

Simpatías, fobias, influencias

Alfonso Sánchez Arteché



¿quién tenemos una dama, tal vez la favorita en el harén de ese califa cosmopolita que fue el pintor texcocano Felipe S. Gutiérrez. Una y otra vez, obsesivamente, recreó esta figura memorable, de la cual existen al menos dos versiones. Aquí vemos la que debió presentarse en 1891, en la XXII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua Academia de San Carlos.

Cualquiera diría que *La cazadora de los Andes* no deja nada a la imaginación. Se muestra tal cual es, lozana y aguerrida aún en su postura de reposo, con tal economía de lenguaje visual que a simple golpe de retina advertimos su quién, su cómo y su dónde de amazona ecuatorial fatigada. Sin embargo, el tema y las motivaciones que pudieron haber impulsado al pintor, así como sus posibles influencias, producen un tenue halo de misterio que envuelve a esta imagen femenina, en cualquiera de sus dos versiones hasta hoy conocidas.

Hacia 1958, cuando *La cazadora* de 1891 podía ser admirada en la Biblioteca de la antigua academia de San Carlos, el maestro Justino Fernández, luego de contemplarla detenidamente, tuvo una súbita inspiración, que más adelante plasmó en su ya clásica obra, *Arte mexicano, de sus orígenes hasta nuestros días*. Al referirse a la pintura académica del siglo XIX, el distinguido crítico e historiador señala:

“Gutiérrez pintó el único desnudo femenino de la época *La amazona de los Andes*... que hace recordar a Courbet”.

El error cometido por Fernández al bautizar como “amazona” a la “cazadora” es una pista segura para reconocer la mano de don Justino en la ficha biográfica de Gutiérrez, Felipe Santiago, que figura desde la primera edición del *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, donde se lee lo siguiente:

“Sin duda gustó del arte realista de Courbet, pues su influencia se puede advertir en *La amazona de los Andes*”.

La contundente autoridad de Justino Fernández ha pesado desde entonces en el ánimo de muchos especialistas, para quienes la influencia de Courbet en Gutiérrez se ha vuelto casi dogma de fe. Si sólo se tratara de una opinión generalmente aceptada, no habría mayor problema, pero cuando se inventan hechos a partir de esta conjetura, conviene establecer una clara línea que delimite la verdad histórica y la ficción literaria.

Stefan Zweig, ese formidable detective del pasado, consideraba que la investigación histórica suele ser despiadada con la leyenda. En las páginas luminosas e inquietantes de *El arcano de la creación artística*, el gran biógrafo austriaco decía que al comparar “la leyenda con la historia, la literatura con el documento, he aquí que, a menudo, después de décadas y siglos, la personalidad verdadera vuelve a parecernos más real que la transmitida por la literatura”.

Es el caso que en el primer gran estudio monográfico sobre el pintor texcocano, publicado por José Manuel Caballero Barnard en el número 171 de la revista *Artes de*

México, el autor asevera literalmente, sin aportar pruebas de esa afirmación, que “Gutiérrez trabajó con Courbet en París”, de la misma forma que en otras partes del estudio, menciona “sus pláticas con Courbet”.

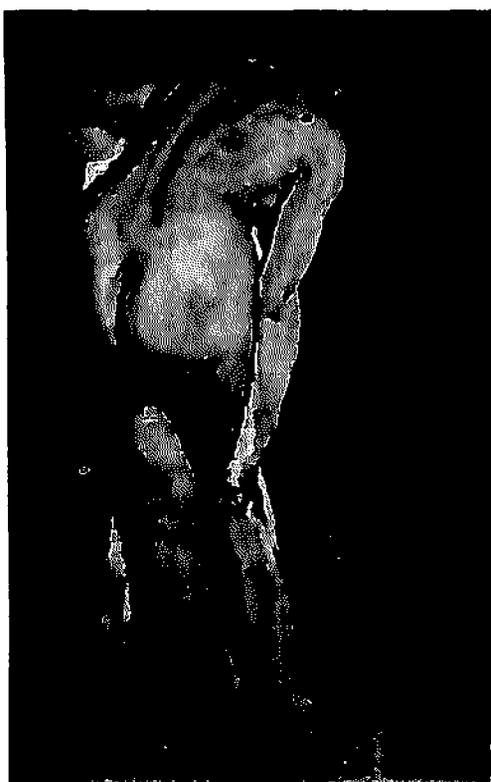
Ambos asertos son improbables. Contra ellos obra un poderoso “argumento negativo”, consistente en que Gutiérrez, escritor prolífico, no menciona a Courbet en ninguno de los artículos periodísticos, reseñas críticas, crónicas de viajes o textos didácticos, firmados por él, que hasta la fecha son conocidos.

El “argumento negativo”, señalaba el historiador mexicano Joaquín García Icazbalceta, es el único que puede ser esgrimido contra un hecho que no pasó. El silencio de Felipe Santiago en torno a la personalidad y la obra de Gustavo Courbet, pintor francés que supuestamente influyó en él, puede ser decisivo para asegurar, con un alto grado de probabilidad, que Gutiérrez no conoció personalmente a Courbet, ni el estilo del francés influyó de manera directa en la producción del mexicano.

Son otras dos influencias, la del catalán Mariano Fortuny y la del madrileño —nacido en Roma— Federico de Madrazo, las que pueden ser mencionadas para *La cazadora de los Andes*. Una tercera influencia, aún más poderosa, es propiamente literaria. Corresponde al poeta colombiano Rafael Pombo.

Esta conferencia no se propone fincar criterios estéticos, sino contribuir a establecer la verdad histórica de un artista en función de su tiempo.

Mariano Fortuny (o mejor dicho Mariá Fortuñ, como se dice en catalán) nació en



(1)

Alfonso Sánchez Arteché. Periodista, poeta, historiador y ensayista. Autor de, entre otros títulos, *Andamiaje de Voces y Retablo Barroco* (poesía); *Velasco íntimo y legendario* y *La Segunda Celestina: una comedia que no escribió Sor Juana*.

Rosales y Fortuny fueron los genios malogrados de la pintura española en la segunda mitad del siglo XIX. Treinta y siete años tenía Rosales al morir, treinta y seis Fortuny. El pintor Felipe S. Gutiérrez, quien los sobrevivió más de tres décadas, siempre se consideró parte de la generación de artistas españoles que ambos encabezaron.

En diciembre de 1869, Fortuny ha marchado a París, en tanto que Rosales se halla instalado en Madrid. Entonces Gutiérrez asume el liderazgo del grupo. Al menos él lo hace entender así en las siguientes líneas:

“A pocos meses de haber llegado a Roma, me ocurrió una buena idea que puse a poco en práctica, y fue: que considerando que el estudio mutuo trae excelentes ventajas para hacer grandes adelantos en cualquier ramo, y como trataba yo de utilizar ventajosamente el tiempo que permaneciera en Roma y, más aún, adquirir las cualidades de la escuela española, que es la que constantemente me ha gustado; la idea fue formar una academia de artistas adelantados de esa nación en mi estudio para, por medio de su contacto, sacar yo mucho provecho. En efecto, la mayor parte de los invitados fueron españoles, aunque había italianos, un ruso, un griego y sudamericanos. Los españoles eran: Villegas, Tusquets, los dos hermanos Jiménez, Torrens, Tapiró, etc., y todos concurrían diariamente de ocho a doce de la mañana para estudiar el modelo desnudo o vestido, de ambos sexos, alternándose semanariamente”.

Esta época de su vida se le volvería obsesión a Gutiérrez. Donde quiera que llegara, de ahí en adelante, repetiría más o menos lo mismo.

El bien público de Bogotá mencionará con respecto a Felipe, a “la famosa escuela de Fortuny, Rosales, Pradilla, Villegas y Zamacois, a la cual pertenece”. La capital, de Argentina, también en alusión al pintor mexicano, habla de los “revolucionarios y atrevidos”, encabezados por Fortuny y Rosales; ese mismo periódico señalará que “Gutiérrez obedece en sus inspiraciones a

la escuela histórica de Velázquez” y que “Fortuny fue el jefe nato de esa reforma que produjo con *La Vicaría* un movimiento de adhesión entusiasta por la escuela realista española”.

Cuando el texcocano visitaba al catalán, *La Vicaría* sin duda el más famoso cuadro de Fortuny, acababa de ser terminado por el autor, quien comenzaba una segunda versión. Por su composición alargada, la fuerza costumbrista de la escena representada y la utilización de varios modelos, tal vez puedan encontrarse resonancias de *La Vicaría* en *La despedida del joven indio*, de 1875.

En cuanto al tratamiento del cuerpo femenino al natural, *La Odalisca* podría ser referida como modelo para el *Desnudo femenino* de 1875. Sin embargo, la obra de Fortuny fue concluida en 1861 y enviada a la Junta de Comercio de Barcelona un año después, para justificar la tardanza en entregar *La batalla de Tetuán*, que había sido encargada al pintor catalán desde sus días de estudiante y para la cual se le patrocinó su primer viaje al norte de África.

Pero Gutiérrez pudo haber conocido *La odalisca* en marzo de 1871, cuando llegó a Barcelona y, en compañía del maestro Clavé, ya radicado en su ciudad natal, visitó la Academia de Bellas Artes. Allí, informa Gutiérrez, “me mostraron el cuadro que pintó Fortuny y con el que obtuvo el premio de Roma”. Felipe Santiago se refiere a una pintura histórica relativa a la vida del Conde Ramón Berenguer III; estando ahí no podía dejar de admirar también *La Odalisca* de Fortuny.

Sin embargo, no habla de ella y es preferible abstenerse de emitir una opinión al respecto.

Tal vez las mejores enseñanzas aportadas por Fortuny a Gutiérrez hayan sido las referentes a la técnica de la acuarela. Muy valoradas son las piezas realizadas por el catalán dentro de esta especialidad. El propio maestro texcocano, en su *Tratado del Dibujo y la Pintura*, señala con respecto a la historia de la acuarela, que “en Roma puede decirse que fue planteado el estandarte de este ramo encantador, debiéndose reconocer como principal adalid al malogrado Fortuny, que casi se puede decir que fue el que la generalizó”.

Se dice que la muerte de Fortuny fue consecuencia de un mal hábito que nunca pudo erradicar: chupaba los pinceles mientras producía sus acuarelas, altamente cotizadas en el mercado europeo. Por cierto que su muerte despertó una gran expectación; el entierro fue plasmado por su amigo Tusquets.

Hasta el final de sus días, Gutiérrez se consideró integrante del grupo de artistas españoles radicados en Roma al filo de 1870. Cinco años antes de su muerte, en *El Diario del Hogar*, Felipe Santiago publicó un artículo que nos ha sido proporcionado por la gentileza de Fausto Ramírez y Angélica Velázquez, y donde censuraba una exposición en que se exhibieron muestras del arte español, que él juzgaba de inferior calidad.

Este lote de pinturas, señala, “no es en realidad sino un reflejo de lo que es la verdadera escuela española cuyos representantes desde la época de la Reforma (son) Fortuny, Rosales, Zamacois, Pradilla, Agrassot, Tusquets Villegas y otros; aun las obras presentadas por el último son muy inferiores a las que le hemos visto ejecutar en Roma”.

Esta es, con variaciones, la lista de autores favoritos de Gutiérrez: siempre Fortuny en primer término, seguido inmediatamente por Rosales. No habla, sin embargo, de quien sí fue su maestro formal: don Federico de Madrazo, cuyo centenario luctuoso se cumple en este año.

Tal vez Madrazo salga de contexto por pertenecer a una generación anterior a la que encabezaron Fortuny, Rosales y el propio Gutiérrez. Madrazo era suegro de Fortuny, y no cabe duda que llegó a ser uno de los grandes retratistas del siglo XIX. El



(6)

historiador y crítico Barnard juzga que esta influencia fue nefasta puesto que “lo encerró prácticamente en la ejecución de retratos”. Pero el propio Gutiérrez informa a María, el 15 de noviembre de 1870:

“Por las mañanas estudio el natural desnudo en la Academia de San Fernando, bajo la dirección del señor don Federico Madrazo, y en la noche la del desnudo, igualmente en creyon, bajo la del Director general don José Rivera, ambos señores son de un carácter en extremo amable, y a mí me profesan singular aprecio y distinción”.

Así es que, en síntesis, *La cazadora de los Andes* no revela una influencia pictórica única. Es producto de muchas horas de estudio, lo mismo en el taller de Viccolo di Grecci que en la Academia Chigi; en el taller organizado por Gutiérrez lo mismo que en largas conversaciones con Fortuny o tediosas sesiones conducidas por Madrazo y Rivera.

En ello radica la grandeza de *La cazadora de los Andes*, que desde su primera versión es obra original y constituye sorprendente alarde técnico. Rafael Pombo, quien inspiró el cuadro y siguió paso a paso su ejecución describió bajo el seudónimo de “Florencio” en *La América* de Bogotá, del 23 de marzo de 1875, el conjunto de obras que serían exhibidas próximamente por el señor Gutiérrez: un *San Francisco de Paula*, la *Virgen de los reyes*, *Rebeca en el pozo*, un *San Jerónimo*, dos escenas costumbristas (*La aguadora de Bogotá* y *la corrosca*), así como una obra explicada con lujo de detalles:

“Y todo el asombro que causan las figuras anteriores se suma y se duplica ante la Venus bogotana que el señor Gutiérrez ha bautizado *La cazadora de los Andes*, figura

perfecta, entera y de tamaño natural, en que el atrevido mejicano (sic) ha amontonado dificultades enormes de escorzo y de colorido para jugar con ellas y vencerlas con enorme facilidad y limpieza”.

“El escorzo —sigue explicando Pombo— es cuádruplo o de cuatro ángulos; la cara aparece al revés; la luz y el color presentan, por consiguiente, innumerables variaciones y matices, y sin embargo se encuentra todo tan natural como visto en un espejo”.

Es evidente que en Colombia Gutiérrez contó con modelos que se alquilaban para posar. Así lo certifica el ya mencionado Pombo, quien lo llevó a Bogotá para que se hiciera cargo de una Academia de Pintura. El inspirado poeta, cumbre del romanticismo en su país, recordaba:

“Gutiérrez, hombre de gran corazón, me secundó aquí admirablemente, dando gratis la mayor parte de su trabajo y su tiempo... por medio de academias gratuitas de uno y otro sexo, exhibiciones, premios, estudio del natural con modelos vivos (lo cual abrió un recurso para vivir a la gente pobre)”.

Así fue como, en el caudaloso crisol lírico de Rafael Pombo, en quien el sentimiento de la mujer se daba junto con el sentimiento del paisaje (según afortunada expresión de Anderson Imbert) florecen en América, extraña combinación, el depurado esteticismo de Madrazo y la luminosa inspiración de Fortuny.

En *La cazadora de los Andes* se cumple la invocación de Pombo a la grandeza Americana:

*Regia sabana, espléndida azotea
sobre el Andes soberbio levantada,
Como un salón colgado de granito
y alfombrada de oro y de esmeralda...
corona de la fábrica divina
En medio mundo a dominar llamada. Δ*



* Conferencia leída el 16 de junio de 1994, en el Museo “Felipe S. Gutiérrez” de Toluca.

- (1) Eduardo Rosales, *Desnudo Femenino*.
- (2) Gustave Courbet, *Estudio del pintor*.
- (3) Gustave Courbet, *Estudio del pintor (detalle)*.
- (4) Mariano Fortuny, *La odalisca*.
- (5) Mariano Fortuny, *La odalisca (detalle)*.
- (6) Gustave Courbet, *Bañistas*.
- (7) Felipe S. Gutiérrez, *La cazadora de los Andes*.