

KELLY DONAHUE-WALLACE
UNIVERSITY OF NORTH TEXAS

Otro Álbum artístico de Bernardo Olivares

En la Biblioteca DeGolyer de la Southern Methodist University en Dallas, Texas, existe un *Álbum artístico* con una curiosa anotación en el reverso de la portada. En ella se lee que el libro, escrito por Bernardo Olivares Iriarte (1814-1876), fue sustraído de la casa de su autor durante el sitio de Puebla en 1863.¹ El soldado francés, (“un oficial expedicionario del ejército que nos trajo la guerra de 1863”) en cuya posesión quedó el álbum tras el saqueo que destruyó la casa y los objetos que contenía, se lo devolvió a Olivares por respeto al cariño que sienten los autores por sus escritos (fig. 1). Escribe nuestro autor que el soldado, teniente Marcel Délénvieleuse del séptimo batallón de Chasseurs (infantería ligera), se negó a aceptar cualquiera gratificación por la cantidad que gastó en la compra del libro, pero que se quedó con algunos de los dibujos del álbum y dejó algunas notas marginales en varias páginas. Olivares presenta esta información en el reverso del frontispicio para explicar la presencia de las notas francesas y para “recordar una acción tan generosa de aquel arrogante militar”.²

1. Quiero agradecer a Anne Peterson de la Biblioteca DeGolyer de la Southern Methodist University por introducirme al manuscrito de Olivares. Los directores de la Biblioteca, tanto Peterson como Cynthia Franco y Russell Martin III, han sido muy generosos con su ayuda y apoyo. En México, Clara Bargellini me proporcionó la oportunidad de presentar el manuscrito ante el Instituto de Investigaciones Estéticas y de recibir los comentarios de sus investigadores y alumnos.

2. Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico*, álbum manuscrito, Colección de la Biblioteca DeGolyer (Dallas, Texas: Southern Methodist University), s.p.

Así empieza el interesantísimo *Álbum artístico de 1855* de Bernardo Olivares Iriarte localizado en el acervo de la biblioteca texana y disponible ya en línea para los investigadores interesados.³ El estudio de este texto se estructura en dos partes: la primera presenta la historia del manuscrito y un resumen de su contenido con el objetivo de valorarlo como un importante recurso para la historia del arte poblano relativo al periodo que abarca desde finales del virreinato hasta la primera mitad del siglo xix. La segunda parte ofrece un análisis del álbum en el contexto de la historiografía del arte mexicano, en la que compara el manuscrito de Olivares con las historias publicadas en aquella época y, por último, examina el esfuerzo artístico del autor.

Aunque las circunstancias de su viaje de Puebla a Dallas se han perdido en las tinieblas de la historia, el *Álbum artístico de 1855* de Bernardo Olivares Iriarte formaba parte de la biblioteca de Everette Lee DeGolyer, geólogo petrolero norTEAMERICANO, quien vivió varios años en México a principios del siglo xx, donde desarrolló su interés en el país.⁴ Comenzó entonces su afán por el coleccionismo, lo cual resultó en una vasta biblioteca sobre historia mexicana y la industria petrolera nacional. Continuó comprando libros después de su regreso a Texas, de lo que da cuenta la abundante correspondencia —resguardada en su archivo— con librerías mexicanas hasta su muerte en 1956.⁵ Por tanto, no se sabe si DeGolyer compró el álbum durante su estancia en México o ya como residente en Texas. Lo único cierto es que el manuscrito formaba parte de la colección depositada en la década de 1970 en el Fondo Reservado de la Biblioteca de la Southern Methodist University, que desde entonces lleva el nombre del donante.

Son dos los manuscritos con el título, *Álbum artístico*, por Bernardo Olivares. En 1987, el investigador Efraín Castro Morales publicó el *Álbum artístico 1874*, patrocinado por el Gobierno del Estado de Puebla. Según el dibujo en la portada de esa edición, se trata del tercer tomo de los escritos de Olivares,

3. Olivares sólo pone el título *Álbum artístico* en la portada, pero agrega la fecha de 1855 para distinguirlo del álbum de 1874, editado recientemente por Efraín Castro Morales. Véase Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum artístico 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1987). Para el álbum completo con imágenes digitales de alta calidad, véase <http://digitalcollections.smu.edu/cdm/ref/collection/mex/id/804>.

4. La mejor biografía de DeGolyer es la de Herbert Robertson, *ABC's of De: A Primer on Everette Lee DeGolyer, 1886-1956* (Dallas, Texas: Southern Methodist University, 2007).

5. El archivo, The Everette Lee DeGolyer, Sr. papers, está disponible en la Biblioteca DeGolyer, MSS 0060 y MSS 0060x.



1. Bernardo Olivares, frontispicio del *Álbum artístico* [1855], dibujo a tinta sobre papel. Biblioteca DeGolyer de la Southern Methodist University, Dallas, Texas, A1980.0254c.

terminado en 1874 y hoy en la Biblioteca Palafoxiana. Olivares mismo publicó en 1874 una parte del tercer álbum en sus conocidos *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla*, una carta al pintor Salomé Piña con las biografías de pintores poblanos de la época virreinal. La decisión de publicar sus escritos en aquel impresio de 1874, según su autor, se inspiró en el trabajo de Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, escrito en 1861 y publicado póstumamente en 1872. El álbum en Dallas antecede a todos aquellos textos, escrito, firmado, y fechado en su mayoría entre 1855 y 1862, con pequeñas adiciones en años posteriores, como la corrección de la fecha de una muerte, la intercalación de un dibujo, y el mensaje sobre su desaparición temporal.

Pero ni el álbum texano ni el publicado por Castro, así como tampoco los *Apuntes* abarcan toda la producción literaria de Olivares. El de 1855 confirma lo que el lector cauteloso notará en la edición de Castro, y es que Olivares

dedicó su vida entera a la compilación de información sobre el arte en Puebla. En su ensayo sobre escultura poblana en el álbum de 1874 escribe: “Estos apuntes los escribí en mi primer álbum que se extravió en el sitio de los invasores franceses, pero habiéndose encontrado algunas hojas del borrador entre los papeles que se sacaron de los escombros, se aprovechan aquí. b.o.i. Fueron escritos en 1853”.⁶ También la “Advertencia” del de 1855 menciona un primer álbum que entonces todavía existía, pero que se perdió en el sitio poblano. Según su autor, este último consistía en más de 300 fojas de dibujos, notas biográficas y reflexiones sobre obras de arte ubicadas en Puebla. Debemos entonces considerar el álbum de 1855 como el segundo de Olivares y el de 1874 como el tercero.⁷

Bernardo Olivares Iriarte

Circunstancias biográficas y profesionales impulsaron a Bernardo Olivares a escribir tantas páginas sobre el arte poblano y a asumir su destacada posición en la historiografía del arte mexicano. Como explica Castro en su edición, Bernardo María del Loreto Olivares Iriarte (fig. 2) nació en Puebla en 1814. Su padre, José Bernardo Olivares Ramos, era escultor e indio cacique, cuya muerte en 1833 impresionó tanto a su hijo que abordó el tema más de cuarenta años después en su tercer álbum.⁸ El joven Bernardo, inspirado en las obras de su padre, emprendió sus estudios artísticos en el taller paterno junto a su hermano, José. En 1826, ingresó a la Academia de Bellas Artes en su ciudad natal, fundada en 1812 por el clérigo José Antonio Jiménez de las Cuevas.⁹ Participó en las exposiciones académicas desde 1827, y ganó varios premios.¹⁰ Fue discípulo del escultor José

6. Citado en Olivares, *Álbum artístico 1874*, 17.

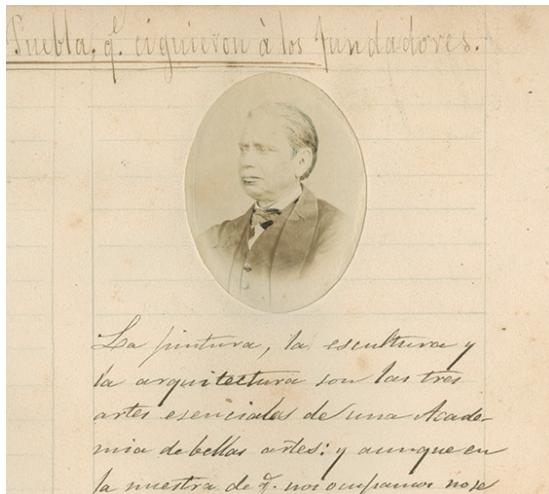
7. En su introducción al tercer álbum, Castro menciona que el segundo había desaparecido. Olivares, *Álbum artístico 1874*, 137, n. 90.

8. En otra parte del álbum de 1874 se menciona que su padre falleció en 1831. Olivares, *Álbum artístico 1874*, 47.

9. Como se explica a continuación, la academia se fundó como Sala de Dibujo, también denominada Escuela de Dibujo, dentro de la Academia de Agricultura y Artes Prácticas, parte de la Real Junta de Caridad para la Buena Educación de la Juventud. El nombre cambió oficialmente al de Academia de Educación y Bellas Artes en 1849. Para evitar confusiones, aquí la llamo “academia” igual que Olivares.

10. Francisco Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, edición, introducción y notas de Elisa Vargaslugo (Méjico: Imprenta Universitaria, 1963), 131-132; Castro, en Olivares, *Álbum artístico 1874*, xxvii-xxviii. Durante este mismo periodo Olivares estudió en el colegio

2. Anónimo, *Retrato de Bernardo Olivares Iriarte*, fotografía con tinta sobre papel, en Olivares, *Álbum artístico* [1855]. Biblioteca DeGolyer de Southern Methodist University, Dallas, Texas, A1980.0254c.



María Legazpi (1787-1861), pero al parecer tuvo una relación más estrecha con el artista polifacético, José Manzo y Jaramillo (1789-1860), a quien llamaba “amado maestro”. Además de servir de profesor y padre espiritual, Manzo también contribuyó a fomentar su interés por escribir sus ideas sobre el arte con sus *Apuntes artísticos de un artesano de Puebla*, publicados por Manzo en 1835.¹¹

Ya formado, Olivares trabajó como escultor en el taller de Legazpi de 1836 a 1838. Con la asistencia de Manzo, realizó diversos proyectos gubernamentales y eclesiásticos desde entonces. De esta obra sobreviven las imágenes de Nuestra Señora de Ocotlán y San Felipe de Jesús en la catedral de Puebla, pero también hizo un retrato del general Santa Anna en bronce para la ciudad de Cholula, una alegoría ecuestre para la Plaza Mayor poblana, y tres esculturas para el Paseo Nuevo, ya desaparecidas.¹² Estableció su propio taller en 1847 mientras mantenía su relación con la academia, donde fue nombrado director de dibujo en 1865. Siguió su labor en la Academia de Bellas Artes y simultáneamente participó en la recién fundada escuela de dibujo para niñas en 1872. Durante estos años tuvo entre sus discípulos a Francisco Olivares, Pedro Centurión y Bernardo Guerrero. Bernardo Olivares se separó de la academia en 1873 al negarse a parti-

Carolina antes de dejar la carrera académica por completo después de la muerte de su padre. Castro, en Olivares, *Álbum artístico* 1874, xxvii.

11. Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 104.

12. Castro, en Olivares, *Álbum artístico* 1874, xxxi.

cipar en la protesta compulsoria de las reformas constitucionales de aquel año.¹³ Falleció en 1876.

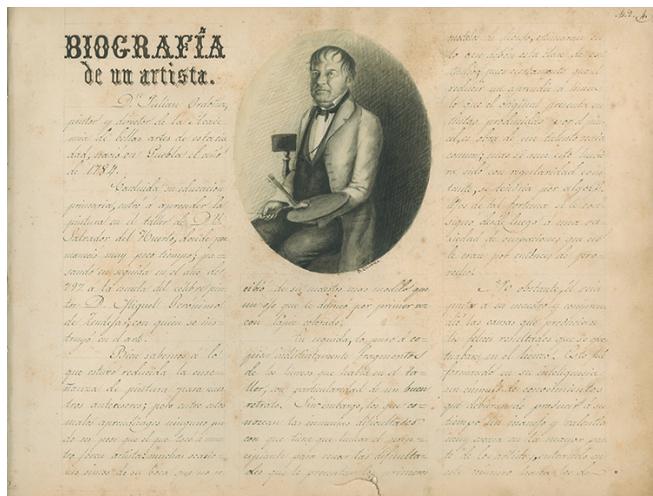
Desafortunadamente ni el álbum de 1874 ni el de 1855 aportan mayor información sobre la vida privada de Bernardo Olivares Iriarte. En ambos manuscritos hay varias noticias sobre José y Francisco Olivares, sus hermanos, también escultores. Aunque en la biografía del pintor poblano, Julián Ordóñez, se dice que el maestro solía aconsejar a sus discípulos que se casaran y disfrutaran de la vida más allá de sus ocupaciones artísticas, no existe evidencia de que Olivares fuera casado. Una breve nota en el álbum de 1874 menciona que su familia estaba acostumbrada a vivir con pocos recursos, pero parece que se refiere a sus hermanos.¹⁴ En el mismo álbum el nombre de Vicenta Olivares aparece en un dibujo, representando a las alumnas de la escuela de dibujo para niñas y mujeres fundada en 1872, pero tampoco se indica la relación entre ella y el autor. Aparentemente mantuvo alguna amistad con la familia de la poetisa poblana Rosa Carreto, de quien incluyó dos poemas en sus álbumes y a quien dedicó un ensayo en el tercero. Esa amistad duró más de 20 años y sabemos que Carreto fue su discípula en dicha escuela femenina; hizo también muchos amigos a quienes inmortalizó en otro dibujo del álbum de 1874, pero si contaba con más familiares además de sus hermanos, eligió excluirlos de sus escritos.

El Álbum

El *Álbum artístico de 1855* mide 26.5 cm de alto por 35 cm de ancho y su estado de conservación actual es pobre. Las tapas, ya separadas, son de piel color café oscuro con letras, margen y motivos ornamentales dorados. La mayoría de las 75 hojas, casi todas desencuadernadas, están escritas en tinta negra en ambas caras, varias con dibujos o fotografías junto al texto; 34 hojas muestran sólo uno o más dibujos. El papel color hueso es de buena calidad, con pálidos trazos hechos a mano para regular el texto; no obstante su antigüedad está en buenas condiciones a pesar de presentar un leve amarillamiento, decoloración y pequeñas roturas. Olivares intercaló algunas hojas con pegamento, las cuales tienen texturas y colores distintos. Por la nota introductoria se sabe que el solda-

13. Otros profesores académicos también dejaron sus puestos en protesta. Castro, en Olivares, *Álbum artístico 1874*, xxix-xxx.

14. Castro, en Olivares, *Álbum artístico 1874*, xxvii.



3. Página del *Álbum artístico* [1855], dibujo a tinta sobre papel.
Biblioteca DeGolyer de la Southern Methodist University, Dallas,
Texas, A1980.0254c.

do francés arrancó una cantidad desconocida de hojas del manuscrito; algunos cortes todavía son visibles.

Las páginas escritas (fig. 3) constan de tres columnas, algunas con estampas, dibujos, o fotografías pegadas a la cabeza. Además de unas cuantas correcciones y notas marginales a lápiz, el álbum presenta muy pocos errores de escritura¹⁵ o manchas de tinta, por tanto es probable que Olivares lo haya copiado de algún borrador como hizo para el álbum de 1874. Se nota, sin embargo, que la letra del autor varía a lo largo del álbum; es cuidadosa en la mayoría de las páginas y más apurada en otras. Las notas marginales y algunas correcciones y adiciones se hicieron después de la redacción original. Hay además inscripciones hechas por el soldado francés. La mayor parte son foliaciones que añadió Délénvieleuse en la esquina superior de varias hojas con las iniciales "M.D." y el número.¹⁶ Aunque Olivares es el autor del texto y de los dibujos, el álbum incluye también poemas

15. Sin tomar en cuenta la ortografía antigua que usa el autor.

16. Aunque la paginación de Délénvieleuse no es fiable, pues omite algunas hojas dibujadas y las intercaladas después de 1863, se incluye aquí junto al número de folio en las citas para asistir al lector. Resulta interesante notar que Olivares se aprovechó la foliación de Délénvieleuse en una referencia a sus escritos anteriores en el ensayo "Recuerdo amistoso" añadido en 1865 al final del álbum.

de José Manzo, Rosa Carreto y un anónimo identificado como M.G.M. De igual manera intercala con sus dibujos los de Francisco Morales van den Eynden (1811-1884) y los de José María Medina (1807-1874).¹⁷

La inclusión de poemas de otros autores se explica, por ejemplo, en la anécdota que aparece al final de la biografía de José Manzo, en la que Olivares señala que permitió a su maestro revisar su biografía y que tras leerla, Manzo escribió su propio epitafio en las páginas del álbum:

¿Qué importa cuánto me ofrece el mundo si todo es viento,
Pues su placer y contento cual humo se desvanece?
Solo el pensar me estremece ¡que me puedo condenar!

Rogad a Dios por la [sic] alma de José Manzo
Falleció en _____.¹⁸

Manzo dejó el espacio para que su discípulo escribiera la fecha de su muerte, y así lo hizo. En otra parte de la biografía de su maestro, Olivares anotó que al leer la descripción cariñosa escrita por su alumno, Manzo se emocionó.¹⁹

A diferencia del álbum de 1874, considerado por Castro como una colección ecléctica de ensayos,²⁰ el de 1855 tiene un programa coherente concentrado en las biografías de artistas poblanos entre 1750 y 1855, y la fundación de la escuela artística local. La primera parte, la más extensa, presenta las vidas de los fundadores y primeros profesores de la Academia de Bellas Artes de Puebla, escritas entre 1855 y 1861. Una hoja al final de esta sección resume brevemente las biografías de sus sucesores, entonces todavía vivos, Francisco Morales, José María Medina y Olivares mismo.²¹

17. En cambio, los dibujos de Olivares aparecen en un álbum de Francisco Morales van den Eynden. Castro, en Olivares, *Álbum artístico 1874*, xxix.

18. Olivares, *Álbum artístico [1855]*, fol. 25r/ "MD24".

19. El sobrino de Manzo, el presbítero Pablo Luna, se quedó con una copia de la biografía que aparece en el álbum. Se publicó en los *Apuntes biográficos del Señor Don José Manso* (Puebla: Rivera, 1861). En su historia de la pintura poblana, Francisco Pérez Salazar incluye una larga cita de aquel texto atribuido a uno de los discípulos del maestro. Véase Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 104.

20. Castro, en Olivares, *Álbum artístico 1874*, x.

21. Olivares escribe una autobiografía artística más amplia en el álbum de 1874. Véase Olivares, *Álbum artístico 1874*, 39-44.

Esta sección biográfica inicia con 17 páginas sobre la vida de Julián Ordóñez (1784-1853), concluidas en 1855, es decir, dos años después de la muerte del pintor. Narra múltiples anécdotas personales sobre su exitosa trayectoria profesional, desde su aprendizaje con Miguel Jerónimo Zendejas, hasta que es nombrado pintor de cámara de Agustín Iturbide. Describe el estilo de sus pinturas, su colorismo, y sus conocidos paisajes y perspectivas. Termina con una defensa de la personalidad agria del pintor y la reseña de su muerte.

La biografía de José Manzo y Jaramillo (1789-1860), escrita en su mayor parte en 1856, es la más extensa con 28 páginas.²² En la narración de la vida de su “amado maestro”,²³ Olivares sigue el mismo esquema que en la de Ordóñez, pero con más detalles e historias personales. Aborda con particular interés sus principios artísticos, así como la influencia de su madre en la elección del aprendizaje y su cambio del cincelado a la pintura. Ordena su quehacer artístico a partir de sus distintos trabajos: cincelado y orfebrería, grabado en lámina, pintura, arquitectura y litografía. Incluye también extensas anécdotas en cada parte además de su propia crítica sobre su ambiente de trabajo. Olivares concluyó la biografía de Manzo en 1856, cuatro años antes de su muerte, y le dio la oportunidad de leerla. Fue entonces cuando el maestro agregó el epitafio ya citado. La última parte de la biografía, escrita en 1860, relata detalladamente el fallecimiento de Manzo, suceso en el cual Olivares estuvo presente.

Las 11 páginas siguientes están dedicadas a la vida de José María Legazpi (1787-1861). Por esta biografía conocemos las circunstancias en las cuales llegó a Puebla el escultor capitalino, así como su labor artística en México con su ahijado José Francisco Rodríguez (1785-1835) y su maestro Manuel Tolsá (1757-1816). A propósito de su llegada a Puebla, Olivares ofrece abundantes críticas del estado de la escultura poblana, mismas que reproduce en su estudio sobre esta disciplina en otra parte del álbum. Destaca también el papel de Legazpi en la sistematización de la enseñanza académica. Termina con su muerte en 1861.

Aunque mantiene la propuesta biográfica, el autor cambia de método en la segunda mitad del álbum. Recurre a anécdotas y episodios singulares en vez de las biografías completas de los primeros capítulos. El ensayo “Tradición de estampas antiguas” rastrea la formación de la dinastía artística Zendejas a partir de la

22. En el álbum de 1874, Olivares se refiere a esta biografía de Manzo escrita anteriormente. El maestro Castro aclara en una nota que la biografía todavía no se había encontrado en 1987. Véase Olivares, *Álbum artístico 1874*, 53 y 137, n. 90. Hoy, por fortuna, la podemos publicar.

23. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 151r/“MD14”.

narración del viaje del jesuita Juan Antonio Oviedo a Roma acompañado por el grabador poblano, Lorenzo Zendejas, padre y abuelo respectivamente de los pintores poblanos, Miguel Jerónimo Zendejas y Lorenzo Zendejas. Olivares explica que la experiencia con el procurador en Roma convirtió a Zendejas (abuelo) en vendedor de estampas, al aprovechar su relación con los jesuitas para conseguir buenas referencias visuales para los artistas de Puebla. Así incentivó a su hijo a ser pintor.

Le sigue a esta segunda parte del álbum una serie de ensayos sobre la muerte del artista Salvador del Huerto y el encuentro entre Miguel Jerónimo Zendejas y un copista suyo, además de un poema de Rosa Carreto sobre Salvador del Huerto, dedicado a su maestro, Bernardo Olivares. Es posible que el dibujo que lo acompaña sea también de Carreto.

Tras un breve discurso a manera de explicación de un retrato de Zendejas publicado en el *Álbum mexicano* (1849), Olivares prosigue su labor biográfica con un episodio de la vida del artista afromexicano Juan Pola y su protector, el obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez. El álbum termina con una nómina anotada de escultores poblanos desde el virreinato hasta la invasión francesa, seguida por un recuerdo de un amigo fallecido.

Los artistas completamente biografiados y los apenas esbozados son tan sólo algunos de los muchos caracteres en el *Álbum artístico de 1855*. Además de los ya mencionados y el soldado francés Marcel Délévieleuse, aparece una amplia representación de la sociedad mexicana de los siglos XVIII y XIX. Notables entre ellos son el emperador Agustín Iturbide, patrón de Julián Ordóñez; Manuel Tolsá, eminente escultor académico, maestro de José María Legazpi, y crítico duro de los esfuerzos de su discípulo; el barón Alejandro von Humboldt, quien hospedó a José Manzo y a otros artistas mexicanos de visita en París; el padre José Antonio Jiménez de las Cuevas, fundador de la Academia de Bellas Artes en Puebla; y Manuel López Bueno, impresor veracruzano y fracasado primer director de la academia poblana. Otros artistas que con un papel secundario aparecen en el álbum son el grabador poblano José de Nava, el artista y patriota José Luis Rodríguez Alconedo, el pintor Ignacio Vázquez, el escultor Manuel Labastida, el arquitecto Vicente Casarín, el escultor Zacarías Cora y el escultor José Francisco Rodríguez. Entre los protectores y coleccionistas en el libro se encuentran Antonio Rosas, Manuel Cardoso, los obispos poblanos Pérez y Francisco Pablo Vázquez, la marquesa de Pinillos y el marqués de Guardiola.²⁴

24. Sobre la relación entre los obispos y la academia, véase Montserrat Galí Boadella, “El patrocinio de los obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes”, en *Patrocinio, colección*

El álbum de Olivares aborda también las ya conocidas redes, relaciones y amistades entre artistas, y entre ellos y sus seguidores, con una mirada hacia la vida social que tanto impactaba a la profesión. Como se ha apuntado, se interesa por las dinastías artísticas: Bernardo Olivares y Ramos (padre, escultor), Bernardo Olivares Iriarte (el autor, hijo, escultor) José Olivares (hermano del autor, escultor) y Francisco Olivares (también hermano del autor y escultor); Salvador del Huerto y su hija Ignacia, ambos pintores; Lorenzo Zendejas (abuelo, vendedor de estampas), Miguel Jerónimo Zendejas (hijo, pintor), y Lorenzo Zendejas (nieto, pintor). Explica además los vínculos entre maestros y discípulos. Por ejemplo, identifica a José Antonio Villegas Cora como el gran maestro de los escultores poblanos. De su taller salieron el padre de Olivares, los hijos de Cora Zácaras y Juanito y el escultor José Villegas, quienes a su vez, preparaban a una tercera generación de escultores.

Olivares describe detalladamente algunas de las relaciones entre artistas; la más interesante resulta la de José Francisco Rodríguez, José María Legazpi y Manuel Tolsá. Menciona que Rodríguez y Legazpi trabajaron juntos en México en el periodo de aprendizaje de este último con el reconocido escultor académico. Así aprendió Legazpi el estilo y la técnica de los famosos retratos de cera de Rodríguez mientras trabajaba en el taller de Tolsá. Una comisión para un retrato en yeso blanco en el cual participaron Legazpi y Rodríguez acabó con la relación entre Legazpi y su maestro, Tolsá. Cuando el director de escultura de San Carlos tasó la escultura de su discípulo y su compañero con un valor bajísimo, Rodríguez se enfadó, diciendo, “¡Si estos españoles nos tratan como a unos miserables!”²⁵ Legazpi dejó el taller de su maestro por el insulto, y, tras despedirse de su ahijado, se trasladó a Puebla.

Este caso refleja a su vez la relación, mencionada en el álbum, entre la Academia de San Carlos de México y la Academia de Bellas Artes en Puebla. Aunque la historia de cada una era diferente, su fortuna estuvo ligada durante la primera mitad del siglo xix.²⁶ La historia de la academia en México es bien conocida y no

y circulación de las artes, ed. Gustavo Curiel (Méjico: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 237-260.

25. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 34r/“MD34”.

26. Para la historia de la academia poblana, véase Efraín Castro Morales, *Homenaje nacional José Agustín Arrieta (1803-1874)*, introducción de Xavier Moyssén (Méjico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994). Véase también Galí Boadella, “El patrocinio de los obispos de Puebla”, 237-260 y Ángel Julián García Zambrano, “Ilustración y academia en Puebla y la ciudad de Méjico a partir del virreinato del II

hace falta hablar de ella aquí.²⁷ La academia poblana tuvo su origen en la escuela gratuita fundada en 1796 como Real Junta de Caridad y Sociedad Patriótica para la Educación de la Juventud, aprobada por las cortes españolas en 1812. La sala de dibujo funcionó dentro de su Academia de Agricultura y Artes Prácticas. El nombre cambió oficialmente al de Academia de Educación y Bellas Artes en 1849. La academia mantuvo su labor pedagógica desde su inauguración en 1813 aun cuando no había fondos para compensar a los directores, asunto que aborda Olivares en su biografía de Ordóñez.²⁸ Pero la sombra que proyectaba la escuela capitalina sobre la poblana, a pesar de las dificultades económicas de la primera, se percibe a lo largo del álbum. Tolsá aparece con frecuencia en el texto. Además de su pelea con Legazpi, Olivares menciona al gran escultor valenciano en el asunto del ciprés, por lo menos nueve veces. También lo destaca como el salvador del arte mexicano e introductor del buen gusto, del que hablaremos a continuación. En la biografía de Ordóñez, el autor da como prueba del talento del pintor poblano la aprobación de una pintura suya por Tolsá. De la Academia y su enseñanza, explica Olivares, Legazpi legó a la Academia poblana la sistematización del plan de estudios de San Carlos aunque, se lamenta, jamás en Puebla hubo cursos de pintura, escultura y arquitectura, pues sólo había de dibujo.

conde de Revillagigedo”, *Colonial Latin American Historical Review* 11, núm. 1 (2002): 55-92. Los estudios sociohistóricos sobre el arte en el siglo XIX en *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México*, coord. Eloísa Uribe (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987), también dan amplias noticias sobre la academia y el academicismo en esta época.

27. Los estudios fundamentales sobre la Academia de San Carlos incluyen Diego Angulo Iñíguez, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas* (Universidad de Sevilla, 1935); Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1780-1910* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009); Thomas Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, 2 vols. (México: Secretaría de Educación Pública, 1976); Abelardo Carrillo y Gariel, *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El arte en México de 1781 a 1863* (México: s.e., 1939); Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos*, prefacio de Elizabeth Wilder Weismann (Austin: University of Texas Press, 1962) y Genaro Estrada, *Algunos papeles para la historia de las bellas artes en México* (México: s.e., 1935).

28. Montserrat Galí Boadella resume la historia de la escuela poblana y presenta con gran detalle los asuntos financieros de la institución. Véase Galí Boadella, “El patrocinio de los obispos de Puebla”, 249-257. Fausto Ramírez atribuye la sobrevivencia de la academia poblana a que la escuela respondía a los gustos de la burguesía de la ciudad y producía abundantes pinturas de género, retratos y paisajes. Fausto Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia* (México: Editorial de la Plástica Mexicana, 1985), 6-7.

Los artistas y patrones poblanos fueron responsables de los centenares de obras de arte mencionadas en el álbum. A diferencia del de 1874 en el cual varios de los ensayos se centran en los objetos como la extensa descripción de la catedral y sus capillas, el de 1855 alude a los artistas y sus *oeuvres* o producción individual. En las biografías, Olivares habla de algunas obras relevantes. Entre éstas se encuentran el ciprés de la catedral poblana, las pinturas murales en el Palacio de Iturbide en México y el Palacio Episcopal de Puebla, las pinturas y esculturas para múltiples retablos locales, y la impresionante e imponente penitenciaría diseñada por Manzo según las ideas modernas sobre el trato a los prisioneros.

Además de estos trabajos significativos para instituciones importantes, el álbum se refiere a un sinfín de obras menores, pero no menos valiosas para los historiadores del arte. Olivares describe pinturas sobre vidrio, esculturas de cera, aparatos efímeros de fiesta y grabados, entre los muchos objetos que menciona en el álbum. Las perspectivas para Jueves Santo llaman la atención, al mostrar la pervivencia de la pintura de aparato del virreinato. No obstante, la cantidad de panorámicas o paisajes y de vistas urbanas y arquitectónicas muestran el cambio en el gusto en las primeras décadas del siglo XIX. Según Fausto Ramírez, la afición por estas pinturas “de comedor” estaba bien desarrollada entre los coleccionistas poblanos.²⁹ También el álbum de Olivares refleja cómo el dominio casi absoluto de temas religiosos en el arte mexicano se veía reducido, y el nacionalismo y el gusto burgués exigían temas que capturaran la belleza, el progreso y la riqueza natural del nuevo país.³⁰

Un ejemplo curioso sobre la aparición de temas nuevos en el álbum es la serie de paisajes pintados por Julián Ordóñez para Joaquín Cardoso. El mecenas dio al artista una tela larga para que pintara paisajes. Éstos iban a formar un cosmoláma, o cámara dentro de la cual, con la asistencia de lentes magnificadores, el espectador disfrutaría de vistas paisajísticas y urbanas. Las imágenes resultaron tan bellas que el dueño las dividió en cuadros independientes y las puso en marcos dorados. Olivares relata cómo unos años después Ordóñez las encontró en

29. Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, 58.

30. El otro gran tema del siglo XIX, la historia, no se desarrolló aún en Puebla en 1855. Sobre el nuevo interés en temas históricos en México, véase Ray Hernández-Durán, “Entre el espacio y el texto: ubicación del arte virreinal en el México poscolonial”, en *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, tomo II, coord. Stacie G. Widdifield (Méjico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001), 38-42; y Stacie G. Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting* (Tucson: University of Arizona Press, 1995), 29.

una almoneda de los objetos de la casa del emperador Iturbide. Ante el precio elevado de las pinturas, el artista exclamó: “¡Lo que son las cosas del mundo! La fortuna ha soplado viento en popa para estos países”.³¹

En el álbum se habla también de las prácticas decimonónicas de ver y comprar este arte. Algunas de éstas, como la almoneda, se llevaban a cabo desde el virreinato. En la biografía de Julián Ordóñez, Olivares apunta que a principios del siglo XIX también había un mercado de arte y alhajas lujosas los días de Todos los Santos y de los muertos en los portales de la ciudad. Las personas pudentes gastaban cantidades enormes en su compra, y los artífices y mercaderes exhibían sus productos más costosos en esa ocasión. La feria incluía pinturas, joyas de platería, y objetos de lujo de las últimas naves de China y Europa. Aquella venta —dice Olivares— era tan importante que era una de las pocas oportunidades en los cuales se dejaba ver en público a la gente de clase alta.

De estos coleccionistas Olivares da otras pistas sobre su modo de adquirir arte. Además de describir la comisión directa entre artista y patrón —como el contrato entre el emperador y Ordóñez por las pinturas murales, y los varios trabajos de Manzo para las iglesias de Puebla— el álbum habla de otras formas de coleccionismo decimonónico. Por ejemplo, la competencia entre aficionados del arte resultaba en precios elevados para pinturas codiciadas. El álbum da cuenta de una pintura de San Antonio Abad ofrecida por su dueña a Miguel Toro, tasador poblano “siempre a la caza de buenas pinturas”.³² Solía comprarlas para obsequiarlas al obispo Pérez y disfrutar de las gratificaciones de su protector. En una ocasión Toro se negó a comprar la pintura y José Manzo se aprovechó de su desinterés. Cuando el obispo ofreció comprarla, Manzo se la regaló. En otra parte del álbum, Olivares habla de un pintor desgraciado que no podía vender sus pinturas porque todos los coleccionistas buscaban las obras de Miguel Jerónimo Zendejas. Incluso cuando falsificó la firma del maestro, los avezados coleccionistas rechazaron su oferta, mostrando su buen gusto y su conocimiento del estilo y pincel de Zendejas.

A esta forma de ver y comprar arte mediante la feria pública o la venta entre particulares, se añadió en el siglo XIX otra de índole moderna: la exposición. Como indica Fausto Ramírez, la exposición académica de esa época tenía varias propuestas, tanto internas como públicas: mostrar el adelantamiento de los dis-

31. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 111/“MD10”. Llamar a las pinturas de paisaje “países” era común en el virreinato y el siglo XIX.

32. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 71/“MD6”.

cípulos, fomentar el buen gusto entre éstos y el pueblo, y estimular el interés en el estudio del arte.³³ La academia poblana, por ejemplo, inauguró la primera exposición pública de las obras de alumnos premiados en 1816.³⁴ El álbum de Olivares hace referencia a docenas de exposiciones de arte, tanto dentro del ámbito académico como fuera de él.³⁵ En la biografía de Legazpi, el autor señala cómo el artista participaba en las exposiciones mensuales de la Academia de San Carlos en México y hacía que sus propios alumnos participaran en las de la academia poblana. La más extensa descripción de una exposición ocurre al final del álbum en el ensayo titulado “El joven Pola y el señor obispo Pérez”. Este capítulo habla de las hojas impresas con los nombres de los participantes y los premios para los artistas más adelantados y la práctica racista de alistar al mulato Pola sin el título de “don” que disfrutaban los demás alumnos.

También el museo se introduce en el álbum como modo de exhibir el arte y de aprender las lecciones de historia nacional y buen gusto. En las últimas décadas del virreinato, el único museo de arte en la Nueva España estaba dentro de la Academia de San Carlos y servía principalmente para la instrucción de sus alumnos; Puebla carecería de una institución semejante hasta 1826.³⁶ Olivares dice que José Manzo durante su estancia europea se dedicaba a contemplar las obras de arte del Museo del Louvre y a su regreso hablaba de esa experiencia con sus discípulos. El autor alude brevemente a la formación en 1826 del Museo de Antigüedades y Conservatorio de Artes del Estado de Puebla con Manzo como su primer director. Por desgracia, Olivares no profundiza más sobre el museo, el cual siguió en funcionamiento hasta la clausura de la Academia de Bellas Artes en 1973.³⁷

33. Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, 8.

34. Castro, *José Agustín Arrieta*, 51.

35. Galí Boadella, “El patrocinio de los obispos de Puebla”, 245-247, aborda en detalle las exposiciones tempranas de la academia poblana.

36. El gobierno del estado participó en la formación del museo poblano con el movimiento iniciado por Lucas Alamán de usar el museo como instituto educativo para restar la instrucción del dominio exclusivo de la Iglesia católica. En 1825, Alamán propuso un museo nacional con acervo de monumentos y objetos indígenas para cubrir la historia antigua del país. Véase Esther Acevedo, “1821-1843. Los años difíciles de la Academia”, en *Y todo... por una nación*, 44-45.

37. Su colección ya forma parte del museo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla e incluye pinturas y grabados mexicanos y europeos además de los esfuerzos de los alumnos y directores de la academia. Un ensayo breve sobre Manzo en el tercer tomo de *El museo mexicano* (México: Ignacio Cumplido, 1844): 256-257, trata sobre el museo. El estudio de García Zambrano, “Ilustración y academia en Puebla”, 83-85, proporciona mayores detalles sobre el museo.

Olivares y la historiografía del arte mexicano

El álbum de 1855, además de su propuesta biográfica y artística, resulta ser igualmente interesante por la mirada que ofrece de la filosofía del arte a mediados del siglo XIX. Aunque lo niega con la típica modestia de su época, Olivares era un hombre de buen gusto, uno de los *conoscitor* o, como los llama también en su álbum, hombres inteligentes e instruidos en el arte. Escribe el álbum de 1855 en el momento en que la historiografía está en plena formación, contemporánea con la creación de la galería de pintura mexicana en la academia nacional y anticipándose por unos años a los escritos de Bernardo Couto, Rafael Lucio y Manuel Revilla.³⁸ Con un método basado en la observación de los objetos mismos, y su descripción y crítica, estos autores empezaron a definir al arte virreinal para dar inicio así a la historia del arte mexicano; a ellos se unió Olivares con la publicación de sus *Apuntes artísticos* de 1874.

A diferencia de los *Apuntes* de 1874, en los cuales nuestro autor afirma que su intención es “formar la historia del arte aquí”,³⁹ y se ve claramente como respuesta al esfuerzo histórico de Couto, el álbum de 1855 no es una historia, sino estrictamente un álbum, o sea una colección de escritos independientes. Este tipo de literatura estuvo muy de moda en el siglo XIX entre los hombres y mujeres de las clases medias y altas. Mantenían sus álbumes como libros de recuerdo, en los que reunían fotografías, poemas y autógrafos de amistades y personas importantes para perpetuar su memoria. Pero aunque los álbumes de la época incluían temas diversos, los escritos independientes que acumula Olivares entre 1855 y 1861, o como él mismo los llama, los artículos, se centraban en el arte poblano ya que la intención de Olivares era “perpetuar la memoria de mis respetables maestros”.⁴⁰

La mayor parte de esta diversidad de artículos son biografías y anécdotas de la vida de artistas poblanos. En los años en que Olivares los escribió de 1855

38. Rafael Lucio, *Reseña histórica de la pintura mexicana en los siglos XVII y XVIII* (México: Abadiano, 1864); Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (México: Escalante, 1872); Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (México: Secretaría de Fomento, 1893).

39. Bernardo Olivares Iriarte, *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en la ciudad de Puebla* (México: Tipografía Escalerillas número 13, 1874), 5. Olivares mismo escribiría historias de la pintura y de la escultura poblana en su álbum de 1874, ambos con intenciones didácticas.

40. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 2r/“MDI”.

a 1861, la biografía era ya un género literario bien establecido; con seguridad conocía los diccionarios de Lucas Alamán y Juan Agustín Ceán Bermúdez, así como la tercera parte de *El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino, y las vidas de Giorgio Vasari. Quizá los ejemplos más importantes y directos fueron las biografías incluidas en el periódico *Álbum Mexicano* publicado por Ignacio Cumplido en 1849. Olivares compartía con esta publicación literaria el interés prolongado y detallado por los datos y hechos biográficos, así como el resumen de la personalidad de los sujetos —todo esto basado en informes de sus amigos— a lo que añadía descripciones formales de la obra del retratado. Las biografías en el álbum de 1855 de Olivares seguían aquel modelo, pero debido a las relaciones estrechas que el autor mantenía con muchos de sus sujetos, las presentaba con un tono más íntimo y cariñoso. De igual manera se diferenciaba de Lucio y Couto, quienes escribieron sus historias del arte mexicano aprovechándose más bien de las obras con poca información biográfica. Por esto las biografías de artistas de Olivares tienen un marcado énfasis en sus recuerdos personales y evidencian un carácter narrativo más que de lección docente. Si bien nuestro autor no aspiraba a conseguir el objetivo universal de Couto o Lucio de preservar el conocimiento histórico nacional (y del patrimonio mismo), sentía la misma responsabilidad de compartir sus memorias. Para él, escribir sobre aquellos hombres y conservar sus historias era su deber.

Incluso en el formato biográfico, Olivares refleja el interés de su época por definir lo que él llamó más tarde “las dos épocas de nuestra historia de la pintura”.⁴¹ Y aunque su intención no era realizar un ejercicio de crítica de arte mediante la biografía narrada de artistas, no resulta clara la separación entre ambas y cada biografía está matizada con su opinión negativa del arte del pasado español.⁴² Igual que Couto, Lucio, y Revilla, Olivares distingue al arte virreinal del arte moderno. Y, según Juana Gutiérrez Haces, a semejanza de Couto busca un “estilo identifiable” de la antigua escuela mexicana, “con características coherentes y admirables procedentes del ambiente colonial”.⁴³ Olivares separa los gustos decadentes del periodo virreinal de los intentos valiosos de los artistas que fundaron la escuela poblana en el siglo XVIII. De la misma manera que en

41. Olivares, *Álbum artístico* 1874, 15.

42. Sobre la crítica del arte en el siglo XIX, véase Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, t. I (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 35.

43. Juana Gutiérrez Haces, “Introducción”, en *Diálogo de la historia de la pintura en México* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 55.

sus posibles fuentes de inspiración como el *Álbum Mexicano* —por ejemplo la biografía de Miguel Jerónimo Zendejas escrita por Manuel Payno—, Olivares caracteriza al virreinato como “una época tan escasa de ilustración artística”; por tanto, los artistas, incluso los que admira, eran susceptibles de padecer los defectos de su entorno.⁴⁴ Al describir a Salvador del Huerto como “pintor de poco genio, de regular dibujo y de una inteligencia cual convenía a su época”, puntualiza que “supo imprimir a sus obras un aire, una expresión, y un sentimiento apacible, místico, y devoto que hizo a sus pinturas apreciables y bien recibidas”.⁴⁵ En el álbum de 1874, atribuye igualmente los defectos colorísticos que muchos veían en la pintura de Miguel Jerónimo Zendejas “al gusto de su época y a la falta de escuela”.⁴⁶

Si los conservadores, Couto y Lucio, señalan como punto de partida de la Escuela Mexicana *ca.* 1600 y el liberal Revilla, la época prehispánica, para el también liberal Olivares, Zendejas y Del Huerto eran los fundadores de la escuela poblana —como lo era para la escultura José Villegas Cora— quienes empezaron la resurrección del arte a mediados del siglo XVIII para culminar con el trabajo de los académicos Ordóñez y Manzo el siguiente siglo. Para Olivares el uso del grabado europeo fue lo que salvó al arte poblano, aunque había estampas en Puebla desde el siglo XVI —da crédito a la tienda de Lorenzo Zendejas (abuelo), que proveía vastas cantidades de estos importantes recursos artísticos en 1719—: “Estas colecciones [de estampas] que nos vinieron hace más de cien años, fueron las que ilustraron a nuestros pintores poblanos y contribuyeron poderosamente a sus adelantos, pues en las pinturas de aquellos tiempos reconocemos el estudio que de ellas hacían”.⁴⁷ Da como ejemplo un retrato de Juan de Palafox y Mendoza realizado por José Joaquín Magón cuyas figuras se inspiraron en un grabado napolitano. Con su tienda de estampas, Zendejas auxiliaba “a los artistas de aquellos tiempos quienes sin enseñanza ni elementos de ninguna especie caminaban aislados y entregados a sus propias inspiraciones”. Concluye Olivares, “Por lo referido se convendrá lo útil que fueron estas colecciones para los buenos artistas que formaron un carácter peculiar que se ha conocido por escuela mexicana”.⁴⁸ De esto entendemos que el autor, que escribe a mediados

44. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 18r/ “MD17” y Manuel Payno, “Miguel Gerónimo Zendejas,” *Álbum mexicano* 1 (1849): 223-227.

45. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 51r/ “MD50”.

46. Olivares, *Álbum artístico* 1874, 97.

47. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 42r/ “MD42”.

48. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 42v.

del siglo XIX, está dispuesto a admirar el arte virreinal como, aprovechándose de las palabras de Ray Hernández Durán sobre la formación de la galería de pintura novohispana en la misma época, “documento histórico que trazó la evolución de México hacia una nación moderna”.⁴⁹ En el álbum de Olivares, los trabajos de Del Huerto, Cora y Zendejas son los documentos históricos que marcan la fundación de la escuela poblana a pesar de las deficiencias de gusto de la época y la carencia de preparación académica. Triunfan estos antepasados artísticos para poner a Puebla en marcha hacia la perfección del arte decimonónico. Sólo bajo la influencia del *Diálogo* de Couto, 20 años después, puede Olivares, en su álbum de 1874 encontrar calidades admirables en los artistas poblanos del XVII y principios del XVIII.

Por tanto, el aprecio en el *Álbum artístico de 1855* de las obras que pintaban Julián Ordóñez y José Manzo, ambos fruto de estudios preacadémicos —o sea gremiales—, está matizado con las dificultades de su preparación. En la biografía de Ordóñez, Olivares dice, “Bien sabemos a lo que estuvo reducida la enseñanza de pintura para nuestros antecesores”.⁵⁰ En otra ocasión, habla de la reputación del mismo maestro y de los que criticaban su arte. Pregunta “¿Es fácil que se sepa con perfección aquello que no se aprendió?” o sea, que los defectos en el arte de Ordóñez se debían a la defectuosa manera de pintar y enseñar el arte en el virreinato. En su opinión, “no le faltó talento, sino una ocasión oportuna de aprender con perfección, esa parte tan esencial del arte”. Y cuenta que al ver una pintura de Correggio en París, dijo Manzo de su compañero, “D. Julián pudo haber pintado así”.⁵¹

El álbum presenta a Manzo como un artista triunfante, gracias a su diligencia e inteligencia innata, que le permitieron sobreponerse a la mala pedagogía y a la falta de profesionalismo de su entorno formativo. Fue aprendiz del pintor Salvador del Huerto, pero era el ámbito arquitectónico el que más ofendía el gusto de nuestro autor. Olivares dirige su crítica más vehemente hacia la arquitectura novohispana, ya que si la pintura, gracias al empleo de estampas europeas, tenía huellas de Rafael, Murillo y Rubens, la arquitectura barroca estaba muy lejos de cualquiera inspiración clásica. Al hablar de la campaña de Manzo

49. Ray Hernández-Durán, “Modern Museum Practice in Nineteenth-Century Mexico: The Academy of San Carlos and *la antigua escuela mexicana*”, *Nineteenth-Century Art Worldwide* 9, núm. 1 (2010): s.p. Disponible en <http://19thc-artworldwide.org/index.php/spring10/modern-museum-practice-in-nineteenth-century-mexico> (consultado el 21 de marzo de 2010).

50. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 51v/ “MD4”.

51. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 12v.

para imponer una arquitectura neoclásica en Puebla entre 1840 y su muerte en 1860, aclara Olivares:

El estado que guardaba la arquitectura en la ciudad en esta época era lamentable. El ornato y decoración que se conocía estaba basado en el desarreglo que años atrás había estragado el gusto arquitectónico. El mal gusto y la exageración que esta corruptela había producido en Europa donde tuvo principio, entre nosotros se hizo más deformé por la caprichosa ignorancia de los constructores. Pues con excepción de los retablos de los Santos Reyes de Catedral y mayor de San Agustín (que acaban de quitar) en que se respetaron los principios, los demás eran intolerables.⁵²

Todavía en pleno siglo XIX, los artesanos seguían produciendo objetos deformes, caprichosos y de mal gusto, los cuales describe Olivares como rarezas ridículas. También los patronos y coleccionistas se caracterizaban por su mal gusto e ideas descaminadas, según nuestro autor. Para Olivares, el único remedio sería un giro hacia lo clásico y sus principios, y la destrucción de los monumentos viejos que contaminaban a la ciudad.

Pero Manzo, según Olivares, tenía una tarea muy difícil: remediar el gusto poblano y las prácticas de los artesanos acostumbrados a trabajar, según los académicos, sin reglas ni principios. Con sólo el *Manuale d'Architettura* de Giovanni Branca (1629) —o la edición castellana de 1790— Manzo aprendió por su propia cuenta los principios arquitectónicos. Se instruyó él mismo en los cinco órdenes para la perfección de sus altares y sus pinturas de perspectiva. Y al final de su carrera había aprendido a la perfección las reglas clásicas; prueba de ello fue su moderna penitenciaría. Este trabajo impresionó mucho a Olivares: “La empresa de una penitenciaría es ardua a toda luz, es un pensamiento que significa el progreso de la civilización”.⁵³ Era, para Olivares, la cima de su adelantamiento y prueba incontrovertible de la modernización de la nación y su arte.

Como se habrá notado, esta retórica del rescate del arte mexicano de sus tradiciones barrocas tiene su héroe en el arte clásico y los maestros europeos clasicistas. En esto se refleja el ideal del entorno académico y los escritos de contemporáneos como Couto. Olivares expresa de manera más clara este afán por lo clásico en su descripción del Museo del Louvre,

52. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 21r/ “MD20”.

53. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 25r/ “MD24”.

este emporio de la inteligencia universal, esta exposición de las obras de tantos siglos, este triunfo de la civilización, que comienza en la restauración con Giotto y Cimabue en el siglo xiv, se encumbra con Rafael y Bonarrota en el reinado del papa Julio II, y cimentada en tan robustas bases, allana el campo a la escuela moderna, que, si bien pálida en la inspiración por falta de la fe de aquellos maestros, es escrupulosa en detalles y pormenores, exigencias de positivismo de la época.⁵⁴

En el campo arquitectónico, el álbum traza la historia del clasicismo en su traslado de España a México y hasta los últimos años del virreinato:

Se formó en España una escuela regeneradora bajo la protección de Carlos III para depurar la arquitectura de estos vicios artísticos en que había caído, y conseguido este fin y vuelto el buen gusto y severidad greco-romano, vino a producir, como es consiguiente, eminentes artistas, entre los que se hizo notable, el famoso escultor D. Manuel Tolsá enviado a esta nación por el rey con el título de “Escultor de mérito, Director general (*sic*) de la Academia de San Carlos de México y Veedor de Obras”.⁵⁵

Así muestra el autor su posición ideológica sobre el arte: el universalismo del neoclásico y el neoclasicismo como el modo de hacer de México país moderno, progresista y civilizado.⁵⁶ Pero es importante señalar, como lo ha hecho Eliisa Vargaslugo que el clasicismo académico de Puebla estaba suavizado por la influencia romántica del costumbrismo.⁵⁷ Aunque Olivares no refiere directamente a este hecho, es claramente notorio en los temas de las obras que describe y en sus propios dibujos. Pero aún así, Olivares participa de la postura de los filósofos del arte mexicano y su promoción de un estilo clásico y un contenido mexicano, tanto religioso como profano.⁵⁸

54. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 231r/ “MD22”.

55. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 211r/ “MD20” (énfasis en el original).

56. No sugiero que Olivares, como Couto, empezara a pensar en períodos estilísticos, como ha notado Juana Gutiérrez Haces en su “Introducción” a la edición de 1995 de *Diálogos*, 57. Parece lo contrario: que Olivares entendía una belleza ideal y el arte del virreinato presentaba errores precisos a corregir. Como indica Jorge Alberto Manrique, antes de la Reforma, los hombres de buen gusto creían en una belleza absoluta sin divisiones ni épocas estilísticas. Jorge Alberto Manrique, “Arte, modernidad y nacionalismo, 1867-1876”, *Historia mexicana* 17, núm. 2 (1967): 242.

57. Vargaslugo, “Introducción”, en Pérez Salazar, *Historia de la pintura en Puebla*, 39.

58. Manrique, “Arte, modernidad y nacionalismo”, 248.

De las cualidades estilísticas, que admira nuestro autor entre las obras de sus biografiados, destacan la invención y la armonía, tanto en composición como la en los colores. Las aplaude en su análisis de la pintura de Manzo:

Es también una cualidad poco común la que posee en la invención: invención natural sin forzamiento ni exageración. Esta cualidad que favorece a tan pocos, se ve realizada por la capacidad con que el Sr. Manzo maneja sus *composiciones* [...] Agradable es por demás observar en sus obras aquella armonía y consonancia con que aparecen reguladas todas las partes componentes, la unidad que forman estas partes con el todo, la oportunidad y tino en la elección y repartición de objetos, dándoles el lugar a cada uno de ellos según su importancia y mayor lucimiento.⁵⁹

De igual manera, al describir los paisajes de Ordóñez, Olivares destaca: “El mérito principal de estas pinturas se nota en la armonía de tintas, en la combinación más exacta de sus tonos, en la graduación de ellas según la acción de la luz, en la belleza del colorido de los objetos, con arreglo a los accidentes de la naturaleza de ellos mismos”.⁶⁰ Así Ordóñez observaba y racionalizaba la peculiaridad de la naturaleza para crear la belleza ideal. En éste y otros comentarios, Olivares se muestra partidario de las reglas clasicistas del arte —suavidad, armonía, belleza ideal— que promovieron los académicos en general y su contemporáneo Couto específicamente.

Estas reglas promovidas por Olivares no son sólo fruto del talento innato sino el resultado del estudio académico (o, por lo menos, basado en los principios académicos). Nuestro autor presenta varias viñetas para reforzar esta ideología. Cuenta, en la biografía de Manzo, que el joven artista, viendo la perfección de sus copias de varios modelos, aceptó un encargo de un dibujo para el cual no contaba con modelo. Como el dibujo le salió muy mal, el desengañado artista, “Se dedicó con empeño a la *invención*, alcanzando abundantes frutos de su estudio, como lo vemos en la facilidad y buen gusto de su trazo”. Pero comenta Olivares: “Hay, sin embargo, algunos que, lejos de sacar este provecho continúan cada día con mayor hinchazón y necesidad, haciéndose por lo mismo intolerables a todos”.⁶¹ También en la biografía de Ordóñez da

59. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 22v.

60. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 10v.

61. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 18r/ “MD17”.

el autor el ejemplo de una mujer quien, tras observar al pintor, opinó “Señor Ordóñez, antes que viera yo tenía por difícil la pintura; pero hoy he visto cuán fácil es. Se coge un poco de oscuro, se hace una mancha, luego, con más negro, se le ponen las rayas y se acaba con unas tildes de blanco”. Añade Olivares que si hubiera visto a otro pintor de su entorno intentar pintar con igual perfección, “habría creído esta señora que la pintura, no solo era difícil, sino inaccesible al vulgo”.⁶² De esto entendemos que la facilidad que disfrutaba Ordóñez era fruto de su estudio prolongado, aunque solitario, de modelos apropiados.

Olivares muestra su propia erudición cuando elogia los bocetos de su maestro Manzo y su buen *disegno*. Para los tratadistas y aficionados del arte desde el Renacimiento, el dibujo había sido la muestra más clara de la destreza intelectual del artista. Era en el boceto, sin los colores para distraer de los fundamentos del arte, que el artista manifestaba su don. Según Olivares,

Es cierto que esta clase de pinturas no son para todos, pues el carácter de ellas no cuadra a los afectos de la pulidez y acabamiento. Pero ¿qué importa a los inteligentes esta falta si en cambio se hallan otras cualidades más difíciles, accesibles solo a las grandes inteligencias? Campeón en estas obras del Sr. Manzo, un exquisito gusto en la composición, en las tintas, en el claroscuro, siempre tan constante y firme, oportunidad de toques, destreza en el manejo y, por último, cuán felizmente se hallan ejecutados y llevados a su término estos pensamientos en que brilla y centellea en cada toque la inspiración del artista.⁶³

Con su aprecio por estos dibujos preliminares y sus muestras del *disegno* del artista, tan poco valorado por la gente vulgar, Olivares refleja su refinada o inteligente visión del arte.

Olivares, artista

Como en el álbum de 1874, los dibujos en el de 1855 tienen en su mayoría poco vínculo con el texto; es aquí donde el carácter ecléctico de los álbumes decimonónicos se muestra más claramente. El estilo refleja su gusto por el clasicismo a pesar de que la técnica de los dibujos es algo deficiente. El frontispicio del

62. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 12r/ “MDII”.

63. Olivares, *Álbum artístico* [1855], fol. 22v.



4. Francisco Morales van den Eynden. Dibujos religiosos en Olivares, *Álbum artístico* [1855], tinta sobre papel. Biblioteca DeGolyer de Southern Methodist University, Dallas, Texas, A1980.0254c.

álbum (fig. 1), por ejemplo, ofrece un trazo firme, con una perspectiva bastante correcta e iluminación consistente. Errores de perspectiva aparecen en el caballete del lado izquierdo y en la caja de pinturas al pie. La posición de las figuras, todas inspiradas en modelos clásicos, muestra la invención que tanto admiraban los artistas académicos, ya que cada geniecillo tiene una actitud distinta. Éste y otros dibujos en el álbum muestran cualidades similares y reflejan el estudio de los grandes maestros del clasicismo: Rafael, Nicolás Poussin, Bartolomé Esteban Murillo y Antón Rafael Mengs. Los cuatro dibujos de Morales van den Eynden intercalados en el álbum (fig. 4) comparten un mismo estilo, con mayor destreza, pero con una dureza pronunciada por la falta de claroscuro.

Al igual que el estilo, el vocabulario alegórico del frontispicio revela el lenguaje preferido entre los académicos. La personificación de la Fama distribuye laureles a los geniecellos de las artes. Otras alegorías en el álbum igualmente se refieren al arte y su instrucción, con dos de la escultura y una de las bellas artes en general, todas con niños desnudos o geniecellos ejerciendo tareas artísticas. La enseñanza del propio autor se ve en los dibujos de estudio o academias de



5. Bernardo Olivares Iriarte, *Inmaculada Concepción*, en Olivares, *Álbum artístico* [1855], dibujo a tinta sobre papel. Biblioteca DeGolyer de Southern Methodist University, Dallas, Texas, A1980.0254c.

modelos, fragmentos de escultura, y copias de figuras clásicas. Los de temas religiosos (fig. 5) pueden ser copias de pinturas locales, pues Olivares emprendió la labor de recordar pinturas de su entorno poblano en los álbumes.

No sólo el clasicismo y la religión, sino también los cambios de gusto y los temas de la escuela nacional de pintura del siglo XIX dejaron su huella en los dibujos de Olivares, por lo que constituyen un microcosmos de su época. De igual manera funcionan los retratos de cada artista biografiado en el álbum. Si bien existían algunos retratos de artistas de la época virreinal, durante el siglo XIX este tema experimentó un auge, iniciado por los retratos de los profesores académicos Gil y Tolsá. Para sus biografías, Olivares copió pinturas existentes en tinta o pegó fotografías recortadas a las páginas.

A estas imágenes formales, Olivares agregó dos esbozos narrativos. El primero narra la escena de la visita de José Manzo a la casa de su maestro moribundo, Salvador del Huerto (fig. 6). El segundo describe el encuentro entre Miguel Jerónimo Zendejas y el pobre copista. Ambos dibujos convierten a los retratos en una escena de género para ilustrar los textos a los que acompañan. Olivares



6. Bernardo Olivares Iriarte, *José Manzo visita a Salvador del Huerto*, en Olivares, *Álbum artístico* [1855], dibujo a tinta sobre papel. Biblioteca DeGolyer de Southern Methodist University, Dallas, Texas, A1980.0254c.

incluye también pequeños dibujos de sus amigos y compañeros del mundo del arte de Puebla y unas caricaturas de artistas.

Los temas nuevos que inspiraron a Olivares fueron las imágenes costumbristas. El álbum contiene ocho fojas con más de 50 dibujos de tipos pintorescos: indígenas, ancianos, vagabundos, frailes, niños, entre otros. Un ejemplo (fig. 7) presenta dos mujeres con rasgos físicos de indígenas; ambas llevan huipil y tocado tradicionales y están descalzas. Una ha bajado su cesta para descansar y mirar hacia el espectador; la otra sigue su camino cargando a su hijo en el rebozo. Las dos figuras ofrecen las cualidades del costumbrismo: trajes típicos, cuerpos robustos y ligeramente sensuales. A otros dibujos costumbristas añade anotaciones humorísticas y refranes populares.

Aunque la representación de estos tipos pintorescos se puede relacionar con las pinturas de castas del siglo XVIII, Olivares participa de la moda temática introducida a principios del siglo XIX por artistas extranjeros en México. Desde entonces, la pintura de mexicanos en trajes típicos, escenas pintorescas y viñetas encantadoras o humorísticas crecían en popularidad, primero en las academias



7. Bernardo Olivares Iriarte, *Mujeres indígenas* en *Álbum artístico* [1855], dibujo a tinta y gouache sobre papel. Biblioteca DeGolyer de Southern Methodist University, Dallas, Texas.

mias regionales como Guadalajara y Puebla y después, en la década de 1860, en la capital.⁶⁴ Como indica Angélica Velázquez, y se ve claramente en los dibujos de Olivares, estas imágenes no reflejaban una realidad objetiva, sino que presentaban la oportunidad de construir un mundo ideal, hecho según los deseos e ideologías de sus artistas y mecenas.⁶⁵

Otra forma del romanticismo se muestra en la inesperada pintura titulada, *Cuento fantástico para niños* (fig. 8), con la anotación al pie: “Diablo y la Muerte asieron a la vieja en el cerro de San Juan el 24 de junio a la media noche”. Al fondo de la imagen, el diablo y la muerte flanquean una figura encadenada sobre un edificio en el cerro. Los espectadores ocupan el primer plano, con padres e hijos observando el espectáculo nocturno. Además de representar una visión fantástica y espantosa, Olivares captura una escena de la religiosidad popular.

64. Ramírez, *La plástica del siglo de la Independencia*, 6-7; Angélica Velázquez, “Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, en *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950* (México: Fomento Cultural Banamex, 1999), 163.

65. Velázquez, “Pervivencias novohispanas”, 164.



8. Bernardo Olivares Iriarte, *Cuento fantástico para niños* en *Álbum artístico* [1855], dibujo a tinta sobre papel y gouache. Biblioteca DeGolyer de Southern Methodist University, Dallas, Texas, A1980.0254c.

Este tema, según Velázquez, ganaba interés entre los artistas a mediados del siglo XIX, tanto por su recuerdo de tradiciones que iban en decadencia como por su costumbrismo.⁶⁶

El inesperado descubrimiento del *Álbum artístico de 1855* ofrece a los historiadores del arte y de la nación una nueva oportunidad para conocer a la comunidad artística poblana de los siglos XVIII y XIX. Complementa además la historiografía del arte mexicano con un estudio de caso de Puebla y una mirada profunda de un artista, sus relaciones sociales y profesionales, y sus pensamientos e ideología. Con seguridad ganará un lugar entre los importantes estudios del siglo XIX que tanta influencia han tenido sobre la historia del arte mexicano. ♣

66. Velázquez, “Pervivencias novohispanas”, 170.