA

Uno de los extremos que fueron superados por la escuela nacional fue la pintura colonial, de un "ascetismo triste y enervante" (Altamirano, 1883, p. 91). Si bien no critica ninguna imagen en concreto, el autor proporciona algunas notas que nos permiten identificar obras sobre las que cae esta reprobación. Escenas de la vida de la virgen, de José de Ibarra, pintor del siglo XVIII considerado una figura central del arte colonial

por Altamirano, puede ser una de ellas. En ocho láminas de cobre, dispuestas en dos hileras horizontales de cuatro, se cuentan hechos centrales de la vida de María, desde su nacimiento, pasando por el advenimiento, muerte y resurrección del Hijo, hasta su ascensión y su futuro papel en el apocalipsis (Museo Nacional de Arte, s.f.). Nos centraremos en la escena dos: la adoración de los pastores.



Ilustración 3 Adaptado de *Escenas de la vida de la Virgen [Pintura]*, de José de Ibarra, 1705-1756, ARCA: arte colonial (<http://52.183.37.55/artworks/1285>).

En un recinto cerrado, acaso una cueva, cuando los primeros rayos del sol apenas rompen la madrugada, está ocurriendo un portentoso. Unos campesinos con teas salen de la penumbra para ver qué ocurre; los que han llegado, miran con absoluto interés y reverencia al niño Jesús, que yace en un pesebre. La Virgen le está quitando las mantas, su rostro denota paz. José, parado detrás del grupo, busca alumbrar con una vela, pero esta se ve completamente opacada por el brillo que emana de la madre y de su hijo. Son dos lumbreras que rasgan las tinieblas. Arriba de esta escena, se abre un rompimiento de gloria, en que una cinta registra en la historia sagrada el contenido de lo que estamos viendo: Gloria a Dios en los cielos y en la tierra paz (Byer, 2021).

Elegimos esta imagen dado que parece encajar con la noción de escuela colonial propuesta por Altamirano. Tenemos un tema religioso, un predominio del negro en la imagen y, desde cierto punto de vista que no compartimos del todo, podemos ver esa lividez, demacración y cualidad macilenta de la carne. Y es que tanto la luz como la oscuridad que hay contribuyen a que los contornos se desdibujen y a que, en ocasiones, la piel y los rostros pierdan algo de textura y se vean borrosos.

No nos parece, empero, que el efecto sea tan grave y generalizado como lo pone Altamirano. Hay que decir que, al interior de esta serie, hay ejemplos de coloridos potentes, luces altas y dibujos sólidos, como el caso de la escena de la Virgen del Apocalipsis. En cualquier caso, la comparación con la siguiente imagen dejara más en claro a qué se refiere el autor.



Ilustración 4 En estos fragmentos, se puede ver cómo el dibujo, la textura y el color son destruidos en parte por la oscuridad y, a veces, por la luz. Esto sería lo que Altamirano llamaría carnes lívidas, cadavéricas y macilentas, así como una visión triste y ascética de la realidad.

EL AMANERAMIENTO DE RAFAEL FLORES

La escuela de los alumnos imitadores de Clavé sí ameritó que Altamirano hablase en concreto sobre un par de pinturas. Sin embargo, en ellas ya encontraba esa cualidad mexicana que germinaría en la escuela nacional. Por ello, quisimos encontrar una imagen que fuera una expresión más pura de aquel amaneramiento piadoso que disgusta al crítico liberal. La Sagrada familia (1857), de Rafael Flores, es una opción fuerte, en la medida en que su tema es bíblico, su autor muy seguramente la pensó como una defensa de los valores conservadores y sus recursos formales bien pueden encajar con la descripción de Altamirano (Ramírez y Velázquez, 1991).

En un taller apacible, se encuentran trabajando Jesús, María y José. El Hijo, mientras hacía una cruz de madera, se astilló el dedo; entonces, llama a sus padres: José lo mira absorto, casi boquiabierto, y María junta sus manos dulcemente y replica el sentimiento de su

marido. ¿A qué se debe esta reacción? Se trata de un tema muy socorrido durante el siglo XVIII y XIX: es el augurio del sacrificio de Jesús, que amenaza la paz de la familia, pero a la vez habla de la futura redención del género humano (Ramírez y Velázquez, 1991).



Ilustración 5 Adaptado de *La Sagrada familia [Pintura]*, de Rafael Flores, 1857, Museo Nacional de Arte (<http://munal.emuseum.com/objects/566/la-sagrada-familia?ctx=7bd34a0c-6158-460d-8364-176ed2b0d11a&idx=4>)

¿Se ve aquí “el color rubicundo de las madonas italianas,” “las carnes frescas y rozagantes,” y el “conjunto risueño, voluptuoso y tranquilamente mundanal?” (Altamirano, 1883, p. 93). A diferencia de la imagen de Ibarra, aquí vemos un predominio de la luz y unos colores mucho más brillantes y saturados. Asimismo, los cuerpos ya no se desmaterializan, sino que tienen contornos bien delimitados y texturas nítidas. Estas atenciones dan como resultado algo más vivo y alegre, y podrían interpretarse como más mundanas o carnales. Se entiende, pues, que Altamirano considere este tipo de cuadros como el opuesto de los coloniales. Empero, como apuntamos antes, nos parece una afirmación exagerada, en virtud de que ignora ejemplos coloniales de pinturas coloridas y alegres.



Ilustración 6 He aquí la nitidez, la luz y el colorido comparativamente mayores que los de Ibarra. Para Altamirano, se traducen en una visión mundanal y demasiado alegre de la realidad.

EL “NATURAL” Y BELLO ESTILO DE JOSÉ MARÍA OBREGÓN

Por ventura para el asqueado Altamirano, llegó al fin la escuela nacional. Entre las muchas pinturas que se digna a mirar de cerca, está El descubrimiento del pulque, óleo de José María Obregón del que ya hemos hablado en los

primeros apartados de este ensayo. Solamente cabe recordar que, para el crítico, el tema de esta obra es netamente mexicano y secular, y cuenta con un “dibujo correcto” y un “colorido convencional” (Altamirano, 1883, p. 100).

Ciertamente, estos términos no pueden ser comparados directamente con los que Altamirano empleó en el caso de las obras de etapas anteriores y no sabemos lo suficiente como para determinar cuál era el parámetro por el que se definía lo correcto y lo convencional en pintura. No obstante, podemos acudir a lo que sabemos sobre el estilo nacional en general y así establecer dónde se encuentran los recursos formales de El descubrimiento del pulque en las escalas oscuridad/luminosidad, opacidad/nitidez y no saturación/saturación.

Los rasgos del estilo nacional son: objetividad, belleza y mexicanismo. En contraste, los de las otras escuelas son: subjetividad, fealdad y no mexicanismo. Como vimos, estas tres cualidades consisten visualmente en ir al extremo. Ibarra es sumamente pinta figuras humanas de carne floja y pálida, que se pierden en la oscuridad; y Flores es, en contraste, en exceso luminoso, detallado y alegre. Los extremos como estos evitan que la belleza inherente de México pueda captarse. Entonces, parece que Obregón ha de ser, en términos formales, un punto medio entre ambos. Solamente colocándose en el centro de la escala sería posible producir una imagen con ese desapasionamiento necesario para contemplar al país tal como es.

Pero, ¿se sostiene nuestra deducción si observamos el óleo y lo comparamos con las

imágenes de Ibarra y de Flores? Creemos que algunas formas visuales hechas por Obregón pueden interpretarse como un punto medio. La luz que ilumina al grupo de Xóchitl y a la corte de Tecpancatzin no llega a la intensidad que tiene la del taller de José y es mucho menor que la que hay en el campo donde los pastores van a ver a Jesús. El color que vemos, por ejemplo, en las ropas de la familia de Papantzin está menos saturado que el de los atuendos de María y de Jesús en su taller. Sin embargo, está mucho más saturado que los tonos que encontramos en la túnica que viste la María que destapa al niño y en José. Hablando de los contornos de las figuras y de la nitidez de las texturas, observamos que sí hay una escala ascendente que empieza por la pintura de Ibarra y termina en la de Flores.



Ilustración 7 Con suerte, se notará la cualidad de justo medio que quizá tenga El descubrimiento del pulque en comparación con las pinturas de Ibarra (izquierda) y de Flores (derecha); esto, en las escalas oscuridad/luminosidad, opacidad/nitidez y no saturación/saturación. Así se vería la objetividad en términos visuales.

CONCLUSIONES

Este ensayo se propuso responder a la pregunta de a qué se refería Altamirano con pintura nacional y pintura naturalista en su crítica a El descubrimiento del pulque. Abordamos el problema desde dos frentes. El primero consistió en analizar e interpretar todo el ensayo en que se halla la crítica al óleo de Obregón. Aquí pudimos ver que la pintura realista y la nacional son indisolubles, ya que solo una imagen objetiva puede captar la belleza innata de México, lo cual es la esencia de la escuela nacional propiamente dicha. Sin embargo, nos surgió la duda de cómo Altamirano identificaba la objetividad, y, por tanto, la belleza y el mexicanismo, en una imagen. Para responder, analizamos el lenguaje visual al que correspondían los conceptos usados en el texto. Gracias a ello, notamos que la objetividad podía distinguirse en imágenes cuyos recursos formales estuviesen en el punto medio entre dos extremos. En este caso, los extremos eran oscuridad/luminosidad, opacidad/nitidez y no saturación/saturación.

La indagación que hemos hecho sobre el lenguaje verbal y el lenguaje visual nos ayuda a acercarnos a la cultura visual de un tiempo concreto, diferente al nuestro. Ahora sabemos un poco más de la manera en que una sociedad, en este caso, la mexicana del siglo XIX, construía el significado de las imágenes, lo que nos habla también de la filosofía, el arte, la historia, entre otras disciplinas de la época. En suma, sabemos algo más sobre cómo esa sociedad interpretaba la realidad. Sin embargo, hay que decir que lo que aquí hemos encontrado pertenece a la cultura visual de un cierto grupo social: aquel que veía las imágenes y tenía los medios para escribir sobre

ellas. Además, es de esperar que las posiciones de Altamirano sobre el arte no hayan sido las únicas en boga, y que, en consecuencia, haya habido conflictos al interior del ámbito de la crítica artística. Todo esto será atendido en futuras investigaciones.

REFERENCIAS:

- Altamirano, I. M. (1883). Revista artística y monumental. En Caballero, M. (Ed.), Primer almanaque histórico, artístico y monumental de la República mexicana (pp. 88-107). Chas M. Green Print. Co. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020133931/1020133931.html>
- Baxandall, M. (1972). Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Gustavo Gili.
- Byer, G. (2021). Gloria in Excelsis Deo: Gloria a Dios. Oregon Catholic Press. <https://www.ocp.org/es-us/blog/entry/gloria-in-excelsis-deo-the-glory-to-god>
- Fernández, J. (1972). Estética del arte mexicano. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Museo Nacional de Arte (s.f.). Escenas de la vida de la virgen. Museo Nacional de Arte. <http://munal.emuseum.com/objects/566/la-sagrada-familia?ctx=7bd34a0c-6158-460d-8364-176ed2b0d11a&idx=4>.
- Moxey, K. (2013). El tiempo visual. La imagen en la historia. Sans Soleil.
- Pérez Vejo, T. (2003). Los hijos de Cuauhtémoc: el paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico. Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales. 5, pp. 95-115.

file:///C:/Users/gusiw/Downloads/Dialnet-LosHijosDeCuauhtemoc-1047329.pdf

Ramírez, F. y Velázquez, A. (1991). Lo circunstancial trascendido: dos respuestas pictóricas a la constitución de 1857. En *Tiempo y arte. XIII Coloquio internacional de historia del arte* (pp. 167-192). Universidad Nacional Autónoma/Instituto de Investigaciones Estéticas.



Gustavo Figueras Guevara

ORCID: 0000-0001-6019-4634

elgus3f14@gmail.com

Estudiante de octavo semestre de la Licenciatura en Historia, Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente, estoy realizando un proyecto de tesis sobre la cultura visual de la crítica artística en México durante el siglo XIX. Fui voluntario por un año y medio en una ONG internacional de jóvenes llamada AIESEC.