

600 T
Sr. R

LA MEXICANIDAD EN LA VISION
DEL ARTE PRE Y NOVOHISPANO
DE LA CRITICA DEL SIGLO XIX

V. B. O.
Yda Rodriguez P



V. B. O.
Enviado el día 24
de agosto de 1969.
[Signature]

TESINA QUE PRESENTA
JULIA TUÑON PABLOS
PARA OPTAR AL GRADO
DE LICENCIADO EN HISTORIA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
MEXICO, D. F. 1969



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

I N T R O D U C C I O N

En el estudio del mundo cultural del siglo XIX mexicano va a manifestarse, planteado en diversas formas, un peculiar problema que configura medularmente la estructura de este mundo, que le da características especiales y personalidad ante otras problemáticas culturales, a saber, el sentimiento de carencia de un ser propio que los justifique como nación, como cultura y como hombres, y, por tanto, la búsqueda de este ser, que hacen a través de elementos históricos propios y prestados.

Este problema va a ser el producto de experiencias históricas que se remontan varios siglos, encontrando sus primeras manifestaciones desde el choque entre el mundo europeo y el mundo americano que culminó con el establecimiento de la cultura de - - aquel sobre la realidad de éste, cuya problemática va a deberse, en gran parte, a una especial formación histórica de los pueblos-conquistadores, poseedores de una idea de universalidad dotada de una fuerte carga europeocentrista que los hace marginar a los pueblos y a las culturas indígenas de otros continentes (1), que va a tener sus primeras manifestaciones desde los tiempos helénicos, pasando por el catolicismo, que significa precisamente esto: universalidad.

En México, esta problemática va a presentarse en forma acusada, máxime que las culturas que se encontraron los conquistadores en su territorio poseían un avanzado grado de civilización, sobre la cual quisieron implantar sus formas culturales, partiendo de la base de que las propias de los pueblos conquistados eran negativas, representaciones de formas de vida dominadas por el demonio; la acusada personalidad fue precisamente el argumento esgrimido por el español para resistirse a considerar a esas gentes co

no hombres completos, iniciándose ese proceso que Leopoldo Zea ha denominado "regateo de humanidad" (2). En nombre del cristianismo y de la universalidad, va a intentarse asimilar la cultura precolumbina a los cuadros de pensamiento europeo, lo que se logrará fundamentalmente gracias a la religión. La respuesta indígena será la de ceder lo mínimo necesario para lograr esta asimilación: se convierte al cristianismo, pero lo hace en un sentido muy superficial, más que nada formal, resultando de ahí que se encuentre cabalgando entre dos culturas, sin lograrse plenamente en ninguna de ellas, pero participando, al mismo tiempo de ambas, lo que irá formándole una conciencia diferencial respecto de la cultura europea que va a culminar con la Independencia.

Durante la época de la Ilustración, Europa va a presentar cambios esenciales que, como todo lo que le acontece va a buscar plasmar en América. En el momento en que ésta empieza a participar de la universalidad va a cambiar el criterio en el concepto de ella. Ahora se va a "regatear la humanidad" al americano ya no en un sentido cristiano, sino en un sentido laico, racionalista, basándose en la ciencia natural y tomando como instrumento la famosa "leyenda negra", que tuvo difusión por toda Europa, y por tavoces en casi todos los países: De Paw, Reynal, Buffon, Robertson, etc., que difunden la idea de que la naturaleza americana es corrompida y corruptora, de manera que los hombres que en ella se dan son viciosos, deshonestos, de naturaleza débil, perezosos, etc., y que, esta naturaleza influye aún sobre los europeos que habitan en ese territorio, los cuales se contagian y acaban con las mismas características (3). Su única salvación es Norteamérica, a causa de la modificación que los sajones hacen del medio natural a través de la técnica, es decir, que América puede salvarse superando su naturaleza negativa, con lo que podrá ser

se a Europa, y por tanto alcanzar la universalidad.

Ante esta valoración del Nuevo Mundo, el mexicano va a encontrarse con la necesidad de responder lo que el siente - respecto de sus propias realidades, es decir, con una propia - valoración sobre su propio mundo. Esta respuesta va a empezar a darse a mediados del siglo XVIII como producto del estudio que, basándose en la ciencia experimental dieciochesca, hará de su país, con lo que descubre una personalidad propia, empezando a manifestarse la idea de la diferencia, no inferioridad, de lo propio respecto a lo europeo (4). Tal es el caso de Clavijero con su Historia Antigua de México, de Eguiara y Eguren con su Biblioteca Mexicana y de Beristain con su Biblioteca Americana.

Ante esta valoración de lo que es propio va a surgir un optimismo y una confianza respecto de las propias capacidades, que van a desembocar en una idea de autonomía, la cual culminará con la independencia política (5).

"La leyenda negra" va a verse atacada, en su primera etapa, por el sentimiento de orgullo del americano respecto de su patria; en su segunda etapa, con el afán de igualarse a lo europeo; y en su tercera y última, con la negación de lo español, con el repudio a todo lo que esta cultura significa, aunada a la acusación de barbarie y de impiedad. " El americano empieza a juzgar a su antiguo juez, --dice Luis Villoro-- por lo que niega en la misma forma en que la 'leyenda negra' negara a América" (6), acusando a Europa de los mismos delitos con que se había denigrado al mundo americano y considerando que es este en donde recibe la civilización y la cristiandad (7).

Esta actitud que se da durante la guerra de Independencia, acusa a la cultura europea, pero, indirectamente, hace

lo mismo con la cultura colonial, representante y defensora de la uropeidad , negándose así el ser histórico del criollo, por lo que " su negación lo pone en vilo sobre si mismo, le arrebatada todo sostén de su mundo histórico, para dejarlo prendido de su propia trascendencia" (8).

Se ha negado, pues, la cultura europea, y como consecuencia, se afecta también a la novohispana. Busca olvidarse de un mal sueño, superarse saltando sobre esos tres siglos, para, en un alarde de libertad, que es el premio ganado con la renuncia a España, alcanzar el ideal representado por el progreso y el liberalismo que encarnan los pueblos anglosajones. Es el despertar a un mundo lleno de ilusiones, libre ya de la etiqueta cultural de la colonia, que lo único que había logrado fue falsificar el propio ser. Es por esta situación por lo que surge la valorización del mundo prehispánico, pero no motivado por un interés de identificación con éste, ya que lo siente como un mundo ajeno, como una moda (9), de donde se desprende el sentido de la coronación de Iturbide, como emperador y no como rey. Es el sentido de revivir el pasado prehispánico y nulificar la colonia, por lo que se habla de la guerra de independencia como de una guerra de reconquista: se siente reconquistar el mundo válido que se perdió con la colonización española.

El sentido religioso adquirido a través de la Colonia, mostrativo de la asimilación americana al Mundo , curiosamente no va a repudiarse, sino que, por el contrario, va a exaltarse, y se buscará cimentarlo en la realidad nacional. De esta manera, aparece la idea de que México es y ha sido esencialmente cristiano (10), la cual, no obstante la valoración del prehispánico, no entra en contradicción con éste, ya que el sentido de su valoración es simbólico, es decir, como símbolo de una cultura propia

y nacional. "Se pretendía--dice O'Gorman-- un imperio azteca liberal y parlamentario. Tratar en serio de volver a Moctezuma era un disparate, lo que no quitaba que la invocación del nombre de -- Cuauhtémoc fuera la mejor manera de halagar el incipiente sentido nacional" (11). Lo que se pretende alcanzar es la consolidación de un país moderno, un país nuevo que responda a la prosperidad universal, y que tenga personalidad propia dentro de un mundo moderno, en un sentido occidental. Existe pues, el anhelo de una independencia política, pero renunciando a los elementos que podrían dar una independencia cultural con respecto a España (12).

El país se convierte en un hacer y no en un haber, dice Luis Villoro (13), que deberá partir de cero, pero disponiendo de un instrumento omnipotente: La Ley, que con su sentido de "formula mágica" (14) toma el carácter de una piedra de toque que va a convertir al país en lo que su gusto quiere convertirlo, independientemente de que la realidad responda a su gusto o no, y se encuentre o no asimilada a la ley que van a buscar implantar. El mexicano como hacedor de su patria se va a iniciar en los debates constitucionales encaminados a la Magna Ley de 1824 (15) que oscilan entre el pensamiento de la creación de una república federalista o de una centralista. La primera actitud, parte de la premisa de que lo que no gusta no afecta, que lo pasado es algo accesorio a la realidad constitutiva y, por lo tanto, busca basar la realidad mexicana en un sistema político que sea de su gusto, es decir, en una constitución federalista similar a la norteamericana que ha llevado a los Estados Unidos por la senda del progreso y la modernidad. La segunda posición, parte de la idea de que el pasado constituye a la realidad histórica en una forma indisoluble, el pasado mexicano no ha sido, por lo tanto el presente no va acorde con el sistema federal, sino más bien con un sistema centralista.

Con el triunfo de la primera actitud México se inicia "por la senda de una vida de adaptación en vez del camino de una vida de libertad" (16), explicándose así lo convulsionado del siglo XIX (17), "Tal parece que nuestro modo de ser histórico consiste en un apasionado deseo de llegar de un salto audaz a todas las perfecciones. Es clave de nuestra historia la impaciencia... Siempre la utopía que nos enajena es algo experimentado en cabeza ajena y respaldado por el éxito" (18).

Toda esta problemática va a conformar las ideas del siglo XIX, va a modelar los dos campos de lucha que surgen en este siglo.

Un bando, el conservadurismo, encuentra su mejor exponente en Lucas Alamán, propiciador de un sistema basado en la evolución no en la revolución; en el respeto a lo español como base de nuestra sociedad. Por otro lado, se presentan los utopistas como los llama Luis Villoro (19), que buscan alcanzar por medio de saltos audaces la realidad histórica de su gusto. José Ma. Luis Mora presenta una posición liberal pero basada en la meditación y la reflexión que busca tomar en cuenta la situación dada, pero sin doblegarse ante ella, tomando en cuenta las limitaciones históricas, pero no para conservarlas, sino para actuar sobre ellas.

Con estas bases opuestas va a actuar el siglo XIX, y sobre ellas van a darse los movimientos culturales y políticos que lo forman, como son el federalismo inspirado en Norteamérica o el positivismo introducido por Gabino Barreda, el cual busca dar un instrumento para que se alcance la modernidad y la prosperidad en México (20).

La crítica del siglo XIX, como manifestación cultural que es, va a presentar esta característica de la mexicanidad de su tiempo de buscar experimentar en cuerpo propio y sin bases rea

les lo que " en Europa se vivía como resultado de una transformación natural" (21) de aquí la profunda contradicción interior que se manifiesta en sus escritos; la gran preocupación por encontrar un ser artístico constitutivo y la tendencia a querer ganar de un salto la distancia diferencial con Europa, para poder alcanzar el ideal artístico y cultural que ésta significa.

CAPITULO I

LA VISION DEL ARTE PREHISPANICO

Si todas las ramas de la cultura se ven básicamente afectadas y conformadas por el devenir histórico el arte, como manifestación de ella, no puede escapar a su influencia; Y si la crítica de arte significa una estructuración más sólida de lo que en el arte se da, (si no inconsciente, si espontáneo y plásticamente), tanto por su dependencia directa con el arte mismo como por la que tiene respecto de su situación cultural, (de la que es producto y manifestación), se encuentra profundamente afectada por las circunstancias históricas en las que se desenvuelve. De esta manera, toda la problemática que se ha planteado aquí en torno a la situación de México del siglo XIX, se va a encontrar plasmada también en la crítica de ese tiempo, no solamente como un reflejo de su situación histórica, sino que, además, como un problema que se involucra íntimamente con su ser, con la búsqueda de un ser propio con el cual identificarse, que va a verse traducida en la crítica como la preocupación por encontrar que es o en donde reside lo mexicano. Si esta preocupación de darle un sentido determinado o explícito al arte, es básica de la crítica, en la del siglo XIX, lo es también, y de una manera muy consciente, la de educar al público y al artista mismo (22), estableciendo los elementos para llegar a la forma de arte que ellos consideraran apropiada a la peculiar situación del país. Es precisamente en esto, es decir, en la forma en que se espera educar el gusto y se busca la conformación del arte, y en la crítica que, a este efecto, hace de las realidades artísticas, en lo que el crítico mexicano del siglo XIX revela y responde a la situación histórica que le ha tocado vivir.

En la visión del arte prehispánico va a plantearse el problema, que ya se enunció en la Introducción, de la valoración que de estas culturas hace el siglo XIX, cimentando sobre ellas su verdadero ser, por considerar negativa e impropia la cultura novohispana, a causa del sentimiento de repudio que sienten respecto del pasado inmediato. De esta manera, van a buscar fundamentarse en su pasado lejano, pero comprendiendo que este pasado ya no los involucra, que es una situación ajena a la suya propia, van a reducir su papel al de un símbolo de su propia cultura.

En la visión de este arte se van a involucrar una serie de problemas, que, por la contradicción tan obvia que representa, van a hacer crisis, no sin que el pensamiento artístico de este siglo logre resolverla, ya que no hay que olvidar que la contradicción era el medio natural en la que se -- desarrollaba la crítica de arte del siglo pasado, motivada quizá por su inestabilidad interior. Esta contradicción va a ser la de buscar lo propio en el arte y negar como arte al prehispánico, representante de la cultura que decían ser su verdad, y en la cual podían apoyar su propia personalidad. Esta negación es debida al condicionamiento a una cultura europea de la que reciben sus valores de orden estético, y de la cual -- pretenden distinguirse, aunque, y aquí se presenta otra contradicción deseen a su vez incorporarse a ella. Es decir, que se trata de buscar una conciliación de su problemática histórica: la búsqueda de su ser con su mentalidad teórico artística determinada por el pensamiento europeo.

Así pues, el crítico emprenderá la búsqueda de algún elemento que pueda constituirlo como diferente al ser repudiado como lo podría ser el prehispánico, por su condición

disímil y sin ningún contacto con lo europeo del que el crítico pretende diferenciarse. Por esta razón, surgirán intentos vindicadores de esa época, considerándola como promotora de una valiosa cultura, aunque, difícilmente lleguen a aceptar sus manifestaciones artísticas como tales, o a considerarlas intrínsecamente ligadas a ellos. Sin embargo existe el intento de valorar su cultura, el cual es elogiado y considerado digno de imitación. Tal es el mérito del señor Sánchez Solís, coleccionador de antigüedades prehispánicas y propiciador de obras con este tema, como lo son, por ejemplo, La Invención del Pulque de José Obregón, La prisión de Cuauhtemotzin de Santiago Rebull y La deliberación del Senado de Tlaxcala de José Ma. Gutiérrez. Su actitud cobra una gran importancia, ya que es la manera de lograr "dar una idea de toda esta civilización, restaurar por la historia esos monumentos, esas costumbres, darlas a conocer en el extranjero, estudiar los adelantos que en las ciencias morales y materiales, en la legislación y en el derecho de gentes hicieron aquellos heroicos pueblos. Tal ha sido el pensamiento del señor Sánchez Solís...Este hombre de iniciativa y de constancia ha dado el primer paso en la importante tarea de despertar el gusto por lo antiguo, buscando al mismo tiempo inspiración y protección para los artistas y para los literatos"(23). De la misma manera, Currente pretende que se fomente el estudio de estas culturas(24).

Este conocimiento de las culturas prehispánicas se intentaba, en gran medida, con el propósito de reivindicar al pueblo mexicano de la nota de incivilizado que se le daba en Europa y, por amor a ese mismo pueblo, para mostrar lo ma

raviloso de su arte(25), ya que se considera a esta manifestación "el termómetro de la civilización"(26), como la muestra de cultura: "Las bellas artes, señores, siempre han sido para los pueblos cultos las preciosas flores, las flores hermosas y fragantes de civilización"(27). Si el arte muestra el grado de cultura de los pueblos, la crítica decimonónica está partiendo de la premisa de que la prehispánica es una cultura avanzada. Así Guillermo Prieto dice que "los toltecas... contaban entre los títulos que denotaban su civilización, el de ser adelantados en arquitectura"(28) y, aunque no se entienda como manifestación artística, se aprecia porqué muestra el grado de civilización. En esta forma, la destrucción que el conquistador hace de los templos prehispánicos, en pro de la evangelización, los sorprende más por tratarse de obras de una cultura superior que por tener un carácter artístico. "¿...había que ver también al feroz conquistador demoliendo a sangre y fuego el templo que, aunque erigido en honor de una horripilante idolatría, encerraba en sus sólidos muros la historia el arte, y la sorprendente ciencia del pueblo azteca"(29).

El crítico que representa mejor la exaltación del arte indígena, sin comprensión del mismo, es quizá J. M. Cásares Escudero cuando en su artículo Una Tarde en las Ruinas de Tlaxmal(30) habla de las impresiones que en él causan las mismas: "al fin de su artículo —dice J. A. Manrique— queda la sensación de que lo que más le maravilló en su visita a aquel sitio fue el recuento de los sacrificios humanos y el horror del trueno de la selva"(31). En lugar de dar elementos para justificar la ponderación que hace de esas ruinas, lo que deja es una descripción de su muy personal estado de ánimo frente a ellas y del paisaje --

circundante; lo que resulta obvio cuando al hablar del edificio que para él tiene más valor —El Adivino— se limita a describir el paisaje que desde esta construcción se contempla, como si en esto radicara el valor del arte prehispánico.

A pesar de este interés en la valoración del mundo precortesiano, no se puede afirmar que la crítica de arte del siglo XIX le sienta como una manifestación cultural viva y constitutiva de su ser, antes bien, lo consideran perteneciente a otro tiempo que no se volverá a presentar, ya que piensan que con la conquista y la presencia de pueblos de ultramar se habían aniquilado para siempre(33); sienten que "el arte azteca quedó sepultado entre las capas geológicas del continente americano. Sobre los grandes y deformes ídolos y en el lugar que ocupaba el adoratorio del pueblo mexicano, no tardó en levantarse la iglesia parroquial"(34).

"El pasado es pasado —ha dicho Viollet-le-duc— se debe estudiar no para hacerlo revivir, sino para conocerlo "(35).— "dejémonos de empresas utópicas y contemplemos esas construcciones como a las efigies de los templos, mudos, con la cabeza descubierta, imprámiendo su forma en nuestro espíritu para afirmar nuestro frágil ser al contacto de la inmortalidad"(36), es decir, no tratar de revivir estas culturas, sino que " mejor sería que guardemos con más veneración las reliquias sagradas de un pueblo, de una raza, de una civilización sacrificada en el altar de su vida y que perdióse para siempre en la eternidad"(37). Así pues, estas culturas ajenas a la realidad, de las que "la misma historia nada nos dice, queda a la arqueología la misión de estudiarlas y descifrarlas"(38), De igual manera piensa Couto al decir de las culturas prehispánicas que "de grande interés para la arqueología y la historia no lo son igualmente para el arte"(39).

Con esta cosificación del mundo precolombino, el espectador se convierte, para la crítica, en extranjero al pretender comprenderlo, ya que los indios contemporáneos nada tienen que ver con los antiguos, como se verá más adelante, por encontrarse el indigenismo en un momento que, al decir de Luis Villoro, se ha hecho una división tajante entre unos y otros(40). De esta manera: "difícil nos es a nosotros extranjeros en nuestra propia patria, con el esqueleto de la realidad delante de los ojos, país sin historia y sin monumentos antiguos (excepto Palenque, Quemada, Cholula y otras) generación que pugna por aparecer bastarda, antes que entregarse a la indagación de su origen. Difícil nos es entre esa raza abyecta y envilecida que llamamos indios, con sus goces y sus ejercicios casi brutales, con sus chozas de tierra y con su idioma inentendible para nosotros, difícil no es, repito, buscar entre esa escoria los restos de los opulentos señores de México"(41); y así no se encuentra "ni un solo vestigio del opulento reino tolteca!; Ni un solo recuerdo de sus astrónomos profundos, ni de sus guerreros ilustres!"(42); esto es lo que los hace inconscientes y por lo mismo insensibles a que la cultura se haya desarrollado en el territorio puesto -- que no les consta: "tal vez en el mismo árido lugar que yo pisaba --dice Prieto-- se levantó el incienso de sus ídolos y el cántico de las vírgenes que consagraban a sus dioses"(43).

En síntesis, lo que quieren es aceptar lo prehispánico como una gran cultura, poniendo de ejemplo un arte que no entienden, con el propósito de fundamentarse, pero no llegan a lograrlo a causa de su conciencia respecto de las diferencias que existen entre ellos y esa cultura, aunque, por otro lado, va a surgirles la duda sobre el por qué se sienten diferentes al hombre prehispánico.

pánico, cuya obvia respuesta surge del hecho de que entre su cultura y la prehispánica existe un gran abismo diferencial formado por tres siglos de dominación española. Además, le falta un elemento fundamental para adquirir el carácter de mexicano, el cual está representado por lo español, por lo europeo. Lo mexicano es una conciliación de estos dos elementos, razón por la que su arte buscará lo mismo para ser legítimo. Ahora bien, aceptando que la cultura prehispánica sea avanzada, siendo el arte un elemento mostrativo de cultura, ¿en qué se fundamenta el criterio de negación del arte precolombino?. La solución a esta interrogante es más compleja y gira alrededor del predominio de ideas estéticas europeas fundamentalmente dieciochescas, ya que no se debe olvidar que el siglo XIX carecía de la rapidez de difusión que caracteriza a los tiempos actuales.

Ahora bien, no se debe conceptualizar el pensamiento del siglo XVIII como un bloque uniforme, si no que, por el contrario, las ideas estéticas de ese tiempo fueron de una gran agilidad, - como lo demuestra la convivencia del barroco y del neoclásico(44), cuyos fundamentos responden a formas muy diferentes de pensamiento. De esta manera, por un lado, y teniendo como representante a Winckelmann y a Lessing, como teóricos, y a Mengs, Ingres y David como artistas, se presenta la elevación del arte grecorromano a la categoría de La Belleza, y, por lo tanto, se excluía a otras manifestaciones no enfocadas en este sentido clásico(45). Pero, - por otro lado, no es esta la única forma de pensamiento artístico en el siglo XVIII, ya que, simultáneamente, se da en los estetas españoles la inquietud de comprender las obras artísticas de otras entidades históricas como obras valiosas en sí mismas, como podrían ser las de los antiguos mexicanos. Los exponentes de-

esta posición son Feijóo, Arteaga y Márquez. El primero, apoya los gustos subjetivos justificándolos con la negación de su maldad, substituyendo a este término por el de desigualdad y explicándolo a través del medio en que se desarrolla(46). Esteban de Arteaga también va a abrir el camino a esta idea de subjetividad(47). Y, por último, Pedro José Márquez, jesuita mexicano exilado en Italia, lleva a un auge las ideas de la influencia de la circunstancia y de la admisión de otros artes antiguos que no fueran los clasicistas. Parece ser que su intención fundamental era la de revalorar las culturas mexicanas. Márquez "tendió un puente para acercar el mundo indígena a Occidente y así poder estudiarlo y revalorarlo"(49).

Así pues, vemos que el siglo XVIII rompe la idea de una Belleza con un canon absoluto, y muestra dos ramas fundamentales en las que se desenvuelve el pensamiento estético, problemática que no es ajena a la comprensión del problema planteado aquí, - ya que va a prolongarse en América en el siglo XIX. "...en el siglo XVIII —dice Justino Fernández— se pensaron y expresaron algunas ideas y actitudes vitales que, en cierto modo, son cima de la edad moderna, de las cuales surgió y vivió en buena parte el siglo XIX y que no han sido superadas sino hasta nuestro siglo XX"(50). De esta manera, en el México decimonono va a discutirse la problemática de la superioridad de un arte relativo o de un arte absoluto. Las ideas estéticas de su crítica van a estar modeladas, en buena parte, por un sentido clásico, pero la otra posición no se va a olvidar por completo, por lo que aflora el intento de valorar el arte prehispánico, aunque, como se verá, este propósito va a quedarse en intento, ya que, pese a sus intenciones,

no llegan a asimilarlo.

Esta problemática va a verse acentuada con los avances que, en el transcurso del siglo presentó la estética romántica y de esta manera, van a buscarse más acentuadamente los valores propios de un arte, ya que, esta estética tiende a revalorar los artes históricos o subjetivos, correspondiendo al gótico el primer intento de estimación del pensamiento artístico.

Esta dependencia fundamentalmente clasicista afecta no solo sus concepciones respecto del arte prehispánico, sino también a las que se presentan respecto de otros artes y otros tiempos, como ya se verá en su oportunidad. Europa se representa fundamentalmente por Grecia, la antigüedad grecorromana o bien otras concepciones artísticas, especialmente el clasicismo y el renacimiento. De esta manera se presenta continuamente la referencia a Grecia o a Roma como la Metrópoli de las artes (51) o como "patria de la belleza y de la poesía" (52): "El sentido de la belleza ha sido dado a pocos pueblos en la tierra. Los griegos entre los antiguos y los italianos entre los modernos, lo han tenido en grado superior" (53), y así se encontrará, en la descripción de las obras artísticas una preeminencia muy notable de adjetivos de tipo clásico utilizados en un sentido positivo: "Allí en donde no se encuentran el orden y la armonía, no puede existir la belleza, porque ella nace del orden y de la armonía, y el desorden y la falta de armonía produce infaliblemente lo desordenado, lo confuso, lo desarmonico, lo caótico, es decir, la fealdad, o sea la negación esencial de todas las perfecciones y virtudes; la negación de toda semejanza con lo divino y acercándose naturalmente a lo opuesto, a lo diabólico y satánico" (54). Es de

cir, que no cabe en su mente la falsedad como constitutiva del arte, lo monstruoso, como diría O'Gorman(55). Ahora bien, en parte por influencia romántica cada vez más acentuada, va a buscar encontrar los valores propios de cada arte, aunque solo sea teóricamente, por no estar aun capacitado para hacerlo de hecho. La solución será aplicar el término sublime para aceptar una obra que sale de los moldes establecidos y que tienen el deseo ^(del) vindicar; esta es, por ejemplo, la solución que da Cáseres para justificar las ruinas de Uxmal(56).

Estas categorías no se presentaban muy bien establecidas, puesto que la contradicción tenía dominada la mente de estos críticos, y así, el más perfecto ejemplar de esta situación sea probablemente Hammecken y Mejía, que en dos artículos publicados el mismo mes —enero de 1874—, Ave Grecia(57) y El arte y el siglo(58), suscribe puntos de vista totalmente diferentes. En el primero habla de Grecia como patria del arte que se presenta en México iluminando el panorama artístico, afirmando que no puede hablarse de arte sin hablar de los grandes griegos: "ningún arte ha superado a tu arte... parece que las civilizaciones antiguas de ese oriente panteísta y misterioso sólo existieron para darle el ser, así como nuestras civilizaciones modernas de este occidente escéptico y luminoso sólo existen para copiar sus eternos modelos"(59). No obstante esto, en el segundo artículo se manifiesta buscando un arte mexicano con caracteres propios afirmando que: "un siglo como éste debe tener su arte propio, individual, que se penetre de su espíritu y de su alma"(60) y "No debe el arte buscar sus inspiraciones ni en la Grecia ni en el Renacimiento, la mitología pagana y el cristianismo han encontrado ya sus intérpretes, sus profetas, sus traductores... el dios Pan ha

muerto"(61), "¡ay! no podemos ya comprender la simetría de una estatua ni el ritmo de un poema de Grecia..."(62), "nuestro arte moderno, el arte del siglo XIX, debe ser realista en la forma, espiritualista, idealista, liberal y progresivo en el fondo... el clasicismo solo puede existir ya en los museos y en las academias de bellas artes; hoy la escuela romántica, la escuela realista, es la escuela del siglo"(63).

Es obvio, pues, que existe una contradicción muy grave en el pensamiento estético de la crítica mexicana del siglo pasado; es una situación compleja que, además, suele presentar dos esferas: una conciente y una inconciente, como sucede en cuanto al problema de su dependencia respecto de Europa; es inconciente en cuanto a que sus valores son adquiridos, de tal forma que es la creencia de la que parten al criticar; ahora bien, ellos son plenamente concientes de esta dependencia; "es muy difícil hablar de una obra artística que todavía no juzgan los franceses —dice M. Can Can— ¡es tan raro tener un juicio propio! por desgracia, todos bebemos inspiración y ciencia de las revistas extranjeras, en los compendios y extractos homeopáticos de ciencia: Cuando estos compendios, estos diccionarios y aquellas revistas no pueden informarnos acerca de un asunto dado, nos vemos en la precisa obligación de quedar mudos. Se cortan las cañerías y no tenemos agua"(64). O bien, lo que al respecto comenta el señor Garrillo: "Herbert Spencer, Flaubert, Pope, Fielden, Richardson, Ben Johnson, pertenecen a esa gran familia de Aristarcos modernos, cuya poderosa inteligencia tiene el brillo de las fosforescencias de los mares polares. Gracias a ellos, la generación actual puede marchar con paso firme por los tortuosos senderos de las anteriores épocas, distinguiendo con la admirable precisión del matemático, las belle -

zas o deformidades de nuestros honorables predecesores"(65).

A estas dos declaraciones se las puede considerar como la confesión de los críticos para mostrar su dependencia estética respecto de occidente, pero, en lo que se puede apreciar palpablemente es en la concepción a partir de la cual juzgan el arte. Esta concepción europeizante se revela no solo en la visión del arte prehispánico, sino también en la que tienen respecto de otras manifestaciones artísticas. Así Couto, refiriéndose a la pintura de los antiguos mexicanos dice: "En ellas no hay que buscar dibujo correcto, ni ciencia del claroscuro y la perspectiva, ni sabor de belleza y de gracia. Parece que a sus autores llamó poco la atención la figura humana que a nuestros ojos es el prototipo de lo bello; así es que no la estudiaron ni conocieron bien sus proporciones y actitudes, ni acertaron a expresar, por los medios que ella misma ofrece, las cualidades morales y los afectos del ánimo. Además, se nota en sus autores cierta propensión a observar y a copiar la presencia de los objetos menos gentiles que presenta la naturaleza, como animales de ingrata vista. Todo indica que en las razas indígenas no estaba despierto el sentido de la belleza que es de donde procede el arte"(66), y Villela, secundándolo al citarlo, dice que "si buscaron en el prehispánico en la pintura mas bien un sistema fonético que un medio de representar la belleza, el arte no puede encontrar, en estas obras, algo que esté marcado con sus caracteres, que esté impregnado de su esencia divina, y que realice el ideal que Dios le ha señalado"(67). De la misma manera que Cásares critica el sentido artístico de las ruinas de Uxmal, su único instrumento valorativo es el arte europeo clasicista: "la multitud de impresiones que producen, plácidas unas como la música italiana, grandiosas otras cual la música de Meyerbeer. Participan a la vez estas ruinas de la tran-

quilidad suprema de la naturaleza que las rodea, como también de ese no sé qué de admirable y majestuoso que nos produciría un monumento romano. Nótese en ellas esa ilustración característica de las construcciones griegas, como también esa inocencia de las indias"(68). De todo esto se puede deducir que estos críticos no han comprendido que su idea sobre el arte, y que su peculiar estética no tienen que ser necesariamente las únicas, sino que puede haber tantas como sensibilidades o culturas hay, y que esta variedad artística puede ser infinita, puede estar fundamentada en sistemas completamente opuestos a la idea que sobre el arte se tiene. "No se puede desechar en un simple gesto la posibilidad de que el sentimiento artístico del alma azteca hubiera encontrado su expresión culminante y quizá única en la forma y en el estilo de la guerra. Y si se pregunta que en tal caso qué debe pensarse de la arquitectura de la escultura, de la alfarería, de la ornamentación aztecas, puede decirse que estas reliquias son sin duda expresión artística; pero lo son para nosotros, para nuestra sensibilidad, lo que ni excluye ni confirma que también lo fueran para la sensibilidad indígena contemporánea"(69).

Así pues, toda actividad en que la crítica decimonónica encuentra cierta similitud con su concepto de arte, va a clasificarla con sus valores, con sus instrumentos, a aplicarles -- sus normas, es decir, a dotarlo de un ser que, tal vez, nunca pretendió tener, calificarlo como arte cuando quizá pretendía ser magia. Un ejemplo de esta situación podría representarse en el párrafo siguiente de Guillermo Prieto: "No sobresalían en el dibujo los mexicanos, ni tenían estudio ni conocimiento del clarooscuro. Las pinturas, aunque dan idea de los objetos y aun de las personas que quieren representar, distan mucho de la perfec-

ción"(70).

A medida que pasa el tiempo se va adquiriendo una conciencia más objetiva del arte, gracias al romanticismo y teniendo como antecedente la estética española del siglo XVIII, se va resquebrajando el concepto de un arte con validez universal. -- Worringer afirma que esto es debido al estudio y a la influencia de los estilos no europeos(71), mientras que Tosacano lo plantea más bien debido al redescubrimiento del arte europeo primitivo, -- así, los primitivos italianos se ven ponderados por Giambattista Vico, el gótico por Walpole en Inglaterra y por Goethe en Alemania, que escribió con gran admiración sobre la catedral de Salzburgo, y en Francia por Viollet-le-Duc que revaloraba el Gótico en sus vidrieras ojivales(72). Así pues, el movimiento romántico va a revalorar el arte gótico, pero en ello van a abrirse las -- puertas a otras manifestaciones artísticas, como las de los árabes, egipcios, chinos, mexicanos, etc.(73). De esta manera y teniendo como antecedente a Riegl, que se enfrenta a las concepciones clasicistas de Winckelmann y Lessing, se llegará a la concepción de Wilhelm Worringer para quien los estilos en el arte no son mejores ni peores, sino sencillamente diferentes, es decir, el producto de lo que él llama una "voluntad artística", idea que se enfrenta a la idea predominante por tanto tiempo de considerar la historia del arte como la historia de la "capacidad artística". Worringer convierte la historia del arte en la de las "diversas voluntades artísticas de las sucesivas culturas"(74). En México este proceso se presenta en forma, similar por la influencia del romanticismo europeo y por la necesidad de valoración del arte prehispánico, Así, van a surgir conceptos que piden que el arte sea juzgado según su tiempo, sus valores y su especial medio ambiente: "si la diversidad de los estilos es un --

hecho comprobado—dice Jesús Urueta —si no hay una sola manera de sentir y de expresar la belleza; si los brotes del arte, como las flores, son productos del medio y el medio varía de región en región y de pueblo en pueblo, el crítico no puede condenar o absolver en virtud de un canon absoluto, no puede escribir al pie de un cuadro, en el soporte de una estatua o en la carátula de un libro, el precepto inapelable de la retórica; su deber es otro, investigar los hechos generadores de un tono de luz, de una ondulación de línea, de una volaptuosidad de frase; en una palabra, estudiar la zona moral en que ha germinado, sombría o radiosa el alma de un pintor y de un prosista. Para la crítica solo hay hechos, causas y leyes". (75). Por otro lado Portillo dice que "el artista y el poeta deben pedirlo todo a su época y a su siglo. Sus obras deben ser el reflejo de su tiempo. Así lo comprendieron la mayor parte de los hombres cuya memoria venera la posteridad" (76).

Quizá por el hecho de que esta actitud se manifiesta cuando el siglo XIX ya está bastante avanzado, si bien logra la valoración de otros artes, no sucede lo mismo con el prehispánico, cuya reconsideración en este sentido se queda, como ya se dijo, en simple intento.

Esta posición de ver el arte como producto de su tiempo y como parte de su historia se contradice con la de un arte absoluto, idea que se encuentra constantemente en la crítica -- en ocasiones en un mismo crítico y respecto de un mismo artista—como en el caso de Liber-Varo que dice: "la región más oscura de nuestro espíritu es la sensibilidad, y ella es la que produce este dote natural del gusto, que es desigual, inconciente, indeterminado en el hombre, como lo es toda sensación, depende-

de lo mismo y de mil circunstancias, de mil combinaciones diferentes y es producido por los elementos más diversos y más encontrados e influyendo en él poderosamente el culto de la inteligencia del hombre, el clima, las creencias religiosas, las costumbres nacionales, las pasiones humanas y el espíritu del tiempo; de lo que resulta que el gusto no tiene reglas ni bases fijas como la belleza, y sería desconocer por completo la naturaleza de esta última y la esencia misma del arte si se le hiciera depender del llamado gusto"(77), de esta manera acepta-- como arte el celta, asirio, pelago, chino, etc. y entre los que más afectan la realidad mexicana, se encuentra el de los países americanos(78).

El proceso de aceptación del arte prehispánico es -- muy lento, a pesar de que la conciencia de su problemática aparece bien planteada desde 1916, con Manuel Gamio(79) quien hace una serie de experimentos para ver la capacidad de entendimiento que sobre el arte prehispánico tienen personas de mediana cultura y ver así el grado de permanencia de moldes todavía europeos. Gamio llega a la conclusión de que al observar ese arte " se prejuzga, no se juzga"(80). Sus experimentos tratan de entender el por qué algunas obras prehispánicas son calificadas de artísticas, y, en cambio, otras lo son de repulsivas. -- Gamio parte de la premisa de que para gustar una obra de arte, es necesario conocer la cultura de la que esta es manifestación. Ahora bien, al ser los dos grupos de ese arte prehispánicas manifestaciones artísticas desconocidas para la mente europea que tienen los sujetos que emplea en este experimento, -- trata de encontrar en qué se basan para calificar ciertas obras artísticas, llegando a la conclusión de que "despiertan emoción estética en los observadores, por su semejanza morfológica, que-

en casos llega a ser identidad con las manifestaciones del arte occidental que les es familiar, que están habituados a juzgar, a estimar, a producir y a sentir"(81). Así, "aun cuando les eran desconocidas anteriormente se asemejan o son idénticas morfológicamente a las segundas, que ya les eran conocidas y familiares con anterioridad? contribuyendo, por lo tanto, -- las primeras como las segundas a formar en su mente lo que en psicología se denomina una 'imagen genérica' "(82).

Con esta explicación se comprende por qué la cabeza del Caballero Aguila es aceptada en razón de tener una semejanza morfológica con la escultura clásica, pero "esa emoción es un fraude psicológico, es híbrida, puesto que la originarla -- contemplación de formas americanas y la emoción de ideas europeas. El verdadero punto de vista para que el Caballero Aguila despierte en nosotros la honda, la legítima, la única emoción-estética que la contemplación del arte hace sentir, es necesario, indispensable, que armonicen, que se integren, la belleza de la forma material y la comprensión de la idea que esta expresa"(83). Para esto se debe tener un buen conocimiento de la cultura en cuestión y de las motivaciones que crean este artecon peculiaridades propias.

Esta situación que se ha ido gestando en México, se ve hoy en día representada en este país por Justino Fernández que confiesa no buscar una belleza pura, sino las bellezas impuras, históricas y particulares(84) y que siente la estética no como ciencia de la belleza, sino como teoría de la sensibilidad vitalmente imbuída en la realidad histórica(85) y fundamentalmente, por lo tanto, determinada por los hombres, ya que es expresión del Hombre y de los más profundos problemas humanos(86). Con este criterio Fernández busca la comprensión del-

arte prehispánico a través de una de sus esculturas de mayor representatividad: La Coatlicue.

De esta manera se ve que la crítica de arte del siglo XIX está fundamentalmente motivada por una contradicción: la necesidad de buscar un ser propio, original que lo distinga de la cultura española tan repudiada por ellos, y la imposibilidad de aceptar como arte al prehispánico a causa de su mentalidad europizante que se ha formado a través de la influencia española que representa el cordón umbilical que lo liga con -- Europa y que es formativa y determinante de su cultura. Lo español se repudia por un sentimiento, y lo indígena por una conformación mental dada por ese elemento repudiado del que busca distinguirse, es decir, el objeto huible lo ata al grado de impedirle aceptar su propia salvación. Ahora bien, esta lucha -- terrible y la crisis que representa, va a solucionarse con un propósito que, al fin y al cabo, representa la realidad que -- sienten: crear un arte nuevo y propio acorde con los programas del tiempo y que lo incluya dentro de la prosperidad occidental. La crítica se ve imposibilitada de encontrar en su pasado su justificación artística, por lo tanto, van a plantear su utopía en un futuro que debe iniciarse en su presente. El sentido del arte prehispánico no va a ser en cuanto a su ser artístico, sino en cuanto a la posibilidades de lograr este ser artístico, a saber, ofreciendo una temática prehispánica que se va a conciliar con una forma clasicista, o bien, tomando -- elementos prehispánicos para la creación de un arte mexicano -- y progresista.

El conciliar una forma clasicista con una temática indígena, tiene representantes tanto en obras artísticas (La

invención del pulque de José Obregón, el Cuathtémoc de Noreña-
etc.) como en la crítica que alaba tales obras y que signifi-
ca, en esencia, una contradicción entre el Arte y el arte, una
idea de dos esferas artísticas, de las cuales la segunda, es de
cir, el arte con sentido histórico, se vería determinado por -
el Arte con sentido absoluto. Esta posición conciliadora da un
fundamento teórico sólido a la disyuntiva de participar de lo-
universal conservando el carácter mexicano, (86 bis)

La segunda posición se representa por los que buscan
un arte que se refiera a su propio tiempo y satisfaga sus nece-
sidades, pero que puede partir del elemento prehispánico para
su funcionamiento, la cual se encuentra representada por críti-
cos como Tepoztecaconetzin Calquetzani (87), Salazar (88), RE -
yes (89) y otros más.

De esta forma se llega a la conclusión de que el ar-
te prehispánico se ve como manifestación cultural no artística,
no universal y no realizando plenamente la mexicanidad; se con-
sidera que el proceso artístico empieza propiamente con la con-
quista, por lo que lo anterior vendría a jugar un papel de sub
proceso. La crítica no medita sobre los problemas estéticos --
prehispánicos, a causa de la negación que se hace de la premi-
sa fundamental: la de considerar su valor artístico.

CAPITULO II

LA VISION DEL ARTE COLONIAL

La cultura prehispánica es valorada, pero su arte no es comprendido ya que, como no responde al sentido que el crítico pide del arte, le resulta más cómodo negarlo, presentándosele así la problemática de su acomodo, porque aun cuando lo niegue como arte, no puede hacer lo mismo en cuanto a manifestación cultural. Así, la solución es la de etiquetarlo como subproceso, como un suceso anterior y ajeno a la existencia misma del arte. De esta manera los críticos se 'lavan las manos' respecto de la comprensión del arte prehispánico, como en el caso de Couto que dice que "las obras de los indios nada tienen que ver con la pintura que hoy usamos, la cual es toda europea y vino después de la conquista. Si los mexicanos pintaban (y en efecto pintaron mucho) ese es un hecho suelto que precedió al origen del arte entre nosotros; pero que no enlaza con su historia posterior"(90). Y, por otro lado, respecto de los cuadros del siglo XVI, experiencia artística del primer siglo de la colonia, dice "que fue cuando entraron a la tierra los hombres y las artes de Europa". De esta manera, al observar el arte mexicano se debe de "estudiar las obras de nuestros pintores, no desde los tiempos antiguos, sino desde la conquista hasta hoy"(91).

La Nueva España del siglo XVI representa el período clásico de nuestra historia "en el que se formó la nación a -- que pertenecemos"(92). El origen de nuestra civilización en todos los campos es aportación de ultramar, lo que hace exclamar a Couto "¡en qué materia no tendremos los mexicanos que ir a buscar la primera cuna de nuestra civilización en el convento-

de San Francisco"(93).

Abriéndose con la llegada española el proceso del -- arte en México, este sigue su curso: "el ciclo de la arquitectura virreinal... habiendo comenzado ruda y tosca, siguió brillante y recargada y terminó sencilla y correcta y apareció -- siempre fuerte y robusta como la viril raza conquistadora que la produjo"(95), es decir, determinada por el hombre conquistador, el hombre español que realiza el proceso siempre bajo la dependencia de España, que significa su liga con el mundo realizado, el mundo verdadero, el cordón umbilical que lo liga -- con la cultura occidental, única válida universalmente, relación similar a la de madre y embrión, en la que éste sigue un proceso independiente de la madre, pero fundamentalmente determinado por ella. De la misma manera que el feto resiente todos los problemas que afronta la madre, Nueva España se ve afectada por los de la metrópoli, manifestándolos en el arte como umostración cultural que es.

"El cultivo de la pintura en España fue tan considerable a partir del siglo decimosexto y su difusión tan grande...[que] naturalmente trascendió a aquel de sus dominios considerado como el de mayor importancia, atendiendo a ese fecundo desarrollo por cuya virtud de objeto de lujo había pasado a -- ser la pintura de la Madre Patria, casi parte de la vida común por su frecuente empleo y corriente uso, no es de extrañar que en los azarosos y rudos días de la conquista se viese en la colonia un arte que generalmente es compañero de un alto grado - de cultura"(96). Es decir, que se determina por la cultura española pero presentando un elemento propio: su aptitud para el funcionamiento de ese arte(97), lo que significa una compenetración con el arte español rebotante de rigor a causa del pro

longado sueño que representó el medioevo(98), vigor y esplendor que se traducen en Nueva España con el mismo signo, de la misma manera que en España existe una decadencia general: "que venía a reflejarse en sus dominios desde el tercer Felipe, y..Por lo tanto hállanse [las artes] afectadas de tal vicio que la mayor parte de las construcciones generales, que unas siguen perteneciendo al estilo barroco y otras toman el de Churriguera... Propiamente este es el estilo peculiar del virreinato, en el -- que se hermana la decadencia con la espléndidez"(99).

De esta manera, México se incorpora al arte, a lo universal, a occidente, a través de la cultura española, y más concretamente a través de la religión. Ahora bien, esta incorporación le cuesta, en primer lugar, la muerte de la cultura prehispánica, y en segundo, la esclavitud y el yugo de los siglos coloniales.

De lo primero no parecen dolerse mucho, a causa de su conciencia diferenciadora de la ~~realidad~~ prehispánica, pero de lo segundo, muestran sentirse más abrumados, a pesar de que lo consideran un trámite necesario para lograr entrar en la universalidad. De esta manera lo plantea Gibbon al comparar la colonia con la República Florentina: "México había perdido su libertad; pero el arte europeo se planteaba en el nuevo continente donde inmensas riquezas pagarían con oro las grandes concepciones del artista... Florencia era el asiento del arte y de la belleza, y en el Anáhuac también, entre la esclavitud y la dominación viéronse levantarse templos y monumentos que desafían los siglos, y una escuela notable de pintura mexicana aunque esencialmente religiosa"(100).

Incorporándose México a la realidad europea existió mayor justificación para juzgar este arte con valores euro

peos adquiriendo sentido unicamente respecto a ellos, ya que, al fin y al cabo, también participa de su realidad, cosa que no sucede con el prehispánico.

La Colonia significa el inicio de la universalidad - artística, aunque también existe la posición consistente en ver el nacimiento del arte en el propio siglo XIX, una vez lograda la Independencia, esto es, refiriéndose al nacimiento de la nación, pero actuando sobre la base o la premisa de un arte que se ha implantado anteriormente con la universalización americana. Así, Altamirano califica negativamente el arte colonial, pero no le niega su carácter artístico, pero sí su calidad, como "tampoco hubo ni los síntomas de una característica nacional. La manía de imitar fue hasta la exageración, y sin hacer caso de la naturaleza, prefirió el modelo extranjero que copió hasta la saciedad" (101). De esta manera afirma que "Esa pintura es subjetiva y distingue una época, enhorabuena, pero no es nacional. En caso de dársele un nombre podría llamarse Escuela Colonial, pero no mexicana. Para nosotros la escuela mexicana está naciendo, y crecerá y progresará si nuestros artistas, comprendiendo las necesarias tendencias del arte y estudiando la naturaleza, abandonan las tradiciones de aquella pintura ascética." (102).

Altamirano no le niega su carácter de arte, sino que de lo que lo acusa es de no satisfacer esa necesidad obsesiva del crítico mexicano del siglo XIX que consiste en la búsqueda de un ser propio y original. Sin embargo no duda de la gran importancia que tiene por introducir la base artística sobre la que, más tarde, se podrá actuar para lograr su verdadero interés.

De esta manera la creación de una escuela de Bellas Artes no respondió en un principio de la manera debida, pero sí representó una institución en la que se fomentará y se estudiará un arte de carácter nacional.

"En México hubo un tiempo anterior a la creación de la Academia de San Carlos, hoy Nacional, en que un grupo de artistas alcanzó a formar una, pero esta, hija de la escuela española e inspirada por algunos discípulos de Murillo, de Joannes y de Jordán, se resentía del amaneramiento imitativo, asumía un carácter exclusivamente religioso y actuaba la demasiada sujeción al gusto de los compradores que eran precisamente frailes, y no pudo presentar con un relámpago de originalidad sino un relámpago de vida" (103).

La Colonia crea el cimiento y ellos construyen el edificio, a su gusto, además, ya se veía que a pesar de este poco valor que le da Altamirano al arte colonial, la crítica considera que es un arte que ya empieza a tomar patentes de nacionalismo, como símbolo no conciente de la realidad que representa y que caracteriza al arte en su forma de ser espontánea.

Se ha visto que se cree que con la conquista se da la aparición del arte en el panorama histórico mexicano, pero la crítica de arte del siglo XIX, como condicionada por su circunstancia histórica, considera negativo lo español y lo que ello representa, lo que significa una contradicción consistente en buscar una salida a través de lo que se está negando, cuya solución va a ser buscar un elemento de la cultura española mediante el cual puedan universalizarse. Este elemento va a ser la religión, elemento fundamental por ser dador de occidentalidad y que está intrínsecamente ligado con el arte, así, se considera que aquella es necesaria para que esta florezca: "siempre y en todas partes, en todos los pueblos y en todas las civilizaciones que han aparecido en la tierra, el sentimiento religioso ha sido el origen de la poesía y de las bellas artes, y el que

los ha conducido al pináculo de la gloria"(104),o bien:"Ninguna época del arte ha podido existir sin Dios"(105).Sin embargo, tratándose del renacimiento,lo consideran válido puesto que está motivado por una "religión de la belleza"(106).

De esta manera,la odisea de la evangelización de México,que representa la lucha contra el paganismo,va a significar para la crítica del XIX el nacimiento de México como entidad cultural asimilada a la cultura universal."Así también nació entre nosotros el arte.La admiración de la naturaleza y la contemplación de nuestro ser produjeron la idea religiosa,presentándose como un medio para manifestar esta idea,el arte;y como era embrionario,como se hallaban en la infancia los pueblos que habitaban nuestro país,tradújose esta idea por medio del simbolismo,estacionándose nuestros antepasados en esta forma hasta la venida de los conquistadores.La antigua civilización mexicana fue impotente para alcanzar un grado mayor de perfección;sus artistas,siendo también autores,poco se cuidaban de la belleza,atendiendo principalmente a la mayor exactitud en la representación de la idea"(107).

Por otro lado,el arte nace de la necesidad de educar al pueblo,por lo que,cuando los misioneros procuran evangelizar "para conseguir este objeto fue necesario predicar la religión recién implantada,instruyendo en ella a los neófitos,hacer la transmisión de unas ideas religiosas a las otras,popularizar entre el vencido el nuevo culto,derramar en todas las conciencias nociones más elevadas y perfectas de la divinidad y grabar en las inteligencias la historia del Hombre-Dios"(108).

De esta manera el arte surge en un principio con un -

sentido religioso(109)el cual representa el arranque para que México entre en el sendero universal."Considerada la cuestión bajo este punto de vista que podemos justamente llamar católico,el horizonte se ensancha prodigiosamente y el campo que se abre a nuestros artistas es a la vez riquísimo e ilimitado.Considerados nosotros como parte de la gran familia católica,los asuntos relacionados con su inmensa variedad y con su inagotable poesía nos pertenecen tanto como a los italianos,a los españoles y a los flamencos.Pertenécenos también la admirable historia de las cruzadas,la mas poética de los siglos medios. Aquella lucha gloriosa que será siempre el asombro del mundo, no pertenece exclusivamente a ningún pueblo:era la lucha del catolicismo contra el islamismo y por consiguiente pertenece por igual a todos los pueblos católicos"(110).

Así se entra en el catolicismo en el sentido original del término,es decir,en el de universalidad,y así,aunque las obras novohispanas fueran imperfectas,actuaban sobre la base del Arte,lo cual se desprende de Esquiros cuando habla de que las cate rales de México son"imperfectas por la forma,pero grandiosas por el pensamiento,que velan a medias bajo la piedra la majestad de la fé"(111),por lo que ya no sorprenderá si que la conquista signifique "un paso que dimos en la senda de la civilización"(112).

Así,para Gibbon,significa la introducción de esta realidad histórica peculiar dentro de la "historia moderna"(113) concepto de historia europea aplicado al mundo americano.

Al¹ introducirse,al identificarse México con Europa,también se establece una liga por la que se fija una situación de dependencia a esta cultura,y,siendo un reflejo de lo que, en

materia artística, le acontece. Su decadencia y su progreso los afectan activamente, es decir, México, respondiendo con decadencia o con progreso, según sea la situación de la metrópoli. Así, "En estas composiciones se muestra el autor a la altura de José Juárez y Arteaga, artistas que llevaron el arte a la altura de los de Europa, en la mitad del siglo XVI y comenzó a decaer desde Juan Rodríguez, pronunciándose en Cabrera que coincidió igualmente con la de aquel continente a mediados del siglo - XVIII" (114).

La cultura española introduce el arte en México, tomando como instrumento de este sentido civilizador a la religión. Cabe preguntarse si "México" es un mero objeto o si tiene alguna participación como sujeto en esta circunstancia histórica. La solución se da al ver que México no era al fin y al cabo, campo virgen, pues, universal o no, había una cultura establecida y un grupo humano actuante sobre esta cultura. Así pues, la interrogación que surge es si esta cultura y estos hombres son propicios para el desarrollo del arte, o son, por el contrario, impedimentos. Al mismo tiempo se aprecia la idea de que el arte fructificó en este terreno, como lo demuestra el hecho palpable de que con la intervención española, México asimiló la realidad de su ser a lo universal.

Esta aptitud de México se ve manifestada porque se convierte en orgullo para el mexicano, ya que es un elemento esencial para que el arte progrese y se desarrolle con notable vivacidad por parte de los naturales.

Ahora bien, es el español el que logra fomentar el desarrollo de la capacidad indígena, de manera que demuestra su vivacidad (115), pero este último no tiene verdadero talento en

el sentido creador, sino solamente en el imitativo y de obediencia: "la facilidad de imitar, que a falta de talento de invención, es común a las razas indígenas" (116).

Si el arte es importado de España, y solamente con su establecimiento se tiene participación en el mundo occidental, se tiende ya al único mundo realizado con el cual vale la pena participar. Al introducir el arte a México, este viene ya con ciertas características determinadas, que no corresponden a la infancia del arte (se debe de tener presente la existencia de una idea del proceso artístico) sino más bien a algo ya hecho y determinado, capaz de desarrollarse en mayor grado, pero no de alterarse básicamente, puesto que llega a América convertido en un hecho, así, nos dice Revilla: "Al introducirse la pintura en la Nueva España, no apareció con aquellos caracteres propios de la infancia ni siguió lento y gradual desarrollo, si no que por el contrario, vino de improviso, en estado de madurez y cuando todos sus procedimientos habían sido descubiertos" (117). Es decir, que el arte europeo en América llegó siendo potencia y acto a la vez; potencia, ya que es apto para el desarrollo en varios sentidos, y acto, porque ya llega básicamente estructurado, con un esquema establecido, de manera que podrá, al desarrollarse, tomar ciertas variantes, pero siempre a partir de dicho esquema, a saber: el arte occidental.

Aquí, en esta situación, se va a dar una posible solución a uno de los más graves problemas que se han planteado a través de este trabajo, el de saber en que consiste la mexicanidad para estos críticos, pudiéndose observar que, para ellos, esta se forma no tanto gracias a un origen determinado, sino más bien a un proceso particular. Lo mexicano no es tanto lo que del arte o sus razas autóctonas, sino el proceso que con

una base bien específica— la española—se da en el territorio nacional y sus razas. El proceso de asimilación y de identificación mutua entre estos dos elementos. Así, México como país, será, en parte un ser sobre el que se actúa, y, en parte un ser que modifica, es decir, el mexicano es creador de patria, y creado, a su vez, por la patria. Así, si lo mexicano se forma en este proceso que sintetiza lo autóctono con lo universal, se ve el hombre 'tipo' mexicano, no mostrándose por el indígena, sino por el criollo o el mestizo. De esta manera, toda la admiración que suscita el indio prehispánico, se convierte en desprecio para el indio contemporáneo, al que acusan de ser "un absurdo con vida, una realidad imposible" (118) "hombre no Hombre" (119) del que "no puede decirse que de origen lo traigan [lo despreciable de su condición]. Sus antepasados defendieron su autonomía como buenos espartanos, notándose en ellos manifestaciones de alma, de sensibilidad. Pero en los actuales, nada" (120).

Los indios no se han asimilado a la realidad universal representada por la religión, ya que "si se examinan con atención, se verá que no tienen de cristianos más que la cáscara; pero que en el fondo están llenos de preocupaciones, y que aun no abandonan su idolatría" (121).

Por todas estas razones, el mexicano del siglo XIX se siente profundamente diferente del prehispánico, y difícil le resulta, por lo tanto, entender sus costumbres, ritos y gustos; son vistos como algo ajeno y pintoresco, como sugiere Prieto en el siguiente texto: "Ya he dicho a usted que los indios gustan de impresiones fuertes y de sonidos atronadores, y por eso en las circunstancias extraordinarias multiplican los ruidos desahuciables, se visten de colorado y se adornan con avalorios deslum-

bradores; por eso sus ídolos son déformes y tienen las figuras más deformes y prominentes; pero también no gustan que los pintores y escultores den a las imágenes cristianas la hermosura real del buen gusto, sino colores chillantes, formas y factores salientes, impresionables y extravagantes"(122).

Así se explica mayormente la causa de que lo prehispánico no exprese la mexicanidad, ya que es solamente un elemento que cobra valor pleno unicamente en cuanto dador de personalidad definida a una esquema determinado. Así, además, explicamos el gran valor atribuido a las obras de tema prehispánico y forma clasicista. Lo mexicano es un proceso que parte de la base de universalidad iniciada por la conquista, proceso que simultáneamente universaliza y mexicaniza a México, desarrollando, por un lado, los valores universales, pero por otro, al irse formando la nación, con la asimilación mutua de los dos elementos generadores, se van marcando las peculiaridades que México tiene con respecto a Europa, y que se manifiesta en su arte, empezando a dotar de una característica determinada al arte de la escuela española, así: "Reflejada la índole española en tantas cosas nuestras, vese también de manifiesto en la manera de sentir y tratar la plástica los artistas que en México la cultivaron... no sin que dejaran ellos impresos especiales característicos. De la propia manera que al pronunciar el idioma de Castilla lo dulcificamos - afeminándolo, así nuestros escultores cambiaron ciertos acentos vigorosos del arte español por otros más apacibles. A la exterminación de la forma corpórea, al detalle de la musculación, al profundo ascetismo, a las fisonomías demacradas por la meditación, los ayunos y la penitencia, sustituyeron la redondez de las formas, la simplificación de la musculatura, el misticismo dulce,

do beatífico y glorioso; por eso, si los unos nos conmueven y como que sacuden nuestro espíritu, los otros nos atraen apaciblemente al expresar el ideal religioso"(123). La escuela mexicana adquiere características que la personifican, basadas en la idiosincrasia propia del país, y legítimamente personales frente a su determinante. "La prenda que generalmente caracteriza la escuela toda, es la suavidad y blandura que parece inspirada en el dulce ambiente que en este país se respira, y que copia bien la índole de sus habitantes"(124).

Es la idea de características peculiares basadas en realidades específicas, "aunque uno solo era el género, debe admirarse la manera dulcísima de nuestros artistas, la típica frescura de sus tintas, y esto unido, casi siempre, a la valentía de sus concepciones y a la precisión del dibujo. Obsérvese además, en sus cuadros una luz que les es propia y los distingue de cualquier otra pintura, así como nuestro cielo tiene una luz y una belleza particulares"(125).

Con estos antecedentes se ve que lo mexicano, lo propio va formándose en la colonia, puesto que se habla de calidades propias, por lo que se dice que la escuela colonial es como "una buena madre de la naciente y ya original escuela de pintura mexicana"(126).

La escuela mexicana, es pues, una derivación, una rama del arte español(127). Derivación que presenta una base esencial que la modifica, tal y como lo explica Revilla, de la siguiente manera: "Vienen los españoles y traen arte y les ayudaban los naturales y criollos, así... a guisa de planta que se traslada de un suelo a otro, el arte prendió, se desarrolló y propagó en el nuevo reino, habiendo aparecido una variante del genuinamente

español"(128). El arte depende de España, pero muestra sus características específicas, relación velada entre España y el nuevo mundo que significa los primeros matices del mexicanismo, ya que la única forma de apreciarse las peculiaridades propias, es cuando se observan las diferencias, entre lo europeo, para ellos universal, y lo que se produce en el nuevo mundo. Así, la cración de un arte propio que se inicia desde la conquista funciona por la premisa de arte que trae la misma conquista europea, y por la conciencia que se adquiere de una cierta diferencia respecto de ese inicio. De este modo, la escuela novohispana adquiere un valor propio y especial cuando "sin haber llegado, por lo general, las bellas artes en México a la perfección a que se elevaron los españoles, que ni los estímulos y ayudas prestadas a las unas son comparables con lo que las otras recibieron, no por eso pueden considerarse indignas de estimación y estudio, puesto que en ellas se descubren innegables y no escasas cualidades. Los defectos que se les encuentren no son parte a invalidar sus méritos. De análogos reparos pueden ser objeto las obras literarias de aquel tiempo y nadie hasta hoy ha negado el valor de la literatura de la época virreinal, durante la cual arte y letras alcanzaron prosperidad semejante"(129).

Aunque este arte no logre igualarse al europeo, existe la idea de que se encuentra en su mismo sendero, y así, respondiendo a la idea de ciertas leyes artísticas universales, aunque en México el arte se encuentre a la zaga, se piensa que siguiendo su camino normal, alcanzará el ideal, es decir, la realización de sí mismo en lo occidental, el realizarse como mundo pleno. Ahora bien, este mundo universal no se representa únicamente por el ideal clásico, sino en general, por lo europeo, de cualquier forma que sea,

sea, siempre y cuando parta de esta premisa, lo que se sugiere primeramente al observar que el arte que el español plantea en México, no tiene nada de clásico, no solamente por las formas que adopta en la realidad mexicana, con elementos y necesidades muy diferentes a las de tipo clásico, sino por el ideal artístico de la metrópoli en este período, a saber, un arte caracterizado por la adquisición y apropiación de diferentes elementos, de tipo árabe, gótico, renacentista, etc.. El nacimiento del barroco se caracteriza precisamente por la ruptura con todos los moldes establecidos, implantando la libertad como regla artística.

Esta problemática se va a heredar en México como resultado de su dependencia respecto de España, así, cuando habla Revilla de la mescolanza que se hace de los estilos barroco y churrigueresco, lo justifica recordando "la tendencia española de fusionar frecuentemente los estilos arquitectónicos, por o- puestas que sean sus formas" (130).

Esto no significa que se nieguen los ideales clasicistas como los válidos, ya que estos se identifican a menudo con lo europeo; aunque se refiera a un arte no clásico, la crítica se rige por principios clasicistas y se contradice al juzgar positivamente, mediante este instrumental, a algunos artes que no pueden entrar en estos moldes.

Esta tendencia podría, tal vez, responder a un desconocimiento muy grande del mundo europeo. Su conocimiento de éste es de orden bibliográfico, ya que no es frecuente el conocimiento directo. Europa se convierte en una entelequia que los domina, a pesar de tener un conocimiento vago, muchas veces, falso de ella. De esta manera se observa la tendencia a considerarla como un bloque cultural; y respondiendo a esto aplican en un mismo sentido ejemplos europeos que responden a diversas manifesta-

expresión de sus figuras del inmortal Rubens, y finalmente por su estilo tan puro, del Domenichino" (131).

De esta manera, al hablar del arte colonial, no solamente lo comparan con el arte europeo, sino que lo juzgan apoyándose en valores también europeos: "Solamente el que pactique el arte o haya analizado sus tesoros en las clásicas galerías de Europa, podrá comprender lo que valen nuestros pintores antiguos" (132). A través de Europa los artistas mexicanos son juzgados, ya sea para bien o para mal, así: "La antigua Grecia (cuna en que se medieron todas las ciencias) fué la más justa apreciadora de las artes, en cuyo cultivo invirtió inmensas sumas: a ellas se deben todas, la mayor parte de sus bellezas y primores", de manera que si a ella hubieran pertenecido algunos artistas de nuestra colonia, habrían ocupado un papel preponderante en su situación artística.

El arte novohispano representado por el barroco, va a ir adquiriendo, poco a poco, características propiamente mexicanas. El año de 1781, con la creación de la Academia de San Carlos, significa la implantación de los valores neoclásicos en nuestra realidad, mismos que van a cobrar auge al lograrse la independencia nacional, ya que significa la internacionalidad frente a la españolidad representada por el barroco. (134)

Ahora bien, vemos que muy pronto va a revalorarse el arte colonial, actitud que puede ser influencia de la posición europea, representada por Burkhardt y Wölfflin, pero que es también producto del proceso propio que empieza a pensar a México como un ser constituido por todo su pasado (Justo Sierra). La revalorización del arte barroco va a verse representada, en la crítica, en términos generales por todos los críticos, y en especial, por Revilla. Su repudio se representa fundamentalmente por Gibbon (135)

Así pues, tanto la negación como la revalorización del arte colonial, se dan durante el siglo XIX como respuestas a su situación histórica, que les obliga, primeramente, a negar esta tradición cultural, y, más tarde, a aceptarla como elemento básico propio. La revalorización de este arte ha trascendido a nuestro tiempo, mismo que ha tomado la responsabilidad de propagar el conocimiento de este arte en nuestro país y en el extranjero, iniciativa propiciada por Don Manuel Toussaint.

C O N S I D E R A C I O N E S F I N A L E S

A través de este trabajo se ha observado cómo ninguna de las dos visiones artísticas tratadas significa para la crítica del siglo XIX su verdadero propósito estético. Esto, como corresponde a una circunstancia histórica ansiosa de encontrar su ser propio, se va a enfocar respecto a su tiempo y , a causa de las especiales características de éste, respecto a un futuro.

Tanto en el arte prehispánico como en el colonial, lo mexicano se observa menoscabado.

Lo mexicano, prehispánico o autóctono es aceptado como cultura pero negado como arte, ya que, si bien tiene una personalidad propia y definida, carece de la cualidad universal o universalizadora, lo que se debe precisamente a su sentido muy propio e incontaminado de la cultura occidental. Sin embargo , puede convertirse, en manos del siglo XIX, en un elemento apropiado para el arte, ya que, sin ser artístico puede incorporarse a la realidad aceptada y hacerse universal, de esta manera lo prehispánico podría considerarse como mexicano, autóctono o potencial.

La Colonia aporta el carácter de universalidad. A través de ella y más específicamente de la religión, México se ve involucrado dentro de la realidad universal-occidental y, por tanto se ve establecida la semilla del arte que ha de ir fructificando a través de los tres siglos de coloniaje. El origen del arte novohispano no es autóctono, sino que, por el contrario, se trata de un arte importado que con el transcurso del tiempo va a ir adquiriendo características propias y peculiares de las realidades en que se mueve. Esta propiedad, no obstante, se presentará determinada por una instancia ajena: la obra. De es

ta manera, la gran importancia del arte novohispánico, que se legará al siglo XIX, consiste en la introducción al mundo americano de la premisa de arte.

Al siglo XIX se le presenta, entonces, un pasado artístico constituido por dos realidades separadas, diferentes y opuestas, ya que una representa un elemento propio y la otra - un elemento universal. Ahora bien, la crítica decimonónica va a conciliar ambas, logrando de esta manera, la estructuración de sus ideales estéticos.

La crítica de este tiempo siente la problemática de la búsqueda de un ser propio y de la necesidad de un arte que lo represente como nación, pero simultáneamente se siente con la preocupación de ingresar también en la senda del progreso y de la modernidad, es decir, de la universalidad que, en este caso, está representada por la Europa Occidental.

Esta problemática se encuentra relacionada con su visión del pasado: el mundo prehispánico y el mundo virreinal.

El primer elemento, el prehispánico, le ofrece la posibilidad de adquisición de un elemento propio; el segundo, la colonia, le ha abierto las puertas a la universalidad.

La crítica va a optar por tomar de ambos elementos - lo que éstos le ofrecen. Del más antiguo adquirirá un sentido de personalidad, de definición frente a lo universal. Del más moderno aceptará la incorporación a occidente, a lo universal.

De esta manera si las artes históricas de la crítica no lograron el propósito fundamental que para el siglo XIX tiene el fenómeno artístico, sí aportaron los elementos necesarios para su realización.

Lo mexicano no es un origen, que podría representar-

se ya por lo precolombino, ya por lo novohispano, si no que es un proceso, que va a irse formando a partir de la incorporación a lo universal, ya que es entonces cuando podrá surgir la conciencia de una diferenciación.

El proceso formativo de lo mexicano va a adquirir caracteres plenos unicamente a partir del propio siglo XIX. Lo anterior significó para la crítica los elementos mediante cuya asimilación se formaría lo verdaderamente mexicano, pero, que por sí mismos, no realizan este ideal.

Así, lo mexicano es producto de una realidad autónoma, de una mexicanidad parcial por carecer de universalidad, y de una realidad importada que trae consigo esa universalidad, pero que carece de personalidad específica. El siglo XIX es -- el precipitado de la situación peculiar que se fue formando a través de la colonia; significa la conciencia de lo que durante la época novohispana se fue manifestando.

De esta manera, la crítica del siglo XIX va a sentir en sus manos los instrumentos para la formación de un arte nacional, propio, que responda a los ideales de mexicanidad al mismo tiempo que a los de universalidad. Este ideal tiene la crítica y se ve representado principalmente por Altamirano en su artículo titulado La pintura Histórica(136). Esta conciliación a la que se aspira va a lograrse por diferentes medios, - del cual, quizá el más representativo, sea el de fusionar el elemento propio con el universal, lo que se logra tomando del primero la temática, y del segundo la forma, que debe ser del tipo clasicista, expresión que toma lo universal. Por esta razón surge el afán de fomentar la elaboración de las obras de tema prehispánico y forma clasicista, o los que tienen por tema-

el pasisaje, las costumbres, la historia, etc. mexicanos.

Ahora bien, estas intenciones respecto al arte nacional no van a verse plenamente realizadas, en opinión del -- crítico, ~~con~~ sus contemporáneos, sino que se plantea la idea de verlo como una posibilidad que se desarrollará en un futuro, ya que en el siglo XIX, el arte se presentaba, a su modo de ver, caracterizado por la decadencia, y únicamente había -- pequeños brotes aceptables que mostraban el nacimiento, las primeras manifestaciones de un arte mexicano auténtico.

La realidad artística se presenta en un futuro, basándose en la premisa de la aptitud de la nación, que justifica los esfuerzos que hace la crítica por desarrollar el arte nacional, fomentando el apoyo gubernamental, las exposiciones, la creación de museos, etc.

La importancia del estudio de la visión de la crítica decimonónica sobre el arte prehispánico y colonial, radica en que estos constituyen los elementos en que se basa este siglo para intentar salvar el arte de su tiempo, en función del arte del futuro.

Queda abierta la posibilidad del estudio de esta -- problemática respecto a la visión del propio siglo XIX y su -- porvenir, misma que, por los límites que implica la naturaleza de este trabajo, no ha podido desarrollarse en el mismo,

NOTAS

Introducción:

- 1).-Toynbee,Arnold,cit. por Zea,Leopoldo,El Occidente y la conciencia de México.México,Porrúa y Obregón,1953,Colecc. México y lo mexicano,pp9-10
- 2).-Zea,Leopoldo.It pp.16-20.
- 3).-Gerbi,Antonello.La disputa del Nuevo Mundo. México, Fondo de Cultura Económica,1960.
- 4).-Zea,Leopoldo. Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. México, El Colegio de México, 1949,pp.30-31.
- 5).- González,Luis.El optimismo nacionalista como factor de la Independencia de México.En Estudios de Historiografía americana. México, El Colegio de México, 1948,pp.155-212.
- 6).- Villoro,Luis. El proceso ideológico de la Revolución de Independencia. México, Universidad Nacional Autónoma de México,1967. p.137.
- 7).- Ibidem,142
- 8).- Ibidem,p.143
- 9).- O'Gorman,Edmundo. Fray Servando Teresa de Mier. En Seis Estudios Historicos de Tema Mexicano. Jalapa, Biblioteca de la Facultad de Filosofia y Letras,1960, p.85.
- 10).- Fray Servando Teresa de Mier,Veytia,etc..Véase O'Gorman, Edmundo.Opcit. Véase Villoro,Luis. Los grandes momentos del indigenismo en México.México, El Colegio de México, 1950.
- 11).- O'Gorman,Edmundo,opcit,88.
- 12).- Manríque,Jorge Alberto.El pesimismo como factor de la Independencia de México. En Conciencia y Autenticidad - Históricas. México,1968. p.194.
- 13).- Villoro,Luis. "El proceso...."p. 161.
- 14).- O'Gorman,opcit,89.
- 15).-Ibidem.
- 16).- Ibidem,p.96.
- 17).- Ibidem.
- 18).- Ibidem.
- 19).- Villoro,Luis. "El proceso..."
- 20).- Zea,Leopoldo. "Dos etapas..."
- 21).- Rodríguez Prampolini,Ida. La Crítica de Arte en México en el siglo XIX. 3 vol..México,Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964.I,p.14.

Capítulo I:

- 22).- Gutiérrez,Felipe. La Exposición de Bellas Artes en 1876. en Rodríguez Prampolini ,Ida.opcit,II,374.
- 23).- Pilades. Boletín,Reunión artística,Museo de Antigüedades, Breve ojeada sobre ellas.Rodríguez,opcit,II p. 271.
- 24).- Currenre,Cálamo. Bibliografía. Rodríguez,opcit,II p. 323.
- 25).- C.M.. Arquitectura de Moctezuma. Rodríguez,opcit,Ipp.174-176
- 26).- Gutiérrez,opcit.II,367.
- 27).-Sales Cepeda,Manuel. Juan Gamboa Guzmán. Rodríguez,opcit, III,336-
- 28).- Prieto,Guillermo. Lecciones de Historia Patria. México,

- Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. 1886. p. 87.
- 29).- Gibbon, Eduardo A. Arte. La Catedral de México. Rodríguez, opcit, II p. 240
 - 30).- Cásares Escuder, J.M. Una tarde en las ruinas de Uxmal. Rodríguez, opcit, II p. 257.
 - 31).- Manrique, Jorge Alberto. Arte, Modernidad y Nacionalismo. En Historia Mexicana, vol. XVII, núm. 2, 1967, México, El Colegio de México, 1967. p. 244.
 - 32).- Cásares, opcit, II, 260.
 - 33).- Rafael Rafael. Tercera Exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México. Rodríguez, opcit, I, p. 238.
 - 34).- Gibbon, opcit, II, 242.
 - 35).- Tepoztecaconetzin Calquetzani. Bellas Artes, Arquitectura Arqueología, y Arquitecturas mexicanas. Rodríguez, opcit, III p. 377.
 - 36).- Ibidem, 379.
 - 37).- Ibidem, 380.
 - 38).- Altamirano, Ignacio M. Primer Almanaque Histórico, Artístico y Monumental de la República Mexicana. Rodríguez, opcit, III, pp. 161-162.
 - 39).- Couto, José Bernardo. Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. (Biblioteca americana). p. 34.
 - 40).- Villoro, Luis. "los grandes...."
 - 41).- Prieto, Guillermo. Zacatecas. Prol. y notas de Carlos J. - Sierra. México, Club de Periodistas de México, 1962. p. 293
 - 42).- Ibidem.
 - 43).- Ibidem, p. 294.
 - 44).- Fernández, Justino. Goya Contemporáneo. en Filosofía y Letras núm. 23. México, 1946.
 - 45).- Rodríguez Prampolini Ida. El arte indígena y los cronistas de Nueva España. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1949. (Anales del...). p. 5-16.
 - 46).- Fernández, opcit, p. 76.
 - 47).- Ibidem, 79.
 - 48).- Ibidem, p. 79-80.
 - 49).- Ibidem p. 82.
 - 50).- Ibidem, pp. 65-66.
 - 51).- Roa Bárcena, J.M. Bellas Artes. Una visita a la Academia Nacional de San Carlos. Rodríguez, "La crítica..." I, p. 440.
 - 52).- Hammecken y Mexia, Jorge. ¡Ave Graecia! Rodríguez, "La crítica..." II, p. 190.
 - 53).- Couto, opcit, 35.
 - 54).- Liber-Varo. Estudios Estéticos. Dedicados al muy ilustre vicario general Don José María Armar. Rodríguez, opcit, III, p. 256.
 - 55).- O'Gorman, Edmundo. El arte o de la monstruosidad. En Seis Estudios Históricos.... pp. 43-55.
 - 56).- opcit.
 - 57).- Hammecken y Mexia, Jorge, opcit,
 - 58).- Hammecken y Mexia, Jorge. El arte y el siglo. Rodríguez, - opcit, II, 204-209.

- 59).- Hammecken. "Ave...". IIp.192.
60).- Hammecken. "El arte y...". IIp.206.
61).- Ibidem.
62).- Ibidem.
63).- Ibidem. pp.206-208.
64).- M. Can Can. Memorias de un vago. El arte en México. Rodríguez, opcit, III, pp126-127.
65).- Carrillo, Adolfo. Un pintor cortesano. Rodríguez, opcit, III, p.134.
66).- Couto, opcit, 35.
67).- Villela, Juan M.. La pintura mexicana. Rodríguez, opcit, II, pp.213-214.
68).- opcit, p.257.
69).- O'Gorman, "El arte o de" p.46.
70).- Prieto. "Lecciones...." p.84.
71).- Cit. por Toscano, Salvador. Arte precolombino de México y de la América central. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944. p.34.
72).- Toscano, opcit, p.34.
73).- Ibidem.
74).- Ibidem.
75).- Urueta, Jesús. De Ramos Martínez, M. Taine. La psicología literaria. El Arte y la Historia. Rodríguez, opcit, III, p.381.
76).- Portillo, Miguel. La Exposición de Bellas Artes. Rodríguez, opcit, III, p.8.
77).- Liber-Varo, opcit, pp 256-257.
78).- Ibidem, p.257.
79).- Gamio, Manuel. Forjando Patria. México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916.
80).- Ibidem 76
81).- Ibidem, pp76-77.
82).- Ibidem, 77.
83).- Ibidem.
84).- Fernández, Justino. Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959. p.19
85).- Ibidem, p.29.
86).- Ibidem, pp.31-32.
86 bis).- Altamirano, Ignacio M.. La pintura histórica en México. Rodríguez, opcit, II, p.185.
87).- Tepztecaconetzin Calquetzani, opcit, III, p.377.
88).- Salazar, Luis. La Arquitectura y la Arqueología. Rodríguez, opcit, III, 377.
89).- Reyes, V.. El monumento de Cuauhtémoc. Rodríguez, opcit, III, p.200.

Capítulo II:

- 90).- Couto, opcit, 39
91).- Ibidem.
92).- Villela, opcit, p.213
93).- Couto, opcit, 51.
94).- Ibidem, 45.
95).- Revilla, Manuel. El arte en México en la época antigua y durante el periodo virreinal. México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1893. p.45

- 96).- Ibidem, p.63-64.
- 97).- Ibidem, p.108-109.
- 98).- Gibbon, "Arte...", II p.248.
- 99).- Revilla, opcit, p.32-33.
- 100).- Gibbon, "Arte...", II, 244.
- 101).- Altamirano, "Primer..." III, pp.149-150.
- 102).- Ibidem, p.149.
- 103).- Ibidem, p.184.
- 104).- Rafael, opcit, I, p.261.
- 105).- Esquiros, El sentimiento religioso en las artes. Rodríguez, opcit, II, 198-202.
- 106).- Ibidem, p.
- 107).- Villela, opcit, II, 212.
- 108).- Ibidem, p.214.
- 109).- Díez de Bonilla, Francisco. Academia de Bellas Artes. Colaboración. Rodríguez, opcit, II, p.438.
- 110).- Rafael, opcit, I, 260.
- 111).- Esquiros, opcit, II, 198.
- 112).- Villela, opcit, II, 215.
- 113).- opcit, II, p.241.
- 114).- Gutiérrez, F.S. La Exposición artística de 1881. Rodríguez, opcit, III, p.114.
- 115).- Revilla, opcit, 441.
- 116).- Couto, opcit, 46.
- 117).- Revilla, opcit, 63.
- 118).- Cásares, opcit, II, p.261.
- 119).- Ibidem.
- 120).- Ibidem.
- 121).- Prieto, Guillermo, Viajes de Orden Suprema. México, Imprenta de Vicente García Torres, 1857. p.521.
- 122).- Ibidem, 455.
- 123).- Revilla, opcit, 62.
- 124).- Couto, opcit, pp.120-121.
- 125).- Olagübel, Manuel de. Nuestros artistas, pasado y porvenir. Rodríguez, opcit, II, p.189.
- 126).- Martí José. Una visita a la exposición de Bellas Artes. Rodríguez, opcit, II, p.323.
- 127).- Couto, opcit, 4-8.
- 128).- Revilla, opcit, 4-5.
- 129).- Ibidem p.7 8
- 130).- Ibidem, p.34.
- 131).- Gibbon, "Arte...". II, 252.
- 132).- Gutiérrez, opcit, III, p.123.
- 133).- El tocayo de Clarita. Si el mérito es conocido, ¿por que no se ha de elogiar?. Rodríguez, opcit, I, p.177.
- 134).- Toussaint, Manuel. Arte Colonial en México. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.
- 135).- Gibbon, opcit.

Consideraciones finales:

- 136).- Altamirano, "Primer..." III, p.152.

B I B L I O G R A F I A

Couto, José Bernardo.

Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México.
México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Fernández, Justino.

Castitismo. Estética del Arte indígena antiguo.
México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

Fernández, Justino.

El Retablo de los Reyes.
México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Fernández, Justino.

Goya contemporáneo.
En "Filosofía y Letras" núm 23.
México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.

Fernández, Justino.

José Martí como crítico de arte.
En "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas" vol IV, núm 19
México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951.

Fernández, Justino.

La crítica de Felina López López de la cúpula del templo de la Profesa.
En "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas" vol IV, núm 1
México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1945.

Fernández, Justino.

De la crítica de arte en México.
En "Letras de México" vol II, núm 15.
México, 1940.

Gamio, Manuel.

Forjando Patria.
México, Librería de Porrúa Hermanos, 1916.

González, Luis.

El optimismo nacionalista como factor de la independencia de México.
En "Estudios de Historiografía americana".
México, El Colegio de México, 1948.

Manrique, Jorge Alberto.

Arte, Modernidad y Nacionalismo.
En "Historia Mexicana" vol XVII, núm 2.
México, El Colegio de México, 1967.

Manrique, Jorge Alberto.

El positivismo como factor de la Independencia de México.

En "Conciencia y Autenticidad Históricas".

México, 1968.

O'Gorman, Edmundo.

El arte o de la monstruosidad.

En "Seis estudios históricos de tema mexicano"

Jalapa, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, 1960.

O'Gorman, Edmundo.

Fray Servando Teresa de Mier.

En "Seis estudios históricos de tema mexicano".

Jalapa, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, 1960.

Prieto, Guillermo.

Lecciones de Historia Patria.

México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1886.

Prieto, Guillermo.

Viajes de Orden supremo.

México, Imprenta de Vicente García Torres, 1857

Prieto, Guillermo.

Zacatecas.

Compilación, Prólogo y notas por Carlos J. Sierra.

México, Club de Periodistas de México, 1962.

Revilla, Manuel.

El arte en México en la época antigua y durante el periodo virreinal
México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1893

Rodríguez Prampolini, Ida.

El arte indígena y los cronistas de Nueva España.

En "Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas" núm 17.

México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1949

Rodríguez Prampolini, Ida.

La crítica de arte en México en el siglo XIX.

3 vol.

México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964.

Toscano, Salvador.

Arte precolombino de México y de la América Central.

México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944.

Toussaint, Manuel.

Arte Colonial en México.

México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962

Villoro, Luis.
El proceso ideológico de la Revolución de Independencia.
México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

Villoro, Luis.
Los grandes momentos del indigenismo en México.
México, El Colegio de México, 1950.

Zea, Leopoldo.
Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica.
México, El Colegio de México, 1949.

Zea, Leopoldo.
El Occidente y la Conciencia de México.
México, Porrúa y Obregón, 1953.
(México y lo mexicano).

I N D I C E

Introducción	p. 1
Capítulo I. <u>La Visión del Arte Prehispánico</u>	8
Capítulo II. <u>La Visión del Arte Colonial</u>	27
Consideraciones finales	43
Notas	47
Bibliografía	51