

JOSÉ PEROVANI, UN ARTISTA VIAJERO A SU PESAR¹

ISADORA ROSE-DE VIEJO
The Hispanic Society of America, Nueva York

«*Quien pudiera tu nombre con la lira
Llevar, Perovani, a la futura gente...
Tu diestra inteligente!*»
(Manuel de Zequeira y Arango, La Habana, 1806)

Los viajes de los artistas pueden consistir en viajes de ida y vuelta voluntarios o en viajes sin retorno involuntarios. En el caso de José Perovani, las consecuencias de sus itinerarios forzosos desde Roma a Filadelfia, La Habana, Veracruz y de vuelta a La Habana, y por último a Ciudad de México fueron múltiples. Esos itinerarios resultaron en una confusión de identidad; una ficha biográfica incompleta e incorrecta; la dispersión y la pérdida de numerosas pinturas; y una fama póstuma disminuida. Hasta época reciente, el nombre hispanizado José Perovani no se había asociado con el pintor italiano Giuseppe Pirovani, del que, dado que su familia perdió todo contacto con él, sus compatriotas pensaban que había perecido en su viaje trasatlántico o poco después de éste, a mediados del decenio de 1790². Esta falta de relación entre ambos nombres hizo que Perovani se convirtiera virtualmente en “un artista de una sola obra”, cuyo retrato de *George Washington* fechado en 1796, que se encuentra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, era el único óleo de buena calidad, bien conservado e

¹ Llevaba años detrás de Perovani y muchas personas, a quienes ofrezco mi más sincero agradecimiento, me han ayudado con cuestiones bibliográficas, archivísticas, fotográficas, informáticas y de contactos: en Francia, Olivier Michel; en Italia, Costante Zaninelli, Guja Ajolfi, condesa Camozzi Vertova, Giovanni Graifemberg, Pierfranco Blesio, Ennio Ferraglio, Angela Cipriani, Álar González-Palacios y Steffi Roettgen; en España, Enrique Valdivieso, Concepción García Sáiz, M^a Paz Aguiló Alonso, Adela Espinós, Mercedes Águeda Villar, Mercedes Orihuela, Ignacio González Casasnovas, Luis Miguel García Mora, Ana María Utrera Estéban, Pedro Balodis, Charo Moreno y Casilda Martín Montalvo; en Reino Unido, Dacia Viejo-Rose; en los Estados Unidos, Priscilla E. Muller y Lydia Dufour; en Argentina, Mariano Aldao; en Cuba, Raquel Carreras; y en México, Angélica Velázquez Guadarrama.

² CRISTIANI, Federico Nicoli. *Della Vita e delle Pitture di Lattanzio Gambara. Memorie Storiche... Aggiuntevi Brevi Notizie intorno a' piu Celebri ed Eccellenti Pittori Bresciani*, Brescia, 1807, pp. 175-176; BROGNOLI, Paolo. *Nuova Guida per la Città di Brescia*, Brescia, 1826, p. 258, n. 12; FENAROLI, Stefano. *Dizionario degli artisti Bresciani*, Brescia, 1887, p. 197.

identificado sin lugar a dudas que se conocía³. Pero ahora que la producción italiana conocida de Pirovani puede adjudicarse a Perovani, resulta al fin posible establecer antecedentes para sus cuadros pintados en las Américas y configurar una imagen más completa de su vida y su obra.

En el Nuevo Mundo, Perovani prefería decir que era “veneciano”, pero de hecho el artista procedía de la región bresciana de Lombardía. Mientras estuvo en Italia, Pirovani siempre se identificó como “bresciano”, pese a que en términos geopolíticos esa zona formaba entonces parte de la *terraferma* de la República de Venecia. En sus primeros años residió en Brescia, pero la duda sigue rodeando el lugar exacto de su nacimiento: tal vez Pavía⁴, cerca de Milán, donde es posible que su familia residiera temporalmente, o quizá Montichiari⁵, una localidad cercana a la ciudad de Brescia. En cuanto a la fecha de su nacimiento, que oscilaba entre 1750 y 1765 según las referencias que se consultaran, ahora es posible afirmar que aquél se produjo en 1757, gracias a un documento mexicano de 1820 en el que se indica que Perovani tiene entonces 63 años de edad⁶.

Los biógrafos italianos de Pirovani coinciden en que en su juventud éste demostró tener gran talento para dibujar a lápiz o pluma⁷, aunque no se ha conseguido saber quienes fueron sus primeros profesores en Brescia. Sin embargo, no es imposible que el escultor bresciano Giovanni Battista Carboni (1725-1790), que tuvo una academia de dibujo primero en su casa y posteriormente en la Biblioteca Pública Queriniana⁸, y cuyas notas biográficas manuscritas sobre Pirovani datan de 1775⁹, fuera su primer instructor. Según Carboni, tras la muerte del padre de Pirovani, mercader de clase media, cuando el adolescente contaba 13 años, éste tuvo un importante guía en un primo suyo sacerdote al que se alude como “don Stefano”. Este clérigo alentó sus inclinaciones artísticas, le aconsejó que estudiara francés, introdujo a su joven pariente en la sociedad local culta, y lo presentó a figuras influyentes del clero. Precisamente un retrato alegórico a lápiz muy elaborado que Pirovani hizo del Cardenal Calini, descendiente de una familia noble de Brescia, condujo a que el joven fuese recomendado al principal retratista romano de la época, Pompeo Batoni (1708-1787), quien lo aceptó por discípulo¹⁰. Se desconoce

³ Reproducido en ROSE-DE VIEJO, Isadora. *El Retrato de George Washington de Josef Perovani*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998, frontispicio.

⁴ CRISTIANI, 1807, *op. cit.* en la n. 2, *supra*, p. 175; ZANI, Pietro. *Enciclopedia Metodica Critico-Ragionata delle Belle Arti dell'abate Pietro Zani Fidentino*, parte prima, t. XV (PE-Q), Parma, 1823, p. 171; BROGNOLI, 1826, *op. cit.* en la n. 2, *supra*, pp. 89-90.

⁵ FOFFA, Oreste. *Note di Storia di Montichiari e biografia di monteclarensi dall'anno 1167 al 1949*, Milano, 1949, p. 179. Algunos autores, siguiendo a Calcagno, indican Brescia: CALCAGNO, FRANCESCO. *Diccionario Biográfico Cubano*, Nueva York, 1878, p. 497; FENAROLI, 1887, *op. cit.* en la n. 2 *supra*, p. 197; VV. AA. *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencias, Artes*, t. XVI, Londres, h. 1900, p. 196; y después muchos otros.

⁶ BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1801-1843*, Instituto de Investigaciones Estéticas [IIE], Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], México, 1972, doc. n° 1605 (col. *Estudios y Fuentes del Arte en México*, n° 31).

⁷ CRISTIANI, 1807, *op. cit.* en la n. 2 *supra*, pp. 175-176; FENAROLI, 1887, *op. cit.* en la n. 2 *supra*, p. 197.

⁸ CARBONI, Giovanni Battista. *Le Pitture e Sculture di Brescia*, Brescia, 1760, p. i.

⁹ ALGHISI, Roberta. “«Si dilettava copiar carte colla penna». Vita e viaggi di Giuseppe Pirovani Pittore (1750-1835?)”, en *Percorsi nell'identità bresciana. Atti del convegno “Incontri di Storia Bresciana” V edizione*, a cura di Carlo Agarotti, Brescia, 1997, pp. 181-190, que cita exhaustivamente a CARBONI, Giovanni Battista. “Notizie storiche delli pittori, scultori ed architetti bresciani”, 1775-1776, ms. B. 97, XIV, Archiginnasio, publicado en *Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia*, Brescia, 1962.

¹⁰ ALGHISI, 1997, *ibid.*, pp. 181-184, citando a CARBONI, 1775-1776.



Figura 1.
Giuseppe Pirovani/José Perovani,
El martirio de San Estéban, 1782,
o/l, iglesia de *Santo Stefano*,
Bedizzole (BS).

la fecha exacta del traslado –en este caso voluntario– de Pirovani a Roma, pero es probable que se produjera alrededor de 1773, cuando el joven contaba 16 años.

Otros dibujos documentados del joven artista, todos ellos perdidos en la actualidad, incluyen la copia de un retrato del *Cardenal Giovanni Molin*, así como dibujos a pluma que poseyeron dos coleccionistas brescianos contemporáneos, Paolo Brognoli y el conde Faustino Lechi, y consistentes respectivamente en una copia de una estampa de un cuadro de Rafael y en un *San José con el Niño Jesús*, calificado de *diligentissimo*¹¹. El primer óleo documentado de Pirovani, firmado y fechado en 1777 cuando el artista tenía 20 años, es un ambicioso retablo destinado al *Duomo di Santa Maria Assunta* de Montichiari, ejecutado en la basílica romana de *San Paolo* bajo la supervisión de Batoni. Esta enorme *Asunción de la Virgen* (7,80 x 3,80 m.) se expuso públicamente en el *Palazzo di Venezia* de Roma antes de ser enviada a Montichiari en diciembre de 1777, donde fue instalada personalmente por Pirovani sobre el altar mayor e inaugurada en una ceremonia que se celebró el 16 de junio de 1778. El artista dio este cuadro (todavía *in situ*)

¹¹ ALGHISI, 1997, *ibid.*, p. 183, citando a CARBONI, 1775-1776; FENAROLI, 1887, *op. cit.* en la n. 2 *supra*, p. 197; LECHI, Fausto. *I Quadri delle Collezioni Lechi in Brescia*, Firenze, 1968, p. 150.

a la iglesia –detalle que refuerza la idea de que Montichiari fuera su lugar de nacimiento o la localidad de origen de su familia– y a cambio recibió una caja de rapé de oro¹².

Aunque se desconoce durante cuánto tiempo fue Pirovani discípulo de Batoni o si participó como ayudante en el taller del maestro¹³, en un documento fechado en Veracruz en 1804 el artista declaraba que antes de abandonar Roma en 1794 se había establecido por su cuenta, tenía clientela y gozaba de cierto éxito¹⁴. No obstante, está claro que la influencia de Batoni fue duradera, como se observa en otro retablo de gran tamaño que ha sobrevivido, *El martirio de San Estéban*, fechado en 1782 (Fig. 1), pintado también en Roma para una iglesia de la región de Brescia, la de *Santo Stefano* de Bedizzole, próximo al lago de Garda¹⁵, que por su composición recuerda el *Martirio de Santa Lucía* pintado por Batoni en 1759, hoy en la Academia de San Fernando de Madrid¹⁶. De los otros cuatro retablos pintados por Pirovani en Roma sobre los que hay documentación, dos se conservan y otros dos al parecer se perdieron. Su *Cristo en Emaus (escena nocturna)* de 1784, descrito minuciosamente y con elogio en el *Giornale delle Belle Arti*¹⁷ no parece haberse conservado, como ocurre con su *Deposición de Cristo*, pintado en 1785 para la *Certosa di Casotto* en Piemonte, mencionado con aprecio en otra publicación artística romana de la época, *Memorie per le Belle Arti*¹⁸. Las otras dos obras que se conservan son *El Beato Bernardo Tolomei con los apesados*, de 1787, que está en la iglesia romana de *Santa Maria Nuova*¹⁹, y el *Bautismo de Cristo* de 1788 que hay en la iglesia benedictina de *Santa Eufemia* de Brescia, esta última expuesta en el *Palazzo di Venezia* de Roma poco después de su terminación y descrita elogiosamente tanto en el *Giornale* como en la *Memorie*²⁰.

Sin duda la huella más *batoniesca* de la producción artística de Pirovani tanto en Roma como después se encuentra en sus retratos. Así, su retrato de aparato del bresciano *Cardenal Giovanni*

¹² Cuadro reproducido en ALGHISI, 1997, *ibid.*, p. 185; FOFFA, 1949, *op. cit.* en la n. 5 *supra*, p. 179; ALGHISI, 1997, pp. 184-185, citando a CARBONI, 1775-1776; FAPPANI, Antonio. "PIROVANI, Giuseppe", en *Enciclopedia Bresciana*, t. XIII, Brescia, 1996, p. 140.

¹³ Poca documentación ha sobrevivido respecto del estudio de Batoni. Lo poco que se sabe viene de la correspondencia de uno de sus ayudantes, Johann Gottlieb Puhlmann (1751-1826), pero éste no menciona a Pirovani. Véase: PUHLMANN, Johann Gottlieb. *Ein Potsdamer Maler in Rom. Briefe des Batoni-Schülers Johann Gottlieb Puhlmann aus den Jahren 1774 bis 1787*, ed. de Götz Eckardt, Berlín, 1979; BOWRON, Edgar Peters, et al. *Pompeo Batoni and his British Patrons*, cat. expo., Kenwood House, Londres, 1982, p. 16; BOWRON, Edgar Peters y KERBER, Peter Björn. *Pompeo Batoni. Prince of Painters in Eighteenth-Century Rome*, cat. expo., Museum of Fine Arts, Houston y National Gallery, Londres, 2007, p. 171.

¹⁴ Archivo General de Indias [AGI], Sevilla, Sección V, Indiferente General, L. 1348: 5 documentos relativos a Pirovani, doc. 1. Resumen publicado por TORRE REVELLO, José. "Datos relacionados con las artes plásticas en América durante la dominación española", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 7 (1954), p. 35. Muchos pero no todos los datos están recopilados en un documento en el Archivo General de la Nación [AGN], México, D.F., Reales cédulas duplicados, v. 172, ff. 159-160, publicado por RAMÍREZ MONTES, Mína. "Noticias sobre tres pintores de la época colonial", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, D.F.), 14:54 (1984), pp. 238-240.

¹⁵ Véase: VV. AA. *Bedizzole. La parrocchiale di Santo Stefano*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 1996, pp. 54, 89, 91, 103.

¹⁶ Reproducido en VV. AA. *Real Academia de San Fernando Madrid. Guía del Museo*, Madrid, 2004, p. 163.

¹⁷ "Pittura", *Giornale delle Belle Arti* [GBA], n.º 25 (19.VI.1784), pp. 196-197.

¹⁸ "Pittura", *Memorie per le Belle Arti* [MBA], t. 1 (1785), p. 120; BAUDI DI VESME, Alessandro. *Schede vesme. L'Arte in Piemonte del XVI al XVIII secolo*, t. 3, Torino, Società Piemontese di archeologia e belle arti, 1968, p. 838.

¹⁹ Reproducido en RUDOLPH, Stella. *La pittura del '700 a Roma*, Milano, Longanesi, 1983, fig.578.

²⁰ "Pittura", *GBA*, n.º 21 (24.V.1788), pp. 161-162; "Pittura", *MBA*, t. 4 (1788), pp. 159-160.



Figura 2.
Giuseppe Pirovani/José Perovani,
Cardenal Giovanni Andrea Archetti,
1786, o/l, condesa Camozzi Vertova,
Bérgamo (BS).

Andrea Archetti, pintado en Roma, firmado “Joseph Pirovani pinxit” y fechado 1786 (Fig. 2), hoy en la colección de la condesa Camozzi Vertova de Bérgamo, refleja inequívocamente el gran estilo de Batoni, incluidos detalles como la estatua alegórica que simboliza la ciudad de Brescia situada detrás del retratado a la derecha del lienzo, y el retrato en mármol tamaño busto del Papa Pio VI que se ve a la izquierda en primer plano²¹. Del mismo año data el retrato pintado por Pirovani a otro contemporáneo distinguido, el embajador veneciano en Roma entre 1783 y 1786, *Andrea Memmo*, firmado y fechado “Joseph Pirovani/Romae pinx. an 1786”, hoy en paradero desconocido²². Aunque Archetti se nos presenta de pie y Memmo sentado, ambos

²¹ Descrito detalladamente y elogiado en “Pittura”, *GBA*, n° 10 (11.III.1786), pp. 73-74.

²² Reproducido en BUSIRI VICI, Andrea. “Andrea Memmo, ambasciatore di Venezia a Roma ed i suoi ritratti quivi eseguiti”, *Strenna dei Romanisti*, XXXV (1974), p.122; y en PASQUALLI, Susanna. “Scrivere di architettura intorno al 1780: Andrea Memmo e Francesco Milizia tra il Veneto e Roma”, *Zeitenblicke*, 2:3 (2003), fig. 1. Disponible en: <http://www.zeitenblicke.de/2003/03/pdf/Pasquali.pdf> [Consulta 21.VI.2010]. La composición es muy parecida al retrato de *Lord George Legge* por Batoni, 1778, Museo del Prado, cat. n° 48, reproducido en VV. AA. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. 18.

están situados cerca de una mesa pequeña en la que hay estampas y documentos relacionados con sus actividades respectivas, un elemento compositivo que se repetiría un decenio más tarde en el retrato de *George Washington* ejecutado por el artista en Filadelfia.

También de 1786 data el único dibujo conocido de Pirovani que se conserva, *Orfeo llorando amargamente la muerte de Euridice delante de Plutón y Perséfone*, ejecutado a pluma y guache en tono sepia, muy diferente en cuanto a estilo de sus retratos de aquel año y, sorprendentemente, más próximo al romanticismo exaltado de sus contemporáneos William Blake (1757-1827) y Henry Fuseli (1741-1825). En el reverso, el dibujo está firmado “1786 Pirovano Bressano a Roma” y dedicado a su “Amico Campovecchio”, el pintor de paisajes Giovanni Campovecchio (1754-1804). Esta obra apareció en un catálogo de ventas romano en 1981²³, pero a continuación desapareció de nuevo en una colección particular. Por una parte, esta hoja pone claramente de manifiesto el talento de dibujante de Pirovani, y por otra ofrece una visión tentadora de sus obras sobre papel que se han perdido o que aún podrían salir a la luz.

Como ocurriera con sus retablos religiosos, el retrato de Archetti realizado por Pirovani recibió comentarios favorables en el *Giornale* mientras era completado en un salón del *Palazzo di Venezia* en marzo de 1786. Entre los elogios que se le dedicaron en la prensa artística romana entre 1784 y 1788 se encuentran frases como “un joven muy avanzado en su senda”, “un joven pintor de mucho talento”, “grandes pinturas salidas de su mano han obtenido el aplauso público”, “la vivacidad de sus colores...la exactitud de su dibujo”, “todo trabajado con la mayor habilidad e inteligencia”, y un enfático “*Viva il Sig. Pirovani!*”²⁴. Así pues, la afirmación que el artista hacía en 1804 de que estaba prósperamente “...establecido en Roma con aplauso de su arte...” es evidentemente cierta. Pero, si tan bien le iba, ¿por qué se marchó? La explicación la da el propio Perovani: “...la conmoción de la guerra con los Franceses le hizo temer...abandonando su Taller y comodidad...el año de 1794...”²⁵. De modo que, en esta primera mudanza involuntaria realizada a los 37 años, el artista huyó de Roma y partió por mar hacia el oeste, tal vez desde Génova, durante un mes no identificado de 1794. Sin embargo, no alcanzó su primer lugar de residencia conocido en las Américas, Filadelfia (entonces capital de los Estados Unidos), hasta junio o julio de 1795, como consta en el anuncio que puso en la edición del 19 de septiembre de 1795 de un periódico local, el *Federal Gazette and...Daily Advertiser*: “Perovani, Joseph...llegó a esta respectable ciudad hace unos dos meses”²⁶.

En ese mismo anuncio, Perovani señalaba que podía realizar “...toda clase de Obras de Historia, Retratos de todos los tamaños, y Paisajes, tanto al óleo como al fresco”, y era “capaz de pintar cualquier Teatro, Cámaras, Apartamentos, con Platfonds [techos] de figuras, y ornamentados al gusto italiano”. También proclamaba su habilidad como “...un arquitecto completo, no sólo capaz de proporcionar los planos en el estilo más completo, sino también de supervisar la ejecución de los mismos”. Como prueba de su competencia señalaba que ya había terminado un pequeño techo pintado al fresco en colaboración con su colega veneciano Jacint Cocchi, en un salón de la “casa del ministro de España [Josef de Jáudenes] aquí”²⁷. Esta

²³ La “mano italiana”. *Disegni di tre secoli*, cat. venta, William Apolloni, Roma, mayo 1981, n° 59, pl. XXIX.

²⁴ *GBA*, n° 25 (1784), pp. 196-197; *GBA*, n° 10 (1786), p. 74; *GBA*, n° 21 (1788), p. 161.

²⁵ AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1.

²⁶ PRIME, Alfred Coxe. *The Arts and Crafts in Philadelphia, Maryland and South Carolina 1786-1800. Series Two. Gleanings from Newspapers*, Topsfield, MA, The Walpole Society, 1932, p. 26.

²⁷ PRIME, 1932, *ibid.*, p. 26. Véase: ROSE-DE VIEJO, 1998, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, pp. 9-16.

alusión a su habilidad para la pintura al fresco resulta inesperada, dado que no existen frescos conocidos de Pirovani en Italia, y que su único maestro reconocido, Batoni, pintaba óleos. En consecuencia, hay que suponer que Pirovani tuvo oportunidad de aprender la técnica del fresco, tal vez en Roma o incluso antes de marcharse de Brescia, actuando como ayudante en uno o más proyectos de fresco. El pintor de frescos más activo que había en la zona de Brescia durante los años de juventud de Pirovani era Carlo Carloni (1686-1775), formado en Venecia, entre cuyos numerosos frescos realizados en la región desde 1745 en adelante se encontraba la iglesia de *Santa Eufemia* in Brescia, para la que Pirovani pintaría más tarde (1788) un retablo. No obstante, a falta de documentos que lo prueben, la posible asociación con el equipo de pintores de Carloni permanece en el ámbito de la especulación.

En Filadelfia, las únicas obras de las que se sabe con certeza que fueron ejecutadas por Perovani son el techo pintado al fresco para Jáudenes, demolido ya hace mucho tiempo, y el retrato al óleo de *George Washington*, conservado y conocido porque se envió por mar a España; pero es lógico suponer que el artista debió recibir otros encargos para realizar decoraciones o retratos durante los cuatro años aproximadamente que residió en esa ciudad. En un documento redactado en Veracruz el año 1804, el propio Perovani señala que “se dió a conocer con las obras practicadas en su Iglesia Católica, y un Coliseo magnífico”, pero si ocurrió así realmente y el artista consiguió terminar tales obras, éstas desaparecieron junto con los edificios mucho antes de que fuera posible describirlas y registrarlas²⁸. Los primeros biógrafos italianos de Pirovani aluden a un concurso para decorar un *palazzo pubblico* en Filadelfia que el artista habría ganado²⁹, pero no hay prueba alguna de dicho concurso y es probable que los italianos lo confundan con el concurso que se convocó en la década de 1790 en relación con el edificio del Capitolio que se pensaba construir en la nueva capital federal de Washington D.C. Otro presunto proyecto que Perovani habría realizado en Filadelfia, pero que hasta ahora ha sido imposible confirmar, fue la supuesta “exposición en el Templo de Minerva de la estatua de la diosa dedicada a contemplar un busto del Presidente” con motivo del cumpleaños de George Washington el 22 de febrero de 1796, información difundida sin prueba documental alguna por un historiador del arte americano de mediados del siglo XX³⁰.

El hecho es que en 1799, posiblemente asustado por la epidemia de fiebre amarilla que asoló la ciudad durante el verano de 1798, o porque no pudo competir con talentos locales como Gilbert Stuart (1755-1828), Charles Willson Peale (1741-1827) y los cuatro hijos de éste, todos ellos pintores, el artista italiano abandonó Filadelfia cuando tenía 42 años en compañía de su esposa norteamericana³¹ y navegó con rumbo sur hacia La Habana. En vez de seguir la costa atlántica, es posible que descendieran por los ríos Ohio y Mississippi, como hicieran el

²⁸ AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1. El “Teatro Nuevo”, construido 1791-1794, se quemó en 1820; la iglesia católica de San Agustín, construida 1799-1801, se quemó en 1844. Véase: TATUM, George. *Penn's Great Town. 250 Years of Philadelphia Architecture Illustrated in Prints and Drawings*, Filadelfia, 1961, p. 186; y BIRCH, William Russell. *Birch's Views of Philadelphia. A reduced facsimile of The City of Philadelphia...as it appeared in the year 1800*, ed. de S. R. Teitelman, Filadelfia, 2000, pl. 20.

²⁹ CRISTIANI, 1807, *op. cit.* en la n. 2, *supra*, pp. 175-176; BROGNOLI, 1826, *op. cit.* en la n. 2 *supra*, p. 258, n. 12; SALA, Alessandro. *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia, 1834, p. 69; FENAROLI, 1887, *op. cit.* en la n. 2 *supra*, p. 197.

³⁰ BARKER, Virgil. *American Painting. History and Interpretation*, Nueva York, 1950, p.256.

³¹ CALCAGNO, 1878, *op. cit.* en la n. 5 *supra*, p. 497; y después muchos otros.

exiliado Luis Felipe y su séquito francés durante su viaje desde Filadelfia a Cuba a comienzos de 1798³². Perovani habría estado en contacto con Luis Felipe, cuyo interés por el arte se remontaba a su juventud, primero en Filadelfia, donde el francés llegó en octubre de 1796, y después en Cuba. En esta última el pintor formó parte de la comitiva del príncipe durante la excursión alrededor de la isla que éste realizó en 1799, antes de que el futuro rey de Francia se viera obligado a salir de ese territorio de propiedad española en septiembre del mismo año³³. Una prueba adicional de que el artista se hallaba en La Habana en 1799 la proporciona la repetición de su matrimonio con Juana Gordon en una ceremonia que se celebró en la Catedral el 28 diciembre de 1799³⁴. Algunos autores cubanos asignan segundos apellidos tanto al artista como a su esposa –José Perovani Mansoli y Juana Gordon Balduari– pero sin explicar en qué se basan³⁵, por lo que esa información podría proceder del Libro de Matrimonios preservado en el archivo de la Catedral. En la breve declaración sobre sus actividades que Perovani hizo en 1804, señala que había sido invitado a trasladarse a Cuba por el Gobernador Luis de las Casas (en el cargo de 1790 a 1796), pero que no llegó a la isla hasta el mandato gubernamental del conde de Santa Clara (de 1796 a 1799)³⁶. Con todo, no está claro cómo habría podido Las Casas conocer la obra realizada por Perovani en Filadelfia y en consecuencia invitarlo a visitar La Habana, aunque no hay que descartar que existieran vínculos masónicos, habida cuenta de que la masonería era potente en ambas ciudades³⁷.

Al principio, tanto Perovani como su esposa conocieron el éxito profesional en la capital cubana. El artista fue protegido por el sucesor de Santa Clara, el marqués de Someruelos, Salvador de Muro y Salazar (que gobernó de 1799 a 1812), y con la llegada en febrero de 1802 del nuevo obispo, Juan José Díaz de Espada y Landa (1756-1832), proliferaron los proyectos de construcción y artísticos ambiciosos. Por su parte, Juana Gordon abrió “con licencia del Gobierno”, una de las primeras Academias “para Señoritas” de la isla, en la que se enseñaban idiomas (francés, italiano, inglés), matemáticas y geografía, entre otros temas más domésticos³⁸, y que fray Manuel Quesada calificó en diciembre de 1801 como la que está “de moda”³⁹.

Perovani recibió numerosos encargos en Cuba, pero son muchos más las obras cuyas documentadas que conservadas, dado que la mayoría de las pinturas documentadas fueron frescos en edificios hace ya mucho tiempo demolidos o decoraciones temporales para actos festivos.

³² ANTONETTI, Guy. *Louis-Philippe*, París, Fayard, 1994, p. 301.

³³ CALCAGNO, 1878, *op. cit.* en la n. 5 *supra*, p. 497.

³⁴ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Guillermo. “Comienzos del arte escenográfico en Cuba”, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, XVII:2 (mayo-agosto 1975), p.110: “Archivo de la Catedral de La Habana, Libro de Matrimonios de Españoles [sic], n° 8, f. 80v, n° 223”.

³⁵ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 1975, *ibid.*, p. 110; CAMPÍ, René. “Pinturas Murales de Perovani”, *Arquitectura. Revista Mensual. Órgano Oficial del Colegio Nacional de Arquitectos* (La Habana), VII:67 (febrero 1939), p. 60; y después muchos otros.

³⁶ AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1.

³⁷ ROSE-DE VIEJO, 1998, *op. cit.* en la n. 3 *supra*, pp. 25-27, propuso que Perovani, quien estuvo en contacto con muchos Masones (Luis Felipe entre ellos), podría haber pertenecido a una Logia, pero no hay pruebas documentales para confirmar esta conjetura.

³⁸ AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1.

³⁹ BACHILLER Y MORALES, Antonio. *Apuntes para la Historia de las Letras, y de la Instrucción Pública de la Isla de Cuba*, t. I, La Habana, 1859, pp. 8-9; GARCÍA PONS, César. *El Obispo Espada y su influencia en la cultura cubana*, La Habana, 1951, p. 111.

Al parecer, los primeros frescos que el italiano pintó en la isla fueron para un cliente particular, Martín Aróstegui, el adinerado propietario del ingenio Santa Teresa, que ayudó económicamente a Luis Felipe y alojó a su séquito en 1799. Se pretende que fue en esta plantación y refinería azucarera donde Perovani pintó frescos tanto en la vivienda como en la capilla⁴⁰. Su primer proyecto para un espacio público fueron los frescos del renovado *Teatro del Coliseo*, que pasó a llamarse *Teatro Principal*. En el edificio del teatro se realizaron entre 1801 y 1803 importantes obras estructurales patrocinadas por el marqués de Someruelos. Alexander von Humboldt vio y comentó por escrito las pinturas recién terminadas por Perovani, durante la segunda visita que hizo a la isla desde el 19 de marzo al 29 de abril de 1804: "...le théâtre dont l'intérieur à été décoré en 1803 avec beaucoup de goût par un artiste italien, M. Peruani [sic]..."⁴¹. Es concebible que Perovani diseñara también los decorados para algunos de los ballets y obras teatrales que se presentaron en ese teatro, que todavía funcionaba cuando un huracán lo destruyó el 10 de octubre de 1846⁴².

El obispo Espada encargó al menos dos importantes proyectos de frescos ejecutados por Perovani en La Habana, uno para la Catedral y otro para la Capilla del nuevo Cementerio General construido extramuros de la ciudad, que llegaría a conocerse como el "Cementerio de Espada". La Capilla del cementerio, inaugurada el 2 de febrero de 1805, en la que el artista había pintado al fresco una *Resurrección de los muertos* de grandes dimensiones y también decoraciones secundarias, se demolió junto con todo el Cementerio de Espada a comienzos del siglo XX⁴³. De los tres frescos de la Catedral, todos ellos terminados antes del 4 de febrero de 1806, cuando el poeta Zequeira (1764-1846) publicó en *El Aviso, Papel Periódico*, la elogiosa *Oda* en que los describía⁴⁴, el titulado *La Asunción* ya no existe. Las otras dos escenas, *La Última Cena* y *La Potestad de la Iglesia dada a San Pedro*, estaban ya muy deterioradas en el decenio de 1930 debido a "la humedad y las filtraciones"⁴⁵, y hoy han sido tan restauradas que es imposible juzgar su calidad o estilo originales, aunque en principio cabe considerarlas neoclásicas. Para el presbiterio de la iglesia del *Espíritu Santo* de La Habana, Perovani pudo haber pintado frescos y dos óleos que representaban "un temporal en las inmediaciones del Cabo San Antonio", tema poco característico de su producción conocida, y las referencias a esas obras no son claras⁴⁶. En cuanto a retratos al óleo, una de las especialidades de Perovani, sólo el del *Obispo Espada*, del que se dice que estaba en la Catedral o en el Arzobispado, se recoge en la

⁴⁰ GARCÍA PONS, 1951, *ibid.*, p. 125; TORRIENTE, Loló de la. *Estudio de las Artes Plásticas en Cuba*, La Habana, 1954, p. 34; RIGOL, Jorge. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. De los orígenes a 1927*, La Habana, 1989 (1ª ed. 1983), p. 164; ANTONETTI, 1994, *op. cit.* en la n. 32 *supra*, p. 301.

⁴¹ HUMBOLDT, Alejandro de. *Essai politique sur l'Île de Cuba*, t. I, París, 1826, p. 12.

⁴² NEY, Eugène. *Cuba en 1830. Diario de un viaje de un hijo del Mariscal Ney*, ed. de Jorge Beato, Miami, 1973, p. 84, nº 9.

⁴³ FERNÁNDEZ VILLA-URRUTIA, Rafael. "Las artes plásticas hasta el comienzo de la República", en *La Enciclopedia de Cuba*, t. 5: *Artes, Sociedad, Filosofía*, La Habana, 1974, p.128.

⁴⁴ CALCAGNO, 1878, *op. cit.* en la n. 5 *supra*, p. 497. El poema entero está reproducido en SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Guillermo. "Oda a un pintor trotamundos por un vate habanero de principios del siglo XIX", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* (La Habana), XXV:2 (mayo-agosto 1983), pp. 214-216.

⁴⁵ CAMPÍ, 1939, *op. cit.* en la n. 35 *supra*, p. 60.

⁴⁶ CAMPÍ, 1939, *ibid.*, p. 60; GARCÍA PONS, 1951, *op. cit.* en la n. 39 *supra*, p. 125; RIGOL, 1989, *op. cit.* en la n. 40 *supra*, p. 164; PUIG-SAMPER, Miguel Ángel et al. «Introducción», en *Alejandro de Humboldt, Ensayo Político sobre la Isla de Cuba*, Aranjuez, 1998, p. 98.

literatura moderna⁴⁷, pero seguramente retrató a otros dignatarios locales durante su residencia en Cuba, y esas pinturas tal vez existan todavía en colecciones particulares.

Por fortuna, pese a la desaparición de lo llevado a cabo por Perovani en el “Cementerio de Espada”, una historia pormenorizada de todo el complejo escrita en 1806 por el doctor Tomás Romay Chacón (1764-1849) ha llegado hasta nuestros días. Habida cuenta de la ausencia de tantas obras del artista, la descripción que hace Romay del esquema decorativo constituye un registro valioso del diseño total concebido por Perovani para la Capilla: “En el centro de la Capilla, detrás del Altar, se ha pintado al fresco... la resurrección de los muertos. La parte superior la ocupa un ángel con una trompeta... A su derecha salen de los sepulcros varios predestinados, y á la izquierda los réprobos horrorizados... Encima de la puerta y de las dos ventanas de los costados están pintadas en bajo relieve las tres virtudes Teologales: Fé, Esperanza y Caridad. El resto de la Capilla lo ocupan diez y seis pilares... Entre estos pilares se han colocado ocho matronas afligidas con los ojos vendados, y un vaso de aromas en las manos... Estas figuras son todas blancas sobre un fondo negro contorneado de arabescos blancos...”. Perovani también diseñó para el Cementerio las figuras, descritas por Romay, que estaban pintadas sobre el pórtico principal, situado en línea directa con la Capilla: “En la luz del arco superior se ha colocado un grupo... que representa el Tiempo y la Eternidad... En medio de estas figuras está un gran vaso de perfumes... Al lado derecho de la puerta se ha pintado en bajo relieve la Religión con sus respectivos atributos; y á la izquierda, la Medicina representando la salud pública”⁴⁸.

La habilidad de Perovani para crear conjuntos iconográficos complejos quedó nuevamente demostrada en el último proyecto conocido que ejecutó en la isla, el encargo de preparar los decorados para el acto de celebración del ascenso de Godoy al rango de Gran Almirante, que se llevó a cabo el 23 de septiembre de 1807 en la Fábrica de Tabacos, patrocinado por Rafael Gómez Roubaud, Superintendente Director General de la Renta de Tabacos. Gracias una vez más a la *Relación* que el Dr. Romay hiciera del evento en 1807, ha llegado hasta nosotros noticias detalladas de la concepción del artista. En una larga mesa rectangular que medía “30 varas” puesta para 90 invitados, Perovani ideó un notable “ramillete [centro de mesa] alegórico” que medía “27 varas” y consistía en un “canal... lleno... de agua y con varios pececillos nadando en ella” y con “once embarcaciones”, algunas de cristal y otras de madera, flotando en el agua. Una doceava embarcación, de mayor tamaño y situada en el centro, portaba la insignia de Godoy “con sus armas bordadas de oro”. El canal estaba dividido en 5 secciones mediante la construcción de “cuatro promontorios de peñas marítimas... Sobre los dos mayores se elevaban... dos templos esféricos de mármol... En el uno estaba la imagen de Anfitrite y en el otro la de Neptuno. Sobre los otros dos peñascos había otros dos templos más pequeños de alabastro... el uno consagrado á la paz, y el otro á la inmortalidad”. El exterior del canal

⁴⁷ VV. AA. *300 Años de Arte en Cuba. Exposición de Arte en la Universidad de la Habana*, La Habana, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1940, p. 15, n° 21; GESUALDO, Vicente (dir.). “Perovani, José”, en *Enciclopedia del Arte en América, Biografías*, t. III, Buenos Aires, 1968, pp. s/n; FERNÁNDEZ VILLA-URRUTIA, 1974, *op. cit.* en la n. 43 *supra*, p. 129.

⁴⁸ ROMAY CHACON, Tomás. *Descripción del Cementerio General de La Habana*, La Habana, 1806, en *Tomás Romay Chacon Obras Completas*, t. I, La Habana, 1965, pp. 140-141; estampa del pórtico reproducida en MENOCAL, Narciso G. “Etienne-Sulpice Hallet and the Espada Cemetery: a Note”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, v. 22, *Cuba Theme Issue* (1996), p. 56, fig. 1. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1504147> [Consulta: 27/04/2010].

estaba adornado con conchas y 28 “Ninfas de alabastro en diferentes actitudes, sosteniendo otros tantos escudos de armas...”. A la entrada de la Fábrica de Tabacos, Perovani “pintó al fresco...una portada sencilla, pero magestuosa”. Estas decoraciones fueron tan admiradas que se las dejó en pie durante cinco días después de la celebración del acto para que todos pudieran verlas, y Romay elogiaba al artista como “este hábil profesor que tantas pruebas ha dado de su inteligencia y buen gusto...”⁴⁹.

Una vez más surge la pregunta de que si Perovani era tan apreciado en Cuba, ¿qué le indujo a marcharse a México? La razón oficial dada por el artista se refería a las actividades de su esposa: la academia de ella sufría las consecuencias desfavorables de tener que competir con el colegio para niñas abierto en 1804 por las monjas ursulinas, que habían llegado a La Habana huyendo de Nueva Orleans después de que Francia vendiera Luisiana a los Estados Unidos. Así, en un intento de explorar nuevas posibilidades, Perovani se dirigió a Ciudad de México en la primavera de 1804 dejando a su esposa provisionalmente en Cuba, pero no logró pasar del puerto de Veracruz, pues en su calidad de extranjero no se le permitía residir en Nueva España. Entonces el artista redactó una petición oficial dirigida a Carlos IV en la que pedía permiso para residir con su esposa en Ciudad de México, donde se proponían abrir una nueva escuela para niñas. El artista confiaba también en que en México “él lograría algún estímulo con su profesión para vivir con el desahogo y tranquilidad que perdió desde que abandonó su País”⁵⁰. Mientras esperaba la respuesta de España, se quedó en Veracruz y comenzó a trabajar en “obras Públicas, y particulares que le habían conciliado [sic] la común estimación”, pero en mayo el Virrey, José de Iturrigaray, dio la orden de que volviera inmediatamente a La Habana. Perovani la acató y embarcó de vuelta a Cuba. A finales de ese año, el 14 de diciembre de 1804, se aprobó el Dictámen del Consejo de Indias que autorizaba a Perovani, “Italiano, Profesor de Pintura” a residir con su esposa en México; el 16 de febrero de 1805, la “Real Cédula” que concedía la autorización real fue firmada por Antonio Porcel en Aranjuez; y finalmente, el 1 de julio de 1805, Iturrigaray firmó en México el “Decreto” que daba licencia a la pareja para residir en Nueva España⁵¹. Incluso suponiendo que pasaran varios meses antes de que Perovani recibiera las noticias favorables en La Habana, por fuerza debió saber antes de que terminara 1805 que podía partir con rumbo a México; y sin embargo en septiembre de 1807 todavía estaba en Cuba. Es de presumir que los proyectos de frescos encargados por el obispo Espada le retuvieron allí.

Se desconoce la fecha exacta en que Perovani se trasladó definitivamente a México⁵². No hay documentos que atestigüen su presencia en Cuba después de septiembre de 1807, ni

⁴⁹ ROMAY CHACON, Tomás. *Relación del Obsequio que hizo al Serenísimo Señor Príncipe Generalísimo D. Manuel Godoy, con motivo de su elevación a la dignidad de Almirante General en España e Indias*, La Habana, 1807, en *ibid.*, t. II, La Habana, 1966, pp. 40-47, citas pp. 43-44.

⁵⁰ AGI, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, doc. 1.

⁵¹ AGI, *ibid.*, docs. 1 a 5; AGN, docs. 1 y 2, publicados por RAMÍREZ MONTES, 1984, *op. cit.* en la n. 14 *supra*, pp. 238-240.

⁵² Parece que Perovani jamás volvió a Cuba, pero su hija Elvira Perovani y Gordon, se estableció allí, y fue la propietaria de varios *ingenios*: “Palestrina” (1860) y “San Andrés”, “Santa Elvira” y “Unión” (1877). Véase: REBELLO, Carlos. *Estados relativos a la producción azucarera en la isla de Cuba*, La Habana, 1860; y Dirección General de Hacienda de la Isla de Cuba. *Noticia de los ingenios o fincas azucareras que existen actualmente*, La Habana, 1877.

documentos que demuestren que residía en México antes del 13 de mayo de 1813, cuando se le incluyó en una lista como “empleado” con “sueldo” en la Academia de San Carlos⁵³. ¿En qué se ocupó durante ese período de casi seis años? Una posible respuesta puede hallarse en otros proyectos de frescos, esta vez coordinados por el Director General de la Academia de San Carlos de México, el valenciano Rafael Ximeno y Planes (1759-1825). Ximeno estudió en Roma entre 1783 y 1785⁵⁴, de modo que coincidió allí con Pirovani cuando éste estaba pintando y exponiendo sus grandes retablos. Es concebible que trabaran amistad y que luego se mantuvieran en contacto por correspondencia. En 1809 Ximeno, que residía en México desde 1794, recibió el encargo de pintar un enorme fresco de la *Asunción de la Virgen* en la cúpula octagonal de la Catedral, y “formó todo un equipo de ayudantes” para que trabajaran en ella⁵⁵. Perovani estaba ciertamente capacitado para contribuir a ese proyecto, y tal vez Ximeno le invitara a participar. Si tal cosa ocurrió y el italiano ya no había abandonado Cuba, lo hizo sin duda en 1809, al cabo de diez años de residencia en la isla, cuando contaba 52 años. El proyecto de la Catedral estaba terminado el 15 de agosto de 1810, fecha en que se inauguró, y entre ese año y 1813, Ximeno recibió otros encargos para pintar frescos en los que Perovani podría haberle ayudado igualmente: *El milagro del Pocito* en el techo de la “capilla doméstica” del Palacio de Minería y *La sublevación de los Indios de El Cardonal* para el ábside de la “capilla del Cristo” de la iglesia de “Santa Teresa la Antigua”⁵⁶.

El primero y único óleo cierto pintado por Perovani en México es un retrato fechado en 1815 del *Virrey Félix M^a Calleja del Rey*, conde de Calderón (que gobernó de 1813 a 1816)⁵⁷. Para conseguir este prestigioso encargo, debe haber tenido su reputación bien establecida allí ya por ese año. Aunque la calidad de esta obra es superior a la de la mayoría de los retratos coloniales de la época, resulta inferior a la de sus retratos conocidos pintados en Italia y Filadelfia, lo que sugiere un declive en la destreza del artista, algo bastante habitual entre los artistas europeos que pasaban largas temporadas en las colonias⁵⁸. Se han atribuido a Perovani los retratos del predecesor de Calleja en el cargo, Francisco Xavier Venegas (mandato de 1810 a 1813) y de su sucesor, Juan Ruiz de Apodaca, conde de Venadito (mandato de 1816 a 1821), pero es probable que no sean obra suya⁵⁹.

El Archivo de la Academia de San Carlos proporciona el mayor número de referencias a Perovani en México, las cuales abarcan de 1813 a 1834, un año antes de su muerte. Tras su aparición inicial en mayo de 1813 como empleado de esa institución, tres años después,

⁵³ BÁEZ MACÍAS, 1972, *op. cit.* en la n. 6 *supra*, doc. n° 1167.

⁵⁴ Adela ESPINÓS, conversación, 27.09.2005.

⁵⁵ MOYSSÉN, Xavier. “La pintura y el dibujo académico”, en *Historia del Arte Mexicano*, t. 9: *Arte del Siglo XIX – I*, México, Salvat, 1986, p. 1311. Obra destruida en 1967 en un incendio.

⁵⁶ RAMÍREZ, Fausto. “The Nineteenth Century”, en *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, cat. expo., Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1990, p. 501; CUADRIELLO, Jaime. “Del Escudo de Armas al Estandarte Armado”, en *Los pinceles de la historia. De La Patria Criolla a la Nación Mexicana, 1750-1860*, cat. expo., Museo Nacional de Arte, México, D.F., 2000, p. 46. Obra destruida en 1845 en un terremoto.

⁵⁷ 94 x 82 cm, Museo Nacional de Arte, México D.F.; reproducido en RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La Mirada del Virrey. Iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón, 2003, p. 227, n° 59.

⁵⁸ Concepción GARCÍA SÁIZ, conversación, 11.05.2005.

⁵⁹ ROMERO FLORES, Jesús. *Iconografía Colonial. Retratos de personajes notables en la Historia Colonial de México existentes en el Museo Nacional...*, México, 1940, p. 180; y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *El Retrato en México: 1781-1867. Héroes, Ciudadanos y Emperadores para una nueva Nación*, Sevilla, CSIC, 2006, pp. 97-98.

el 17 de agosto de 1816, fue nombrado “Académico de Mérito”⁶⁰. El 31 de octubre de 1816 Perovani volvía a aparecer como “empleado” con “sueldo” de la Academia, situación de la que aún disfrutaba el 5 de enero de 1818, aunque dificultades económicas impidieran pagar los emolumentos⁶¹. El 11 de marzo de 1820 Perovani estuvo presente en una “junta” de la Academia en la que se trató de “la torre de la parroquia de Veracruz”; el 13 de octubre se le cita en calidad de “Teniente Director” y “Académico de Mérito...en Pintura”, y en una “Minuta” del mismo año, en la que se señalaba que Ximeno tenía 61 años, se hacía constar que Perovani tenía 63⁶².

Una vez que México se independizó de España en septiembre de 1821, la Academia fue nacionalizada, y el 26 de octubre de 1821 se convocó a sus miembros para que juraran adhesión al México soberano⁶³. Perovani siguió participando activamente en las reuniones académicas durante esa nueva era, y en 1821 presentó además al Ayuntamiento un “Plano de un Cementerio Modelo”, con su “diseño y su explicación... ideado y delineado”: un cementerio general en las afueras de la Ciudad de México similar a aquel en que había trabajado en La Habana⁶⁴. En esta documentación se califica a Perovani de “arquitecto”, pero no se conocen otros proyectos arquitectónicos suyos en México, como también se desconocen otros posibles encargos artísticos particulares que pueda haber realizado, tales como decorados teatrales. En la Academia, en 1821 se pronunció sobre monedas acuñadas en la Casa de la Moneda de Zacatecas, y el 6 de mayo de 1824 Perovani fue uno de los seis “académicos de mérito en el ramo de pintura” que calificaron un retrato de “desacertado...y malo”⁶⁵.

Tras el fallecimiento de Rafael Ximeno en 1825, Perovani presentó la solicitud de ser nombrado “Director de Pintura”, pero su petición se rechazó, si bien recibió un aumento de sueldo de 100 pesos. Durante el verano de 1825 la salud del artista se deterioró, como queda reflejado en una nota del 12 de agosto, pero se recuperó, y el 7 de febrero de 1827 formaba parte una vez más de un grupo de profesores que, en esta ocasión, tuvieron que examinar planos arquitectónicos. Algún tiempo después, probablemente en 1828, Perovani y dos colegas de la Academia examinaron un *San Jerónimo* de Alonso Cano que había sufrido daños en una limpieza inadecuada⁶⁶. En una “Memoria” redactada por Perovani, que no lleva fecha pero que probablemente es de 1824, cuando la Academia volvió a abrir tras un periodo de cierre forzoso entre 1821 y 1824, el artista hacía “algunas sugerencias para la apertura de la Academia”

⁶⁰ BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, IIE, UNAM, México, 1976, doc. n° 6580 (col. *Estudios y Fuentes del Arte en México*, n° 35).

⁶¹ Para los problemas económicos de la Academia durante la época revolucionaria y después de ella, véase: CARRILLO Y GABRIEL, Abelardo. *La Galería de Pintura de la Academia de San Carlos*, México, 1944, pp. 25-27; CHARLOT, Jean. *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1785-1915*, Austin, 1962, pp. 67-68; BROWN, Thomas Anthony. *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, t. II: *La Academia de 1792 à 1810*, México, 1976, pp. 123-127; FERNÁNDEZ, Justino. *El Arte del Siglo XIX en México*, México, 1983, p. 13.

⁶² BÁEZ MACÍAS, 1972, *op. cit.* en la n. 6 *supra*, doc. núms. 1167, 1211, 1212, 1215, 1561, 1605, 1612, 1786.

⁶³ CHARLOT, 1962, *op. cit.* en la n. 61 *supra*, pp. 66-67.

⁶⁴ AGN, *Ayuntamientos*, t. 2, publicado por MAZA, Francisco de la. “Algunas obras desconocidas de Manuel Tolsá”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México, D.F.), IV:14 (1946), pp. 33-54, cit. p. 36. Disponible en: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/14_33-54.pdf [Consulta: 25.02.2010].

⁶⁵ BÁEZ MACÍAS, 1972, *op. cit.* en la n. 6 *supra*, doc. núms. 1621, 1698.

⁶⁶ BÁEZ MACÍAS, 1972, *ibid.*, doc. núms. 1844, 1879, 1892, 1943, 2047.

y añadía “una hoja con varias advertencias a los alumnos”⁶⁷. En 1834 en una “nómina del personal de la Academia”, Perovani aparecía aún como “teniente de pintura”⁶⁸.

Perovani hizo más sugerencias a los estudiantes en abril de 1825, cuando se pensionó a tres discípulos de la academia mexicana –Ignacio Vázquez (pintura), José María Labastida (escultura) y Vicente Casarín (arquitectura)–⁶⁹ para estudiar en Roma. Perovani escribió una serie de recomendaciones para los becarios “...con una exposición sobre los principios y reglas que deban practicar ...[y] recomienda que se interesen por la historia de Roma, la mitología, la geometría y los cinco órdenes clásicos”⁷⁰. Así, y de manera un tanto conmovedora, el pintor que entonces contaba 68 años y probablemente no tenía esperanzas ni incluso intención de volver nunca a Italia, ofrecía consejos académicos a los afortunados viajeros. Resulta también irónico que quien en 1794 huyera de las guerras napoleónicas que padecía Europa, se viera más tarde inmerso en la lucha mexicana por la independencia que duró de 1810 a 1821. Con todo, Perovani parece haber sido un superviviente, pese a su carrera artística accidentada; falleció a los 78 años, una edad longeva para la época, y la causa no fue orgánica, sino la epidemia de cólera mexicana de 1835. Como Zequeira deseara en 1806, la fama póstuma de Perovani se ha rescatado ahora al menos parcialmente del confuso limbo del semiolvido, al reunir los datos biográficos y artísticos dispersos sobre las diversas etapas de sus viajes y lugares de residencia con ayuda no de la lira, sino de la perseverante investigación de la historia del arte.

⁶⁷ BÁEZ MACÍAS, 1976, *op. cit.* en la n. 60 *supra*, doc. n° 6841. Para la triste situación en que se encontraba la Academia durante este período, véase las memorias del diplomático americano: POINSETT, Joel Roberts. *Notas sobre México (1822)*, trad. de la ed. de Londres, 1825 (1ª ed. Filadelfia, 1824), por P. Martínez del Campo, México, 1950, pp. 121 y 424.

⁶⁸ BÁEZ MACÍAS, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, IIE, UNAM, México, 2003, p. 71 (col. *Estudios y Fuentes del Arte en México*, n° 52).

⁶⁹ CARRILLO Y GABRIEL, Abelardo. *Datos sobre la Academia de San Carlos de Nueva España. El Arte en México de 1781 a 1863*, México, 1939, p. 89.

⁷⁰ BÁEZ MACÍAS, 1972, *op. cit.* en la n. 6 *supra*, doc. n° 2180.