

# La sala de dibujo de la junta de caridad y sociedad patriótica: nexo entre la tradición pictórica virreinal y la obra de José Agustín Arrieta

*The Drawing Room of the Charity and Patriotic Society Board, Nexus between the Viceregal Pictorial Tradition and Work of Jose Agustin Arrieta*

Alejandro Julián Andrade Campos<sup>1</sup>

## RESUMEN

Este trabajo reflexiona en torno a los primeros años de la Academia de Dibujo asentada en la Ciudad de Puebla, entendiéndola como uno de los mayores medios utilizados por un grupo de pintores de la ciudad –prácticamente todos discípulos de Miguel Jerónimo Zendejas– para obtener un mayor reconocimiento como artistas liberales. Dentro de este contexto se busca entender la influencia que este grupo de artistas generó en uno de sus discípulos, José Agustín Arrieta.

**Palabras clave:** Puebla, arte, pintura, academia, Arrieta

## ABSTRACT

This work reflects around the first year of the Drawing Academy established in Puebla city, portraying it as one of the greatest means used by a group of painters in the city –practically all disciples from Miguel Jerónimo Zendejas – in order to obtain greater acknowledgment as liberal artists. Within this context it is sought the understanding of the influence that this group of artists developed in one of its disciples, José Agustín Arrieta.

**Keywords:** Puebla, Art, Painting, Academy, Arrieta

Es probable que José Agustín Arrieta sea el artista más famoso y mejor valorado de la Angelópolis, incluso sobre figuras tan importantes y estimadas como José Manzo o Miguel Jerónimo Zendejas. La razón del éxito crítico de Arrieta se antoja a simple vista obvia: su visión de la cotidianidad de un México (aunque fuera más bien de una Puebla) en plena construcción nacional contribuía a la búsqueda y la formación de una identidad, herramienta de útil pragmática para los gobiernos liberales del siglo XIX y los post revolucionarios del XX. Los primeros reconocimientos importantes hacia su obra provinieron de célebres

---

<sup>1</sup> Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

políticos e ideólogos de la época: Guillermo Prieto y Manuel Payno, quienes a su paso por Puebla encontraron en la pintura de Arrieta un descanso del ambiente profundamente religioso y conservador que se respiraba en la ciudad.

Dentro de este mismo tenor laico, liberal y nacionalista, la crítica y la historiografía exacerbaron el genio y originalidad del pintor en pos de separarlo de la incómoda tradición virreinal. Es así como se encontró la obra de Arrieta divorciada de su tiempo, más que nada en sus orígenes, y se le alejó de todo lo que la rodeaba, concediéndole un carácter casi mágico e inexplicable. La ponderación del genio y la creatividad del artista en la literatura del siglo XIX y la lectura nacionalista de sus obras, intentaron borrar de un plumazo sus orígenes y sus relaciones con los pintores virreinales, periodo que la mayoría de las veces resultaba práctico omitir al hablar de la construcción de una nueva nación mexicana. Esta herencia ha permeado en casi todos los trabajos que han tratado al pintor, en los cuales se ha mencionado a sus maestros sólo para separarlo inmediatamente de ellos y dejar su obra como resultado de algo desconocido, descontextualizado y casi taumaturgo. Prueba de esto se encuentra en el texto que escribió Elisa García Barragán (1998), donde señala tajantemente:

Se ha supuesto una relación de aprendizaje al lado de pintores como Lorenzo Zendejas, Manuel López Guerrero, Julián Ordoñez, Manuel y Mariano Caro, inclusive José Manzo, casi todos ellos con obra de inclinación religiosa. Estos lazos no son perceptibles en la producción de Agustín Arrieta. No es posible unirlos en afinidades o apropiaciones con los artistas antes dichos, ni siquiera, con un pintor que quizás haya conocido, José Manuel Fernández, quien paralelamente a José Agustín Arrieta, o tal vez poco antes, plasmara escenas de costumbres como la pulquería, con otro sentido, y sin el encanto que Arrieta imprimiera a sus óleos de igual género (p. 37).

La obra de Arrieta se ha procurado divorciar de la de sus maestros a causa de la *inclinación religiosa* de sus predecesores, omitiendo con conciencia que el mismo José Agustín pintó escenas sacras y lienzos devocionales que eran parte de la demanda intrínseca de la sociedad de su época. Por otro lado, los artistas mencionados también se encargaron de otros géneros pictóricos: el retrato y 105 paisajes eran parte del repertorio común de los artífices. A la par de esto debe anotarse que de estos pintores, que fueron precursores de la Academia poblana, se conocen muy pocas obras, lo cual ha servido para mantener las afirmaciones que aquí se procurarán refutar.

Antes de terminar esta introducción es justo señalar que dentro de los investigadores que han tratado la figura de Arrieta hay uno que sí ha procurado vincularlo con su entorno pictórico: Efraín Castro, quien en su *Homenaje Nacional* (1994) hace un recuento de la Academia de Bellas Artes de Puebla y de los maestros que ahí trabajaron, los cuales, probablemente, enseñaron dibujo al joven José Agustín. De ese trabajo se desprenderán varias de las ideas que aquí se van a retomar, las cuales serán ampliadas a la luz de nuevos documentos que se han encontrado en torno a esta primera generación de profesores de dibujo de la Academia poblana. Finalmente se tratará de establecer una relación formal entre la producción de Arrieta con la de algunos de sus maestros y otros pintores de la tradición pictórica virreinal.

## LA SALA DE DIBUJO DE LA ACADEMIA DE PUEBLA: SUS PROFESORES Y LAS BÚSQUEDAS EN TORNO A SU ARTE

Como se ha comprobado gracias a las listas de concursos de la Academia, Agustín Arrieta tomó clases en la Escuela nocturna de dibujo que auspiciaba la Junta de Caridad y Sociedad Patriótica fundada por don Antonio Jiménez de las Cuevas. Los maestros que en diciembre de 1813 suscribieron las capitulaciones para esta iniciativa fueron: Salvador del Huerto, Lorenzo Zendejas, Manuel López Guerrero, Manuel Caro, Mariano Caro, Julián Ordoñez, Manuel Villafañe y José Manzo (Castro, 1994). Cabe destacar que la mayoría de estos personajes eran pintores, de los cuales Salvador del Huerto, Lorenzo Zendejas y Julián Ordoñez venían de una misma tradición pictórica: el taller de Miguel Jerónimo Zendejas, cuya fama perduró incólume durante todo el siglo XIX.

El mencionado pintor y su taller fueron el paradigma de la pintura poblana durante mucho tiempo: el éxito de sus obras logró colocarlo como pintor episcopal desde los últimos años de gobierno del obispo Pantaleón Álvarez de Abreu (1758) y así sucesivamente con prácticamente todos los mitrados angelopolitanos de su época quienes fungieron como uno de los principales mecenas del arte en la ciudad. Su aceptación y crecida fama, aunadas a la particular longevidad de Zendejas (95 años), lograron que su forma de pintar se instituyera casi canónicamente en Puebla: la mayoría de la pintura en la Angelópolis de la segunda mitad del siglo XVII y primer cuarto del siglo XIX caminó bajo sus pasos, prueba de esto es la obra de varios pintores tanto reconocidos como de los llamados *populares*, en los que es palpable la huella del pintor.<sup>2</sup>

De los precursores de la Academia probablemente Salvador del Huerto<sup>3</sup> fue el alumno más antiguo del taller de Zendejas. Según los cálculos de Olivares este debe haber nacido alrededor de 1750, pues declara que murió “a la edad de 70 años, lo menos” (murió en 1819) (Olivares, 1987). La única documentación que se conserva de él es su registro dentro del padrón de pintores que tienen obrador público en 1799, mismos que establecieron pleito contra los ensambladores por lo tocante a las obligaciones de su arte (Neff, 2013). Si bien no se conserva ningún testimonio o documento que pruebe el nexo maestro-alumno entre Miguel Jerónimo y Salvador del Huerto, lo cierto es que tanto la temporalidad como la comparación de sus obras permite establecer esta relación, amén de que parece ser trabajaron juntos en algunas obras, como lo prueba la *Serie de la vida de San Juan Nepomuceno* que se encuentra en la Catedral de Puebla. En dicho conjunto el cuadro *El cadáver de san Juan flotando en el río Moldavia* muestra la firma de Zendejas, mientras que según Bernardo Olivares y José Manzo el lienzo de *El martirio de las hachas de san Juan Nepomuceno* es de la autoría de Salvador del Huerto (Castro, 1994).

2 Una prueba de la influencia de la obra de Zendejas hasta en los estratos más bajos de la pintura poblana la da Bernardo Olivares, quien en su relato *El tata Nicolaïto, pintor de “Almas de la Virgen”* menciona la admiración que producían los cuadros de Miguel Jerónimo en un pintor que apenas si tenía para comer, el cual mencionaba que cuando tuviera buenos colores lograría igualar las obras del célebre pintor. (Olivares, 1987).

3 Entre las obras que se conservan de él se encuentran una *Virgen del Rosario* en el Museo de Bellas Artes de Toluca, una *Dolorosa* en una colección particular y una inmensa *Serie de Santos Franciscanos Terciarios*, la cual se sabe perteneció originalmente a la capilla de la Tercera Orden del templo de San Francisco en Puebla, estando actualmente distribuida entre un cuarto anexo a la sacristía del mismo templo y el convento de San Gabriel en Cholula.

Lorenzo Zendejas<sup>4</sup> fue hijo de Miguel Jerónimo, razón por la que se puede asegurar que tomó clases con él y formó parte de su taller, además de que en sus obras se reconoce fácilmente la impronta de su padre.

Gracias a la reciente aparición del primer *Álbum artístico* de Bernardo Olivares se conocen más datos de José Julián Ordoñez,<sup>5</sup> personaje que posee una biografía dentro del citado manuscrito. Entre los datos que este arroja se menciona que si bien su primera instrucción fue a cargo de Salvador del Huerto, en 1797 logró entrar al taller de Miguel Jerónimo Zendejas, volviéndose, según Olivares, uno de sus alumnos preferidos (Olivares, 1855). La similitud entre los cuadros de Ordoñez y Zendejas quedó patente en una anécdota anotada en el mismo texto, la cual relata que el mismo José Manzo pensó que una obra del *Martirio de San Lorenzo* que se vendía en los portales era del maestro Miguel Jerónimo, siendo que esta había sido pintada y mandada a vender por el mismo Ordoñez (Olivares, 1855).

Hasta aquí se puede establecer que tres de los maestros que impulsaron la sala de Dibujo fueron alumnos directos de Miguel Jerónimo Zendejas; sin embargo, otros tres artistas del mismo grupo se nutrieron indirectamente de la misma tradición pictórica que instituyó el maestro, ya que Manuel de Villafañe, Manuel López Guerrero y José Manzo fueron discípulos de Salvador del Huerto (Olivares, 1987). Por otro lado quedan Manuel y Mariano Caro, quienes presentan diferencias con la forma de pintar de Zendejas y a quienes no debe incluirse como parte del círculo dependiente a este artista. Manuel Caro, junto con Salvador del Huerto, es de los pintores más longevos del grupo, ya que se tiene noticia que nació en 1751 en Tlaxcala. Acerca de su formación, últimamente se ha planteado que pudo haber sido discípulo de José Joaquín Magón, pintor que a su vez también fue maestro de Miguel Jerónimo Zendejas (Andrade, 2015).

Con todo, se puede afirmar que la enseñanza de dibujo en la Academia poblana dependía de pintores que representaban la tradición pictórica local, esto a diferencia de la instrucción dada en la Academia de San Carlos, institución que, si bien brindó lugar a los maestros novohispanos, también buscó una modernidad e innovación artística a través de la importación de artistas extranjeros como Manuel Tolsá y Rafael Ximeno y Planes, quienes ocuparon las jerarquías más altas dentro de la Real fundación. La escuela de dibujo y la Academia de Puebla, lejos de buscar una renovación en las artes, sirvieron para institucionalizar las formas regionales, las cuales se habían nutrido, principalmente, de la figura de Zendejas.

Existen indicios de que ya se había tratado de instituir una Academia de dibujo anterior a la de 1814. Entre los primeros intentos podrían contarse las clases de dibujo que Salvador del Huerto daba en su taller, las que impartía ayudado por su hija Ignacia, a quien había enseñado los preceptos básicos de dicha disciplina con el fin de que lo supliera las veces que por enfermedad no pudiera dar clase (Olivares, 1855). Sin embargo, el antecedente directo se

4 Dentro del catálogo de sus obras se encuentran tres lienzos con escenas de la vida de Cristo en el sagrario de la Catedral, una *Serie de la pasión* Museo de Santa Mónica, una *Vida de la Virgen* en el Templo de San Cristóbal, la *Serie del pecador arrepentido* que se conserva en el Museo Nacional de Historia y unos *Pasajes de la pasión de Cristo* que decoran los muros de la capilla del sagrario en la parroquia de Santa Ana Chiautempan en Tlaxcala.

5 Sus obras más importantes fueron el telón del Jueves Santo para la Catedral de Puebla, las decoraciones para la bóveda del Templo de san Francisco y para el Palacio episcopal. El único cuadro que se ha podido ver con su firma es un *San Juan Nepomuceno* que se encuentra en las dependencias del Templo de la Santísima.

encuentra en la efímera Academia que Julián Ordoñez fundó con José Manzo en su taller, la cual es mencionada por Olivares (1855) con las siguientes palabras.

Animado D. Julián Ordoñez con la aprobación que diariamente recibieran sus obras de personas de respeto y con la excitación propia del entusiasmo de un joven, quiso dar ensanche a su mérito, instituyendo una academia de dibujo en lo particular: cosa tan nueva en aquella época en esta ciudad, que hasta el nombre era desconocido entre las gentes vulgares. Con este objeto invitó a varios jóvenes aplicados, entre ellos primeramente a su amigo D. José Manzo, a quien no sólo convidó para que se inscribiera como socio, sino también para que le ayudara a aderezar el establecimiento, y para este fin le dejó un lugar entre la colección de cabezas de filósofos que había pintado de claroscuro en la pared de la pieza destinada a la sala de dibujo (p. 6).

Más adelante el mismo Olivares señala el fin de dicha escuela: “parece que después de algún tiempo fracasó este establecimiento y el entusiasmo de su autor, con la inconstancia de su colega” (Olivares, 1855, p. 6).

Ante estos esfuerzos no resulta extraño que el grupo de pintores más destacados que vivían en la época, sin contar a Miguel Jerónimo Zendejas que estaba en sus últimos años hayan atendido a la convocatoria que hiciera la Junta de Caridad para abrir la Academia de Agricultura y Artes. Pronto aparece la oportunidad y ofrecieron sus servicios gratuitamente para dar clases en la Sala de Dibujo. Probablemente el interés de este grupo de artistas por abrir o laborar en una Academia, inclusive sin un sueldo de por medio, radicaba en el impacto social y el reconocimiento que esto tendría a su arte.

Como bien lo ha estudiado Paula Mues, para el caso de los pintores capitalinos del siglo xvii, la apertura de una Academia significaba el reconocimiento a la liberalidad de la pintura, que anteriormente se veía como un arte mecánico. Con esto los artistas no solo buscaban elevar el estatus de su arte y reconocer el papel fundamental que jugaba en ella el intelecto, sino que a través de este acto ellos mismos lograban ennoblecerse y obtener varios beneficios, entre los que se incluían la exención de algunos impuestos. Como ejemplo de esta búsqueda surgió la Academia de los hermanos Rodríguez Juárez, que probablemente sobrevivió posteriormente bajo la batuta de José de Ibarra y de Miguel Cabrera: esta agrupación fue el antecedente directo de la Academia de San Carlos (Mues, 2008).

En el caso de la ciudad de Puebla, se sabe que la búsqueda por el reconocimiento de la liberalidad de la pintura empezó tempranamente en 1655, bajo los alegatos de Pedro de Benavides. Ya para principios del siglo xviii un grupo de pintores encabezados por José Rodríguez Carnero buscaron la creación de nuevas ordenanzas, lo que ha sido interpretado en el caso de la ciudad de México como un primer paso para el reconocimiento intelectual de la pintura. En 1754 ya era aceptado el carácter liberal del arte pictórico, como lo demuestra el alegato que hacen los escultores para que su oficio fuera reconocido de igual forma, argumentando que la escultura estaba hermanada con el noble arte de la pintura (Andrade, 2015). Debe entenderse que si bien el carácter liberal de su arte era reconocido en algunos sectores, probablemente los pintores no gozaban de los beneficios que devenían de la nobleza de su oficio, razón por la que buscarían agruparse en una Academia, aprovechando para este fin la oportunidad que les brindaba la Junta de Caridad en 1813.

La clase que les permitiría insertarse en el mundo académico sería la de dibujo, herramienta con la que el artista desempeñaba el mayor trabajo intelectual (ya que de ella dependía la composición), y que era ponderada

por los principales tratadistas, mismos que defendían la nobleza del pincel. Como prueba de estas intenciones y del conocimiento que de ello tenían los pintores, destaca uno de los artículos que se propusieron en el reglamento de la Sala de Dibujo:

Procurarán y se obligan desde luego que al tiempo mismo de ir dando lecciones prácticas del dibujo, las acompañen de los principios especulativos sacados de Palomino, Leonardo Da Vinci, Pacheco, Interian de Ayala u otros autores, inspirando a los discípulos el gusto y discernimiento necesario aun de los autores mismos, para que eviten los vicios en que ha hecho degenerar el mal gusto de los pintores de los siglos bárbaros (Castro, 1994, p. 49).

Mediante esta breve mención los artistas involucrados no sólo dejaban ver los conocimientos y manejo de autores que poseían en torno a su arte, sino que también daban un sitio especial a la creación intelectual fomentada por la lectura de los tratados, en contraste al puro trabajo práctico, el cual podría considerarse simplemente mecánico. A pesar de estas circunstancias, la elección del dibujo como clase para ofertar en la Academia también pudo haber tenido una intención incluyente, ya que como se mencionó desde el pleito de escultores de 1754, el dibujo era la herramienta que hermanaba a las tres nobles artes: arquitectura, pintura y escultura, por lo cual su enseñanza fomentaba la unión de diferentes personajes en torno a las búsquedas y el reconocimiento intelectual de sus respectivos oficios. Es gracias a esto que Manuel de Villafañe, quien era orfebre, pudo integrarse al proyecto mayoritariamente encabezado por pintores. Posteriormente, bajo este mismo tenor, también dieron clases escultores, como es el caso de José María Legazpi.

Después de haberse congregado bajo el amparo de una institución, el siguiente paso para este grupo de artistas era la búsqueda de prerrogativas legales. Con este fin los pintores académicos Salvador del Huerto, quién no firmó directamente por imposibilidad, Manuel Caro, José Julián Ordoñez, Mariano Caro, Manuel López Guerrero, Lorenzo Zendejas y José Manzo, acompañados de otros pintores desconocidos, dirigieron una carta al ayuntamiento en 1818, mediante la cual pedían se les eximiera de la obligación de sacar en procesión el Ángel del Viernes Santo (Expediente formado a pedimento de los Profesores, 1818). Más allá de la derrama económica que esto les generaba, la verdadera molestia de los artistas radicaba en que esta era una tarea gremial, la cual tenían que desempeñar en compañía de otras profesiones mecánicas como los *yndianilleros*, *doradores* y *almonederos*.

En el mismo documento dan a entender que a diferencia de otros oficios, los pintores no estaban constituidos en gremio ni elegían veedor o alcalde, esto debido a la conciencia que tenían de la diferencia y liberalidad de su profesión. Mediante el cese de la obligación con el Ángel del Viernes Santo, los firmantes estaban buscando el primer reconocimiento legal a su estatus de artistas cultos, lo cual generaría una diferenciación pragmática entre su arte y los demás oficios. Todo esto bajo la tradición europea de que las artes liberales eran favorecidas con ciertos privilegios de esta índole.

Como parte de su defensa, los artífices argumentaban que los países cultos honraban a la pintura y que los príncipes protegían a quienes la desempeñaban. Acto seguido hicieron acopio de literatura para probar sus principios, como lo demuestra el siguiente párrafo.



Contando con esto y con qué V.S. (cuya ilustración y celo por la gloria de este país son notorios) no permitirá que se renueven las ideas bárbaras de ciertos siglos, de quienes hablan con oprobios por su desatención a la Pinturas y a sus profesores los eruditos Don Antonio Ponz en la carta última de su tomo nono del viaje a España y Vicencio Carducho en su *Diálogo de la pintura*. Esperamos su justificación se sirva declararnos libres para los sucesivos de sacar el ángel y de las otras pensiones que nos adocen con los artistas mecánicos en agravio de nuestra profesión liberal... (Expediente formado a pedimento de los Profesores de Pintura, 1818, f. 5 V).

Nuevamente los pintores están demostrando su cultura no sólo a través de su petición, sino también a través de sus fundamentos argumentativos. Mediante la referencia a Vicente Carducho y su famoso *Diálogo de la pintura*, los artistas mostraban conocer a uno de los principales teóricos de la nobleza de la pintura, mismo que había trabajado toda su vida en España bajo la protección de Felipe II. Por otro lado, citando a Antonio Ponz y su entonces reciente obra *Viaje a España* (cuyo tomo noveno se publicó en 1780) los mismos personajes aseguraban la vigencia de estos preceptos.

Para lograr su cometido, los pintores pidieron ayuda a la Junta de Caridad y al obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez, quienes escribieron misivas apoyando la petición. Uno de los argumentos más convincentes que utilizaron, tanto el obispo como los miembros de la Junta y los pintores, fue el trabajo que estos hacían gratuitamente en la Sala de Dibujo de la Academia, ponderando que si por este servicio a la juventud no se les daba ningún tipo de estímulo económico, debían de ser recompensados eximiéndolos de tal obligación. Finalmente este razonamiento y la carta del obispo fueron los factores decisivos para el cese de las obligaciones con el Ángel, ya que en la respuesta confirmatoria por parte del ayuntamiento se deja ver que se les sigue viendo como parte de los otros gremios (aunque en realidad no estuvieran constituidos en uno), al tiempo que se les menciona con los artesanos.

Como parte de estas luchas el pintor Manuel López Guerrero, uno de los firmantes de la petición del Ángel, escribiría en su folleto *Para estos lances sirve la imprenta* lo siguiente.

Dura todavía la memoria de la humillación en que este Ilustre Ayuntamiento tuvo a los artesanos en aquellos tiempos bárbaros en que con los pesos se adquiría el derecho de gobernar a los pueblos, por medio de las varas vendibles y denunciabiles. Para eterno oprobio de aquella Edad de Hierro vimos a los dos inmortales Coras, a los Magones, a los Zendejas y a otros artistas ilustres, confundidos y adocenados con los doradores, tintoreros y almonederos; y si aquellos a pesar de la nobleza de su profesión se vieron tan mal parados, ¿qué sería de los otros? Las elecciones anuales de alcalde y veedor, los exámenes para poner talleres públicos, el Ángel del Viernes Santo y otras mil socialiñas, al paso que los empobrecían los exasperaban, por el tono desdeñoso y altivo con que han sido tratados por la célebre Comisión llamada Fiel Ejecutoría, cuyas boletas para sacar el Ángel cada gremio, se pusieron aún el año pasado, con la amenaza de cárcel y multa antes de saber la contumacia del Alcalde (Pérez, 1963, p. 99).

El joven José Agustín Arrieta, quién estuvo como alumno de la Academia en esa época, debió haber estado enterado de todos estos acontecimientos. Como lo sugiere Efraín Castro, Arrieta perteneció a la primera generación de estudiantes de la Sala de Dibujo, la cual empezó labores en enero de 1814; este mismo año aprendió los principios menores (dibujo de ojos, narices y orejas) continuando con los principios mayores (realización de cabezas, manos y pies) en 1815. La suma de estos conocimientos le permitió concursar en 1816 en el certamen de medio busto, mientras que para 1818, un año antes de la petición de los

pintores, compitió en la terna de “estampa historiada” (Castro, 1994). Todos los años de preparación e interacción con la Academia debieron de haber logrado que José Agustín conociera e interactuara con todos los maestros fundadores, logrando con esto no solamente aprender las habilidades prácticas del dibujo, sino también la concepción que defendían sus profesores acerca de la nobleza de la pintura y sus ejecutantes.

#### INFLUENCIAS DE LOS MAESTROS VIRREINALES EN LA OBRA DE ARRIETA

Como ya se ha visto antes, los pintores que formaron la Sala de Dibujo de la Academia, pertenecían a la tradición pictórica local, es decir, Arrieta se formó bajo los preceptos artísticos de la tradición virreinal, época en cuyo ocaso cursó sus estudios. Para poder acercarnos a las similitudes o encuentros que la producción de Arrieta tiene con sus maestros, y por ende con el arte virreinal poblano, es necesario aclarar antes que como parte de su formación no solo aprendió dibujo en la Academia, sino que debió de haber asistido a un taller en donde se le enseñaran los conocimientos pertinentes a la pintura.

Según lo recogido por Bernardo Olivares, José Agustín aprendió a pintar en los talleres de Salvador del Huerto y de Mariano Caro. Parece ser que la instrucción del oficio con más de un maestro era práctica común, como lo demuestran los casos del ya mencionado José Julián Ordoñez, quien aprendió con Salvador del Huerto y con Zendejas, y el del propio Miguel Jerónimo, quien según las crónicas pasó por los talleres de Cristóbal Talavera, José de Priego y José Joaquín Magón.

El primero de los maestros de Arrieta es Salvador del Huerto, personaje que gracias a su carácter y vocación educó a gran parte de los artistas poblanos, como lo señala Olivares en su primera versión del *Álbum Artístico*,

El regular dibujo de D. Salvador, sus costumbres de sana moralidad, fueron cualidades preciosas que supieron explotar los padres de familia en provecho de sus hijos: su taller fue el asilo en que se pudieron adelantar algo y esto explica la causa de que fuera maestro de tantos, entre ellos los mejores artistas que reconocemos por maestros, como fueron los Sres. Ordonez, Manzo, López Guerrero y Arrieta (Olivares, 1855, p. 50).

Parece ser que la instrucción con Salvador del Huerto era parte de la primera formación de varios artistas, como lo demuestran el hecho de que Ordoñez y Arrieta terminaran de aprender el oficio en los talleres de Miguel Jerónimo Zendejas y Manuel Caro respectivamente. Las pocas obras que se conservan de Salvador del Huerto, así como la temática, no permiten una comparación cabal con las de Arrieta; sin embargo, uno de los lienzos que pintó para la capilla de la Tercera orden puede dar pistas para intuir este nexo: se trata de la *Procesión penitencial de terciarios*, fragmento de un cuadro más grande que actualmente se encuentra en una dependencia del Templo de San Francisco. En esta obra observamos cómo los rostros pintados por Salvador del Huerto presentan un dibujo similar a algunos de los ejecutados por Arrieta: esto es patente en la construcción de ojos grandes y ahuecados, narices rectas y redondas y bocas breves, todo esto característica típica de la tradición poblana. Como ejemplo de estas características en la obra de José Agustín pueden citarse varios personajes pintados en la obra *Escena popular de mercado con dama*.

En el caso de Mariano Caro, personaje con el cual probablemente Arrieta terminó su formación, poco se puede decir, ya que aparte de un san Antonio, publicado por Efraín Castro, no se ha podido localizar ningún lienzo firmado



por este artífice. No obstante, sí se pueden establecer varias semejanzas entre la obra de José Agustín y la producción del maestro y padre de Mariano: Manuel Caro, quien también se desempeñó como maestro de Arrieta en la Academia. Para este fin es necesario tomar dos de las obras religiosas de José Agustín: la *Madre Santísima de la Luz* de colección particular y la *Virgen de Guadalupe* del Sagrario Catedralicio.

En la primera de estas obras es notoria la influencia de Caro en Arrieta, más si se compara con las otras dos imágenes del mismo tema que Manuel hiciera para los templos de San Francisco en Tehuacán y de Santa María en Nativitas, Tlaxcala. Si bien la imagen de Virgen de la Luz tenía un modelo formal que no permitía innovaciones, lo cierto es que fue interpretado por los artistas, ajustándolo a sus esquemas y resoluciones propios: en el caso de la obra de Arrieta este toma la mayoría directamente de los de Caro. La mencionada proposición se ve reforzada si se compara el rostro de la Virgen de la Luz de Arrieta con alguno de las múltiples versiones de *El alma de la Virgen* que pintara Manuel Caro, lográndose con esto observar que la tipología de rostro que este acuñara para sus Vírgenes, casi de una manera repetitiva, fue prácticamente copiada por José Agustín.

En el caso de la *Virgen de Guadalupe* que se conserva en el Sagrario Catedralicio, nos enfrentamos a una de esas imágenes que debían copiarse fielmente, esto con el fin de mantener la idea de *Vero retrato* del original. Aunque esta situación no ayuda mucho para nuestro propósito, también esta obra presenta semejanzas casi idénticas con las dos versiones firmadas por Manuel Caro, localizadas en el Templo de San Jerónimo y en el Museo del Carmen de la ciudad de México. Probablemente estas obras tuvieron como punto de partida la copia fiel de la Guadalupeana que ejecutó Miguel Cabrera para la Catedral de Puebla; la mencionada pintura debió haber servido a Caro para estudiar y crear el modelo (casi idéntico) que después ejecutaría en varias ocasiones, mismo que debió haber enseñado a su hijo Mariano, quien a su vez lo heredó a José Agustín.

Finalmente, algunas de las soluciones formales de Arrieta son tomadas de la tradición virreinal, prueba de esto son los rostros de algunos personajes grotescos que aparecen en sus composiciones. Un ejemplo se encuentra en la famosa *Taberna*, obra en la que el hombre que aparece parado y sosteniendo un impreso presenta rasgos faciales que fácilmente se pueden relacionar con los de los sayones y otros personajes malévolos que atormentan a Cristo en las escenas de la Pasión, como las que ejecutara el mismo Miguel Jerónimo Zendejas para la capilla de la Soledad en Acatzingo. Cabe destacar que la razón de estas siniestras caras, como bien lo ha estudiado Paula Mues para el caso de José de Ibarra, esta fincada en la *Teoría de las expresiones de las pasiones del alma* de Charles Le Brun, misma que permitía a los pintores, a través de convenciones gestuales, retratar emociones o sentimientos a partir de los rostros, recurso que ayudaba enormemente a la función narrativa de la pintura (Mues, 2009).

#### LA MANERA DE EPÍLOGO: LA PINTURA COSTUMBRISTA DE ARRIETA Y SUS CONCOMITANCIAS NOVOHISPANAS

Para finalizar este trabajo quisiera hacer hincapié en el género pictórico que hizo famoso a Arrieta: la pintura costumbrista, misma por la cual se le han dado tintes de originalidad que lo han divorciado de la producción artística de sus maestros. Si bien José Agustín innovó y causó sensación con la representación

de su realidad cotidiana, lo cierto es que existen precedentes que ayudan a explicar su maestría y gusto por este tipo de obras.

En primer lugar, se pueden citar los famosos cuadros de castas, género pictórico recurrente en la Nueva España del siglo xvii, el cual fue utilizado para demostrar la riqueza racial que existía en los territorios americanos. Dentro de estos numerosos cuadros vale la pena destacar la serie realizada por el ya citado pintor poblano José Joaquín Magón, la cual fue llevada a España por el cardenal Lorenzana en 1772. En los mencionados lienzos se puede observar, más allá de una intención taxonómica, la representación de varias escenas que narran actividades cotidianas, muchas de ellas pintadas con el fin de mostrar el carácter propio de algunas razas, circunstancia patente en los cuadros del *Mulato y Tente en el aire*.

En la serie de Magón, además de buscarse la representación del resultado orgánico de las mezclas raciales, se pretende retratar las diferentes realidades de la sociedad, contadas a través de un hábil uso de la gestualidad y del emplazamiento diverso en el que confluyen sus personajes. Es así que a través de escenas tanto hogareñas como de interacción social, el pintor logró retratar parte de la vida cotidiana de su entorno, misma tarea que varios años después –con otros fines, otros recursos y otra sociedad– desempeñaría Arrieta. Inclusive la representación de varias flores y frutos de la región, acompañando a las castas, podría verse como un antecedente a los mismos bodegones que pintó posteriormente José Agustín.

Por otro lado, cabe destacar que, probablemente el ejercicio de la pintura costumbrista como tal ya había sido desempeñada anteriormente por otro artista poblano, quien también fue maestro de Arrieta en la Academia: José Julián Ordoñez. Esta circunstancia ya ha sido anotada por Efraín Castro, quien menciona que dicho pintor había decorado los muros del Palacio Episcopal con escenas de “tipos populares” (Castro, 1994). Como ya se ha mencionado anteriormente, esta primera etapa artística de Ordoñez había sido nutrida por la tradición virreinal, mostrando su pintura gran dependencia con la de su maestro Miguel Jerónimo. Gracias a esto podemos plantear la necesidad de investigar si este tipo de obras no se realizaron en la Nueva España.

En el texto biográfico que Olivares hiciera de Ordoñez se menciona la descripción de una pintura realizada por este, misma que recuerda enormemente las hechas por Arrieta. El texto la refiere de la siguiente forma:

Por ejemplo: hemos visto pintado un efecto de aire. En él ha escogido un lugar poco ameno, mezquinamente adornado con las amarillosas hierbas de Octubre. Se ven [...] y caminos pedregosos, edificios de tierra y hornos de cal o ladrillos, en primer término un mal caballo que se atranca de pies mientras su jinete, que ha descuidado las riendas, pugna por apretarse el sombrero, con una mano y con la otra por desembarazarse y apartar de la cara la ropa que le embarga la vista. Esta figura contrasta con la intrepidez de un muchacho que [...] corre entre el polvo tirando de su pequeño papalote. Los edificios medio cubiertos de las rojizas nubes de tierra, los sauces piramidales meciéndose fuertemente, los transeúntes agobiados por el recio movimiento de sus ropas y algunas mujeres que se fatigan por detener las faldas a su altura, forman el más acabado pensamiento que al espectador le confirma toda la verdad del caso y la idea que el artista se ha propuesto demostrar (Olivares, 1855, p. 10).

En esta descripción se puede percibir que la pintura de José Julián buscaba retratar un momento cotidiano e imprimirle un carácter narrativo que caracterizó la pintura costumbrista de Arrieta. Es interesante ver que el valor que pondera

Olivares en esta obra es la capacidad para retratar la realidad con suma verdad, lo cual servía como patente para demostrar la habilidad y alta calidad artística del pintor. ¿Tal vez con esos mismos afanes de verismo y alarde de capacidad Arrieta pintó sus escenas costumbristas? esta es una pregunta que será pertinente desarrollar en futuros trabajos en torno al personaje.

En este ensayo se ha buscado a establecer un puente entre la pintura de Arrieta y la de sus maestros virreinales, trabajo que deberá continuarse de manera más profunda y sistemática, a través de la búsqueda y análisis de datos y obras que ayuden a esclarecer la identidad artística de personajes como Salvador del Huerto, José Julián Ordoñez y Manuel Caro. Estos pintores, al haber quedado entre dos importantes figuras como lo fueron Zendejas y Arrieta, han sido poco atendidos en la historiografía, la cual tiene una deuda importante con ellos: solo así se podrá entender con cabalidad tanto sus precedentes como lo que fue producto de su legado.

#### REFERENCIAS

- Andrade, A. (2015). *El pincel de Elías, José Joaquín Magón y la Orden de Nuestra Señora del Carmen*. Puebla: BUAP.
- Castro, E. (1994). *Homenaje nacional, José Agustín Arrieta (1803-1874)*. Ciudad de México: MUNAL.
- Expediente formado a pedimento de los Profesores de Pintura de esta ciudad pidiendo a la N. C. se sirva de eximirlos de cooperar para sacar el Ángel en la procesión de Viernes Santos, por los fundamentos que alegan, los cuales apoyó por ciertos el illmo. Señor Obispo de esta Diócesis. (1818). [manuscrito] Archivo Municipal de la ciudad de Puebla, Puebla.
- García, E. (1998). *José Agustín Arrieta, Lumbres de lo cotidiano*. Ciudad de México: Fondo Editorial de la plástica mexicana.
- Mues, P. (2009). *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*. (Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte). Ciudad de México. UNAM.
- Mues, P. (2008). *La libertad del pincel, los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Neff, F. (2013). *La escuela de Cora en Puebla, la transición de la imaginería a la escultura neoclásica*. (Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte). Ciudad de México. UNAM.
- Olivares, B. (1855). *Álbum Artístico*. Recuperado de: [https://ia800902.us.archive.org/21/items/VaultA19800254c/vault\\_a1980\\_0254c\\_opt.pdf](https://ia800902.us.archive.org/21/items/VaultA19800254c/vault_a1980_0254c_opt.pdf)
- Olivares, B. (1987). *Álbum Artístico, 1874*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla.
- Pérez Salazar, F. (1963). *Historia de la Pintura en Puebla*. Ciudad de México: UNAM.