



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA



La Historia del arte en México:

Un estudio historiográfico

Tesis que para obtener el grado de
Licenciado en Historia
presenta
Daniel Hernández Velasco

Asesora
Dra. Rebeca Villalobos Álvarez

Ciudad Universitaria, CDMX
México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

“El día de un venturoso examen es un día de fiesta espiritual”
Justino Fernández

Desde hace mucho he sabido que la producción de conocimiento, al menos en nuestros días, es un esfuerzo colectivo. El objeto de estudio de esta tesis es un ejemplo de que una obra historiográfica involucra el trabajo de muchas más personas además de los autores. Así ha sucedido con la investigación que ahora presento, por lo que quiero expresar mi agradecimiento a aquellos que de manera intelectual, espiritual o material me han apoyado para llegar al día de fiesta al que se refirió Justino Fernández.

Agradezco a mi querida asesora, doctora Rebeca Villalobos Álvarez, por su invaluable dirección para pensar, diseñar y redactar este trabajo. Gracias también por todo el apoyo que me ha brindado más allá de lo académico durante los años que llevamos juntos. Por ser un gran ejemplo de universitaria.

Al doctor Javier Rico Moreno quiero agradecerle no sólo la lectura puntual de esta tesis sino también los años de aprendizaje en el aula, en los textos y en persona. Gracias al doctor Miguel Pastrana Flores por sus valiosos comentarios respecto a la historiografía de tema prehispánico y por su gentil disponibilidad para evaluar este trabajo. Asimismo al doctor Rodrigo Díaz Maldonado que a pesar del ajetreo de la vida académica aceptó formar parte del sínodo. Gracias al doctor Erik Velásquez García, por su disponibilidad para participar como lector y por su inteligencia y gran calidad de ser humano.

Siempre estaré en deuda con la doctora Graciela Márquez Colín por su cariño, bondad y por todas las oportunidades académicas y laborales que me ha facilitado. Asimismo, agradezco a la doctora Isabel Avella Alaminos por impulsarme en el ejercicio de la investigación histórica, más allá de las tareas del aula.

Gracias a mi Universidad, institución que desde la preparatoria ha fomentado en mi un interés por el saber y las formas de conocimiento, tanto de los temas más banales como de los más profundos. Gracias a mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras que con

sus clases me inspiraron a pensar como historiador y hacer de mi profesión una forma de vida. Especialmente quiero reconocer, además de los que mencioné arriba, a Iván Valdez Bubnov, José Rubén Romero Galván, Álvaro Matute Aguirre, Evelia Trejo Estrada, Alfredo Ruiz Islas, Felipe Castro Gutiérrez, Lillian Briseño Senosiain, Renato González Mello y Gonzalo Celorio Blasco.

Este trabajo no hubiera sido posible sin el constante consejo de los amigos. Gracias al cariño de “Eranos”: BK Rodríguez, Paty Suárez, Julio Farías, Marina Téllez, Lilia Rosas, Chava Martínez, Fer Velásquez y Hugo Medina, quienes han estado desde el inicio del camino de aprendiz de historiador. En el trayecto he tenido la alegría de encontrarme a más colegas cuya amistad y simpatía fueron oportunas para poder terminar el trabajo de licenciatura: Osiris Arista, Luis Antúnez, Andrea Fuentes, Mario Arturo González, Dalila Rodríguez, María Elena Vega y Donají Morales.

Pero reconozco que todo esfuerzo hubiera sido en vano sin el amor de mi familia. Gracias a mis papás porque siempre me han respaldado de manera incondicional y en todos los sentidos. Los saberes que desde niño me instruyeron están atesorados en mí, por lo que no es casual que haya elegido esta profesión. Con Toño y Esaú estoy agradecido por su cariño y ejemplo de tenacidad y disciplina, inspiración constante para la conclusión de este trabajo. También por la alegría compartida con Eli, Belem, Andy, José y la pequeña Dani, cuya convivencia ha relajado los momentos de tensión que conlleva la elaboración de una tesis. Al igual agradezco el múltiple apoyo de mi familia de Aragón: Lucy, Román, Fati, LuzA y Rebe 2, y de todos aquellos familiares que con un mensaje o una oración han hecho más sencilla esta tarea.

Finalmente, mi gratitud es completa con BK, mejor amiga desde el primer día de clases y para toda la vida. Principal interlocutora de cada una de las páginas aquí escritas. Gracias por compartir conmigo el aprendizaje de pensar históricamente. Gracias a Dios por conocerte y porque contigo he podido conocer más **a Dios**.

A Evo y Juanita

Contenido

Introducción	1
Capítulo I. La historia y el arte en el proyecto posrevolucionario de identidad cultural	8
LA RED	8
El Ateneo. Un nuevo siglo y una nueva generación	9
Universidad Nacional. El pasado y el arte	14
Revistas literarias. La pluma y la hermandad	26
EL NUDO	35
El Laboratorio de Arte y el Instituto de Investigaciones Estéticas	36
Tres trayectorias y una visión en conjunto	47
Capítulo II. La <i>Historia del arte en México</i> . Sustento epistemológico y modelos explicativos	63
LA HISTORIA DEL ARTE EN MÉXICO. PRESENTACIÓN GENERAL	66
Arte precolombino de México y de la América Central	69
Arte colonial de México	71
Arte moderno y contemporáneo de México.....	72
SUSTENTOS EPISTEMOLÓGICOS	74
Esquemas referenciales.....	87
MECANISMOS EXPLICATIVOS	93
Ideas clave.....	96
La circunstancia de los artistas	99
El universo interno de los artistas	103
Capítulo III. Lo barroco o el sentido auténtico del arte mexicano	109
AUTENTICIDAD	110
EL SENTIDO DEL ARTE	117
DINÁMICA DE LOS ESTILOS	125
LO BARROCO. LA ESTÉTICA DE LO MEXICANO	131
Consideraciones finales.....	146
Fuentes consultadas	152

Introducción

El propósito de este trabajo es desarrollar un análisis historiográfico de la *Historia del arte en México*¹ que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó en tres tomos entre 1944 y 1952. La coordinación del proyecto estuvo a cargo de Manuel Toussaint, fundador y director del Instituto y quien redactó el segundo volumen titulado *Arte colonial de México*. El primero, *Arte precolombino de México y de la América Central*, estuvo a cargo de Salvador Toscano, mientras que el tercero, *Arte moderno y contemporáneo de México*, fue elaborado por Justino Fernández. La importancia de la trilogía radica, en principio, en que fue la primera obra en plantear una historia general del arte en México y un estudio sistemático y pormenorizado del pasado artístico nacional. Además, el trabajo es representativo de las inquietudes de numerosos intelectuales de la primera mitad del siglo XX que pretendían fundamentar la idea de un carácter permanente de lo mexicano a partir del estudio del pasado. La obra también es significativa porque fue elaborada bajo criterios metodológicos que se correspondieron con la creciente profesionalización de la disciplina historiográfica, en particular la de tema artístico.

A pesar de la reconocida importancia historiográfica de la obra, han existido escasas aproximaciones a ella. Un primer grupo de trabajos es el que hace referencia a la *Historia del arte en México* pero sin elaborar un estudio detallado sobre ella. Por ejemplo, en fechas inmediatas a su publicación, en los *Anales del Instituto de*

¹ Los tres tomos que integran la obra, en principio no tuvieron un nombre para designarlos en conjunto. Sin embargo, cuando alguno de los tres autores se refería al proyecto tripartito utilizaban el título de *Historia del arte en México*, por lo que para el presente trabajo usaré este término para referirme a la trilogía.

Investigaciones Estéticas aparecieron comentarios de Alfonso Caso y José Moreno Villa sobre los tomos de Toscano y de Toussaint, respectivamente.² Sin embargo, la obra no fue problematizada sino que solamente se notificó, con loas, su aparición. También en algunos textos conmemorativos sobre el origen del Instituto de Investigaciones Estéticas se hace alusión a la *Historia del arte en México* colocándola como el primer proyecto de gran relevancia producida por el Instituto. Los textos que entran en este apartado son: un artículo de Edmundo O’Gorman,³ otro del propio Manuel Toussaint⁴ y uno más de Justino Fernández.⁵ Sin embargo, a pesar de que se refieren a ella como una producción colectiva y en conjunto, no van más allá de la mención y los elogios. Otra alusión a la obra en conjunto la han expresado Evelia Trejo y Álvaro Matute⁶ quienes la clasifican dentro de las producciones historiográficas de carácter enciclopédico que se generaron a mediados del siglo pasado. En este sentido la compara con obras como *El Porfirismo* de José C. Valadés (1941-1947), *Historia de la literatura náhuatl* de Ángel María Garibay (1953), o *Historia moderna de México* coordinada por Daniel Cosío Villegas (1955-1972). Sin embargo, el texto de Matute tiene la intención de mostrar un panorama general de la historiografía mexicana del siglo XX, por lo que no profundiza sobre la obra dirigida por Toussaint.

² Alfonso Caso, "El Arte precolombino y de la América Central, de Salvador Toscano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. 11, 1944, p. 133-135. José Moreno Villa, "El Arte colonial en México, de Manuel Toussaint", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 17, 1949, p. 89-90.

³ Edmundo O’Gorman, "Cinco años de historia en México", en *Filosofía y Letras; Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. X, núm. 20, octubre 1945, p. 167-183.

⁴ Manuel Toussaint, "Veinte años de investigaciones estéticas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VI, núm. 22, 1954, pp. 5-13.

⁵ Justino Fernández, "El pensamiento estético de Manuel Toussaint", en *Ibid.*, vol. VI, núm. 25, 1957, pp. 7-19.

⁶ Evelia Trejo y Álvaro Matute (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX: treinta lecturas*, 1. ed., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009, p. 15.

Muy diferentes resultan los trabajos de Claudia Ovando y Renato González⁷ sobre los textos de Toscano y Fernández respectivamente, que se enfocan en la revisión de la dimensión hermenéutica de las obras. A pesar de que son artículos que destacan los mecanismos interpretativos de los dos autores, no elaboran una vinculación directa entre los tres tomos, por lo que se pierde la visión de conjunto con que originalmente fue proyectada la obra.⁸ Gloria Villegas, por su parte, tiene un trabajo sobre la vida de Manuel Toussaint en el que revisa sus principales producciones historiográficas relacionándolas con la preocupación del historiador colonial por conservar los monumentos históricos.⁹ El *Arte colonial* le sirve como fuente a la autora y aunque desprende de ella reflexiones interesantes en torno a su visión del pasado novohispano, no es propósito de su estudio analizarla a profundidad y mucho menos vincularla con los tomos de la trilogía de la que forma parte. Las aportaciones de Ovando, González y Villegas son valiosas porque hacen hincapié en las referencias ideológicas y sociales de los autores, pero no ofrecen una relación entre las tres publicaciones hermanas.

Por lo tanto, el presente estudio pretende revalorar historiográficamente la obra en su conjunto y analizarla como un hecho histórico en particular. Desde mi punto de vista, por medio del análisis historiográfico es posible reconocer los mecanismos¹⁰ con

⁷ Claudia Ovando Shelley, "Arte precolombino: entre la belleza y la monstruosidad" en Evelia Trejo y Álvaro Matute (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX: treinta lecturas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009; Renato González Mello, "...un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano", en *Ibíd.*

⁸ El texto que Renato González utiliza como base de su análisis corresponde a la segunda edición de la obra de Fernández. En esa versión la obra original fue dividida en dos tomos, uno para el siglo XIX y otro para el XX. González dedicó su estudio únicamente al primer volumen, por lo que la visión de conjunto quedó aún más fragmentada.

⁹ Gloria Villegas, "Arte y sociedad en la vida de Manuel Toussaint" en *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 143-155.

¹⁰ Por mecanismo me refiero a la interacción de los diferentes criterios con los que los sujetos de la enunciación historiográfica elaboran sus explicaciones e interpretaciones. Me apoyo en el término de

que los tres autores comprendieron el pasado. También puede identificarse su concepción sobre la historia entendida como acontecer y, en este sentido, su interpretación sobre la dinámica del arte a través del tiempo. Por otro lado, considero justa una reflexión sobre el significado de la recuperación del pasado artístico mexicano en el proceso de reconstrucción nacional de mediados del siglo pasado y en el de la profesionalización de la disciplina histórica en México.

A lo largo de este trabajo se busca responder dos preguntas rectoras: ¿Por qué se puede hablar de una obra en conjunto a pesar de estar constituida por tres tomos de autores diferentes? En otras palabras, ¿qué factores pueden considerarse para hablar de un discurso integral y no de tres libros distintos? Y, ¿cómo la obra pretendió contribuir, desde la historiografía del arte, a la elaboración de una idea de lo mexicano? Es decir, ¿qué elementos del texto constituyen una aportación de los autores a las discusiones existentes sobre la identidad nacional?

Para resolver los cuestionamientos que guiaron el análisis tomé en cuenta que las ideas expuestas en la obra se relacionan con las redes intelectuales, académicas, políticas e institucionales de las que los autores fueron partícipes. Este planteamiento sigue a Michel de Certeau en su propuesta sobre la relación existente entre los discursos históricos y el lugar desde donde se enuncian.¹¹ Asimismo, tomando como modelo el

“modelo explicativo” propuesto por Javier Rico con el que define “la integración de argumentos por medio de los cuales se da razón de los hechos, es decir, la identificación de los elementos que explican por qué tuvieron lugar los acontecimientos y por qué sucedieron de tal o cual manera”, *vid.* Javier Rico Moreno, “Análisis y crítica en la historiografía” en Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores (ed.) *La experiencia historiográfica: VIII Coloquio de análisis historiográfico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009, p. 206. Sin embargo, prefiero utilizar mecanismo en vez de modelo porque considero que la elaboración de explicaciones no siempre se ajusta a procedimientos arquetípicos susceptibles de emulación, como sugiere el término modelo.

¹¹ Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad iberoamericana, 1985.

análisis de Stuart Hughes sobre el pensamiento europeo de finales del siglo XIX y principios del XX, he intentado comprender la conexión entre la obra y su entorno.¹² No pretendo justificar de manera absoluta la obra a la luz de su contexto, ni reducirla valorándola como una respuesta a factores externos, sino explicitar la dinámica entre el texto y su circunstancia.

Para lograr este objetivo, el trabajo se divide en tres capítulos. En el primero se analizan las características externas de la obra. Se aborda, en principio, el ambiente intelectual que propició la reflexión sobre lo mexicano. Se contempla la existencia de un proyecto político educativo vinculado con redes culturales preocupadas por la reflexión de la identidad nacional y en donde el estudio de la historia del país, y particularmente la historia del arte, representó un campo de análisis relevante. En segundo lugar se destaca el papel que los autores de la obra desempeñaron en este proyecto, con la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas como centro rector de los estudios sobre arte, y las características que tuvieron en común los tres académicos para realizar un trabajo unitario. Sobre este punto se revisará tanto su relación personal como ideológica.

En el segundo capítulo se estudian las características internas de la obra. En primer lugar se presenta una caracterización general de la trilogía para después examinar de manera detallada los sustentos epistemológicos de la obra, así como sus cualidades hermenéuticas. Para el desarrollo de este propósito he tomado como

¹² Henry Stuart Hughes, *Conciencia y sociedad: La reorientación del pensamiento social europeo 1890-1930*, Valencia, Aguilar, 1972.

referencia las categorías de análisis propuestas por José Gaos.¹³ Si bien el filósofo planteó seis operaciones implícitas en el proceso historiográfico, la flexibilidad con que abordó cada una de ellas da pie a agruparlas en tres dimensiones: la heurística, en donde puede contemplarse la crítica de fuentes además de la investigación; la estilística, considerando también a la arquitectónica de la obra como parte del proceso de expresión, y la hermenéutica, que equivaldría a los mecanismos de interpretación y explicación del sentido del pasado. Desde mi punto de vista, la estilística de la *Historia del arte en México* está supeditada a la función epistemológica de la obra. Por tal motivo, en este capítulo se analiza, en primer lugar, la manera en que fueron presentados los contenidos en los tres tomos; posteriormente, el tipo de fuentes que se utilizaron para el sustento del discurso historiográfico y, finalmente, la jerarquización que de ellas se hizo. En este punto se destaca la idea de un manejo acucioso y exhaustivo que revela un sentido enciclopédico de usos y articulación de la información. Finalmente, las características heurísticas se vinculan con la dimensión hermenéutica de la obra, por lo que se analizan los mecanismos de explicación e interpretación con los que, a la luz del texto, se entendió el devenir artístico nacional. A lo largo del capítulo se enfatizará la idea de unidad que existe en la trilogía; se verá cómo a pesar de que es una obra escrita por diferentes autores, los tres comparten una concepción similar del pasado y de su estudio.

Por último, en el tercer capítulo analizo el planteamiento de una estética mexicana ligada a la noción de “barroco”. Desde mi punto de vista, esta propuesta

¹³ José Gaos, "Notas sobre historiografía" en Álvaro Matute (ed.), *La teoría de la historia en México: (1940-1968)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015 (Biblioteca Universitaria de Bolsillo) pp. 230-262.

constituye la principal aportación de la *Historia del arte en México* a la reflexión de lo mexicano, vigente en la época en que fue redactada la obra. La idea de lo barroco la desarrollo a partir del análisis de tres conceptos evidentes en los tres tomos y que son utilizados para valorar la producción artística mexicana. El primero es el de autenticidad, término que se emplea para juzgar a una obra de arte como más genuina que otra. El segundo es el de sentido del arte que se refiere a la correspondencia entre el arte y su contexto de producción. Finalmente analizaré la concepción de una dinámica de los estilos, es decir, la trayectoria dialéctica que se juzgó del arte mexicano y que contempla expresiones más auténticas que otras a lo largo del tiempo. En este sentido, la estética barroca se presenta en la obra como un continuo del arte mexicano.

En suma, este trabajo es una reflexión sobre la conciencia histórica expresada en la *Historia del arte en México* y sobre cómo ésta contribuyó a la conformación de una idea de lo mexicano a través del arte. La noción de barroco estaría ligada a este último propósito.

Capítulo I. La historia y el arte en el proyecto posrevolucionario de identidad cultural

A lo largo de este capítulo pretendo exponer el horizonte de producción de la *Historia del arte en México* y evidenciar un interés por la discusión en torno a lo mexicano entre los intelectuales de la primera mitad del siglo XX. En la primera parte, “la red”, me refiero al contexto general de la obra en el que se moldearon las ideas sobre la historia, el arte y la historia del arte. Desde mi punto de vista actores diversos como instituciones académicas, políticas y grupos de intelectuales tejieron un entramado complejo en el que se sitúa la obra. Por ello, en la segunda parte, “el nudo”, abordo las circunstancias inmediatas del texto historiográfico que me ocupa. Aquí destaco los acontecimientos más importantes de la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas y su relación con la trayectoria de Manuel Toussaint, Justino Fernández y Salvador Toscano, quienes tuvieron a bien llevar a cabo la primera historia general del arte mexicano.

LA RED

El proyecto de la *Historia del arte en México* forma parte de un complejo entramado de instituciones académicas y grupos de intelectuales que en los primeros años del siglo XX posibilitaron el desarrollo de ideas sobre la historia, el arte y la cultura. En los siguientes párrafos pretendo exponer las relaciones entre dicha red y la obra considerándolas como expresión de un nuevo anhelo de definición nacional surgido en los albores del siglo y que encontró mayor promoción tras la llegada de José Vasconcelos a la cúpula de las instituciones educativas del país. En primer lugar quiero referirme al Ateneo de la Juventud porque considero que fue el grupo mentor de los

intelectuales del nuevo siglo, entre ellos los autores de la trilogía, y quien promovió el cultivo de la historia y del arte como medios para la construcción de una identidad nacional desde el ámbito de la cultura. La materialización de estas inquietudes las abordó, en segundo lugar, mediante la revisión de los proyectos de estudios históricos llevados a cabo desde la Universidad Nacional, institución que, desde que se fundó en 1910 y se renovó en 1920, luchó por consolidarse como el eje rector de las grandes empresas culturales. Este camino se dirigió a la paulatina profesionalización de la disciplina histórica y particularmente de la historia del arte. Por último, reviso la emergencia de grupos de intelectuales asociados a la publicación de revistas literarias entre la segunda y la cuarta década del siglo y en donde los autores de la *Historia del arte en México* fueron protagonistas. La correspondencia entre instituciones, grupos de intelectuales e ideas conformaron una red en la que puede situarse la obra.

El Ateneo. Un nuevo siglo y una nueva generación

Desde que finalizó la lucha de independencia, en el terreno político se han trazado diversos caminos para construir una identidad nacional acorde a las características y necesidades de cada tiempo. En los diferentes periodos históricos del siglo XIX sobresalieron intelectuales que asumieron como parte de su vida la misión de ahondar en el conocimiento de la cultura mexicana para elaborar un proyecto de nación. Desde Lucas Alamán hasta los eruditos de finales de siglo como Manuel Orozco y Berra y Francisco del Paso y Troncoso, el conocimiento del pasado significó un campo donde podrían hallarse componentes que definieran a la cultura mexicana.

El siglo XX comenzó abriendo paso a una nueva generación que continuó con estas inquietudes, pero desde una óptica diferente. Jóvenes que habían sido formados en las aulas de las instituciones porfirianas, y no pocos de ellos cercanos a la élite política, se propusieron dejar de lado los cánones positivistas para aproximarse al problema de una manera que ellos consideraban más crítica. Fue así que en 1909 surgió en la ciudad de México el Ateneo de la Juventud, una asociación civil que tenía por objetivo “trabajar para la cultura y el arte”.¹ Entre los integrantes de este organismo destacaron personalidades que a mediano plazo cobrarían fama y que se relacionarían de diferentes maneras con la obra que nos ocupa. Por ejemplo, Antonio Caso y José Vasconcelos, quienes se insertarían en el ámbito de la filosofía, los críticos literarios Alfonso Reyes y el puertorriqueño Pedro Henríquez Ureña, los jóvenes pintores Diego Rivera y Saturnino Herrán, los aficionados por los estudios virreinales Enrique González Martínez y Manuel Romero de Terreros, o el futuro primer director del Instituto de Investigaciones Estéticas, Rafael López. Cada uno fomentó, desde sus respectivas disciplinas, alguna propuesta novedosa dirigida a la problematización de la cultura nacional.

A través de conferencias y publicaciones, introdujeron a la esfera intelectual mexicana a autores extranjeros que habían sido olvidados, o bien eran prácticamente desconocidos debido a la hegemonía del pensamiento positivista. Antonio Caso y José Vasconcelos, los pensadores más influyentes de la organización, recuperaron el pensamiento de Kant y lo utilizaron como arma para enfrentar al arraigado sistema

¹ Álvaro Matute, *El Ateneo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 12.

positivista que para Caso “carecía de crítica al no reconocer que son las formas del saber, las que hacen posible el saber”.² Es decir, que los sujetos cognoscentes no llegan en blanco a relacionarse con su objeto de estudio, sino con una serie de *a priori*s que no sólo no anulan los resultados de sus investigaciones, sino que incluso, las hacen posibles.³ Siguiendo a Abelardo Villegas: “el kantismo hizo las veces de un presupuesto crítico que inmunizaba contra la enfermedad empirista y hacía posible la exploración de otros rumbos. [...] En esas lecturas ateneístas el idealismo volvía a enfrentarse al empirismo”.⁴

Por su parte, el oaxaqueño José Vasconcelos apostó a favor de la búsqueda de elementos nacionalistas como forma de combate ante el sistema hegemónico comteano. En sus palabras “los positivistas, al aceptar como verdadero el darwinismo social y la supremacía de la raza blanca, nos ponían de rodillas del fetiche justificador de la expansión anglosajona”.⁵ Ante esta situación, él planteaba la necesidad de construir e identificar una cultura singular mexicana heredera de un pasado único. Desde su perspectiva, para conseguir este propósito, tanto el estudio del pasado como del arte desempeñaban un papel fundamental.

El estallido del levantamiento armado de la Revolución Mexicana coincidió con la emergencia de otros grupos de intelectuales que también anhelaban un cambio pero en el terreno de las ideas. Hay que considerar que sus cuestionamientos e intereses

² Antonio Caso, *México: apuntamientos de cultura patria*, México, UNAM, 1943, p. 91.

³ Sobre las influencias de Kant en la historiografía posterior al pensamiento cartesiano véase R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, trad. Edmundo O’Gorman, 3a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 125 ss.

⁴ Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano en el siglo xx*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 37.

⁵ *Apud. Ibid.*, p. 41.

sobre la cultura nacional no eran nuevos, pero sí novedosos. Como ya se señaló, durante el siglo XIX no fueron pocas las reflexiones al respecto. No obstante, las nuevas generaciones, constituidas en mayor o menor medida en torno a la Revolución, dirigieron su misión con renovados bríos. Los autores de la *Historia del arte en México* no fueron ajenos.

La sociedad de los Siete Sabios de México fue una organización similar al Ateneo que en 1915 congregó a unos cuantos intelectuales con el propósito de realizar conferencias y conciertos. Aunque llegaron a criticar a sus antecesores,⁶ los integrantes eran fervorosos oyentes y adeptos de Antonio Caso. También fueron seguidores del plan vasconcelista que sugería la idea de que el intelectual podía participar en la Revolución orientándola para librarla de lo sanguinario.⁷ Esta generación estuvo integrada por personajes que en el mediano plazo cobrarían fama por su participación política e intelectual como Manuel Gómez Morín, Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso o Antonio Castro Leal.⁸ Como se verá más adelante, estos personajes se vinculan con la producción de la obra que me ocupa. Muestra de ello es que alrededor de los Siete Sabios colaboró el propio Manuel Toussaint.⁹

⁶ Abelardo Villegas refiere que Lombardo Toledano llegó a comentar que su generación buscaba la explicación profunda del fenómeno de la Revolución y lo que encontraban eran intelectuales preocupados por rebatir al positivismo abrazando la doctrina irracional e intuicionista de Bergson. *Cfr. Ibid.*, p. 58.

⁷ *Idem.*

⁸ Los otros tres miembros del grupo inicial fueron Alberto Vásquez del Mercado, Teófilo Olea y Leyva y Jesús Moreno Baca.

⁹ Además de Toussaint, cercanos a los Siete Sabios figuran Miguel Palacios Macedo, Daniel Cosío Villegas y Narciso Bassols, los dos últimos serían en las siguientes décadas personajes importantes en los conflictos de la Universidad Nacional.

Sin embargo, fue hasta la década de 1920 cuando los intelectuales que habían destacado en los grupos y asociaciones de albores de siglo comenzaron a llevar a la práctica sus ambiciones culturales. Con la llegada del grupo sonoreño al poder y bajo el propósito de reconstrucción nacional, se designó a José Vasconcelos para que de manera oficial comandara esta nueva batalla desde el campo de la cultura y la educación. Primero lo hizo como rector de la Universidad Nacional, e inmediatamente después como Secretario de Educación Pública.

En las siguientes dos décadas se crearon y consolidaron instituciones que tuvieron por objetivo elaborar la nueva imagen de la cultura mexicana, como si fuera un logro más de la gesta revolucionaria. Como ya se ha señalado, desde la perspectiva de Vasconcelos esta tarea se lograría a partir de la identificación y promoción de los elementos nacionalistas. En ese sentido, la recuperación del pasado mexicano posibilitaría la creación de lazos identitarios entre la tradición y las aspiraciones vanguardistas. También el arte jugaría un papel fundamental. Vasconcelos consideró que por medio del arte podía comprenderse la naturaleza de las cosas ya que en él se sintetizaban las percepciones de los sentidos y de la razón.¹⁰

Desde mi punto de vista, la publicación de la *Historia del arte en México* en la década de 1940 se relaciona con un proyecto político e intelectual promovido oficialmente desde la etapa de Vasconcelos como ministro. A través de las dependencias de la Universidad, que durante la década de 1920 caminaron hasta cierto punto junto

¹⁰ Sobre el pensamiento estético de José Vasconcelos véase Patrick Romanell, *La formación de la mentalidad mexicana: panorama actual de la filosofía en México, 1910-1950*, México, El Colegio de México, 1954, p. 109 ss., y Villegas, *op. cit.*, p. 55 ss.

con la SEP, se abordó el problema de hallar en la historia y en el arte un camino para la formación de una identidad nacional, que en el mediano plazo daría cabida a la realización de una obra como la que me ocupa. Por lo tanto, a continuación me referiré a las acciones que se desarrollaron desde la Universidad encaminadas a priorizar en el plano institucional el estudio de las humanidades, particularmente de la historia, el arte y la historia del arte.

Universidad Nacional. El pasado y el arte

En 1910, adscrita a la recientemente creada Universidad Nacional de México, se organizó la Escuela Nacional de Altos Estudios que en palabras de Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, tenía la misión de albergar a los “príncipes de las ciencias y las letras humanas”.¹¹ Pero desde el inicio, el organismo universitario tomó una dirección poco clara debido a que sus aulas albergaron tanto a la investigación científica como humanística.¹² El estudio de la historia se vio afectado por el carácter polifacético de la Escuela y las actividades sobre la materia no fueron más allá de la continuación de los cursos que desde años atrás se impartían en el Museo de Historia.¹³

¹¹ Justo Sierra, *Discurso pronunciado por el licenciado don Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la inauguración de la Universidad Nacional*, documento disponible en Portal UNAM: <http://100.unam.mx/pdf/dicurso-sierra.pdf>, p. 127-128. Última consulta 26 de marzo de 2017.

¹² Como parte constitutiva de la Escuela se integraron los Institutos Médico, Patológico, Bacteriológico y Geológico, los Observatorios Meteorológico y Astronómico y los Museos de Historia Natural y de Historia, Arqueología y Etnología. *Vid.* Gabriela Cano, "La Escuela Nacional de Altos Estudios y la Facultad de Filosofía y Letras, 1910-1929" en Enrique González y González (coord.), *Estudios y estudiantes de filosofía. De la Facultad de Artes a la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Michoacán, 2008, p. 13.

¹³ Álvaro Matute (ed.), *La teoría de la historia en México: (1940-1968)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015 (Biblioteca Universitaria de Bolsillo), nota 7, p. 26.

La antropología fue la disciplina humanística que recibió mayor promoción. Prueba de ello es la contratación del célebre investigador germano estadounidense Franz Boas para impartir un curso en Altos Estudios. Boas se encontraba en México porque, como otra más de las acciones festivas del centenario de la Independencia, estaba por inaugurarse la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas que él junto con el arqueólogo alemán Eduard Séler habían ideado y planeado.¹⁴ Pero la desorganización en los objetivos de Altos Estudios y el estallido de los conflictos sociales a partir de noviembre de 1910 hicieron que la sistematización de los proyectos de humanidades en la Universidad no cristalizara durante esta fase inicial. Sin embargo, los estudios históricos sobre la etapa prehispánica se enriquecieron a través de la escuela de arqueología que Boas había fundado y dirigido. En ella se implementaron técnicas novedosas como el método estratigráfico que permitía determinar la antigüedad de los vestigios descubiertos a partir de la profundidad en la que habían sido hallados.¹⁵ El discípulo más destacado de los cursos de Boas, tanto en la Universidad como en la Escuela Internacional, fue Manuel Gamio, quien ya tenía una trayectoria destacable como arqueólogo.¹⁶ La influencia antropológica de Boas en Gamio se observa en su célebre *Forjando patria* publicado en 1916. Ahí expresó un llamado a la reinterpretación de los fundamentos nacionales, poniendo particular

¹⁴ Sobre la historia de la EIAE *vid.* Mechthild Rutsch, *Entre el campo y el gabinete. Nacionales y extranjeros en la profesionalización de la antropología mexicana (1877-1920)*, México, INAH, UNAM-IIA, 2007, pp. 253-401.

¹⁵ Ignacio Bernal, *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1992, pp. 156-157.

¹⁶ Manuel Gamio, utilizando el método estratigráfico, pudo verificar la existencia de culturas previas a la teotihuacana (que en aquel momento se entendía como fusionada con la tolteca), a partir de sus excavaciones en Azcapotzalco. *Ibid.*, p. 159. A la nueva etapa “descubierta” se le denominó “cultura arcaica”, nombre que para la época en que Salvador Toscano escribió su *Arte precolombino* seguía vigente, pero que pocos años después cambió por el término “preclásico”, tal como se le conoce en la actualidad.

énfasis en el elemento indígena.¹⁷ Las enseñanzas de Boas y de Gamio trascendieron el periodo de existencia de la Escuela Internacional, marcando el inicio de una nueva etapa en los estudios antropológicos, arqueológicos y de historia prehispánica.¹⁸ Su influencia puede verse en que más de dos décadas después los autores de la *Historia del arte en México* retomaron sus preocupaciones sobre el estudio y revaloración del arte indígena histórico.

Al triunfar el Plan de San Luis y con la paulatina desarticulación del sistema porfirista, la Universidad Nacional se enfrentó a los vaivenes de la década revolucionaria. En gran medida, fue gracias a la estoicidad de la generación ateneísta, que relevó a la de Sierra, que la joya educativa del Centenario pudo sobrevivir. La huella de los nuevos comandantes culturales comenzó a impregnarse en las cátedras de la Escuela de Altos Estudios. La enseñanza de las humanidades se diversificó ampliando su campo más allá de la filosofía e incluyendo renovadas interpretaciones en las áreas de historia, letras y lenguas modernas.¹⁹

Entre 1913 y 1915 se observa la mayor influencia ateneísta en la Universidad. En Altos Estudios destacaron las cátedras impartidas por Antonio Caso sobre filosofía,

¹⁷ Vid. Manuel Gamio, *Forjando patria*, México, Porrúa, 2006. Particularmente en el capítulo décimo, pp. 41-46, relata un “experimento social” en el que mostró piezas arqueológicas a observadores de reconocida cultura para que emitieran un juicio estético sobre ellas y el resultado fue el desprecio por aquellas que no se correspondían con los cánones occidentales.

¹⁸ La Escuela Internacional dejó de existir en 1921. Sin embargo desde 1917 Manuel Gamio había conseguido la creación de la Dirección de Antropología adscrita a la Secretaría de Agricultura y Fomento. Las inquietudes intelectuales de Boas y Gamio continuaron su cultivo en esta dependencia, además de otras que aparecieron en los años siguientes. La Dirección desapareció en 1934 pero nuevamente por la influencia de Boas, ahora desde Estados Unidos, junto con nuevos intelectuales mexicanos a los que me referiré más adelante, en 1939 se creó el Instituto Nacional de Antropología, retomando los proyectos de la antigua Dirección de Gamio y de la vieja Escuela de Boas. Vid. Rutsch, p. 401 y Benjamin Keen, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 482.

¹⁹ Cano, *op. cit.* p. 8.

Henríquez Ureña en literatura y en artes por los arquitectos Federico Mariscal y Jesús T. Acevedo.²⁰ Fue entonces cuando se efectuó un ataque sistemático al positivismo incluso desde las esferas políticas educativas.²¹ En palabras de Alfonso Reyes, la renovación filosófica promovida por su grupo “estaba orientada a la búsqueda de tradiciones culturales formativas, constructivas de nuestra civilización y nuestro ser nacional”.²²

A pesar de estos esfuerzos, la concurrencia a las aulas no era ni alta ni constante. Esto puede explicarse tanto por el contexto de guerra, como por el hecho de que la Escuela no ofrecía, desde la época de Sierra, ningún título profesional. Estudiantes y profesores acudían a las aulas por el amor a la cultura, por decirlo de alguna manera. Así como los alumnos no recibían ningún grado, tampoco los catedráticos alguna remuneración fija. Un ejemplo de dicha inestabilidad se encuentra en el testimonio de Pedro Henríquez Ureña cuando se refirió a su paso por Altos Estudios al frente de la Cátedra de Lengua y Literatura Castellana:²³ “[...] más de la mitad de las personas inscritas no asistió a clases; en cambio, una mitad, o más de los asistentes efectivos no estaban escritos [*sic.*]”.²⁴ Sin embargo, también destacó que hubo un grupo de jóvenes que aprovechó muy bien el curso: Alberto Vásquez del Mercado, Antonio Castro Leal y su inseparable amigo Manuel Toussaint. Los dos primeros, como se ha mencionado

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹ Según Josefina Mac Gregor, el combate contra el positivismo fue promovido por el secretario de Instrucción Pública del gobierno huertista Nemesio García Naranjo, también ateneísta. Josefina Mac Gregor Garate, “La Universidad Nacional: ¿Porfirista o revolucionaria?”, *Eslabones*, julio 1992, p. 35-36.

²² *Apud.*, Cano, *op. cit.* p. 24.

²³ Este curso lo impartía originalmente Alfonso Reyes quien lo cedió a Henríquez, posteriormente, el puertorriqueño lo delegó a su otro compañero ateneísta Julio Torri.

²⁴ Á. Matute, *El Ateneo de México*, *op. cit.*, p. 68-69.

arriba, formaron parte del grupo de *Los Siete Sabios*, mientras que el último permaneció muy cercano a ellos.²⁵

Otro recinto universitario que en la década revolucionaria recibió la influencia del grupo ateneísta fue la Escuela Nacional de Bellas Artes. Desde la época de Sierra esta institución, heredera de la Academia de San Carlos, había permanecido adscrita a la Universidad. En 1913 cambió su nombre, retomando el de Academia de Bellas Artes que había llevado en la etapa previa a la Revolución. En ese año impartieron clases reconocidos pintores como Leandro Izaguirre y Germán Gedovius, pero también se dio paso a artistas más jóvenes como el ateneísta Saturnino Herrán, a Ignacio Rosas y a Alfredo Ramos Martínez.²⁶ Este último fue encargado de la dirección de la Academia y fue en su gestoría cuando se presentó un episodio coyuntural en la enseñanza de las artes en el país. Desde un par de años atrás la Escuela había sido escenario de huelgas de estudiantes que buscaban combatir los métodos tradicionales de enseñanza que se identificaban más con los de la época porfirista que con los intereses sociales de la Revolución. Estas pugnas tuvieron un punto de desahogo cuando Ramos Martínez impulsó la creación de la Escuela de Pintura al Aire Libre que se ubicó en la zona rural de Santa Anita, alejada del centro de la ciudad de México. Con esta acción se trató de ofrecer una alternativa al arte de academia, promoviendo lo que se consideró una aproximación sensorial más libre e intuitiva. En este sentido, puede inferirse que en la nueva vertiente de educación artística, cursar una materia relacionada con la historia

²⁵ No he podido verificar si estos tres jóvenes formaban parte del grupo de los inscritos o sólo de los recurrentes.

²⁶ Roberto Garibay, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado, 1990, p. 41.

del arte no era primordial para que un artista ejecutara una obra, mientras que en la tradición de la Academia, resultaba una referencia indispensable.

En resumen, el periodo comprendido entre 1910 y 1920 fue una etapa de supervivencia institucional de la intelectualidad mexicana. Nuevos intereses metodológicos promovidos en gran medida por los ateneístas condujeron a la reflexión filosófica, histórica y artística durante esta década. Sin embargo, la ausencia de espacios consolidados para el desarrollo de estas preocupaciones seguía impidiendo la claridad del rumbo universitario y en general del estudio de la cultura mexicana.²⁷

La cúspide de la lucha ateneísta se alcanzó cuando en 1920 uno de sus miembros, José Vasconcelos, fue designado por el presidente interino Adolfo de la Huerta para ocupar la rectoría universitaria. A partir de entonces se observa una planeación más sistemática, respecto a los años anteriores, de las tareas que desempeñaría la Universidad. En esta nueva etapa sobresale la importancia que se le dio a la enseñanza y a la investigación histórica y artística de tema mexicano. Por ejemplo, en el proyecto muralista emprendido por Vasconcelos, las temáticas histórico-nacionalistas expresadas por medio de la pintura desempeñaron un papel didáctico y fundamental para promover los intereses culturales del nuevo orden revolucionario.

La Escuela de Altos Estudios continuó siendo el principal espacio que cultivó el estudio y enseñanza de la historia.²⁸ Prueba de esto es que a partir de 1922 comenzó a

²⁷ No debe olvidarse que en el campo de la arqueología los estudios tuvieron mejor suerte a pesar del cierre de la Escuela Internacional en 1921. Sobre todo, investigadores e instituciones extranjeras, principalmente estadounidenses y alemanas, fueron quienes hicieron posible el constante desarrollo de la práctica arqueológica. *Cfr.* Bernal, *op. cit.* 163 y ss.

²⁸ Si bien desde 1919 se había creado la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la Real de Madrid, las investigaciones de los miembros las desarrollaron en otras instituciones a las que estaban

ofrecerse por primera vez el grado de licenciado en Historia otorgado por el Departamento de Ciencias de la Geografía, Sociales e Historia, uno de los cinco en que fue dividida la Escuela.²⁹ Como puede notarse, la orientación académica de la institución continuaba sin ser clara, por lo que en 1924 la Escuela desapareció dando origen a la Facultad de Filosofía y Letras.³⁰ En la década siguiente, como consecuencia del movimiento autonomista de 1929, la Facultad modificó su organización interna y surgió la carrera de Ciencias Históricas, la cual contaba con dos especialidades, Historia y Antropología.³¹

adscritos, como la Universidad. Por su parte, debido a una reestructuración administrativa en el Museo Nacional, los profesores no estaban obligados a dar cursos sino solamente conferencias una vez al año. *Cfr.* Rutsch, *op. cit.* p. 177.

²⁹ Los otros cuatro departamentos fueron: Humanidades, Ciencias exactas, Ciencias jurídicas y Ciencias y artes de la educación. *Cfr.* “La facultad y su historia”, en *La Facultad de Filosofía y Letras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Rectoría, Dirección General de Orientación Vocacional, 1982, p. 14. No obstante, aún no es claro el sentido al que se dirigía el título de licenciado en historia. Probablemente está relacionado con la formación específica de profesores de historia para educación básica ya que las escuelas normales también pertenecían a Altos Estudios. Futuras investigaciones de archivo podrán aclarar este dato ya que el pasado más remoto que de manera directa se relaciona con el actual plan de estudios del Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras data de la década de 1960 (comunicación personal con Javier Rico Moreno, coordinador del Colegio de Historia de 2009 a 2013).

³⁰ Además de Filosofía y Letras, de la fragmentación de Altos Estudios surgió la Facultad de Graduados y la Normal Superior. Según lo que refiere Renate Marsiske, durante los siguientes años aumentó el número de inscritos en la Facultad de Filosofía y Letras; sin embargo, el nivel académico no se elevó considerablemente debido a que la mayoría de los alumnos acudían solamente en busca de un título de profesor o director de primaria. *Cfr.* Renate Marsiske, “La Universidad Nacional de México 1910-1929” en Renate Marsiske y Lourdes Alvarado (eds.), *La Universidad de México: un recorrido histórico de la época colonial al presente*, México, UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, Plaza y Valdés, 2001, p. 128.

³¹ Las otras tres carreras que albergó la Facultad fueron Filosofía, Letras y Ciencias, dividida en exactas y físicas. Sería hasta 1939 cuando Antonio Caso pugnó por la separación de las ciencias y las humanidades, dando origen a la Facultad de Ciencias. La Facultad de Filosofía y Letras quedaría finalmente dividida en cinco áreas: Filosofía, Psicología, Letras, Historia y Antropología. A la par de este último acontecimiento, algunos cursos que se impartían en la Facultad se fusionaron con los que ofrecía desde 1938 el Departamento de Antropología de la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional, pasando a depender en 1939 del recientemente creado Instituto Nacional de Antropología. Esos cursos son el antecedente inmediato de la actual Escuela Nacional de Antropología e Historia que desde 1946 lleva ese nombre. Bernal, *op. cit.*, p. 156 y sitio web ENAH: <http://www.enah.edu.mx/index.php/acerca-enah/presentacion-a-enah>, (última consulta 13 de agosto de 2017).

Si bien el desarrollo de la disciplina histórica fue de la mano con el de la Facultad, otras escuelas de la Universidad también tuvieron entre sus planes de estudio materias de historia.³² Una de las más importantes para comprender la producción de la *Historia del arte en México* es la Escuela de Verano. En este recinto es donde puede ubicarse el primer sitio de enseñanza de historia del arte mexicano, cuya oferta respondía en gran medida a las iniciativas del proyecto cultural revolucionario comandado por Vasconcelos.

La institución fue creada en el contexto de la búsqueda del gobierno de Álvaro Obregón del reconocimiento oficial de Estados Unidos. Mientras las Conferencias de Bucareli establecieron acuerdos políticos y diplomáticos entre ambas naciones, las campañas educativas de José Vasconcelos, como la Escuela de Verano, buscaron reincorporar la cultura mexicana a la internacional. Por lo tanto, sus cursos estaban dirigidos a mexicanos provenientes de otras entidades federativas, pero sobre todo a extranjeros, mayoritariamente estadounidenses.

Según lo que refiere Valeria Sánchez Michel, los prejuicios raciales contra México y los mexicanos eran comunes en la prensa estadounidense, por lo que el rector de la Universidad Nacional consideraba necesario estrechar relaciones amistosas entre los habitantes de las naciones vecinas y así erradicar la mala imagen con la que estaba en desacuerdo y que no era conveniente para el proyecto de reconstrucción del nuevo régimen revolucionario.³³ A juicio de Vasconcelos, de la misma manera en que la cultura

³² Por ejemplo, la Escuela Nacional de Jurisprudencia y su consanguínea Escuela Nacional de Economía impartían cursos específicos sobre historia del derecho o de las doctrinas económicas.

³³ Valeria Sánchez Michel, *De México para el mundo: Centro de Enseñanza para Extranjeros 90 años de enseñar la lengua y la cultura*, México, UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 2013, p. 20.

norteamericana había penetrado indirectamente en el país a través de la enseñanza del inglés, México debería compensar aquella influencia repitiendo la técnica, es decir, a través de la enseñanza del castellano a extranjeros provenientes sobretodo de Estados Unidos. En palabras del rector: “Los estudiantes que vinieran a la Universidad Nacional, específicamente a la Escuela de Verano, podrían difundir, al regresar a su país, la grandeza de la lengua y la cultura mexicana entre sus connacionales”.³⁴

El proyecto fue avalado por el presidente Obregón quien ordenó a los Ferrocarriles Nacionales de México que ofrecieran pasajes gratuitos a profesores y estudiantes nacionales y estadounidenses que quisieran tomar los cursos de verano que se preparaban para su primera emisión en 1921.³⁵ Finalmente, la Escuela comenzó a funcionar el primer día de julio dirigida y organizada por Pedro Henríquez Ureña. Como se ha mencionado antes, una de las materias importantes que estuvo entre las primeras asignaturas del nuevo recinto académico fue la de arte mexicano.³⁶ Jorge Enciso y Manuel Romero de Terreros fueron los responsables de impartir la clase que era complementada con excursiones; además, el mismo Romero junto con Luis Castillo Ledón, dirigían a los estudiantes en la visita de museos. Los cursos fueron exitosos y rápidamente reconocidos a nivel curricular por universidades extranjeras como la de Chicago. En abril de 1922, cuando se preparaban los cursos del nuevo año, a manera de promoción el diario *El Universal* reportaba lo siguiente:

³⁴*Apud., Idem.*

³⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁶ Puede inferirse que posiblemente Manuel Toussaint tuvo alguna colaboración con el proyecto, pues en ese momento laboraba como secretario particular del rector. *Vid.* José Ignacio Mantecón, “Biografía de Manuel Toussaint”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. I, núm. 25, 1957, p. 7.

Es forma que, al volver a su país, [los estudiantes estadounidenses] iban rebosantes de sincera simpatía por el nuestro, y es que esa simpatía, nacida del conocimiento, del contacto con México, dio lugar a que tales alumnos [...] dieran conferencias o escribiesen en los Estados Unidos muy favorablemente acerca de nuestra patria. ¿Se comprenderá, enunciado lo anterior, toda la significación que tienen para nuestro país los cursos de verano organizados por la Universidad Nacional?³⁷

Como puede observarse, la historia artística nacional constituyó un componente primordial de la cultura mexicana para intelectuales y políticos. Pero el interés por la recuperación del pasado no se limitaba a instruir tan sólo al pueblo con su propia historia, sino que era necesario crear un horizonte de legitimación cultural ante los observadores internacionales. Como se verá más adelante, la interpretación histórico-artística de la *Historia del arte en México* estuvieron en parte relacionadas con estos intereses.

Los ideales de Vasconcelos encontraron un espacio de desarrollo más allá de la Universidad cuando en 1921 fue nombrado primer Secretario de Educación Pública y Bellas Artes. Al frente de esta institución encomendó la realización de numerosos murales en espacios públicos a los que cualquier individuo pudiera aproximarse. En este sentido puede identificarse la prioridad del ministro por extender el arte más allá de los recintos académicos. La reorganización de los proyectos culturales, si bien encabezada por Vasconcelos, se llevó a la práctica gracias a la designación de personajes con intereses similares a los del oaxaqueño al frente de instituciones estratégicas. Por ejemplo, como su secretario particular nombró a Manuel Toussaint, quien también asumió la jefatura del Departamento de Bellas Artes.³⁸

³⁷Apud. Sánchez Michel, *op. cit.*, p. 27.

³⁸ Mantecón, *op. cit.*, p. 7.

Otra designación significativa en el terreno de la enseñanza artística del periodo fue la del director de la Academia de Bellas Artes. Se restituyó a Alfredo Ramos Martínez quien, como se señaló párrafos atrás, había fundado la Escuela de Pintura al Aire Libre en la etapa huertista. Este proyecto, en el que se fomentaba la participación de sectores rurales o periféricos a la ciudad, estaba estrechamente vinculado con las ideas sociales del ateneísta. De tal manera que, a pesar de que Vasconcelos dejó la Secretaría en 1924, Ramos Martínez fundó otras tres escuelas similares en Xochimilco, Tlalpan y Guadalupe-Hidalgo.³⁹ En 1925 la Academia fue reincorporada a la Universidad sin ser ajena a los constantes ajeteos que caracterizaron a la institución durante el último lustro de la década. Debido a las protestas contra el modelo educativo de las Escuelas al Aire Libre, en 1928 Ramos Martínez renunció a la dirección de la Academia y continuó por su propio camino al frente del proyecto que había fundado.

Antonio Castro Leal, quien fuera integrante de los Siete Sabios, asumió la rectoría universitaria ese mismo año y designó a su amigo Manuel Toussaint como director de la Academia. Para este momento el exsecretario de Vasconcelos ya contaba con una trayectoria considerable. En el terreno institucional, había sido coordinador del Seminario de Investigaciones de Arte en México, dependiente de la Secretaría de Hacienda. Fue ahí donde conoció a otro de los autores de la *Historia del arte en México*, el joven Justino Fernández. A él lo invitó a participar como dibujante de la Comisión de Inventarios de la Dirección de Bienes de Hacienda, que también dirigía Toussaint.⁴⁰ Sin

³⁹ Sobre la trayectoria de Ramos Martínez se consultó el portal The Alfredo Ramos Martínez Research Project: <http://www.alfredoramosmartinez.com>. Última consulta 26 de marzo de 2017.

⁴⁰ Clementina Díaz y de Ovando, "Justino Fernández", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XII, núm. 42, 1973, p. 18.

embargo, su estadía al frente de la Academia fue corta debido a que al triunfo del movimiento autonomista la institución fue reorganizada, creándose la Escuela Nacional de Arquitectura y la Escuela Central de Artes Plásticas, ésta última bajo la dirección de Diego Rivera.⁴¹

Como ha podido observarse, a través de sus dependencias como Altos Estudios, después Filosofía y Letras, la Escuela de Verano y la Academia de Bellas Artes, la Universidad Nacional ocupó un lugar preponderante en el desarrollo de los proyectos educativos del nuevo siglo que identificaba a las humanidades y a las artes como tema fundamental. Ligada a los vaivenes políticos de las primeras décadas fue la institución donde se manifestaron diferentes tendencias de los planes educativos. En el campo del estudio y enseñanza profesional de la historia en general y de la historiografía de tema artístico en particular, al inicio de la década de 1930 ya se habían construido espacios académicos más sistematizados que condujeran a la reflexión sobre el problema de la identidad nacional. Así, en 1934, Manuel Toussaint instauró la cátedra de Historia del arte en México en la Facultad de Filosofía y Letras, siendo sus alumnos Justino Fernández, Salvador Toscano, Francisco de la Maza y José Rojas Garcidueñas, futuros colegas investigadores. En esa misma década, en la Escuela de Verano fueron recurrentes los cursos impartidos por Alfonso Caso, Daniel Cosío Villegas, Justino Fernández y Edmundo O'Gorman sobre arqueología mexicana, Revolución Mexicana, arquitectura del México independiente y España en el Nuevo Mundo, respectivamente, dirigidos en su mayoría a públicos de habla inglesa. Además, hay que destacar que como

⁴¹ En 1933 el pintor dejó el cargo debido a nuevas protestas y el recinto heredero de la Antigua Academia de San Carlos mudó su nombre por el de Escuela Nacional de Artes Plásticas, nomenclatura que conservó hasta hace unos cuantos años. Garibay, *op. cit.*, p. 42.

resultado de las lecciones dictadas por Justino Fernández en 1936 sobre *El arte moderno en México*, se publicó al año siguiente con el mismo nombre la obra que serviría como antecedente y fundamento de su aportación a la trilogía dirigida por Manuel Toussaint que es tema de este trabajo.

Revistas literarias. La pluma y la hermandad

Otro componente significativo de la red cultural de la que forma parte la *Historia del arte en México* lo constituyen diversos grupos de intelectuales que estuvieron activos entre las décadas de 1920 y 1940. Estas comunidades se caracterizaron por continuar la tradición erudita del Ateneo o de los Siete Sabios y mediante la publicación de revistas literarias difundieron sus reflexiones sobre la cultura mexicana. Los autores de la trilogía que me ocupa formaron parte de este movimiento intelectual por lo que resulta pertinente analizarlo para comprender la emergencia de la obra.

El primer caso es el grupo conocido como los Colonialistas. A partir de 1917 fueron frecuentes las reuniones que sostuvieron poetas, narradores, dramaturgos o ensayistas, con el objetivo de hallar referentes significativos de la cultura mexicana en el pasado virreinal, y cuyo estudio había sido descuidado. Con diferentes trayectorias, este grupo estuvo integrado por escritores y políticos del ámbito cultural como Manuel Toussaint, Genaro Estrada o Julio Jiménez Rueda.⁴²

⁴² Además de los tres mencionados, el grupo lo conformaron Artemio del Valle Arizpe, Ermilo Abreu Gómez, Alfonso Cravioto, Mariano Silva Aceves, Manuel Huerta, Jorge Godoy, Guillermo Jiménez y Francisco Monterde.

El interés intelectual sobre temas novohispanos respondía, en parte, al deseo de vincular el origen de la identidad mexicana con el pasado español, en contraposición a aquellos que lo ubicaban en la época precortesiana. El historiador Benjamin Keen abordó esta disputa a partir del contraste entre la unidad de los hispanistas y la diversidad de las corrientes indigenistas: la científica, que promovía la comprensión del pasado a partir de estudios antropológicos, arqueológicos e históricos como los que Gamio realizaba; la idealista, que interpretaba a los pueblos antiguos como sociedades modelo que fueron destruidas por los españoles, por lo que deseaban desaparecer todo rastro de hispanismo en la cultura nacional, como anhelaba Eulalia Guzmán, y finalmente la iluminista, que no sólo idealizaba sino que también retomaba supuestas doctrinas filosóficas y místicas de los antiguos teotihuacanos.⁴³

Además de la polémica entre indigenistas e hispanistas, Álvaro Matute ha sugerido que el estudio del pasado virreinal, que atravesaba por una fuerte sequía, permitía a los interesados mantener una distancia respecto a la agitada vida política de la década revolucionaria. Matute asegura que, en el caso de la historiografía, los intelectuales podían practicar su oficio sin caer en juicios de valor comprometedores con el presente político a los que podía llevarlos el estudio de la Conquista, la Independencia o la fresca Revolución. Los estudios colonialistas, por lo tanto, representaban una zona de bienestar. En palabras de Matute: “a los pragmáticos políticos les tenía sin cuidado lo que ocurrió en otras etapas que no fueran la suya, como a los historiadores que estaban fincando la profesionalidad historiográfica de México

⁴³ Keen, *op. cit.* p. 477.

les causaba horror la sola idea de escribir sobre lo ocurrido del triunfo de la República en adelante”.⁴⁴ No obstante, como mencioné en el párrafo anterior, además de marcar distancia con su presente, el estudio de lo novohispano reafirmaba la postura de los colonialistas de hallar en esa etapa de la historia la raíz de lo mexicano.

Julio Jiménez Rueda, quien dejó un interesante testimonio sobre el movimiento del que fue protagonista, lo expresó de la siguiente manera:

Era un poco evasión del lapso revolucionario encaminado hacia mundos estables y apacibles. Nos afanábamos en la búsqueda de una raíz mexicana. Habíamos quedado aislados de Europa por la Revolución y la Gran Guerra: no llegaban a México libros, ni revistas, ni obras teatrales. [...] El Colonialismo es un hecho concurrente que se manifestó en la literatura, en la pintura, en la arquitectura, en ciertas artes menores como la ebanistería. Por esos años comenzaron a estudiar a fondo los movimientos coloniales Jesús T. Acevedo, Manuel Toussaint y Federico Mariscal. [...] Los retratos de Herrán y Gedovius son estilizaciones del mundo virreinal. Fue una reacción contra el afrancesamiento de los modernistas: practicamos el españolismo en el idioma y en las anécdotas.⁴⁵

En el pasaje anterior se atisba la actitud rebelde de una generación de nuevo siglo que criticaba los postulados culturales de su pasado inmediato, evocando valores de un tiempo más remoto. La ruptura frente al afrancesamiento significaba también el interés de hallar una identidad que ellos interpretaban como más genuina que la de la centuria de sus antecesores. Los temas virreinales ofrecían el retorno a un pasado que para ellos resultaba más legítimo. Saturnino Herrán, por ejemplo, situó algunos de sus cuadros en escenarios que aluden a la herencia virreinal. En la pintura titulada *El rebozo* se observa de fondo la fachada del Sagrario Metropolitano. El pasado colonial se convirtió así en el arma de algunos intelectuales para combatir la influencia francesa heredada del

⁴⁴ Álvaro Matute, “La historiografía positivista y su herencia” en Conrado Hernández López (ed.), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, Zamora, Michoacán, México, Colegio de Michoacán, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, p. 39.

⁴⁵ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Santillana, 2005, p. 169-171.

porfiriato, manifestando al mismo tiempo una actitud evasiva ante la agitada situación política de su presente.

Los intereses de los Colonialistas tuvieron un mayor espacio de difusión a partir de 1919 cuando Manuel Toussaint junto con Enrique González Martínez y Agustín Loera y Chávez fundaron la Editorial México Moderno. Este organismo sustentó a la revista homónima cuya publicación durante sus cuatro años de existencia no fue periódica. Colaboraron constantemente personajes de renombre como Ramón López Velarde y los ateneístas Luis Castillo Ledón y Alfonso Cravioto, pero también jóvenes poetas como Salvador Novo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo que muy pronto alcanzarían fama. Si bien la revista originalmente fue de carácter literario, no se limitó a la publicación de la lírica sino que también posibilitó espacios para la historia o la filosofía. Muestra de esto es la edición de agosto de 1920 en la que Antonio Caso presentó adelantos de la primera versión de su célebre “Concepto de la historia universal” que tres años después publicaría bajo el sello editorial de México Moderno. Los redactores tenían en común haber alcanzado un alto grado de reconocimiento en sus áreas de interés. Por ejemplo, puede observarse el liderazgo de José Vasconcelos y Antonio Caso en filosofía, de González Martínez en poesía, en la música a Manuel M. Ponce, en prosa a López Velarde y Julio Torri, en teoría del derecho a Manuel Gómez Morín y Lombardo Toledano, en crítica literaria a Antonio Castro Leal y en temas coloniales a Manuel Romero de Terreros y Manuel Toussaint.⁴⁶

⁴⁶ “Presentación a ‘México Moderno’”, en *Revistas literarias mexicanas modernas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979. p. X

México Moderno fue la primera revista literaria que surgió después de la década armada revolucionaria.⁴⁷ Sus páginas son reflejo de las inquietudes que involucraban a generaciones con mayor trayectoria académica y a jóvenes que se abrían camino en el ámbito cultural. Muchos de ellos, como el propio Manuel Toussaint, combinaban sus aspiraciones intelectuales con los cargos políticos. Esa fue una de las razones por las que la revista dejó de ser publicada. En 1921 González Martínez cedió la estafeta a Genaro Estrada y a su vez él hizo lo mismo al año siguiente debido a su cargo de Oficial Mayor de Relaciones Exteriores. La revista quedó en manos de un grupo de redactores liderados por Manuel Toussaint,⁴⁸ quien en agosto de 1922 asumió el mando único. Durante diez meses no se publicó nada hasta que en junio de 1923 apareció el último número. Como se ha mostrado, la figura del futuro editor de la *Historia del arte en México*, Manuel Toussaint, fue significativa a partir de la década de 1920 para el desarrollo de los temas colonialistas o artísticos, pero también de la cultura nacional en general.

Algunos redactores de *México Moderno*, como el propio Toussaint o Torres Bodet, continuaron colaborando en una nueva publicación que llevó por título la *Falange*.⁴⁹ Sin embargo, a finales de la década surgió el grupo intelectual que en gran medida marcó el horizonte literario mexicano de la primera mitad del siglo XX: *Contemporáneos*. Sus fundadores, que ya eran personajes conocidos en el ámbito

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Los otros escritores eran Pedro Henríquez Ureña, José Goristiza, Vicente Lombardo Toledano, Daniel Cosío Villegas y Manuel Gómez Morín.

⁴⁹ También participaron personajes como Heliodoro Valle, Best Maugard y Pedro de Alba.

cultural como Jaime Torres Bodet o Enrique González Rojo,⁵⁰ aportaron nuevas perspectivas para abordar los problemas intelectuales de la época. En junio de 1928 apareció el primer número de la revista y un par de años más adelante se añadieron colaboraciones de Samuel Ramos. Sus trabajos publicados en esta revista fueron significativos para los autores de la *Historia del arte en México*, como se verá más adelante. *Contemporáneos* fue un grupo novedoso debido a que no se limitó a reflexionar sobre asuntos nacionales, sino que predicó una concepción universalista de los problemas culturales del país. Adoptar esta postura acarreó continuas críticas a sus integrantes por considerarlos poco comprometidos con los proyectos sociales y políticos, así como por promover una actitud europeizante.⁵¹ Esta última acusación se debía a que no solamente publicaron textos de autores mexicanos sino también de prosistas españoles y latinoamericanos como Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro y Pablo Neruda.

En *Contemporáneos* se percibía un carácter más cosmopolita que nacionalista pero impulsado por una actitud reflexiva similar a la de los grupos de inicio de siglo. De acuerdo con Abelardo Villegas, mientras los ateneístas criticaron al positivismo porfiriano y los Siete Sabios a la ineficiencia política y administrativa de los primeros gobiernos revolucionarios, *Contemporáneos* hizo lo propio contra la literatura tradicional.⁵² El problema de la identidad mexicana dejaba de ser sólo la disputa entre

⁵⁰ Entre los otros fundadores de *Contemporáneos* también se encuentran José Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia. Más adelante se incorporaron Ermilo Abreu, Gilberto Owen y Genaro Estrada, este último además fungía como mecenas del proyecto. *Vid. Contemporáneos, 1928-1931, passim.*

⁵¹ Ermilo Abreu Gómez, "Los Contemporáneos", en *Revistas Literarias de México*, México, INBA, 1963.

⁵² Villegas, *op. cit.*, p. 74.

hispanistas e indigenistas, a la que me referí páginas atrás, y la tensión se amplió a la dicotomía de lo nacional frente a lo universal. Guillermo Sheridan ha denominado este conflicto como la polémica nacionalista que “[...] marca el enfrentamiento entre las ideas modernas y una pasión remota, atizada por la susceptibilidad, la inseguridad y el miedo frente a otras alternativas. Es una polémica entre una actitud crítica moderna y una angustia atávica, renuente a la modernidad y a la crítica, convertida en bandería”.⁵³ No obstante, debe recordarse que desde las primeras décadas del siglo diversos intelectuales mexicanos, ya sea desde instituciones culturales o por medio de revistas como las que hasta aquí he referido, habían repensado su cultura a partir del cuestionamiento riguroso de los fundamentos que la definían. Pero a partir de *Contemporáneos* puede observarse que la reflexión debía insertar a lo mexicano en una cultura universal, privilegiar lo humano por encima de lo estrictamente nacional.

La revista dejó de publicarse en 1931 aunque la polémica se mantuvo. No obstante, el cosmopolitismo del grupo de Salvador Novo y Jorge Cuesta dejó huella para las siguientes generaciones y proyectos culturales, como es visible en la *Historia del arte en México* que trató de proyectar al arte mexicano hacía un ámbito internacional. *Contemporáneos* fertilizó la semilla de la crítica que décadas atrás el Ateneo había sembrado y los círculos intelectuales de la década de 1920 cultivaron.

Un caso interesante y similar a *Contemporáneos* es el de Alcanía, editorial fundada en 1932, que al año siguiente comenzó con la publicación de una revista homónima. Justino Fernández y Edmundo O’Gorman fueron los creadores de un

⁵³ Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Ediciones Sin Nombre, Conaculta, 2004, p. 24.

proyecto que ellos denominaron artesanal debido a los instrumentos rústicos con los que armaron su taller. Puede inferirse que su interés por publicar textos de poesía, historia y filosofía obedeció en parte a un pasatiempo de dos amigos eruditos, pero también es producto de la convivencia entre intelectuales y artistas que desde 1930 se reunían en la casa de la familia O’Gorman en San Ángel. En estas tertulias dominicales llegaron a confluir personalidades del momento como el poeta y crítico de arte José Juan Tablada, el escritor Federico Gamboa o el colonialista Manuel Romero de Terreros.⁵⁴ El carácter heterogéneo de quienes asistieron a las reuniones explica también el de la editorial y la revista y su interés cosmopolita como el que antes se había desarrollado en *Contemporáneos*. Entre 1932 y 1933 se editaron obras de escritores mexicanos como Renato Leduc, Miguel N. Lira o Rubén Salazar Mallén, al igual que de artistas extranjeros, principalmente españoles. Este es el caso de Gerardo Diego, Juan Larrea y Federico García Lorca.

La revista se publicó únicamente por cinco meses y recogió la producción contemporánea de prosas selectas y poesía. Entre las plumas que desfilaron se encuentran, además de la de los editores, las de antiguos Contemporáneos como Novo y Villaurrutia, las de jóvenes escritores como Octavio Paz y Efrén Hernández, o las de extranjeros como los cubanos Nicolás Guillén y Juan Marinello.⁵⁵ La interacción de escritores mexicanos con personajes de otras latitudes da muestra de que para los editores de *Alcancía* la cultura no se restringía a cuestiones nacionalistas. Como se verá

⁵⁴ Entre otros personajes recurrentes destacan Enrique Asúnsolo, Fito Best Maugard, Pablo Martínez del Río, Celestino Gorostiza, Ricardo Alcázar, Carolina Amor, Juan Legorreta y Manuel Zubieta.

⁵⁵ Otros personajes destacables son los ya mencionados Miguel N. Lira y Renato Leduc, además de Octavio N. Bustamante, Francisco Monterde, Enrique Asúnsolo, Ricardo Alcázar, Andrés Henestrosa, Carlos Pellicer, Mariano Azuela, Jorge Cuesta, entre otros.

en los siguientes capítulos de este trabajo, Justino Fernández en su momento propuso aproximarse al arte mexicano tratando de entenderlo como una pieza más del concierto del arte universal.

Al mismo tiempo en que circulaba *Alcancía* comenzó a publicarse *Barandal*, revista que muy pronto fue bien acogida entre los jóvenes universitarios. Inició su publicación en 1931 y a diferencia de las anteriores, sus creadores eran menos conocidos debido a que apenas cursaban sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria. La revista fue fundada por cuatro personajes singulares: Salvador Toscano, hijo del reconocido cineasta homónimo; Octavio Paz, nieto del escritor Ireneo Paz; Rafael López Malo, hijo del poeta ateneísta y director del Archivo General de la Nación y Arnulfo Martínez Lavalle, hijo del poeta Miguel Martínez Rendón. Se trata de jóvenes que, aunque su trayectoria era prácticamente nula, pertenecían a un ámbito social y cultural eminente. Sin embargo, desde la gesta autonomista de 1929 entre los alumnos universitarios bullía un sentimiento por hacer escuchar sus opiniones. Rafael Solana, quien fuera contemporáneo a estos jóvenes afirmó que: “todos los estudiantes de primero de preparatoria teníamos en el año de 1931 la ilusión de poseer una revista nuestra”.⁵⁶ La efervescencia estudiantil de aquellos años sumada a la tradición editorial que en las décadas pasadas se había popularizado posibilitó la realización del anhelo de estos jóvenes por difundir sus ideas literarias y políticas.

Entre 1931 y 1932 se publicaron siete números que incluían poemas de los fundadores y suplementos con textos de escritores de mayor trayectoria como Alfonso

⁵⁶ Rafael Solana, "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva" en *Revistas literarias mexicanas modernas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Reyes, Carlos Pellicer, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. Entre 1933 y 1934 se editaron dos números más, pero la revista cambió de nombre a *Cuadernos del Valle de México*. En esta etapa destacan textos de posicionamientos políticos marxistas además de los acostumbrados textos líricos. Este par de revistas fueron el antecedente de *Taller*, dirigida por Octavio Paz desde 1938 y la que encausaría a una nueva generación de escritores.

La Historia del arte en México, según lo dicho hasta aquí, forma parte de una red cultural integrada por instituciones políticas y educativas, así como por grupos de intelectuales y de la que los autores de la trilogía fueron protagonistas. Por medio del arte, la historia y la literatura se elaboraron interpretaciones dirigidas a comprender la complejidad de lo que desde su punto de vista significaba lo mexicano. Será necesario ahora dirigir la atención a las particularidades de dicha red para observar cómo fue que a través de la relación entre tres eruditos que, en principio parecerían no tener puntos en comunión por la diferencia de edad, tejieron el nudo o la obra que es objeto de esta tesis.

EL NUDO

La trayectoria de Manuel Toussaint es representativa de la necesidad de relacionar la historia con el arte como vía para alcanzar una explicación significativa de la cultura mexicana. Desde muy joven mostró gran interés por la recuperación del pasado artístico mexicano. Esta inquietud se fortaleció cuando convivió de manera muy cercana con José Vasconcelos alrededor de 1920 en la Universidad y en la SEP. Sin embargo, fue hasta casi veinte años después cuando concretó el anhelo de dirigir la

primera historia general del arte mexicano. En las siguientes páginas me referiré a los medios por los cuales pudo concretarse este proyecto. El primer factor a considerar es la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad y cómo este hecho se relaciona con los proyectos políticos y educativos a los que me referí en el apartado anterior. En segundo lugar destacaré los principales puntos de comunión entre los tres autores de la obra para observar que, a pesar de contar con distintas trayectorias, sus ideologías particulares sobre la historia y la interpretación estética les permitieron confluír en un proyecto conjunto.

El Laboratorio de Arte y el Instituto de Investigaciones Estéticas

En diciembre de 1934 Manuel Toussaint envió una carta a Fernando Ocaranza, rector de la Universidad, en la que solicitaba el establecimiento de un Laboratorio de Arte. Esta petición fue resultado de dos factores coyunturales que tuvieron lugar en 1934, uno de carácter académico e intelectual y el otro hasta cierto punto circunstancial. El primero fue consecuencia de la visita a México del investigador de arte Diego Angulo Íñiguez, procedente de la Universidad de Sevilla. Su estancia en el país propició la generación de vínculos con investigadores mexicanos,⁵⁷ principalmente con Manuel Toussaint, Rafael García Granados, Jorge Enciso y Luis Mac Gregor.⁵⁸ Debido al entusiasmo de ambas partes, el español motivó a Toussaint para que organizara una institución similar al

⁵⁷ Manuel Toussaint, "Veinte años de Investigaciones Estéticas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VI, núm. 22, 1954, p. 6.

⁵⁸ Elisa García Barragán, "Homenaje", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XV, núm. 59, 1988, p. 7.

Laboratorio donde él laboraba, ocupándose del estudio específicamente de las artes mexicanas.

El segundo factor fue el desempleo de los académicos mexicanos antes mencionados debido a “vicisitudes políticas”, según refirió Toussaint años más tarde.⁵⁹ En el caso de este investigador he logrado averiguar que en 1934 desempeñó diversas actividades profesionales. Por ejemplo, elaboró el Catálogo del Museo del Palacio de Bellas Artes y dictó conferencias sobre arquitectura y pintura colonial como parte de la inauguración de ese recinto adscrito al recientemente creado Instituto Nacional de Bellas Artes que dirigía su inseparable amigo Antonio Castro Leal. También fue comisionado para la formación del Catálogo de las pinturas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.⁶⁰ Al mismo tiempo instauró la cátedra de Arte colonial en la Facultad de Filosofía y Letras, como mencioné en el apartado anterior. Como puede verse, las tareas de Toussaint eran muy variadas y se movía tanto en el ámbito universitario como en el estatal y es difícil precisar a cuál de todos esos empleos se refería cuando señalaba su situación laboral. Otro acontecimiento importante fue que en noviembre de 1934 coincidieron la renuncia del rector Manuel Gómez Morín y el final de gestiones del presidente Abelardo Rodríguez, por lo que tanto en la Universidad como en el ámbito gubernamental se renovó la planta burocrática. Por si fuera poco, en los primeros días de la gestión de Lázaro Cárdenas se reformó el artículo 3º constitucional estableciendo la educación socialista,⁶¹ con lo que se acentuó el combate que libraba la Universidad

⁵⁹ Manuel Toussaint, "Aniversario", *Ibid.*, vol. IV, núm. 13, 1945, p. 1.

⁶⁰ Esta colección le había sido retirada a la Universidad como consecuencia de la Autonomía de 1929 y destinada a la SEP y más tarde al INBA.

⁶¹ Jorge González Chávez, "Evolución jurídica del artículo 3º constitucional en relación a la gratuidad de la educación superior" en *Artículo 3o. Constitucional. Gratuidad de la Educación Superior, un enfoque*

contra la SEP por la libertad de cátedra. En medio de estas complejas circunstancias y “vicisitudes políticas” fue que el 20 de diciembre de 1934 Manuel Toussaint se dirigió al rector Ocaranza.

La propuesta fue aceptada y el 19 de febrero de 1935 Manuel Toussaint escribió nuevamente al rector para notificarle la exitosa apertura de funciones del Laboratorio de Arte como filial del Instituto de Historia,⁶² ubicado en una de las aulas de la Escuela Nacional Preparatoria.⁶³ Toussaint ocupó la dirección del recinto, mientras que Rafael García Granados, Luis Mac Gregor y Federico Gómez de Orozco fueron designados investigadores.⁶⁴ En alguna ocasión el director llegó a afirmar que el Laboratorio “nació pobre pero de noble abolengo, pues fue apadrinado por el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla”,⁶⁵ institución de procedencia de su amigo Angulo. En este sentido, además de buscar legitimidad a través de la homologación con el recinto ibérico, Peter Krieger ha sugerido que el término laboratorio connota una característica

jurídico, México D.F, Cámara de Diputados, 2000. Disponible en Sitio Oficial e-Congreso: <http://www.diputados.gob.mx/bibliot/publica/inveyana/polint/cua2/evolucion.htm> (Última consulta 20 de abril de 2017).

⁶² A pesar de que las fuentes oficiales y la tradición indican que el Instituto de Historia de la Universidad fue fundado en 1945, parece ser que desde la década anterior ya existía un sitio universitario dedicado a las mismas funciones. Sin embargo, en diversas fuentes que abordan el tema de los Institutos de Investigación primigenios no se hace mención de éste. De hecho, las mismas publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas que hablan sobre su génesis toman como año fundacional 1945. *Cfr.* Amaya Garritz, *Los trabajos y los años: vida académica del Instituto de Investigaciones históricas de la UNAM, 1945-2005*, México, UNAM, 2009, p. 11. Tengo la noticia de que a finales de la década de 1930 existía un Instituto de Historia, al parecer adscrito a la Preparatoria, destinado a preparar profesores. En su creación estuvieron involucrados Alfonso Caso, Ricardo García Granados y Palo Martínez del Río, antecesores del instituto que ahora existe. (Comunicación personal con Pedro Marañón Hernández, Técnico Académico del Instituto de Investigaciones Históricas. Sería interesante para futuras investigaciones precisar este dato.

⁶³ Manuel Toussaint, “Carta dirigida al rector Ocaranza comunicando la apertura del Laboratorio de Arte”, documento fechado el 19 de febrero de 1935, *Apud.* María del Carmen Sifuentes Rodríguez, “Apéndice documental” en Hugo A. Arciniega Ávila y Arturo Pascual Soto (eds.), *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 252.

⁶⁴ Manuel Toussaint, “Aniversario”, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁵ *Idem.*

de científicidad, la cual era ambicionada por Toussaint en lo respectivo a las investigaciones históricas.⁶⁶ Pero también puede existir una razón pragmática: Clementina Díaz y de Ovando refirió una anécdota de los fundadores del Laboratorio sevillano quienes relataron que se eligió ese nombre porque los departamentos oficiales españoles respondían “a cierta batería positivista, solo los laboratorios podían percibir en la universidad ayudas económicas especiales para material”.⁶⁷ Lo que sí es uno hecho es que los primeros años del Laboratorio fueron poco más que difíciles, debido principalmente a su situación económica.

En 1935 la Universidad atravesó por una nueva crisis de subsistencia, situación recurrente desde la autonomía de 1929 y que en el corto plazo influyó en la trayectoria del naciente Laboratorio de Arte. El mayor conflicto al que tuvo que enfrentarse el rector Ocaranza fue la escasez de recursos que menguaban el tiempo de vida de la Universidad. Con un Consejo Universitario fragmentado, en septiembre de ese mismo año se determinó la suspensión de labores hasta que se definiera su situación por parte del gobierno.⁶⁸ La Universidad dejaba de existir por inanición.

Ante esta situación de vulnerabilidad el presidente Lázaro Cárdenas propuso la dotación de recursos, reformando la Ley Orgánica de 1933 en la que se respetaría la “autonomía técnica de la Universidad y la libertad de orden administrativo conciliable con el natural interés de la administración pública de participar en su organización”.⁶⁹

⁶⁶ Peter Krieger, "Las primeras dos décadas de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas: la era de Manuel Toussaint", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, núm. 95, 2009, p. 175.

⁶⁷ Clementina Díaz y de Ovando y García Barragán Martínez, Elisa, "Origen y genealogía" en Arciniega y Pascual, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁸ Gabriela Contreras Pérez, "La Autonomía Universitaria: de junio de 1929 a septiembre de 1935" en Raúl Domínguez (ed.), *Historia general de la Universidad Nacional siglo XX*, México, UNAM, 2012, p. 427.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 428.

Esto implicaba que la obtención de subsidios se condicionaba a ampliar las facultades del gobierno para incidir en planes de estudios, líneas de enseñanza y, en general, la libertad de cátedra. Las reacciones no se hicieron esperar. En rechazo a la propuesta presidencial un grupo de profesores, comandados por Ezequiel A. Chávez, presentaron su renuncia al rector Ocaranza, quien se sumó a la facción de disidentes dejando su cargo el 16 de septiembre de 1935.

Una semana después se instaló un nuevo Consejo Universitario que eligió como nuevo rector al abogado Luis Chico Goerne.⁷⁰ Su política buscó ser más conciliadora que la de sus antecesores para frenar las discordias y así negociar la ayuda económica de la que tanto adolecía la Universidad. A menos de un mes de haber asumido el cargo, y a través de una distinguida elocuencia, Chico Goerne publicó una serie de documentos en donde plasmaba su proyecto de “la nueva Universidad humana” que enfatizaría su trabajo en tres áreas: acción social, enseñanza e investigación.⁷¹

Para el desarrollo de su propuesta, por parte de la Acción Social se organizaron exposiciones de pintura, música y otras actividades artísticas.⁷² También comenzó a editarse la *Revista Universitaria* en la que se publicaron avances científicos dirigidos no sólo al sector académico, sino también a personas externas. En el campo de la docencia prevaleció la política de austeridad en la que los profesores trabajaron sin cobrar, o

⁷⁰ Luis Chico Goerne había sido director de la Facultad de Jurisprudencia y se le asociaba al grupo de los autonomistas de 1929. En la disputa Caso-Toledano de 1933 estuvo en el bando de los defensores de la libertad de cátedra. *Vid.* Gabriela Contreras Pérez, "Crisis de los compromisos universitarios. La Universidad entre 1935 y 1944" en Domínguez, *op. cit.*, p. 468.

⁷¹ Luis Chico Goerne, "Las bases de la Universidad contemporánea" en *La universidad y la inquietud de nuestro tiempo*, México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1937, p. 90.

⁷² Contreras, "Crisis de los compromisos universitarios. La Universidad entre 1935 y 1944", *op. cit.*, p. 477.

percibiendo algo simbólico. Pero el área donde se encontraba la principal apuesta del rector era la de investigación. Desde su punto de vista, esta labor debería “apoyar a la gran masa de los débiles que nunca supieron de sus bienes”.⁷³ Esta reorientación de las actividades universitarias le permitiría al rector negociar con el Estado la situación financiera que tanto aquejaba a la institución académica.⁷⁴

Desde 1929 los Institutos de investigación científica eran administrados por la Universidad. La propuesta de Chico Goerne era dirigirlos hacia un proyecto específico que consistía en la modernización de la zona de Valle de Mezquital en el estado de Hidalgo. La línea del rector era sustituir acciones individualistas por ejercicios multidisciplinarios donde confluyeran geólogos, biólogos, físicos, químicos, lingüistas, arquitectos, escultores y músicos.⁷⁵ La integración de diferentes áreas del conocimiento daba sustento para hablar de una institución unida que trabajaría en conjunto para atender los problemas sociales de la nación. A través de estas medidas, el rector buscaba atraer la aceptación del gobierno para que una vez compaginadas las metas educativas de la Universidad y de la SEP, pudiese solicitarse el apoyo económico que tanto se necesitaba. Chico Goerne concebía que sin reconciliación, la agonía podía prolongarse.

⁷³ Para el rector, seguir este propósito posibilitaría a la Universidad cumplir con “el mandato ético de su hora, de esta hora de hirientes perfiles morales, que condenaría como egoísta, más aún, como delincuente, a una ciencia entregada, sin regateos, al poder y a la fuerza, y vueltas de espaldas a la miseria”. Chico, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁴ Una de las primeras medidas para darle un respiro económico a la Universidad la ejecutó Chico Goerne en noviembre de 1935 cuando vendió a la Secretaría de Guerra y Marina los terrenos ubicados en Tecamachalco que estaban destinados para la construcción de una Ciudad Universitaria. También solicitó el cobro de las rentas atrasadas de predios universitarios que estaban ocupados por dependencias estatales. *Cfr.* Contreras, “Crisis de los compromisos universitarios. La Universidad entre 1935 y 1944”, *op. cit.*, p. 478.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 481.

En este contexto, los centros de investigación universitarios fueron reestructurados y el Laboratorio de Arte se transformó en el Instituto de Investigaciones Estéticas, iniciando labores el 3 de agosto de 1936.⁷⁶ Los puestos administrativos también fueron reacomodados y se nombró como director a Rafael López Castañón, poeta que había sido miembro del Ateneo de la Juventud y padre de uno de los fundadores de la revista *Barandal*. Por su parte, Manuel Toussaint ocupó únicamente el puesto de investigador. Arnulfo Herrera ha afirmado que si bien el nuevo organismo buscaba un perfil más abierto que el de la historia del arte, por ejemplo, gente destacada en letras, a Toussaint también lo respaldaba una amplia trayectoria en el ámbito literario, como ha quedado expresado en el apartado anterior. A juicio de Herrera “lo que pudo haber pesado en el ánimo de las autoridades es que López dirigía el Archivo General de la Nación desde 1921 [...] y, sobretodo, que era más dócil respecto a la libertad de cátedra”.⁷⁷ Como secretario del Instituto se nombró a Manuel Moreno Sánchez, antiguo colaborador de *Barandal*, revista que había sido fundada por Salvador Toscano, de cuya familia Moreno era íntimo amigo, y por Rafael López Malo, hijo del nuevo director de Estéticas. Las capacidades del secretario destacaban sobretodo en el terreno político,⁷⁸ por lo que puede inferirse que en el proyecto del rector Chico Goerne

⁷⁶ Los otros institutos de investigación que conformaron la planta universitaria fueron el de Biología, el de Sociales y el de Geología e investigaciones Físico Químicas.

⁷⁷ Arnulfo Herrera, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, *Historia mexicana*, vol. L, núm. 200, 2001, p. 697.

⁷⁸ Moreno Sánchez había participado asiduamente en la campaña presidencial de Vasconcelos en 1929 junto con su amigo Adolfo López Mateos, a quien también impulsaría en su carrera política. A lo largo de su vida estuvo estrechamente ligado a los cargos públicos, llegando a ser diputado federal, senador y candidato a la presidencia de la república en 1982. Cfr. Mauricio Magdaleno, *Las Palabras perdidas*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004. Sobre su biografía también se consultó *Fundación Toscano*, <http://www.fundaciontoscano.org/esp/barandales.asp>. (Última consulta 20 de abril de 2017).

era necesario contar con personas eficientes como él no sólo en los asuntos académicos, sino también en los administrativos.⁷⁹

La reorganización de los institutos de investigación de la Universidad fue funcional para los planes del rector. En el mismo mes de la fundación de Estéticas, Chico Goerne envió otra carta al presidente Cárdenas en la que reportaba avances del proyecto en el Valle de Mezquital y en la que puede notarse la integración de todos los institutos en un mismo proyecto universitario:

La zona ha sido estudiada desde todos los puntos de vista que ofrece la *ciencia*, lo que hará posible una solución integral e inmediata de sus principales problemas, entre ellos el aspecto *geológico*, la irrigación de tierras y la dotación de agua potable a las principales poblaciones; en el terreno de la *biología*, el saneamiento de la región y la extirpación de plagas y epidemias que hacen casi imposible el desarrollo de la vida en ella; en el sector *social*, la incorporación del otomí a la civilización y el encauzamiento de sus actividades agrícolas, comerciales e industriales para obtener el máximo rendimiento, y en el sector *estético*, por último, el desarrollo de las aptitudes plásticas y musicales de los indígenas como medio más notable para la elevación de su vida espiritual.⁸⁰

Como puede verse, la transformación del Laboratorio de Arte en Instituto de Investigaciones Estéticas resultaba fundamental para los nuevos proyectos universitarios. Como parte de los reacomodos, el Instituto fue reubicado en el anexo de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, apenas una cuadra al lado de la Preparatoria.⁸¹ En ese mismo año de 1936 Justino Fernández sustituyó a Luis Mac Gregor como investigador. Fernández había participado en distintos proyectos con Manuel Toussaint y también se desempeñaba como profesor de la Escuela de Verano. Salvador Toscano

⁷⁹ Cabe agregar que en su corto periodo en Estéticas, en los *Anales* del Instituto sólo aparece un artículo de Moreno Sánchez en el que reseña el *Arte moderno en México. Breve Historia. Siglos XIX y XX*, de Justino Fernández, primera versión de la trilogía de la década siguiente.

⁸⁰ *Apud.* Contreras, "Crisis de los compromisos universitarios. La Universidad entre 1935 y 1944", *op. cit.*, p. 480. Los subrayados son míos.

⁸¹ Díaz y Barragán, *op. cit.*, p. 44.

fue otro personaje que comenzó a laborar en el Instituto. A pesar de su corta edad había sobresalido en el ámbito universitario por su interés en las letras y por su activismo político, como lo demuestra su participación en *Barandal*. Toscano era, además, una persona cercana del director del Instituto y de Chico Goerne, a quien había apoyado para que fuese electo como rector.⁸² Desde ese momento, Toussaint lo cobijó como discípulo para orientar su formación de abogado hacia los estudios de arte.

Durante los siguientes dos años y bajo el mandato de Rafael López, los integrantes del Instituto de Investigaciones Estéticas enfocaron sus objetivos a consolidar el organismo universitario. Por ejemplo, en 1937 se creó la revista *Anales* con el propósito de presentar los adelantos de los investigadores. En sus primeros números destacan las investigaciones llevadas a cabo en el Valle de Mezquital e Ixmiquilpan por Vicente T. Mendoza, nuevo colaborador del Instituto.⁸³ Rafael López aseguraba que “había que conseguir la verdadera integración de nuestra nacionalidad para después trascenderla con fines más generosos”.⁸⁴ La participación colectiva de todos los institutos se planeó para alcanzar aquellos fines. En los meses siguientes se giró la orden para que la Universidad recibiera un pago cuantioso por los trabajos de investigación científica realizados. El plan de Chico Goerne había rendido frutos. Y a pesar de que el desarrollo de su gestión estuvo marcado por actos de corrupción y

⁸² José Rojas Garcidueñas, "Salvador Toscano, 1912-1949", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 18, 1950, p. 5. No obstante, en otra ocasión Manuel Toussaint refirió que Toscano fue nombrado investigador del Instituto después de 1938. Posiblemente a lo que se refería era a una recontractación de manera definitiva y remunerada. *Vid.* M. Toussaint, "Aniversario", *op. cit.*, p. 2.

⁸³Sobre Ixmiquilpan “se encontraron motivos para estudios sobre arquitectura, expresiones gráficas y escultóricas, así como manifestaciones pictóricas y musicales”. Contreras, “Crisis de los compromisos universitarios. La Universidad entre 1935 y 1944”, *op. cit.*, p. 482.

⁸⁴ Citado en *Ibid.*, p. 483.

autoritarismo que finalmente lo llevaron a su caída, no puede negarse que reconcilió al Estado y a la Universidad.⁸⁵

En 1938 el médico Gustavo Baz fue nombrado nuevo rector. Como parte de la reorganización universitaria ordenó la desaparición definitiva del Instituto de Investigaciones Estéticas.⁸⁶ Ante este mandato, los cuatro fundadores del Laboratorio, además de Fernández en vez de Mac Gregor, se presentaron en la oficina de Baz para solicitarle la continuación de sus labores y así concluir los proyectos que estaban en desarrollo.⁸⁷ En palabras de Toussaint: “el doctor Baz subsanó inmediatamente ese estado anormal y reconoció explícitamente la existencia del Instituto”.⁸⁸ No obstante, esta negociación literalmente tuvo un costo. El acuerdo al que se llegó fue que los investigadores no cobrarían ningún sueldo por sus actividades, además que de sus bolsillos pagarían la nómina de la secretaria.⁸⁹ Sobre este punto es importante destacar la solidez académica de los investigadores. A pesar de las carencias económicas, ellos no estaban dispuestos a perder los avances conseguidos en materia institucional hasta ese momento. Puede pensarse que les importó más consolidar su adscripción a un

⁸⁵ A pesar de los subsidios por la investigación, el dinero a veces llegaba a escasear, lo cual hacía sospechoso al rector por la poca claridad en la rendición de cuentas. Otro argumento en contra de Chico Goerne aparece en el memorándum confidencial de febrero de 1938 en el que se le notificaba al presidente sobre “los pistoleros del rector de la Universidad, sus salarios y los nombres de los pseudorepresentantes estudiantiles. También se incluían los nombres de los reporteros de la prensa que manipulaban la información a favor del rector” *Cfr. Ibid.*, p. 495. Con esto se deduce que el dinero faltante era destinado para sobornos y salarios de los grupos porriles. El rector renunció el 9 de junio de 1938.

⁸⁶ No he podido corroborar los motivos por los que Baz Prada tomó esta decisión. Entre las posibles razones está el hecho de querer distanciarse de su antecesor tanto en los proyectos académicos como en los manejos administrativos. Sería interesante para futuras investigaciones aclarar la causa de la decisión de Baz.

⁸⁷ Específicamente se referían al libro *Planos de la Ciudad de México* en el que trabajaban en conjunto tres de ellos. Toussaint, “Aniversario”, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Jorge Alberto Manrique, “Texto sobre el 40 aniversario del Instituto”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 45, 1976, p. 8-9.

centro académico de alto nivel e importancia internacional como la Universidad, que asegurar una entrada económica en el corto plazo.

Así comenzó, en definitiva, la nueva era de Manuel Toussaint al frente del Instituto, que duró de 1939 hasta la fecha de su muerte en 1955. Nuevos investigadores fueron añadidos a las filas del órgano académico, posibilitando la sistematización de sus funciones de la siguiente manera: Salvador Toscano y Rafael García Granados para el arte prehispánico, Manuel Toussaint y Federico Gómez de Orozco para el arte colonial, Justino Fernández para el arte moderno y Vicente T. Mendoza para estudios musicales y folklóricos.⁹⁰ En esta nueva etapa subsistieron las carencias como mobiliario y material de trabajo. Sin embargo, el corpus documental continuó en aumento gracias a las aportaciones y donaciones de los mismos investigadores; por ejemplo, imágenes, diapositivas y documentos que a lo largo de varias décadas el director del Instituto había recopilado. También fueron importantes las series fotográficas tomadas por Salvador Toscano.⁹¹ Gran parte de este material se utilizó y se reprodujo en las publicaciones académicas posteriores como en la *Historia del arte en México*.

Como puede verse, los primeros años del Instituto de Investigaciones Estéticas estuvieron marcados por constantes tropiezos tal y como sucedía en la Universidad en general. Sin embargo, la persistencia de sus académicos por defender un proyecto cultural trascendente hizo posible su supervivencia. Este es el contexto institucional inmediato en el que se produjo la *Historia del arte en México*. Esta obra, al ser una creación del instituto universitario, puede considerarse como una expresión del

⁹⁰ Toussaint, "Aniversario", *op. cit.*, p. 2.

⁹¹ Díaz y Barragán, *op. cit.*, p. 44.

esfuerzo de intelectuales por crear organismos profesionales que se dedicaran al conocimiento y reflexión de la cultura nacional. Interés que, como se ha visto, fue promovido vigorosamente desde la etapa vasconcelista pero que en la década de 1930 tuvo que afianzarse ante los nuevos proyectos políticos educativos. He ahí una de las razones por las que intelectuales como Manuel Toussaint creían necesario elaborar una obra como la que me ocupa.

Para finalizar este capítulo abordaré cómo fue que tres personajes de distintas trayectorias de vida convergieron para realizar el *opus magnum* del incipiente Instituto. Además de lo que ya se ha mencionado, ¿qué características específicas tuvieron en común los autores de la obra?

Tres trayectorias y una visión en conjunto

“La historia de nuestras artes plásticas está por hacerse. Ha habido estimables esfuerzos aislados, pero falta un centro coordinador y autorizado. Este puede y debe ser nuestra Universidad, centro máximo de cultura en el país”.⁹² Así comienza la carta con la que Manuel Toussaint solicitó al rector universitario la creación del Laboratorio de Arte. Como puede leerse, la nueva institución tenía por objetivo la elaboración de un estudio general y completo de la historia del arte mexicano. La creación del Instituto de Investigaciones Estéticas posibilitó la existencia de un espacio profesional consagrado a la elaboración de dicho conocimiento. En un principio, se generaron mayoritariamente trabajos monográficos difundidos a través de la revista *Anales*. Sin

⁹² Manuel Toussaint, “Plan para establecer un ‘Laboratorio de Arte’ análogo al que existe en la Universidad de Sevilla” fechado el 20 de diciembre de 1934, *Apud.*, Sifuentes, *op. cit.*

embargo, durante los primeros diez años se consolidó la tarea de realizar la obra que pretendió legitimar la existencia del Instituto y a su vez colocar a la Universidad como el centro rector de cultura en el país del que hablaba Toussaint. En esta etapa se fortaleció la relación entre los investigadores, además de la especialización de cada uno de ellos en diferentes temporalidades del pasado artístico. Este fue el escenario propio para que Manuel Toussaint pudiera dirigir lo que consideró como la razón de ser del Instituto, una historia general del arte mexicano que abarcara todas las manifestaciones plásticas en la amplitud temporal del pasado nacional. Es importante considerar esta pretensión porque constituye una primera muestra de que la *Historia del arte en México* está pensada *a priori* como unidad, ya que se deseaba rebatir las visiones parciales. En el siguiente capítulo se analizará el resultado *a posteriori* que, como se verá, se corresponde con el deseo primigenio. Por lo pronto es necesario atender la relación que guardaron entre sí los tres eruditos que llevaron a cabo el proyecto historiográfico.

Lo primero que llama la atención al comparar a los tres personajes es la diferencia de sus edades. Manuel Toussaint y Ritter nació en 1890, seguido por Justino Fernández García, de 1904 y por último Salvador Toscano Escobedo, de 1912. No obstante, a los tres los unifica el hecho de que crecieron y se desarrollaron entre círculos mayoritariamente cercanos a la élite cultural y política de México, escenario del que me he ocupado a lo largo de este capítulo. Son otros dos los factores en común que quiero destacar de los tres autores y que están relacionados con su coyuntura en la producción de la *Historia del arte en México*. Primero, su adherencia a la Universidad y a los proyectos culturales representados en ella; segundo, un bagaje ideológico compartido en cuanto a formas de interpretación estética e histórica.

Sobre la juventud de Manuel Toussaint, el más grande de los tres, ya he mencionado su cercanía al grupo de los Siete Sabios. Desde los veinte años convivió con los protagonistas del quehacer cultural de un país que atravesaba por una revolución. Fungió en ese momento como bibliotecario de la Escuela Nacional Preparatoria, de la de Altos Estudios, del Museo Nacional y de la Dirección General de Bellas Artes. Al mismo tiempo incursionó en el ámbito literario junto con Antonio Castro Leal y Alberto Vázquez del Mercado al participar en la primera publicación de la legendaria Librería Porrúa que recopilaba *Cien poesías líricas mexicanas*.

El siguiente en edad, Justino Fernández, fue el hijo menor del Ministro de Justicia e Instrucción Pública de Porfirio Díaz, y quien fuera Constituyente de 1857 y gobernador del Distrito Federal y de Hidalgo en la época de Juárez. La diferencia de edad con su padre, de quien heredó el nombre, hizo que la convivencia entre ambos fuese escasa debido a que el ministro falleció en 1911, meses antes de la renuncia del general Díaz. Sin embargo, la cercanía de su familia a las esferas de poder permitió que, a pesar de la revolución, Fernández hijo pudiera tener acceso a una educación básica similar a la de la élite porfiriana. Al comenzar la década de 1920, mientras Toussaint ya colaboraba en *México Moderno*, Justino Fernández emigró a Estados Unidos para estudiar la preparatoria y fue allí donde comenzó a dirigir su interés hacia el arte al interesarse en el dibujo y la arquitectura, sin estudiarla formalmente. A su regreso a México, en 1923, comenzó a trabajar como dibujante de arquitectura en el Departamento del Distrito Federal, donde participó en proyectos de urbanización de la ciudad junto con los arquitectos Federico Mariscal, Carlos Contreras, Carlos Obregón Santacilia y José Luis Cuevas. A partir de este momento nunca se desvinculó de los

estudios artísticos. En ese mismo año comenzó su amistad con la familia O’Gorman que llegaría a ser su principal influencia intelectual. El científico y pintor Cecil O’Gorman aproximó al joven Fernández a la observación artística, mientras que su hijo, Edmundo O’Gorman, se convirtió en uno de sus más grandes amigos y un constante interlocutor. Ambos desarrollarían una peculiar forma de aproximarse a la concientización del pasado.

Sobre la trayectoria temprana de Salvador Toscano, el menor de los tres, se conoce poco, pero hay datos dignos que destacar. Fue hijo del cineasta homónimo que introdujo a México el cinematógrafo. El ambiente intelectual en el que creció hizo posible que cuando el joven Toscano ingresó a la preparatoria en 1930, a los dieciocho años de edad, decidiera fundar con sus amigos la revista *Barandal*. Como señalé en el apartado anterior, en estos mismos años Justino Fernández y Edmundo O’Gorman publicaron *Alcancía*, mientras que Toussaint ya llevaba un gran camino recorrido en el ámbito político e intelectual. Es decir, los tres futuros escritores de la *Historia del arte en México* tenían en común haber sido protagonistas de las constantes reflexiones sobre la cultura nacional, según lo atestigua su participación en las revistas literarias que he referido.

A partir de la década de los treinta los tres comenzaron a relacionarse personalmente. No obstante, desde años atrás cada uno había colaborado por separado en proyectos vasconcelistas bajo la consigna de que la educación debía ser la antítesis del ejercicio armado para el combate de las dificultades nacionales. Ya he mencionado que Manuel Toussaint había sido secretario particular de Vasconcelos en la rectoría universitaria y en la SEP. Años más tarde, en medio de la guerra Cristera, el movimiento

autonomista de 1929 y las elecciones presidenciales del mismo año, Toussaint, Fernández y Toscano permanecieron muy cercanos de las posturas de Vasconcelos y de la Universidad. Tanto el oaxaqueño como la institución académica se habían convertido en el principal ícono de oposición al autoritarismo estatal.

Una muestra de la filiación de los autores a la trinchera que he señalado se encuentra en la negación de Justino Fernández a participar en una manifestación antirreligiosa en 1926 cuando laboraba como dibujante en el Departamento del Distrito Federal.⁹³ Su decisión le valió la pérdida de su empleo. Este acto no significa que el joven Fernández apoyara a la causa cristera, sino que muestra su postura política a favor de la libertad de opinión y de la toma de decisiones. Otro testimonio de la simpatía que Fernández tenía por el filósofo universitario se advierte en una fotografía de la campaña presidencial de 1929 en la que aparece junto a José Vasconcelos después de la conferencia proselitista que éste dictó en el teatro Politeama de la Ciudad de México.⁹⁴ Como puede verse, Fernández se sumó a quienes reivindicaron la oposición al radicalismo estatal, tanto en su lucha contra los laicos católicos como en los planes educativos.

Salvador Toscano compartía una actitud similar a la de Justino Fernández. Él se pronunció a favor de la libertad de cátedra en los movimientos universitarios de la década de 1930. En su revista se publicaron textos que mostraban simpatía con las políticas soviéticas, sin embargo, Toscano siempre marcó distancia a pertenecer a una corriente de pensamiento concreta, particularmente al marxismo. En un artículo

⁹³ Díaz y de Ovando, "Justino Fernández", *op. cit.*, p. 14.

⁹⁴ Magdaleno, *op. cit.*, Ilustración No. 13. Agradezco la noticia de la imagen al Dr. Álvaro Matute.

rechazó abiertamente esta ideología por considerarla simplista y se quejó de que a su grupo lo hubieran asociado a las ideas del filósofo prusiano solo porque “pretendían el estudio de un sistema económico más justo”.⁹⁵ De hecho, Salvador Toscano pertenecía al grupo denominado Liberales, quienes estaban en contra de la aplicación de las ideas marxistas en la Universidad, mas no por rechazar absolutamente aquellos principios como lo hacía el grupo de los católicos, sino por el acto de imposición. Desde su punto de vista “a un Estado marxista había de corresponder una Universidad marxista y no precisamente a la inversa”.⁹⁶ En conclusión, los tres autores de la *Historia del arte en México* eran partidarios del ejercicio libre de la toma de decisiones políticas y de la autonomía de las instituciones educativas.

Igualmente significativa que la filiación política de los tres personajes resultan sus afinidades ideológicas, particularmente en las ideas sobre la disciplina histórica y el estudio del arte. La transmisión del conocimiento entre los tres fue, en principio, de maestro a discípulo, siendo Manuel Toussaint el mentor y Fernández y Toscano los aprendices. Pero con el paso de los años los investigadores del Instituto adquirieron un mayor grado de especialización en diferentes áreas, por lo que los dos académicos más jóvenes también contribuyeron al flujo de ideas y posturas sobre el conocimiento histórico y artístico como se verá a continuación.

A partir de la revisión de la obra que me ocupa y del contexto inmediato de los autores, me ha llevado a identificar las siguientes concordancias en el proceder

⁹⁵ Salvador Toscano, “El sentido de la cultura en nuestro mundo”, *Barandal*, núm. 4, 31 julio 1931.

⁹⁶ Salvador Toscano, “Trayectoria de la Universidad”, *Universidad*, vol. II, núm.8, septiembre 1936, p. 33-35.

historiográfico de Toussaint, Fernández y Toscano: la introducción del relativismo sobre las formas en que los sujetos cognoscentes se aproximan a su objeto de estudio y la consideración de la rigurosidad en el manejo y crítica de fuentes. En este sentido, he podido reconocer que el espiritualismo bergsoniano, la recuperación de la filosofía kantiana⁹⁷ y el historicismo fueron las principales influencias de los autores para la elaboración de interpretaciones sobre el pasado artístico.

La idea de subjetividad era una concepción que los tres investigadores heredaron de las enseñanzas de los ateneístas, principalmente de José Vasconcelos. Como señalé en la primera parte de este capítulo, los postulados del oaxaqueño pretendieron combatir la idea de un empirismo ingenuo que se oponía a cualquier manifestación metafísica en la construcción del conocimiento y que los ateneístas entendieron como herencia del positivismo. En este sentido, las ideas de Henri Bergson fueron influencias especialmente significativas en Vasconcelos, y por lo tanto en sus discípulos. A finales del siglo XIX, el filósofo francés también hizo lo propio para oponerse a la ideología comteana desde el campo de la psicología. De acuerdo con Stuart Hughes, Bergson no atacaba “las exigencias de la razón y de la ciencia; más bien, trataba de suplementar y completar la labor del intelecto” introduciendo la noción de subjetividad y el alcance de las profundidades de la conciencia y de la intuición.⁹⁸ En Bergson se observa un sentido espiritualista de la vida en el que la introspección

⁹⁷ Me refiero a filosofía kantiana y no a neokantismo para no confundir con el grupo que, como señalo párrafos adelante, en la década de 1920 se hizo llamar propiamente *neokantianos*. De esta manera, quiero aludir a la recuperación del pensamiento de Kant desde por lo menos dos décadas atrás.

⁹⁸ Henry Stuart Hughes, *Conciencia y sociedad: La reorientación del pensamiento social europeo 1890-1930*, Valencia, Aguilar, 1972, p. 138.

representa el camino más elevado para el conocimiento del mundo. En palabras del filósofo francés:

Sólo mediante una concentración en nuestra propia conciencia podemos llegar a darnos cuenta de la experiencia humana en su plenitud y realidad. [...] Hay una realidad, al menos, que captamos desde dentro, por intuición y no por simple análisis. Es nuestra propia personalidad en su fluir a lo largo del tiempo; nuestro yo que permanece. No podemos simpatizar intelectualmente con nada más, pero realmente, simpatizamos con nuestro propio yo. Nuestra inteligencia puede situarse dentro de la realidad móvil, [...] y puede captarla por medio de esa *simpatía intelectual* que podemos llamar intuición.⁹⁹

Para el estudio de la producción artística resultaba indispensable considerar las condiciones introspectivas o espirituales de los sujetos creadores, ya fuesen individuos o sociedades. La adopción de una postura relativista en las formas de conocimiento, es decir, la introducción de la subjetividad, condujo a los autores de la *Historia del arte en México* a estimar que en el proceso de creación artística intervienen tanto las características culturales de una época precisa, como las emociones particulares de los artistas. También advirtieron su distancia temporal y cultural con su campo de estudio, intentando evitar juicios anacrónicos que no se correspondieran con las circunstancias propias del momento analizado. Como se verá en el siguiente capítulo, estos fueron algunos factores que los autores consideraron para comprender el desarrollo histórico del arte.

Otra convergencia intelectual de los tres autores estudiados se encuentra en la adopción del pensamiento kantiano promovido desde principios de siglo por los ateneístas, especialmente por Antonio Caso. La reivindicación de los principios kantianos condujo al filósofo a reflexionar sobre los estudios humanísticos. Sobre la disciplina histórica concluyó que constituía una ciencia *sui generis*. Tomando como

⁹⁹ *Apud, Ibid.*, p. 86.

referentes a Henri Bergson y al napolitano Benedetto Croce, Caso sostuvo que “la historia es una *imitación creadora*; no una invención como el arte, ni una síntesis abstracta como las ciencias, ni una intuición de principios universales como la filosofía”.¹⁰⁰ Su planteamiento se opuso a la postura del historiador rumano Alexandru Xénopol que defendía la cientificidad de la historia. Los trabajos de Antonio Caso sobre el pensamiento histórico fueron publicados en 1923 originalmente en entregas parciales para la revista *México Moderno* de Manuel Toussaint. En ese mismo año se publicó el texto completo bajo el sello de la misma editorial. Marcar el vínculo entre Caso y Toussaint es importante porque puede inferirse que, más allá de los alcances generalizados que tuvieron las ideas del filósofo, existió una influencia más cercana entre el entonces rector de la Universidad y el futuro editor de la *Historia del arte en México*.

Quiero hacer la distinción entre la recuperación del pensamiento de Kant y el movimiento que rigurosamente se autodenominó neokantiano. He mencionado cómo desde principios del siglo XX la generación a la que perteneció Antonio Caso recurrió a la filosofía de Kant. Sin embargo, fue hasta 1926 que Adalberto García Mendoza comenzó la difusión de filósofos propiamente neokantianos, después de regresar a México tras una estancia de siete años en universidades germanas.¹⁰¹ Pensadores de la escuela alemana de Marburgo como Herman Cohen y Paul Natorp, y de la de Baden como Wilhelm Windelband y Heinrich Rickert, fueron introducidos a las aulas de la

¹⁰⁰ Antonio Caso, “El concepto de la historia universal” [1923], *Apud.*, Álvaro Matute, *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX: la desintegración del positivismo, (1911-1935)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 169.

¹⁰¹ Dulce María Granja, “El neokantismo en México”, *Signos Filosóficos*, vol. I, núm. 2, julio 1999, p. 22.

Escuela Nacional Preparatoria y de la Facultad de Filosofía y Letras. Estos filósofos también dedicaron sus esfuerzos a combatir al positivismo durante el cambio de siglo a partir de la distinción entre las ciencias culturales y las naturales. Desde su punto de vista la diferencia estaba en el método: “las ciencias culturales se dirigirían hacia la comprensión de ‘hechos particulares’, más que la formulación de ‘leyes generales’, como ocurría en las ciencias naturales”.¹⁰² Para 1928 el neokantismo ya era bien conocido en la Universidad Nacional, por lo que puede inferirse que Salvador Toscano, estudiante de la Preparatoria desde 1930, tuvo contacto con la incipiente escuela neokantiana mexicana encabezada por Francisco Larroyo y Guillermo Héctor Domínguez, discípulos de Adalberto García Mendoza.

El historicismo constituye otro referente ideológico de los autores de la *Historia del arte en México*. La introducción de esta corriente al país estuvo ligada, en principio, con el pensamiento neokantiano, sirviendo de puente José Ortega y Gasset. El filósofo español fue discípulo de los alemanes Paul Natrop, Herman Cohen,¹⁰³ y Georg Simmel,¹⁰⁴ razón por la que se convirtió en uno de los principales difusores del pensamiento alemán contemporáneo en lengua castellana. A partir de la década de 1920 Ortega aumentó su popularidad entre los filósofos mexicanos que sucedieron a la generación de Antonio Caso. Sin embargo, en algunos ensayos tempranos de inicio del siglo se encuentran planteamientos sustanciosos sobre la importancia del elemento histórico en la reflexión filosófica y artística, que serían retomados en México a partir

¹⁰² Hughes, *op. cit.*, p. 150.

¹⁰³ Granja, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁴ Francisco Gil Villegas, “El fundamento filosófico de la teoría de la modernidad en Simmel”, *Estudios Sociológicos*, vol. XV, núm. 43, 1997, p. 5.

del tercer decenio. En 1911, por ejemplo, publicó *Arte de este mundo y del otro* en donde reseña las aportaciones a la teoría del arte que hizo en 1908 el alemán Wilhelm Worringer, quien también fuera discípulo de Simmel. En *Abstraktion und Einfühlung*¹⁰⁵ Worringer retomó de su maestro Alois Riegl la idea de “voluntad artística”, es decir, “[...] la latente exigencia interior que existe por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, y se manifiesta como voluntad de forma”, por lo que, “[...] toda obra de arte no es, en su más íntimo ser, sino una objetivación de esta voluntad artística”.¹⁰⁶ Worringer criticaba la opinión de que “[...] la voluntad artística, es decir el impulso consciente de su propósito que precede a la génesis de la obra de arte, haya sido en todos los tiempos el mismo”.¹⁰⁷ En este sentido Ortega y Gasset señaló que a cada momento histórico le corresponde diferente voluntad estética y que “[...] pudieron lo que quisieron, pero quisieron otra cosa que nosotros. Así se convertirá la historia del arte, que hasta ahora ha sido historia del *poder* artístico, de la técnica, en la historia del *querer* artístico, del ideal”.¹⁰⁸ Worringer proponía que además de la voluntad artística que exigía formas naturalistas, existe otro motor estético fundamentado en lo abstracto. Por lo tanto, Ortega concluye su exposición señalando que “la voluntad simpática [natural] y la voluntad abstractiva son el carácter distintivo de dos posturas diversas que toma el hombre ante el mundo, de dos épocas, en cierto modo de dos razas”.¹⁰⁹

¹⁰⁵ La traducción al español se hizo hasta 1953 bajo el título de *Abstracción y naturaleza*. En el artículo de Ortega y Gasset de 1911 se señala la dificultad de la traducción de la palabra “Einfühlung”, decidiendo utilizar la palabra “empatía” para su comprensión.

¹⁰⁶ Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza: una contribución a la psicología del estilo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 84.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 85-86.

¹⁰⁸ José Ortega y Gasset, “Arte de este mundo y del otro”, en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 109.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 113.

Hasta donde he podido investigar, las ideas estéticas de Worringer se introdujeron en México a partir del artículo de Ortega y Gasset, por lo que la importancia de la tarea de difusión del filósofo español es muy significativa. Sin embargo, si bien los trabajos de Worringer y Ortega se publicaron desde el inicio del siglo, en México se retomaron hasta muchos años después para la interpretación del arte indígena. Una expresión se aprecia en el *Arte precolombino* de Salvador Toscano como se revisará en el siguiente capítulo.

Además del texto de Ortega y Gasset al que me he referido, la asimilación de su pensamiento en los tres autores de la *Historia del arte en México* se debió a la popularización de otras obras relevantes. Por ejemplo, su *Revista de Occidente* (1923) fue seguida con fidelidad entre eruditos mexicanos como Samuel Ramos. De igual prestigio fueron sus artículos y libros como *El tema de nuestro tiempo* (1923), *La deshumanización del arte* (1925), y *La rebelión de las masas* (1929), sumados a sus *Meditaciones sobre el Quijote* que había publicado desde 1914.

Los integrantes del movimiento ligado a la revista *Contemporáneos* fueron quienes inicialmente comentaron los postulados orteguianos. Aunque no todos estuvieron de acuerdo con su ideología,¹¹⁰ para Samuel Ramos representó un recurso valioso para brindar respuestas a la problematización del nacionalismo mexicano al mostrar la historicidad de la filosofía.¹¹¹ En 1934 Ramos publicó *El perfil del hombre y la cultura mexicana* donde se propuso analizar filosóficamente “las circunstancias mexicanas”. Ahí consideró la existencia histórica de un complejo de inferioridad del

¹¹⁰ Jorge Cuesta escribió una crítica sobre la idea de masificación del sujeto que propuso Ortega. Vid. Jorge Cuesta, "Rebelión de las masas", *Contemporáneos*, nº 33, febrero 1931.

¹¹¹ Romanell, *op. cit.*, p. 161.

mexicano que lo conducía a la imitación de la cultura extranjera. Si bien esta identificación deja ver un aparente esencialismo del mexicano a través del tiempo, la propuesta de Ramos es que se debía elaborar una cultura propia que atendiera la circunstancialidad nacional, es decir, una cultura auténtica que no imitara a la europea. Su planteamiento es relevante porque atizó la llama del nacionalismo pero valorando el factor histórico para su identificación. Como se verá en los siguientes capítulos, el tema de lo auténtico en el pasado artístico fue una preocupación fundamental en la *Historia del arte en México*. También es importante señalar que visiones generales de la historia mexicana, como en este caso la de Ramos sobre filosofía, se consideraron necesarias para la identificación del “ser nacional”. Manuel Toussaint compartía este deseo que se convirtió en el principal impulso para emprender su historia, como lo expuso al fundar el Laboratorio de Arte.

Los planteamientos orteguianos ya resultaban muy familiares para los círculos intelectuales de finales de la década de 1930 entre los que se desenvolvían Toussaint, Fernández y Toscano. Pero las doctrinas perspectivistas alcanzaron su esplendor a partir de 1939 con la llegada de los maestros exiliados de España y transterrados en México. José Gaos, discípulo de Ortega y Gasset, fue el comandante de los estudios filosóficos del grupo peninsular al llegar al país y cuya influencia aún se siente hasta nuestros días. Gaos alimentó la semilla del historicismo que había sido sembrada en los años previos. Su pensamiento historiográfico giraba en torno a la imposibilidad de concluir un conocimiento absolutamente verdadero sobre el pasado debido a las diferencias espacio-temporales entre el sujeto cognoscente y su objeto de estudio, por

lo que resultaba necesario historizarlo a partir de las circunstancias particulares de cada momento histórico.¹¹²

Edmundo O’Gorman y su inseparable amigo Justino Fernández fueron recurrentes en los cursos de José Gaos de la Facultad de Filosofía y Letras, estableciendo una amistad y una relación intelectual que los llevaría a ahondar en la reflexión de los problemas teóricos de la historiografía. Resultado de esto fue el famoso debate de 1945 “en torno a la verdad en la Historia” anunciado originalmente entre O’Gorman y Silvio Zavala pero que, ante la inasistencia de éste último, se desarrolló entre los concurrentes y donde también intervinieron José Gaos y Justino Fernández.¹¹³ Puede verse que en la década de 1940 los artífices de la historiografía en México reflexionaron concienzudamente sobre su quehacer, es decir, el conocimiento de lo histórico constituyó un objeto de estudio por sí mismo. La introspección sobre la propia disciplina fue de capital importancia para la elaboración de la *Historia del arte en México* que en 1944 ya había sacado a la luz, con suficiente éxito mercantil, la primera entrega a cargo de Salvador Toscano.

La paulatina adopción de la idea de subjetividad influyó en la dimensión interpretativa de los estudios históricos. Sin embargo, puede notarse la permanencia de un criterio de objetividad si se atiende a la confianza en el exhaustivo manejo y crítica de fuentes. Álvaro Matute ha denominado como “positivismo desagregado” a este afán

¹¹² Un completo estudio sobre el desarrollo de las ideas historicistas y su inserción en México puede consultarse en Álvaro Matute, *El Historicismo en México: historia y antología*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

¹¹³ También participaron Ramón Iglesia, Alfonso Caso, Rafael Heliodoro Valle, Eugenio Ímaz, Paul Kirchhoff, Eduardo Nicol, Rubín de la Borbolla y Arturo Arnaiz y Freg. Los textos de las ponencias presentadas se reproducen en Álvaro Matute (ed.), *La teoría de la historia en México, op. cit.*, p. 93 ss.

de cientificidad que fue adoptado por los historiadores de mediados de siglo en el que ya no se perseguían verdades absolutas o una visión evolutiva de la historia como en el positivismo, pero sí se pretendía ofrecer una sólida argumentación respaldada en abundantes corpus documentales, principalmente de fuentes primarias.¹¹⁴ En este sentido, hay que recordar el movimiento de los Colonialistas al que perteneció Manuel Toussaint que se avocó al rescate de documentos de primer orden de la etapa novohispana.

La subjetividad implícita en el discurso histórico y la rigurosidad en la selección y análisis de las fuentes fueron las bases metodológicas que compartieron los tres autores. Resulta ilustrativo lo que Manuel Toussaint expresó al recordar el trabajo de Salvador Toscano tras su muerte prematura en 1949, apenas un año después de que viera la luz el tomo de *Arte colonial* y tres años antes de que Justino Fernández terminara la trilogía con su *Arte moderno y contemporáneo*: “[...] nos da el estudio artístico, la emoción espiritual que producen las obras, pero sin olvidar nunca los datos fundamentales de la arqueología”.¹¹⁵ Como se verá más adelante, a lo largo de la trilogía se desarrollaron interpretaciones en las que las emociones fueron un factor para comprender el fenómeno histórico del arte, además de la utilización de un abundante *corpus* de información documental.

La suma de las características ideológicas que sobre el arte y la historia compartieron los autores, además de las necesidades más urgentes del incipiente

¹¹⁴ Álvaro Matute, “La historiografía positivista y su herencia”, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁵ Manuel Toussaint, “Salvador Toscano investigador”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 18, 1950, p. 7.

Instituto de Investigaciones Estéticas, constituyen el contexto inmediato en el que surgió la *Historia del arte en México*. Escenario que, como he mostrado a lo largo de este capítulo, forma parte de un entramado complejo de instituciones y grupos de intelectuales que tenían en común la problematización de lo mexicano. En medio de este nudo es donde surgió la necesidad de generar un discurso unificado y completo del pasado artístico que ofreciera respuestas a los cuestionamientos nacionalistas vigentes. Por lo tanto, queda ahora la tarea de revisar las características historiográficas de la obra a partir de su análisis interno, sus dimensiones heurísticas y hermenéuticas, y así generar una correspondencia con las inquietudes intelectuales de su época.

Capítulo II. La Historia del arte en México. Sustento epistemológico y modelos explicativos

El objetivo de este capítulo es analizar el contenido de la *Historia del arte en México* a partir de las particularidades metodológicas que la sustentan y los mecanismos explicativos con los que los autores interpretaron la dinámica artística mexicana. Desde mi punto de vista, el análisis de las características heurísticas y hermenéuticas de la trilogía revela un sentido de unidad entre los tres tomos. Esto quiere decir que, si bien el origen de la obra alude a un proyecto conjunto del Instituto de Investigaciones Estéticas, sus características historiográficas ponen de manifiesto la armonía de los tres autores sobre la forma de entender la historia del arte. Por lo tanto, para entender la propuesta interpretativa de la obra es necesario analizar los criterios epistemológicos y explicativos con los que fue elaborada.

Para lograr este propósito, este capítulo está organizado en tres partes. En la primera ofrezco una introducción a los contenidos generales de la obra, destacando tanto los aspectos comunes entre los tres volúmenes como la importancia de relacionar la creación artística con su horizonte de producción. Posteriormente expongo los planteamientos principales de cada uno de los tomos en particular, siguiendo el orden en que fueron presentados en la estructura de cada volumen.

En la segunda parte del capítulo analizo las bases epistemológicas del texto historiográfico. Siguiendo a José Gaos,¹ revisaré las dimensiones heurística y crítica de la obra. Es decir, la forma en que se otorgó validez a las propuestas interpretativas

¹ José Gaos, "Notas sobre historiografía" en Álvaro Matute (ed.), *La teoría de la historia en México: (1940-1968)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015 (Biblioteca Universitaria de Bolsillo), p. 244-250.

sobre el pasado artístico mediante una investigación basada en un riguroso examen de las fuentes de conocimiento. En primera instancia analizaré los lineamientos metodológicos de los que se valió la obra y cómo fueron aplicados. Las piezas artísticas se interpretaron de manera directa, pero para dar sentido a las explicaciones se echó mano de un abundante corpus documental y de un estado de la cuestión actualizado. El tratamiento exhaustivo y acucioso de las fuentes se relaciona con el propósito de generar un discurso historiográfico enciclopédico y el más autorizado sobre el arte mexicano. Por lo tanto, las fuentes se jerarquizaron en función de criticar y actualizar las interpretaciones previas y, en ese sentido, se privilegió el uso de documentos de primera mano. Sin embargo, en algunas interpretaciones se siguió, prácticamente sin cuestionar, fuentes que fueron consideradas autoridades sobre la materia. Este punto se relaciona con un par de criterios epistemológicos más que me interesa revisar y son los que Javier Rico ha denominado como “esquemas referenciales” e “intertexto”.² Por esto me refiero a otro tipo de fuentes, de las que los autores no extrajeron información sino los referentes teóricos que guiaron sus planteamientos hermenéuticos y que van de la mano con la presencia de otros textos en la obra, que no siempre fueron explícitos pero que se pueden identificar a lo largo de la narración. Es decir, constituyen fuentes de segunda mano que sirven como modelos de autoridad para dirigir las interpretaciones históricas y artísticas que se presentan en la obra. Vinculado con lo que desarrollé en la parte final del capítulo anterior, se destacarán en este punto el

² Javier Rico Moreno, "Análisis y crítica en la historiografía" en Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores (ed.) *La experiencia historiográfica: VIII Coloquio de análisis historiográfico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009, p. 206.

abstraccionismo artístico de Wilhelm Worringer, el espiritualismo bergsoniano y el historicismo orteguiano como sus principales influencias.

Finalmente, en la última parte del capítulo, siguiendo de nuevo las pautas generales planteadas por José Gaos, analizo las dimensiones etiológica y hermenéutica de la *Historia del arte en México*, es decir, los criterios con los que se formularon las explicaciones e interpretaciones del acontecer artístico mexicano. En este sentido también me apoyo en el concepto de “modelos explicativos”, sugerido por Rico, para analizar los argumentos con los que se dotó de racionalidad al pasado artístico en el texto historiográfico.³ Esto supone el estudio de las ideas que guiaron la comprensión de la historia del arte, al igual que el de la relación entre arte e historia. En el caso de la *Historia del arte en México* el arte sólo es explicable de acuerdo con su condición histórica. La afirmación de este principio me condujo a revisar la categoría histórico-estética de *dinámica de los estilos* que sobresale a lo largo de los tres volúmenes. Por el momento puedo decir que es un planteamiento que señala que las manifestaciones artísticas no son estáticas sino que se transforman según la situación histórica en las que se producen. En ese sentido, la noción de estilo no implicaría solamente las características formales de una expresión artística en particular, sino el grado de correspondencia con el entorno en el que se desarrolla. Para entender la relación entre arte e historia que la obra plantea habrá que analizar la importancia que se le otorga a la figura del artista como el sujeto del arte. A partir del estudio de la *Historia del arte en México* sobresale la idea de que en el artista se sintetiza la dicotomía circunstancia-

³ *Idem.*

espiritualidad. Por circunstancia debemos entender dos cosas: En primer lugar, la situación histórica en un sentido general, es decir, los fenómenos culturales y políticos del entorno en el que se produjo el arte. En segundo lugar, se alude a la circunstancia vital del artista, es decir, las particularidades de su ambiente más inmediato. Finalmente, el concepto de espiritualidad implicaría la constitución psicológica del sujeto creador del arte, es decir, los componentes conscientes e inconscientes de la personalidad del artista. Según los planteamientos de la obra que se revisan en este capítulo, el sujeto creador asimilaría lo externo y lo interno de su condición histórica, manifestándolo en la obra de arte. Siguiendo esta ruta de análisis, intentaré evidenciar la manera en que la *Historia del arte en México* comprendió el arte en su dimensión histórica.

LA HISTORIA DEL ARTE EN MÉXICO. PRESENTACIÓN GENERAL

Tal como lo atestiguan los prólogos de los tres volúmenes escritos por Manuel Toussaint, la *Historia del arte en México* fue concebida en principio como un proyecto unitario cuyo propósito era dar cuenta del pasado artístico mexicano en su conjunto.⁴

⁴ En cada prólogo de los tres tomos el director del Instituto de Investigaciones Estéticas narró el intrincado camino para que el proyecto se materializara. El principal problema había sido el económico debido a que resultaba muy caro publicar una obra con la cantidad de ilustraciones que esta empresa requería. Originalmente la editorial Atlante sería la encargada de costear las impresiones, sin embargo, por falta de recursos rescindió el contrato. Fue entonces cuando desde la Universidad –que nuevamente atravesaba por una crisis en su gobierno ante los levantamientos estudiantiles de 1944 que desembocaron en la renuncia del rector Rodolfo Brito y el ascenso de Alfonso Caso, pasando por la junta de ex rectores- se ordenó que se publicara el primer tomo, pues sólo se tenía presupuesto para uno. Debido a la favorable acogida de ese primer volumen, pudieron costearse los siguientes. Desafortunadamente no he podido localizar más testimonios concretos de las reuniones que pudieron haber sostenido los autores de la trilogía para planear la edición y el contenido específico, ni de la manera en que la crisis universitaria de 1944 pudo haber afectado la publicación de la obra. Las presentaciones de cada uno de los tomos, las advertencias a las reediciones, y los artículos conmemorativos del Instituto de Estéticas son las únicas fuentes a las que he tenido acceso que atestiguan la historia de la planeación de la trilogía. No obstante, como se verá en éste y en el próximo capítulo, por medio del análisis historiográfico se han podido hallar los puntos en común y la idea de un proyecto unitario.

Sin embargo, al analizar las reediciones y reimpressiones de la obra puede observarse que, con el paso de los años, cada uno de los tres tomos fue ganando independencia. Por ejemplo, las publicaciones posteriores obedecieron a la demanda de los tomos por separado. Desde mi punto de vista, la paulatina especialización de la disciplina historiográfica verificada hacia finales del siglo XX, particularmente la de tema artístico, dio pie a la trifurcación de la obra. Sin embargo, el análisis de las características internas de los tres volúmenes, como la forma de entender el arte, el uso de fuentes, los mecanismos interpretativos de los que se valieron los autores, e inclusive la materialidad o las características físicas de los libros, me ha permitido confirmar el carácter unitario original de la *Historia del arte en México*.

A la luz de esta perspectiva, la *Historia del arte en México* debe entenderse como una interpretación de un fenómeno de larga duración que involucra las diferentes manifestaciones históricas de las artes plásticas desarrolladas en el actual territorio mexicano.⁵ La delimitación temporal abarca desde la llegada del hombre a América hasta los trabajos hechos por artistas de mediados del siglo XX. La obra tiene por objetivo rendir cuenta del abundante patrimonio artístico nacional, pero sobre todo explicar las razones de su proceso creativo y la significación del arte en su dimensión histórica. Por lo tanto, señala que la cultura en la que surge el arte, en conjunto con la asimilación particular que hacen de ella los artistas, constituye el principal factor de posibilidad del arte. De acuerdo con esta mirada, la valoración del arte en función de su condición histórica sirve para desentrañar las características de lo mexicano y de una

⁵ En el primer tomo se extiende hasta la región centroamericana.

estética mexicana. Finalmente, otro de los objetivos de la obra fue explicar el arte producido en México como un componente más del arte universal. Esto quiere decir que existió un deseo por proyectar el arte nacional como una forma de expresión competente al desarrollo humano en general y no sólo al pasado mexicano en particular.

Por otro lado, la materialidad de los libros también da testimonio de un trabajo de conjunto. Por ejemplo, la proporción en el número de páginas fue similar aunque el tamaño de letra diferente, de manera que, visualmente, los tres tomos son semejantes. Asimismo, los tres investigadores consideraron importante que sus lectores tuvieran siempre a la mano las obras de arte que se estaban estudiando, por lo que en todos los tomos se incluyeron imágenes en el cuerpo o al margen del texto y láminas a color intercaladas en los capítulos, las cuales eran novedosas para la época. La conexión del texto con las imágenes resultaba un conjunto indisoluble en una obra historiográfica de tema artístico, situación que no continuó en las reediciones posteriores en donde las ilustraciones fueron colocadas al final.

Manuel Toussaint señaló que los colaboradores de la trilogía tuvieron la libertad de expresar sus ideas de la manera en que cada uno lo dispusiera. El coordinador se refería específicamente a la forma de organización y jerarquización de los capítulos, e incluso a la tipografía para la impresión de cada tomo. A pesar de la licencia concedida, los tres libros guardan similitudes interesantes. A continuación me referiré a los contenidos particulares de cada tomo.

Arte precolombino de México y de la América Central

Este tomo estudia la producción artística del pasado prehispánico desde las cerámicas más antiguas que se pudieron datar, hasta las manifestaciones plásticas de los pueblos que existían a la llegada de los españoles. La espacialidad de la que se ocupa abarca a las diferentes culturas que se establecieron entre los actuales territorios de México y Centroamérica. Para designar a toda esta región no se siguió una categoría específica, pero en diversas ocasiones en el texto se le refiere como la América Media. Este hecho es significativo porque apenas un año antes de la publicación, el antropólogo alemán Paul Kirchhoff había presentado su célebre ensayo “Mesoamérica, sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”, en donde definió el concepto que a la larga se tornó convencional para denominar al territorio prehispánico que desde el punto de vista de Kirchhoff constituía una unidad cultural.⁶ Si bien en el *Arte precolombino* no se utilizó el concepto de Mesoamérica –puesto que puede pensarse que para el momento en que se dio a conocer el trabajo del alemán, Salvador Toscano ya tenía preparado el suyo-, el uso del término América Media revela que el autor simpatizaba con la propuesta de Kirchhoff y sobretodo que su obra estaba al día en los asuntos sobre la materia.

El *Arte precolombino* comienza planteando la inexistencia de un criterio de validez artística universal para proponer la posibilidad de hablar de una estética

⁶ Vid. Paul Kirchhoff, “Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”, *Acta Americana. Revista de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía*, México, vol. I, núm. 1, enero-marzo de 1943, pp. 92-107. La idea de unidad cultural de la región hoy conocida como Mesoamérica había sido motivo de discusión desde el siglo anterior y Eduard Séler fue uno de los grandes defensores. Vid. Mechthild Rutsch, *Entre el campo y el gabinete. Nacionales y extranjeros en la profesionalización de la antropología mexicana (1877-1920)*, México, INAH, UNAM-IIA, 2007, pp. 253-401.

indígena que no necesariamente se ajustara a los cánones europeos. Desde esta perspectiva, el arte se entendería como producto de las diferentes “voluntades artísticas”⁷ de los sujetos o comunidades que lo crean, desde su particular condición histórica. Por lo tanto, la multiplicidad de expresiones implicaría la existencia de diferentes estilos artísticos como el “arcaico”, el de “las grandes culturas” y el “imitativo” durante la etapa precolombina. En la obra se caracteriza al primero como monstruoso pero fascinante; el segundo bello y barroco; mientras que el tercero como carente de innovación. En el siguiente revisaré con mayor detenimiento estos criterios interpretativos, por el momento sólo basta indicar que formaron parte de la reflexión teórica de este tomo, previa al tratamiento detallado de las artes prehispánicas.

Posteriormente, la obra ofrece un panorama histórico de las distintas culturas precortesianas, destacando los rasgos políticos, religiosos y sociales de cada una de ellas. Finalmente, se analiza el desarrollo artístico prehispánico a partir del estudio por separado de las diferentes artes plásticas como la arquitectura, escultura, pintura, entre otras. La estructura de este tomo fue temática y cada capítulo se organizó internamente por regiones culturales o por tipologías específicas de cada arte como templos, pirámides y plazas, en el caso de la arquitectura. En última instancia, estos contenidos se presentaron de manera cronológica. La ruta que siguió el autor para analizar las piezas de arte fue, en primer lugar, la descripción de las características formales de la obra, y en segundo, el análisis de su posible función en el contexto en que se produjo, para terminar con la interpretación de sus cualidades estéticas.

⁷ Esta idea se apoyó en la teoría del arte de Wilhelm Worringer que analizaré más adelante.

Este primer volumen de la *Historia del arte en México* brinda las primeras señales de la concepción de estilos artísticos asociados a épocas particulares, igual como se aprecia en los otros dos tomos. Aunado a lo anterior, se plantea la idea de la dinámica de cada estilo a través del tiempo.

Arte colonial de México

El segundo volumen de la *Historia del arte en México* se propone explicar la transformación del arte durante los tres siglos del virreinato y evidenciar el sincretismo entre las tradiciones europea e indígena. La obra plantea que esta dualidad posibilitó la formación del arte nacional: un arte singular y propio que alcanzó su máxima expresión en el estilo barroco del siglo XVIII.

A diferencia del tomo elaborado por Salvador Toscano, el *Arte colonial de México* se organizó de manera cronológica. El pasado virreinal se dividió en cinco etapas que se asociaron con el desarrollo de un estilo artístico diferente en cada una de ellas. Así, el periodo de la Conquista se relacionó con el estilo “gótico”, y se concibió como una extensión de la Edad Media europea. Después, se identificó la influencia italiana en el arte de la segunda mitad del siglo XVI o etapa de colonización, por lo que el periodo se caracterizó como estilo “renacentista”. La interpretación de Toussaint sobre el arte del siglo XVII pondera la incipiente formación de la conciencia patriótica de los grupos criollos, que se expresó en la conformación del estilo “barroco”. No obstante, la obra plantea que es en el XVIII cuando el arte novohispano alcanzó el punto máximo de autenticidad, gracias a la emergencia del estilo “churrigüesco” que, de acuerdo con esta visión, sería la expresión más genuina de la identidad cultural de la época. Este

estilo sería contrastante con el último del periodo virreinal, el “neoclásico”, el cual se interpretó como imitativo y ajeno a la cultura local. De cada uno de los estilos propuestos se analizó la arquitectura, escultura, pintura y artes menores. Los contenidos de los capítulos se organizaron de manera temática, por ejemplo, arquitectura religiosa y civil o pintura de México y de las provincias de la Nueva España.

Como puede verse, el segundo volumen de la *Historia del arte en México* también contempló la idea de la transformación del arte a partir de la dinámica de diferentes estilos artísticos asociados a situaciones históricas particulares. Asimismo, se enfatizó en la figura del artista como el sujeto capaz de sintetizar, en la producción artística, la cultura de su época y su propia cosmovisión.

Arte moderno y contemporáneo de México

El último volumen de la *Historia del arte en México* es un estudio de las manifestaciones artísticas del México independiente. El principal argumento de la obra es que el arte de los siglos XIX y XX refleja la necesidad de resolver el conflicto entre tradición y modernidad para expresar su conciencia propia y su sentido histórico.

La obra propone cuatro periodos en los que se desarrollaron diferentes estilos artísticos que serían expresiones de los intereses socioculturales de su momento histórico. El primero de ellos coincide con las décadas previas a la Independencia y se corresponde con el estilo “neoclásico”. De acuerdo con Fernández, la influencia francesa involucró la transmisión de los valores de libertad y el deseo de un nuevo orden político. Consumada la separación de España, la influencia artística europea siguió siendo un factor dominante que, sin embargo, no logró adaptarse a la identidad de la nueva nación

mexicana. Esta segunda etapa coincide con el estilo denominado “academicismo neoclásico”, en el que sólo unos pocos, como José María Velasco, lograron sintetizar tradición y modernidad. Posteriormente la obra estudia a los artistas del cambio de siglo inspirados en el Romanticismo y el Modernismo europeos. Se interpretó que el carácter vanguardista del arte de influencia europea se conjugó con la tradición popular mexicana por lo que se desarrolló el estilo de “la nueva expresión”, cuyo principal representante fue José Guadalupe Posada. Finalmente, la obra trata al arte del siglo XX poniendo mayor interés en el “muralismo”, estilo artístico que, de acuerdo con la mirada de Fernández, supo expresar la síntesis histórica de tradición y modernidad de la cultura mexicana.

La estructura de la obra es cronológica en lo general, dividiéndose en capítulos que corresponden a los cuatro periodos mencionados. Sin embargo, el tratamiento interno de cada uno de ellos se estructura temáticamente a partir de las diferentes artes, privilegiando entre ellas a la pintura. El análisis de cada expresión artística, por su parte, se organiza mediante el estudio de los sujetos creadores, es decir, los artistas. Cada uno de los periodos tratados finaliza con un análisis del significado del arte de la etapa que se estudió donde se reflexiona acerca de la correspondencia entre el arte y la historia. Al final de la obra, se ofrece una reflexión similar que engloba el desarrollo artístico del siglo XIX y XX en conjunto, en la que se concluye que México, a través de su arte, contribuye a ampliar el conocimiento de la existencia humana puesto que la suya propia forma parte de una conciencia universal.

En el *Arte moderno y contemporáneo de México* se explicita aún más que en los otros dos volúmenes la importancia de entender al arte siempre en relación con su

condición histórica y se presta mayor atención a las valoraciones estéticas de las que fue objeto el arte de los siglos XIX y XX en su propio momento. De esta manera, la crítica de arte y la producción literaria o historiográfica de tema artístico también se conciben como objetos de estudio.

SUSTENTOS EPISTEMOLÓGICOS

La *Historia del arte en México* pretendió superar las explicaciones monográficas o de estudios parciales que existían sobre el arte mexicano. Como tal, eran escasos los trabajos que rindieran cuenta del desarrollo artístico mexicano en su totalidad.⁸ Por esa razón, el proyecto historiográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas pretendió ser el primero que tratara el desarrollo del arte en México de manera exhaustiva para convertirse en el principal referente de los estudios sobre el tema. Manuel Toussaint lo expresó así en el prólogo del primer volumen de la trilogía: “Estamos en el momento en que debe pasarse de la simple monografía al tratado de conjunto integral. Es ya necesario ofrecer al mundo de la crítica una historia completa del arte en México. Aunque no definitiva, aunque susceptible de rectificaciones en su detalle y aun en sus juicios, es indispensable”.⁹ En virtud de lo anterior, el sentido enciclopédico fue el criterio que guio la elaboración de la *Historia del arte en México*.

⁸ Lo más cercano a eso era una historia homónima a la del Instituto de Estéticas que José Juan Tablada había publicado en 1927. Sin embargo, a juicio de Justino Fernández, si bien el trabajo del poeta tenía mérito, pecaba de esquemático y tenía muchas deficiencias. *Vid.* Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1952, p. 178.

⁹ Salvador Toscano, *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944, p. XIII.

La producción de un tratado de estas características suponía el análisis del mayor número de expresiones artísticas, al igual que la revisión detallada de sus contextos de producción. La validez de las interpretaciones historiográficas del arte mexicano se fundamenta, a su vez, en sólidos principios epistemológicos. Las características heurísticas de la obra estuvieron dirigidas a sustentar, por un lado, la reconstrucción de hechos y procesos históricos, y por el otro, la significación del pasado artístico. La necesidad de ofrecer una interpretación rigurosa y analítica, y no sólo descriptiva, fue una de las notas distintivas de la obra según el anhelo de sus tres autores. Gracias a esta aspiración, se establecía una ruptura con los estudios previos sobre el arte mexicano.

Siguiendo a Javier Rico en el criterio que denominó “procedimiento”,¹⁰ es decir el camino que el sujeto de la enunciación recorrió para la indagación del pasado, puede identificarse que en la *Historia del arte en México* el tratamiento de las fuentes se efectuó a partir de tres principios: el análisis directo de las obras plásticas, la crítica rigurosa de un estado de la cuestión y el cruce de su información con documentos de archivo o restos arqueológicos.

La interpretación directa de las obras de arte fue la ruta que se privilegió para ofrecer una explicación general del devenir artístico. Los autores consideraron que la validez de sus juicios era el resultado del análisis y estudio directo del objeto artístico. Por tal motivo, pusieron en práctica sus capacidades como críticos de arte para elaborar juicios estéticos que les permitieran configurar argumentos y no sólo descripciones. De

¹⁰ Rico, *op. cit.* p. 206.

cada una de las artes se analizaron sus características formales como el material o la técnica, el uso de colores y la composición, pero sobretodo los detalles que diferenciaban una obra de otra por sus cualidades estilísticas. El análisis formal y de contenido de los vestigios artísticos constituyó una fuente debido a que permitió el contraste con otras obras a fin de establecer caracterizaciones más amplias sobre un tema o periodo específico. En otras palabras, la comparación de obras particulares permitió inferir generalidades.

Un ejemplo de ello se encuentra en el capítulo de arquitectura del *Arte precolombino*. A partir de una observación detallada de las estructuras piramidales posteriores al declive de la cultura teotihuacana pudieron determinarse las semejanzas entre los basamentos de Tula, Chichén Itzá, El Tajín y Xochicalco. El basamento en talud, un tablero en el cual recae la ornamentación y los detalles de una cornisa, constituyeron expresiones que reivindicaron un vínculo entre los tres sitios mencionados y la cultura tolteca.¹¹ Esta interpretación resultaba relevante para la época debido a que existía la disputa de cómo había sido el poblamiento de las ciudades del actual sureste mexicano después de la caída de las grandes culturas del Antiguo Imperio, o del Clásico como hoy se denomina. Una de las teorías consistía en que fue a partir de una “mexicanización” o “toltequización”. Mediante el juicio señalado, la obra hizo suya esta postura. En ese sentido, el análisis y la comparación de las cualidades formales de estos sitios arquitectónicos permitieron establecer deducciones no sólo sobre el “estilo tolteca” sino sobre la historia del pasado prehispánico en general.

¹¹ Toscano, *op. cit.*, p. 87.

Otro ejemplo del análisis directo de las obras de arte como punto de partida para la reflexión histórica se halla en el capítulo de pintura renacentista en México. Manuel Toussaint presentó una disertación sobre Baltasar Echave “el viejo” y su descendencia. La polémica radicaba en que se había considerado la existencia de dos pintores homónimos, diferenciado el segundo por el mote de “el mozo”. Según las investigaciones documentales de Toussaint, pero sobre todo “[...] a las diferencias que se notan en muchos de sus cuadros que indistintamente le han sido atribuidos”,¹² distinguió la existencia de tres Echave: “Baltazar de Echave Orio, ‘el viejo’; Baltazar de Echave Ibía, y Baltazar de Echave y Rioja, ‘el mozo’, que viene a ser nieto y no hijo de Echave el mayor, como todos han afirmado”.¹³ La observación puntual de elementos formales en el arte pictórico de los Echave, como la diferencia en los trazos o en las tonalidades de su paleta, forma parte de una actitud analítica que se transformaría en una cualidad a seguir entre los incipientes estudiosos profesionales del pasado artístico mexicano.

En el ejemplo citado de Toussaint también sobresalen la crítica a interpretaciones previas sobre un tema y su confrontación documental para elucidar una idea. Para Manuel Toussaint, la confusión sobre la identidad de los Echave y su relación con las obras artísticas que se les atribuía representaba un problema que debía aclararse en una obra como la del Instituto de Investigaciones Estéticas. Aquí vuelve a aparecer el afán por “corregir” los juicios históricos previos y así legitimar su propia investigación como la más vanguardista en el campo. En el caso referido, otro factor

¹² Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1948. p. 142

¹³ *Idem.*

para el descubrimiento del tercer Echave fue la utilización de documentos que sustentaban la hipótesis, como el que indicaba la fecha de llegada del primero a América y el acta de matrimonio del que sería identificado como el segundo.¹⁴ Como puede verse, la aclaración hecha por el autor, a partir de recursos comparativos entre las obras de arte y los documentos de archivo, es sintomática de la autoridad que la obra coordinada por Manuel Toussaint intentó ejercer.

El examen diligente del estado de la cuestión y el afán por agotar las interpretaciones previas sobre el arte mexicano legitimó la validez heurística de la obra al mismo tiempo que sustentó sus aspiraciones vanguardistas. La crítica de los juicios establecidos y la confrontación de argumentos con el análisis directo de fuentes primarias y secundarias constituyeron la base de su procedimiento, y su objetivo último fue presentar una conclusión sintética del problema tratado.

Al discutir sobre la antigüedad de la cultura olmeca, Toscano expuso la propuesta de George Clapp Vaillant, Matthew Stirling y Alfonso Caso, quienes la consideraron la cultura madre. El autor confrontó dicha visión con la de Eric Thompson que sugería datar a los olmecas después del siglo XII. Finalmente, Toscano sintetizó las dos propuestas a partir del análisis y comparación de las características artísticas de diferentes piezas y señaló que:

[La temporalidad de la cultura olmeca] debe buscarse entre ambos extremos: las antigüedades de La Venta [...] artísticamente corresponden a una etapa primitiva pero posterior al arcaico, ya que la técnica superior de los idolillos de jade pertenece a una fase contemporánea o quizá posterior al periodo inicial de Teotihuacán [...] No obstante, debe aceptarse que es más que probable que la génesis de la América Media se debe buscar en las culturas tropicales que florecieron en la región comarcana a La Venta, lo que, sin embargo, no nos autoriza a suponer que las esculturas y jades de dicha ciudad

¹⁴ *Idem.*

deban concluyentemente adscribirse a los tiempos arcaicos, pues el reciente hallazgo de una tumba de La Venta, de collares de cuentas de cristal de roca, amatista y piezas de ámbar y obsidiana nos remite a un horizonte francamente moderno.¹⁵

Por medio del contraste entre dos posturas, Salvador Toscano puso sobre la mesa su aportación a una polémica vigente para los años en que escribió su obra.¹⁶ A través del agotamiento de un estado de la cuestión vanguardista, y el análisis directo de las piezas de arte, esbozó una interpretación nueva y conciliadora que resultaba coherente con los datos arqueológicos que ofrecían ambos planteamientos.

En general, los tres autores fueron sagaces en el rescate de testimonios arqueológicos, documentos de archivo y hemerográficos. A través de la utilización de un amplio *corpus* de fuentes primarias la obra buscó dotar a su discurso histórico de un mayor grado de cientificidad. Este término debe entenderse en el sentido de rigurosidad metodológica y no como una pretensión de hallar la verdad absoluta sobre algún tema. Como se revisará más adelante, los autores tuvieron clara la idea de subjetividad en la reconstrucción del pasado, no obstante, concibieron que el proceso de elaboración de textos historiográficos debía ser avalado por un tratamiento riguroso de sus fuentes que los condujera a una “fiel interpretación” del pasado, como señaló Manuel Toussaint.¹⁷ Desde el punto de vista de la obra, las pruebas más fidedignas que respaldaban sus argumentos estarían integradas por vestigios contemporáneos al proceso histórico estudiado. Puede decirse que, aunque se consideró que los resultados

¹⁵ Toscano, *op. cit.*, p. 93-94.

¹⁶ Como señalé en el capítulo anterior, la idea de que la cultura Olmeca era la más antiguas de todas las precortesianas era una propuesta vigente. La mayoría de los estudiosos se sumó al planteamiento pero muchos otros no estaban convencidos en la totalidad. *Vid.* Ignacio Bernal, *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1992, pp. 175.

¹⁷ Toussaint, *op. cit.*, p. 469.

a los que se llegaba eran susceptibles de crítica, éstos eran presentados con la mayor solidez posible a través de la gran cantidad de fuentes primarias que emplearon.

El privilegio de recursos heurísticos directos concuerda con lo que Álvaro Matute ha denominado “positivismo desagregado”.¹⁸ Con este planteamiento se da a entender la pretensión de cientificidad que los historiadores mexicanos de mediados del siglo XX quisieron imprimir en sus textos. Según Matute, el interés ya no consistía en descubrir la “única” verdad sobre el pasado, o en señalar una visión evolutiva de la historia como en el positivismo, pero sí se procuró ofrecer una sólida argumentación respaldada con abundantes *corpus* documentales, principalmente de fuentes primarias, lo cual suponía un mejor entendimiento del problema a tratar.¹⁹ Desde esta perspectiva, se intentaba presentar evidencias que “comprobaran” una idea, como si se tratara de un alegato jurídico. Sin embargo, el sentido de comprobación se relaciona con la concepción de sostener sólidamente afirmaciones sin la pretensión de crear leyes generales o interpretaciones absolutas. A la luz de este argumento puede explicarse la ambición del *opus magnum* del Instituto de Investigaciones Estéticas. El texto historiográfico intentó revelar hasta los últimos detalles del pasado artístico mexicano

¹⁸ Álvaro Matute, "La historiografía positivista y su herencia" en Conrado Hernández López (ed.), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, Zamora, México, Colegio de Michoacán; UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, p. 39.

¹⁹ Aunque sigo la propuesta de Álvaro Matute, considero que si el Positivismo se reduce a la idea de rigurosidad científica, es decir, a rescatar sólo sus cualidades epistemológicas, pierde su razón de ser, puesto que creo que lo que define al Positivismo es, ante todo, su particularidad hermenéutica: la interpretación de los tres estados de pensamiento. Además, hay que considerar que en la tradición historiográfica mexicana la preponderancia de las fuentes primarias sobre otras no se restringe sólo a los historiadores adscritos a la ideología positivista, sino que ya existía una tradición sólida previa que puede remontarse a mediados del siglo XIX con la llamada “historiografía erudita”. *Vid.* “La historiografía erudita y la compilación documental”, en Antonia Pi-Suñer Llorens, *En busca de un discurso integrador de la nación 1848-1884*, vol. IV de *Historiografía mexicana*, coordinación general de Juan Antonio Ortega y Medina y Rosa Camelo Arredondo, México, UNAM, IIH, 2011, pp. 313-490.

apelando a una cuantiosa cantidad de materiales y apoyos teóricos que sustentaban sus afirmaciones. No obstante, los autores eran conscientes de que si bien su obra procuró ser la más novedosa y actualizada, podía ser acreedora de futuras correcciones, es decir, el camino interpretativo quedaba abierto.

Se puede decir que los autores desarrollaron una inquietud académica común que podríamos llamar de detective por la búsqueda y rescate de fuentes primarias. Esta actitud puede notarse en las recurrentes visitas que los tres investigadores hicieron a los sitios que historiaron. Una de las aficiones de Justino Fernández era ir de excursión con su joven amigo Edmundo O’Gorman a “descubrir” conventos del siglo XVI. Llegaron, por ejemplo, a vivir por varios días en el convento de Acolman en un intento por emular la vida conventual. Salvador Toscano, por su parte, acompañó a su maestro Manuel Toussaint a visitar las ruinas arqueológicas que investigó. Prueba de ello es que muchas de las fotografías que acompañan la trilogía fueron tomadas por ellos dos, o los planos y croquis de iglesias elaborados por Fernández, como el del convento dominicano de Oaxtepec.²⁰ Además, hay que recordar que aproximadamente una década antes de la publicación del *Arte colonial*, Manuel Toussaint emprendió con la Secretaría de Hacienda la catalogación de los monumentos coloniales en la que Justino Fernández participó como dibujante.

Otro ejemplo significativo son los diferentes viajes realizados por Salvador Toscano entre 1937 y 1942 al sureste mexicano cuyo propósito no era otro que conocer

²⁰ M. Toussaint, *Arte colonial en México, op. cit.*, p. 95.

directamente los sitios y las producciones artísticas de las que se ocupó en su tomo.²¹ El propio autor lo hizo notar en su obra, por ejemplo, cuando pone a discusión la técnica utilizada por los artistas precolombinos en la pintura mural, principalmente la del fresco y la del temple. Después de expresar las opiniones de varios especialistas concluye con la suya fundamentada en su conocimiento directo de los casos de estudio: “Sin embargo, por las observaciones realizadas por el autor en los murales de Uaxactún, Palenque, Teotihuacán, Monte Albán Chichen Itzá y Chacmultún, se puede concluir que el verdadero fresco fue desconocido por los indígenas...”²² En este ejemplo, el recurso testimonial funcionaría como garantía de que las interpretaciones que se enuncian son las más certeras.

Los relatos de viajeros y la hemerografía integraron el *corpus* principal de fuentes primarias en el tomo de Justino Fernández. Mediante citas explícitas del embajador estadounidense J. R. Poinsett sobre el deterioro de la capital en la década de 1820, en particular de la Academia de San Carlos, la obra concluye que la poca producción artística de las primeras décadas del siglo XIX se debía a la inestabilidad política y económica posterior a la revolución de independencia. De la misma manera, Fernández insertó en su narración fragmentos periodísticos de críticas de arte que daban testimonio directo de lo que se pensaba sobre un artista o una obra en su momento histórico. El uso de este tipo de fuentes tuvo la finalidad de otorgarle historicidad al arte de los siglos que estudió. Por ejemplo, al hablar de la obra tardía de

²¹ Manuel Toussaint subrayó la importancia de los viajes de Toscano en el prólogo del *Arte precolombino*. En la Advertencia de la misma obra el propio autor indicó todos los lugares a los que acudió para realizar su investigación.

²² Toscano, *op. cit.*, p. 324.

Santiago Rebull, particularmente del cuadro *La muerte de Marat*, Fernández incluyó fragmentos de artículos que criticaban el cuadro. Algunas posturas eran favorables como las de Felipe Gutiérrez y José Martí, pero otras, las elaboradas por Felipe López y Manuel Altamirano, lo condenaron. La exposición de comentarios contemporáneos a la obra de Rebull le permitió a Fernández equilibrar la figura del artista e introducir el cuestionamiento de cuál era el significado del arte en su momento de producción.

En el tomo de Manuel Toussaint es donde mejor se distingue el uso exhaustivo de fuentes primarias. En algunos momentos la narración se interrumpe para introducir un documento que únicamente tiene la función de informar. Sólo por mencionar uno de muchos ejemplos, puedo referir el caso de los herreros, en el capítulo “Artes menores en la época del Renacimiento”. Tras el análisis de piezas de cerrajería, el texto concede un espacio de casi una página para reproducir la nómina de veinte trabajadores de metales que laboraron en la reparación de la catedral de México en 1585.²³ Esta inclusión es indicativa del carácter enciclopédico de la *Historia del arte en México*, es decir, del interés por construir una obra que además de contener los juicios más actualizados, funcionara como un tratado de consulta posterior. En el caso referido, el autor no interpretó la información proporcionada sino que simplemente dio noticia de los personajes. El mérito consiste en el rescate de fuentes, en revelar un documento que en futuras ocasiones podría ser retomado por algún investigador del arte novohispano. Lo hecho por el director de Estéticas concuerda con su trayectoria académica. Debe recordarse su participación en el grupo de los colonialistas en los primeros años de la

²³ Toussaint, *op. cit.*, p. 182-183.

década de 1920. Como se señaló en el primer capítulo de esta tesis, este grupo de intelectuales se avocó a la revaloración del pasado virreinal y una actividad recurrente entre los integrantes fue la del rescate de documentos de la época. La búsqueda de textos originales a través de la recuperación de archivos y la catalogación y conservación de monumentos y edificios constituyó una labor que apasionó a la intelectualidad del grupo novohispanista, interés que a su vez se ve manifestado en la obra.

En síntesis, puede señalarse que los documentos antiguos publicados en la *Historia del arte en México* son significativos porque legitimaron la obra al considerarse que su uso exhaustivo equivalía a un mayor grado de científicidad en la investigación. El propósito de escribir la interpretación más actualizada sobre la historia artística mexicana condujo a los autores a agotar el abanico de fuentes de que disponían, situación que consideraron como garantía de la veracidad de su discurso. En ese sentido, el manejo crítico y exhaustivo de fuentes constituyó un componente metodológico fundamental en la articulación de la obra historiográfica emprendida por el Instituto de Investigaciones Estéticas.

Si bien he puesto énfasis en la actitud crítica de la obra ante sus fuentes, también es justo mencionar que en algunos casos se confió de manera peculiar en las interpretaciones efectuadas por otros intelectuales, contemporáneos o precedentes. El valor que se le dio a estas fuentes reside en el prestigio intelectual de sus enunciantes, es decir, eran considerados autoridades en la materia a tratar, lo cual significaba garantía en sus planteamientos. Por encima de ello, su visión histórica se correspondía con los propósitos de la obra.

Un ejemplo es Eduard Seler, concebido por Salvador Toscano como “el gran antropólogo alemán”.²⁴ El autor del *Arte precolombino* cedió la palabra a su informante por medio de citas textuales para explicar razones sobre temas concretos. En el estudio del Códice Borgia, por ejemplo, Toscano comenzó sentenciando la gran calidad artística del documento prehispánico para después justificar su juicio con la siguiente cita de Séler: “[El códice Borgia] se distingue por la ejecución artística de las figuras y por la belleza del colorido. Es un manuscrito caligráfico [trazado] con la ejecución más cuidadosa y atenta de las figuras, con amplitud de detalles y magnificencia de colores”.²⁵ A pesar de que el historiador de Estéticas conocía el códice, según se atestigua líneas más adelante, la explicación que ofrece no es propia. Prefirió que quedara registrada con las palabras del sujeto en quien depositó su confianza interpretativa. Otro ejemplo de la referencia al estudioso alemán se encuentra en el capítulo de escultura nahua. Al hablar sobre las decoraciones que tienen unos tambores de Malinalco, Toscano citó la descripción e interpretación de Seler: “[...] se trata de un instrumento musical usado en la danza de los guerreros, pero en la cual se representa a éstos como a muertos en la guerra, como destinados a morir sacrificados”.²⁶ El autor no va más allá de lo citado, es decir, consideró que lo dicho por su fuente era la información más acertada sobre la pieza y por lo tanto, digna de ser consignada en su narración histórica. La actitud adoptada por Toscano tiene que ver, en gran medida, con el prestigio que tenía en la

²⁴ Toscano, *op. cit.*, p. 361. Mechthild Rutsch destaca la influencia de Séler en los investigadores mexicanos desde principios de siglo, no sólo por sus aportaciones propiamente científicas sino por su carisma con la gente que lo rodeaba. Prueba de ello son los tres días de luto que guardó el Museo Nacional tras su muerte en 1922, que contrastan con la breve nota que se había escrito en el *Boletín del Museo* cuando murió Justo Sierra diez años atrás, y quien se distinguió por apoyar desmedidamente al museo. *Vid. Rutsch, op. cit.*, p. 274, n. 37.

²⁵ *Ibid.*, p. 371.

²⁶ *Ibid.*, p. 304.

primera década del siglo pasado la antropología alemana, y específicamente Eduard Seler, en el estudio de las culturas precortesianas.²⁷ Como mencioné en el capítulo anterior, el germano era muy cercano a Franz Boas, quien tenía una visión antievolucionista de la civilización. Ambos fueron influyentes entre la intelectualidad mexicana de principios de siglo, principalmente en Manuel Gamio, puesto que criticaban el eurocentrismo y postulaban un relativismo histórico que puede relacionarse con las teorías neokantianas adoptadas por los autores de la trilogía.

En Justino Fernández también se observa una inclinación por ciertos informantes. Para el tratamiento de la pintura del siglo XX siguió muy de cerca la autobiografía del muralista José Clemente Orozco. Así lo indicó el propio historiador: “Siempre habrá que recurrir a Orozco para aclarar ciertos trozos de nuestra historia, pues verídico y exacto como fue, sus notas autobiográficas son un documento inestimable”.²⁸ En efecto, la obra del artista es muy rica en información, pero el aprecio que de ella tiene Fernández también se explica por la simpatía y admiración del historiador por el pintor jalisciense.

El seguimiento casi puntual de ciertas posturas interpretativas me conduce a revisar, de manera más detallada los recursos teóricos con el que se articularon los planteamientos hermenéuticos de la obra. A ello me referiré a continuación.

²⁷ Flora S. Clancy, "Art History" en David Carrasco (ed.), *The Oxford encyclopedia of Mesoamerican cultures*, New York, Oxford University Press, 2001.

²⁸ Fernández, *op. cit.*, p. 237.

Esquemas referenciales

Otro recurso epistemológico que contribuyó al sustento de las ideas de la *Historia del arte en México* se halla en el apego a teorías y metodologías actualizadas y vanguardistas sobre historia y arte, según las corrientes conocidas en México en la época en que se redactó la obra. Éstas constituyen lo que Javier Rico ha denominado “esquemas referenciales”,²⁹ que si bien no siempre son explícitos en el texto, pueden inferirse a partir de la forma en que está articulada la investigación. Los tres autores evidenciaron su conocimiento de posturas interpretativas novedosas que contribuyeron a la adopción de metodologías que les resultaron oportunas para explicar el pasado artístico mexicano.

Las ideas que relativizaban las generalizaciones totalizadoras, tanto para la interpretación del arte como de la historia, fueron las principales influencias teóricas de los autores. Como ya se ha señalado, la obra no planteó la existencia de una metodología única que condujera al conocimiento de la verdad absoluta de la interpretación del arte ni del pasado. En otras palabras, se consideró que la explicación de lo artístico no podía articularse en función de principios esencialistas, vinculados por lo general con los cánones clásicos, por lo que resultaba necesario explicar cada manifestación a la luz de las características históricas particulares de la cultura que lo producía. Por tal motivo, puedo identificar en la *Historia del arte en México* tres influencias principales que giran en torno a un pensamiento relativista: el abstraccionismo artístico, el espiritualismo bergsoniano y el historicismo.

²⁹ Para Rico los esquemas referenciales de un texto historiográfico están configurados “por el modelo teórico y/o metodológico que guía la indagación”. Rico, *op. cit.*, p. 206.

La teoría de Wilhelm Worringer sobre el abstraccionismo en el arte sobresale en el *Arte precolombino*. Salvador Toscano sustentó su trabajo en la afirmación de que “los estilos artísticos [...] son el resultado o dirección de una voluntad artística”.³⁰ Es decir, que cada expresión en el arte es particular y obedece a impulsos psicológicos de una persona o comunidad específica en tiempo y espacio. Con esta idea, el investigador universitario argumentó la inexistencia de un criterio de validez universal para juzgar el arte de los diferentes pueblos históricos. Este planteamiento resultaba oportuno para aproximarse al estudio de manifestaciones plásticas que fueron concebidas bajo parámetros distintos a los cánones clásicos. Toscano halló una explicación útil para resaltar la importancia de comprender los vestigios arqueológicos como expresiones artísticas, considerando la existencia de un ideal estético en las culturas antiguas relacionado con su propia cosmovisión. Por lo tanto, la valoración de las esculturas, las pirámides, los códices y demás objetos prehispánicos podría ser hallada en sus cualidades artísticas, sin reducirlos a su utilidad como fuentes para encontrar en ellos fechas calendáricas o información sobre la organización social y política de los pueblos antiguos.

La apreciación de los vestigios precortesianos como obras de arte era una idea que décadas atrás había esbozado Manuel Gamio, antropólogo de gran influencia en la cultura nacional de la primera década del siglo XX. Salvador Toscano retomó su inquietud de que para que existiera un justo entendimiento de la “emoción estética” de los objetos prehispánicos, era necesaria la integración de “la belleza de la forma

³⁰ Toscano, *op. cit.*, p. 3.

material y la comprensión de la idea que ésta representa”.³¹ Este planteamiento apuntaba a considerar que cada cultura humana poseía una particular forma de expresión material de su cosmovisión intelectual o espiritual. En ese sentido, el arte significaba la síntesis entre el pensamiento de un sujeto o una sociedad, y la asimilación de su entorno, por lo que habría que comprender lo que Worringer denominó “voluntad artística”. Esta consideración fue la que siguieron Toscano, Toussaint y Fernández en el desarrollo de la trilogía.

Cuando Worringer se refirió a la “voluntad artística” como impulso en el arte, manifestó la existencia de agentes internos, en un sujeto o en una colectividad, capaces de objetivar una muestra de lo más íntimo del ser que los expresa.³² Esta consideración remite al pensamiento espiritualista de Henry Bergson, otra influencia significativa en la trilogía. Como se indicó en el capítulo anterior, para Bergson la introspección representa el camino más elevado para el entendimiento del mundo, es decir, a partir del estudio de la propia conciencia puede llegarse al conocimiento pleno de la experiencia humana.³³ Si bien en la *Historia del arte en México* no existe alguna referencia explícita del filósofo francés, hay que recordar que Antonio Caso y José Vasconcelos, por citar a los más destacados, fueron promotores del pensamiento bergsoniano desde la primera década del siglo pasado y ambos influyeron en los redactores de la trilogía. Además, la obra propone entender la producción artística mexicana apelando al sentido espiritual del creador, ya sea un individuo o una cultura

³¹ *Ibid.*, p. 6.

³² Wilhelm Worringer, *Abstracción y naturaleza: una contribución a la psicología del estilo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 84-86.

³³ Henry Stuart Hughes, *Conciencia y sociedad: La reorientación del pensamiento social europeo 1890-1930*, Valencia, Aguilar, 1972, p. 77.

en general. Por ejemplo, en la introducción del *Arte colonial* Manuel Toussaint señaló que: “Cuando nuevos grupos sociales, formados por la fusión de los pueblos españoles y sus descendientes con elementos aborígenes, son los que habitan en el país, dotado ya de personalidad, su arte, el barroco, se ve influenciado intensamente por el viejo espíritu indio, convertido ya en mestizo”.³⁴ En esta cita puede encontrarse la concepción de la existencia de un espíritu según cada región de origen o momento histórico, en este caso el español, el indígena y el novohispano. Como se verá más adelante, la identificación del espíritu o del sentido del arte de cada periodo histórico estudiado por Toscano, Toussaint y Fernández, los condujo a plantear la idea de una estética mexicana.

En el primer capítulo de esta tesis mencioné que la teoría de Wilhelm Worringer sobre el abstraccionismo en el arte fue introducida en México a partir de la popularización del pensamiento de José Ortega y Gasset en la década de 1920, quien había elaborado en 1911 un trabajo sobre la obra del filósofo alemán. Hasta donde he podido investigar, todo indica que Toscano no conoció directamente la obra de Worringer sino el texto de Ortega.³⁵ Si esto es así, no es arriesgado pensar que las ideas del alemán fueron leídas bajo el tamiz interpretativo del español. La concepción de que el arte debe ser analizado a partir de la voluntad artística de cada cultura histórica conduce a la idea de hallar un sentido de historicidad en el arte. En el trabajo de Ortega

³⁴ Toussaint, *op. cit.* p. XXIII

³⁵ El capítulo de “Estética indígena” es el único de la obra de Toscano que no incluye bibliografía. Aunque en el texto el autor se refiere a la obra de Worringer, no señaló la fuente de su planteamiento. Su capítulo está diseñado como una especie de ensayo sobre el tema.

sobre Worringer, el primero señaló que “a cada momento histórico le corresponde diferente voluntad estética”.³⁶

El historicismo, por lo tanto, es la tercera influencia teórica significativa en la *Historia del arte en México*. Como señalé en el capítulo anterior, esta corriente se había introducido en México por medio de la difusión de la obra de Ortega y Gasset, pero a la llegada de los transterrados españoles en 1939, el historicismo cobró más fuerza bajo el liderazgo de José Gaos. Impulsado por esta forma de pensar el pasado, comenzando por la historicidad del objeto de estudio, Edmundo O’Gorman publicó en 1940 *El arte o de la monstruosidad*. En este ensayo planteó que el historiador del arte debe comenzar su trabajo indagando acerca de la existencia o inexistencia de un sentido artístico en una época determinada, antes de estudiar las manifestaciones artísticas si es que las hay.³⁷ El *Arte precolombino*, en principio, respondió a esta inquietud. Por eso Salvador Toscano inició su obra disertando sobre la posibilidad de hablar de una estética indígena. Su solución, que como se indicó antes está basada en la postura de Worringer, también bebe de los preceptos historicistas porque considera que cada cultura histórica expresó su propia voluntad artística y, por lo tanto, no podría juzgarse a todas con el mismo sentido.

Justino Fernández articuló su obra siguiendo muy de cerca planteamientos semejantes. En su nota introductoria confesó: “No puedo menos de reconocer que si en algo ha mejorado mi criterio respecto al concepto de la historia [...] lo debo en gran

³⁶ José Ortega y Gasset, “Arte de este mundo y del otro” en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 109.

³⁷ Edmundo O’Gorman, *El arte, o, de la monstruosidad: y otros escritos*, México, Editorial Planeta, J. Mortiz, 2002, p.75.

parte al maestro doctor José Gaos [...]; también debo mucho a mi amigo de toda la vida Edmundo O’Gorman, cuyas reflexiones sobre la historia y excelentes trabajos y conversaciones me han sido siempre reveladores”.³⁸ La convivencia con ambos fue decisiva para que Fernández formulara una concepción propia del quehacer historiográfico, particularmente de tema artístico. Los tres hicieron de la historiografía un problema histórico, es decir, entendieron la disciplina como una suma de interpretaciones sobre el pasado con historicidad propia que, por tanto, es digna de estudio. Como señaló O’Gorman en un texto contemporáneo a la trilogía “[...] el único método que nos ofrece garantías para saber qué es en sí el conocimiento historiográfico, consiste en emprender el análisis histórico de ese tipo de conocimiento, a fin de poder apresar de un modo firme su razón de ser y los pre-supuestos en que se funda”.³⁹ Por esa razón es significativo que la obra de Fernández incluya un capítulo de “Crítica de arte” para cada uno de los dos siglos que estudió. En esos capítulos, Fernández analizó textos de historiografía del arte que, si bien le sirvieron como fuente a él o a sus colegas investigadores, constituían un producto historiográfico de tema artístico susceptible de análisis. Incluyó, por ejemplo, un extenso comentario sobre las cualidades historiográficas del *Diálogo sobre la pintura en México* de Bernardo Couto. Se resaltó la importancia del rescate de fuentes, la capacidad literaria con la que se articuló la narración histórica y sobretodo, el nivel de representación de una forma de conciencia sobre el pasado virreinal desde la intelectualidad decimonónica.

³⁸ Fernández, *op. cit.* p. XXII.

³⁹ Edmundo O’Gorman, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, México, UNAM, 2006.

Los esquemas referenciales de los autores de la *Historia del arte en México* representan su conocimiento y participación en las discusiones sobre arte e historia más actualizadas de su época. Las influencias teóricas, junto con el agotamiento de fuentes y su rigurosa examinación, constituyen la base epistemológica de la obra. Mediante estos recursos heurísticos se sustentó un proyecto historiográfico que, a su vez, aspiraba a la legitimación de otros dos aspectos. En primer lugar, el institucional. El sentido totalizador de la obra era concordante con el compromiso de calidad académica que el Instituto de Investigaciones Estéticas quería proyectar, al ofrecer el estudio más completo y riguroso del pasado artístico mexicano, reafirmando su liderazgo en el campo de las investigaciones estéticas. En segundo lugar, el proyecto de la *Historia del arte en México* pretendía validar la importancia misma del arte mexicano. Una de las intenciones de los tres investigadores era colocar a la plástica nacional en sintonía con el arte universal, es decir, exhibirla como una expresión que podía dialogar y competir con cualquier otra de la tradición europea. Una obra historiográfica con semejantes características, y con el respaldo institucional de la máxima casa de estudios de México, podría proyectar al arte mexicano en el ámbito internacional de la cultura.

MECANISMOS EXPLICATIVOS

Una de las principales aspiraciones de la obra fue rebasar el nivel descriptivo de las obras de arte para dotar de significado a su producción histórica. Así, los autores de la trilogía compartieron una conciencia sobre el quehacer historiográfico que revelaba la necesidad de la visión particular y subjetiva del historiador. De esta manera, la obra pretendió aportar un diálogo entre el presente y el pasado que se lograría a partir del

reconocimiento de sus autores a la importancia de su labor hermenéutica. Sobre esta idea conviene citar lo que Justino Fernández expresó acerca del camino para la elaboración de su *Arte moderno y contemporáneo*:

He considerado todo aquello más relevante, lo que tiene mayor significación, por lo tanto, no debe tomarse el texto como un inventario de consulta, porque decepcionará en ese sentido; he procurado exponer, analizar e interpretar, para alcanzar ciertas conclusiones, así entiendo la historia; los catálogos de datos deben ser publicados aparte como tales; no entiendo la historia 'imparcial' y supuestamente sin crítica o criterio que discierna lo importante de lo que no lo es, o que no intente los matices y gradaciones. Alguien dijo⁴⁰ que en materia de historia no se trata de saber lo que pasó exactamente, sino lo que importa.⁴¹

A pesar de la gran cantidad de información ofrecida y el carácter enciclopédico de la obra, la valoración de los autores acerca de la importancia de su empresa recayó, principalmente, en su anhelo de dotar de significado al fenómeno artístico mediante su interpretación histórica. De acuerdo con la cita, el pasado sólo adquiere relevancia gracias al criterio analítico e interpretativo del sujeto de la enunciación historiográfica.

La conciencia del historiador, entendida como su discernimiento, crítica y subjetividad creativa, se contempla en la obra como la conciencia de los mismos artistas. Esto puede ejemplificarse principalmente en el último de los tomos de la trilogía donde hay apartados especiales que se refieren a la historia de la crítica y la

⁴⁰ Justino Fernández no revela su fuente sobre la idea de que en materia de historia se trata de saber lo que importa. Sin embargo, es muy probable que se refiera a José Gaos. En primer lugar hay que recordar la amistad cercana que los unía y la influencia intelectual que el estudioso mexicano reconocía en el español. Desde su llegada a México Gaos se unió al grupo de San Ángel y Edmundo O'Gorman y Fernández se convirtieron en sus fieles discípulos e interlocutores. Por otro lado, el comentario de Fernández está relacionado con la nota 28 de las *Notas sobre la historiografía* de Gaos, en la que sostiene que el historiador "[...] tiene que seleccionar dentro de su tema, ciertos hechos u objetos, en general: lo memorable, [...] lo influyente, [...] lo representativo, [...] lo permanente". Gaos, *op. cit.*, pp. 242-243. Si bien el texto de Gaos se publicó por primera vez hasta 1960, puede inferirse que sus principales propuestas ya habían sido comentadas desde años atrás con personas tan íntimas a él como eran Fernández y O'Gorman.

⁴¹ Fernández, *op. cit.* p. XXI.

historiografía del arte de los periodos tratados. Para el autor, este campo de estudio exponía las valoraciones que cada época le había otorgado al arte, lo cual implicaría que esta noción no sería estática o esencial, sino que se constituye por juicios o interpretaciones a su vez historizables: “Sería imposible no considerar [...] corrientes del pensamiento y críticos de arte en cuyas opiniones está condensado el impacto, el efecto que el arte producía en estas cultivadas conciencias [...] es necesario tomar en conjunto la conciencia crítica del tiempo [...] ya que arrojará alguna luz sobre el sentido de la época”.⁴² Por esta razón, Justino Fernández no tuvo el menor inconveniente en subrayar la importancia de la *Historia del arte en México* que él finalizó.⁴³ Así, consideró que el trabajo elaborado por él y sus colegas constituía la huella artística más reciente dentro de la larga trayectoria del arte mexicano, que se remontaba hasta las arcaicas cerámicas precolombinas. De modo que el juicio sobre el arte expuesto en la obra constituiría, desde la perspectiva de la obra misma, la conciencia artística de su propia época. Con ello se establece una relación de consustancialidad entre el sujeto y el objeto de la narración historiográfica. Esto significa que los historiadores se observarían a sí mismos al considerar que su quehacer, al igual que el arte, es historiable porque manifiesta preocupaciones e interpretaciones humanas propias de su momento histórico. Con esta idea queda asentada, desde la misma *Historia del arte en México*, la valoración de su dimensión hermenéutica.

Para finalizar este capítulo y resaltar el criterio de unidad de la trilogía, me referiré a la ruta interpretativa que siguieron los autores para explicar el desarrollo de

⁴² *Ibid.*, p. 176.

⁴³ J. Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, op. cit., p. 480.

la historia del arte mexicano. En el prólogo del *Arte moderno y contemporáneo*, Manuel Toussaint señaló, refiriéndose a la obra en su conjunto, que: “[...] pueden variar las épocas, los tiempos, pero nosotros seguimos siempre un mismo criterio artístico, una interpretación estética e histórica del fenómeno de las artes plásticas”.⁴⁴ Con esta declaración, el director del Instituto de Investigaciones Estéticas hizo explícita la unidad hermenéutica con que está construida la obra. Si bien existieron particularidades en cada uno de los tomos, en lo general, los tres siguieron una misma ruta explicativa del devenir artístico.

Ideas clave

Como he venido reiterando, una de las ideas eje de la trilogía es que el fenómeno artístico sólo puede comprenderse a partir de su consideración histórica. Pensar en una relación entre arte e historia implicaría, en principio, que sus ámbitos se encuentran separados aunque puedan existir ciertos vínculos, sin embargo, la obra manifiesta la convicción de que el arte se constituye históricamente. Esto se evidencia en el tratamiento de la noción de “estilo” que es aplicada a lo largo de los tres volúmenes. El estilo significó, para Manuel Toussaint, la expresión de un movimiento social o de una época histórica. Es decir, que la dimensión formal de las artes plásticas es la manera en que se manifestaría el sentido histórico del arte. Por esta razón la estructura de los volúmenes segundo y tercero se organizó en función de épocas históricas que tendrían su correspondiente estilo artístico. La periodización del arte colonial tendría que establecerse según los movimientos sociales. Así lo expresó Manuel Toussaint:

⁴⁴ Fernández, *op. cit.*, p. XIX.

Es necesario crear, pues, una nueva división que esté de acuerdo con la variación de los estilos históricos y que corresponda a la diversidad del movimiento social al cual pertenecen precisamente estos estilos. Si observamos detenidamente el panorama del virreinato, nos damos cuenta de que la única división lógica es la que se basa en las diversas épocas históricas por las que atravesó las cuales se expresan en las varias modalidades estilísticas.⁴⁵

Por lo tanto, la noción de estilo está constituida por la correspondencia de una expresión artística con su sentido histórico, y no sólo por las características técnicas o formales de dichas manifestaciones.

La obra plantea la existencia de una dinámica de los estilos. Por este concepto se entiende, en principio, la existencia de características artísticas que definen un momento histórico en particular, en un tiempo y un espacio determinado, y que constituirían un estilo. Como hemos visto, el arte se concibe como un fenómeno que se transforma a través del tiempo. No obstante, a pesar del dinamismo, en la obra se consideró la supervivencia de elementos del pasado que sumados a lo novedoso conformarían el sentido del arte de una nueva época. La actividad constante de síntesis artística sería, en otras palabras, la dinámica de los estilos.

Esta forma de pensar el devenir del arte puede explicarse si se considera la intención de los autores por hallar una estética de lo mexicano. La narración histórica que ellos elaboraron, que abarca una temporalidad de más de veinte siglos, pretendió identificar características específicas que perduraran en las manifestaciones plásticas, a pesar del andar del tiempo. Encontrar esas partículas que viajan a lo largo de los años permitiría articular la idea de una historia artística en conjunto, desde las cerámicas

⁴⁵ Toussaint, *op. cit.* p. XXIV.

arcaicas hasta la construcción de Ciudad Universitaria en el siglo XX. La suma de las particularidades de cada época conformaría una estética de lo mexicano.

La noción de una dinámica de los estilos constituyó el mecanismo con el que los autores de la obra intentaron explicar el arte mexicano a partir de los cambios y permanencias en una historia de largo aliento. Por lo tanto, conviene preguntarse, siguiendo a Javier Rico, ¿qué “factores históricos” posibilitan la dinámica del arte, según el contenido de la obra? Es decir, ¿qué elementos constituyen el motor de la historia del arte mexicano a la luz del texto?⁴⁶

A partir del análisis de la trilogía he podido identificar que el horizonte de producción del arte, que implica tanto las circunstancias como el universo interno de los artistas, constituye, de acuerdo con la hermenéutica de la obra, el principal factor de la creación artística y, por lo tanto, de la dinámica de los estilos. Siendo así, la figura del artista, sea éste considerado como una entidad individual o colectiva, adquiere importancia debido a la conformación en él de una cosmovisión particular que expresa en el arte. La forma de concebir el mundo por el artista, es según la obra, la síntesis entre las características de su personalidad, que conforman su espíritu, y los estímulos que lo rodean, constituyendo estos últimos la circunstancia histórica que por él es aprehendida y que se enfrenta a su universo interno. De aquí se desprende la idea de que aquellos sujetos o culturas que lograron generar la síntesis más completa de los dos factores enunciados, constituirían los momentos coyunturales de la dinámica de los

⁴⁶ Como parte de los elementos que componen un texto historiográfico, Javier Rico señala que los *factores históricos* “Puede[n] pensarse como ‘el motor de la historia’: dinámica social, transformación de las estructuras, lucha de clases, desarrollo del Estado, conflicto tradición-modernidad, marcha de la civilización, entre otros”. Rico, *op. cit.* p. 205.

estilos. Pero sobre esta última idea se profundizará en el siguiente capítulo. Por lo pronto sólo señalaré que la concepción de una dinámica de los estilos posibilitada por la circunstancia y espiritualidad del creador del arte significó para la trilogía la forma de explicar el porqué del devenir artístico mexicano.

Según lo expuesto hasta aquí, la figura del artista constituye en la obra el principal factor para comprender el fenómeno artístico. El sujeto del arte asumiría su posición histórica que pondría de manifiesto en su creación. Por lo tanto, será necesario revisar con detalle cómo la obra abordó la explicación de la producción del arte por medio del estudio de las características constitutivas del sujeto creador.

La circunstancia de los artistas

Los autores de la trilogía consideraron que la producción artística, como cualquier otro asunto humano, no se explica a causa del azar. Ellos concibieron que los sujetos creadores del arte son producto de una realidad histórica específica. Por lo tanto, resultaba necesario conocer el horizonte en el que se produjo la obra de arte para poder explicar la razón de su existencia. Esta forma de pensar remite, sin lugar a dudas, al pensamiento historicista que, como he mencionado ya, los autores seguían como forma de entender el pasado y sus posibles formas de estudio. La célebre frase de José Ortega y Gasset es muy ilustrativa: “Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”.⁴⁷ El filósofo español propuso la necesidad de conocer el mundo que rodea a un individuo para, asimismo, comprender su razón de ser. En ese sentido, los autores de la *Historia del arte en México* determinaron necesario entender la realidad histórica

⁴⁷ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 30.

del periodo que les ocupaba para así ofrecer una interpretación más adecuada y veraz de alguna expresión artística en particular, o de un periodo en general.

La circunstancia de los sujetos del arte abarcaría, por un lado, las características más generales de la cultura en la que se sitúa, como el sistema de creencias religiosas, la situación política, los conflictos sociales, los círculos de artistas, entre otras. Por otro lado, también comprendería las singularidades de su trayectoria vital, por ejemplo, la familia a la que perteneció, su situación económica, la gente con la que convivió y se relacionó, para quiénes trabajó o cuál era el motivo de que ejerciera como artista. De manera que el conocimiento del entorno de los creadores del arte constituyó una de las perspectivas con la que la obra pretendió entender el fenómeno artístico.

Por ejemplo, el tratamiento de las artes plásticas precolombinas es precedido por un amplio apartado denominado “Arte e historia”. En ese capítulo Toscano ofreció un panorama histórico de las culturas precortesianas. El autor consideró necesario que para comprender la dinámica de los estilos artísticos, el lector debía conocer, en primer lugar, las circunstancias que rodeaban la generación artística. Es decir, la correcta ubicación temporal y espacial, así como las características sociopolíticas más representativas de cada cultura conformarían el escenario donde tiene lugar la creación artística.

Manuel Toussaint prosiguió de manera similar. Las secciones de pintura de cada uno de los periodos en que dividió su obra están organizadas en función de los artistas. Antes de analizar formalmente las obras, introdujo una semblanza biográfica de los autores con el objetivo de conocer los momentos más especiales de su vida y así

entender las particularidades de su producción. Este es el caso de Cristóbal de Villalpando, por mencionar sólo un ejemplo. En principio, Toussaint ofreció la mayor cantidad de datos que pudo investigar sobre la vida del pintor,⁴⁸ posteriormente analizó sus obras más representativas. Esta fue la ruta que siguió el autor en casi todo su tomo, sobre todo donde pudo identificar a los autores de las obras, o en su defecto a los gremios de productores. La inclusión de una gran cantidad de datos se relaciona con la idea que se desarrolló párrafos arriba sobre el afán enciclopédico. Como puede observarse, Toussaint reconstruyó, en primer lugar, el universo externo del artista, que a su vez, influiría en su manera de pensar y, por lo tanto, de expresarse artísticamente. Para él, la comprensión del arte era posible si antes se entendía su horizonte de producción. Es decir, consideró que las manifestaciones artísticas son resultado de su tiempo.

En el tomo de Justino Fernández no solamente se refirieron datos biográficos de los artistas, sino que constantemente se ofrecieron esbozos generales del periodo. Por ejemplo, antes de abordar el tema del muralismo del siglo XX, el autor desarrolló un apartado titulado “Cultura revolucionaria”. A través del análisis de testimonios de Alfonso Reyes y Ramón López Velarde interpretó la influencia de la gesta armada en la transformación de las expresiones culturales del inicio del siglo.⁴⁹

⁴⁸ Toussaint refirió información muy detallada sobre el pintor como cuándo se casó, con quién lo hizo, que su suegro y cuñado también eran pintores, quiénes fueron sus hijos y que el padrino de su bautizo fue Baltazar Echave y Rioja, dato que le permitió inferir que él había sido su maestro. Toussaint, *op. cit.*, p. 249-250.

⁴⁹ Fernández, *op. cit.*, p. 300.

Otro ejemplo significativo del *Arte moderno y contemporáneo* se encuentra en el capítulo “Advenimiento del liberalismo”, que se refiere al tránsito entre la primera y segunda mitad del siglo XIX. En este apartado se explican las características del pensamiento liberal y su influencia en el desarrollo de la cultura universal y mexicana. Todo este conocimiento es la base para entender que el desarrollo del arte se inserta en una circunstancia mucho más compleja. En defensa de esta sección, Fernández escribió:

Tal vez piense el lector que gran parte de lo considerado en este capítulo es ajeno al tema que nos interesa, mas no es así, desde mi punto de vista, puesto que uno de mis propósitos es mostrar, como creo que se hará patente en el desarrollo de este trabajo, que nuestro arte ha dado expresión a problemas espirituales que tienen sus raíces en lo más hondo de nuestro ser [...] La conciencia histórica en una forma o en otra, es la espina dorsal del arte moderno y del contemporáneo, sobre todo desde fines del siglo XVIII. ¿Cómo no ver los fondos de lo uno y lo otro, cuando se quiere comprender con amplitud y hondura las bellas expresiones de un tiempo?⁵⁰

En esta cita sobresale la importancia que la obra otorga a la reconstrucción del horizonte cultural de una época para comprender sus expresiones artísticas. Además, para el tema tratado por Fernández resultaba muy importante establecer esa relación debido a que los pintores académicos del siglo XIX hicieron de los episodios históricos un tema recurrente. Asimismo, el pasaje citado refleja la idea de que el arte es expresión del espíritu, individual o colectivo. En este sentido, el deseo por contextualizar y ofrecer una muestra del panorama cultural de una época se juzga significativo para comprender el espacio general desde el que se crea una conciencia particular y, posteriormente, una expresión artística.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 48.

El universo interno de los artistas

Los aspectos psicológicos de un individuo o de una comunidad son otro factor mediante el cual la trilogía explica el fenómeno artístico. A lo largo de la *Historia del arte en México* se observa un interés por comprender el universo interno de los sujetos del arte, es decir, los procesos conscientes e inconscientes de su mente que se manifiestan en una voluntad artística. En la obra se utiliza el término de espíritu para hacer referencia a las características más profundas e íntimas de la personalidad del artista. Esta forma de explicar el motor del dinamismo en el arte no debe separarse del pensamiento espiritualista de Henry Bergson. Hay que recordar que para el filósofo francés el estudio de la conciencia permitiría llegar al conocimiento de la experiencia humana.

Por ejemplo, Salvador Toscano señaló que “el estilo artístico es la fisonomía, la forma por la cual se expresa una cultura, su expresión psicológica peculiar”.⁵¹ Desde su punto de vista, el arte es una manifestación de lo más profundo de la conciencia, capaz de crear lo que Worringer denominó una voluntad artística. En el capítulo “Estética del arte indígena” el autor agrega lo siguiente: “Worringer sostiene que el arte es sólo expresión psicológica de la humanidad, es decir, expresión colectiva de su voluntad: ‘Se ha podido lo que se ha *querido*, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística’. De allí que considere la historia del arte, no como la historia de la capacidad, sino de las diversas voluntades artísticas de las sucesivas culturas”.⁵² Como puede verse, según Worringer y por lo tanto Toscano, el arte se concibe como un producto de la espiritualidad humana, como un rasgo psicológico que

⁵¹ Toscano, *op. cit.* p. 3

⁵² *Ibid.*, p. 4. La cita que inserta Toscano no aparece literalmente así en Worringer, pero sí en el ensayo de José Ortega y Gasset, “Arte de este mundo y del otro”, *op. cit.*, p. 103-128.

se libera en la expresión artística. Siguiendo este principio, el mexicano afirmó: “El carácter fundamental de la arquitectura mexicana antigua es el espíritu de elevación de sus monumentos, y, más aún, de externación. Invariablemente la mirada del constructor indígena se dirige hacia lo alto y hacia el exterior...”⁵³ En este ejemplo se relaciona un rasgo espiritual que fue juzgado común en los antiguos indígenas, la mirada hacia lo exterior, hacia lo alto, con la arquitectura de edificios elevados concordante con ese atributo propio de su espíritu.

En el *Arte colonial* se observa el interés por dar a conocer las razones psicológicas de un tiempo histórico determinado para poder hallar en su arte un sentido que se correspondiera con esa particular forma de pensar. Por ejemplo, del templo jesuita de Tepozotlán se resaltó su belleza decorativa y la emoción que causa al espectador que lo visita. Para hacer más evidente el significado artístico de aquel templo, el autor expresó: “El sentido íntimo, el único que puede compenetrarse con esta obra y fundirse con ella, es un sentimiento católico: es la humildad del hombre que sabe crear estas magníficas plegarias hechas materia para ensalzar con los himnos más efusivos, puesto que carecen de palabras, la grandeza de Dios”.⁵⁴ Toussaint interpretó que la ruta más segura para entender el arte de este espacio sagrado es aquella que pone al espectador en el mismo sentir de quien lo ejecutó, esto es, en el sentimiento católico. Si esto es posible, desde su punto de vista “[...] quienquiera que esté dotado de

⁵³ Toscano, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁴ Toussaint, *op. cit.*, p. 309.

sensibilidad artística, así sea pagano, protestante o ateo [...] podrá gozar del espectáculo maravilloso del arte”.⁵⁵

Por su parte, Justino Fernández consideró que las cualidades íntimas de los sujetos creadores, esto es, su personalidad o espíritu, no son permanentes sino que cambian a través del tiempo, al igual que sus circunstancias, vitales o culturales. Por lo tanto, esta variabilidad es lo que a su juicio genera la transformación del arte, la dinámica de los estilos. Un ejemplo de esta idea es su análisis de la extensa obra del pintor decimonónico Juan Cordero. Fiel a su método, expuso en primer lugar características biográficas del artista antes de abordar su obra. Sobre el pintor poblano destacó su personalidad aguerrida como lo demuestra su perseverancia en alcanzar su sueño de convertirse en pintor a pesar de las precariedades en que se encontraba la Academia de San Carlos a mediados del siglo XIX. Ante este escenario Fernández señaló: “[...] los tropiezos en el orden práctico de la vida descubren su decidido carácter para realizarse”.⁵⁶ Posteriormente señaló cómo su temperamento combativo y soberbio lo condujo a sostener constantes pugnas con el célebre pintor catalán Pelegrín Clavé, director de la Academia de San Carlos.

Según Fernández, el carácter psicológico de Cordero marcó considerablemente su obra. Una muestra son los murales que decoran la Capilla del Cristo de Santa Teresa, siendo “[...] la más completa pintura mural que realizó Cordero, en la que su personalidad y concepto de este género de expresión quedó definida”.⁵⁷ Para

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Fernández, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

Fernández, la más íntima expresión del artista puede juzgarse por la cúpula de la capilla: “Allí el Cordero que ya apuntaba en obras anteriores, el cincelador de dibujo franco y preciso, de grandes áreas de colores intensos, de claridad en la concepción y composición, lleva sus propias posibilidades de pintor mural a sus límites y el resultado fue cierta originalidad...”⁵⁸ Los adjetivos que califican la técnica del pintor podrían extrapolarse, hasta cierto punto, a la personalidad del artista. Es decir, según la obra, Cordero sintetizaba en su persona, en su espíritu, franqueza, precisión, intensidad y claridad.

A juicio de Justino Fernández, las cualidades íntimas de los artistas no eran estáticas, de igual forma que el arte. En el propio Juan Cordero halló cambios en su forma de pintar que reflejaban su transformación interna. Al comparar dos retratos de su juventud realizados ambos en el mismo año señaló que en el segundo “desenvolvió su personalidad con un nuevo estilo”.⁵⁹ Por esto Fernández entendió una transformación que dejaba ver trazos más libres que los academicistas, acción sintomática del cambio en su persona. Sobre el mismo artista señaló otra transformación en sus trabajos más tardíos. En contraste con el pintor de temperamento fuerte que se observa en la Capilla de Santa Teresa, se muestra a otro más sereno con el paso de los años: “Pintor de varias maneras, Cordero no insistió en el tipo de expresión de sus obras murales anteriores, sino que en la cúpula de San Fernando, se dulcificó, especialmente en el color, se espiritualizó, alargando la

⁵⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 92.

proporción de las figuras, y se hizo menos rígido, dando mayor movimiento y ligereza a grupos, actitudes y paños...”⁶⁰

Con lo expuesto hasta aquí he querido señalar que los autores de la *Historia del arte en México* consideraron que para poder entender la dinámica de los estilos en el pasado artístico era necesario comprender tanto la circunstancia histórica como el universo interno de los artistas. La relación entre el contexto y la espiritualidad de los agentes creadores fue la ruta que los tres autores siguieron para explicar el devenir del arte en México. Este mecanismo explicativo constituye una aportación que la obra ofreció a los estudios historiográficos en México al incorporar como referencias metodológicas el historicismo y el espiritualismo bergsoniano. A través del estudio del arte fue que estas dos corrientes encontraron un mismo cauce. Por un lado, se entendió que el fenómeno artístico, como cualquier otra manifestación humana, está vinculado con el entorno al que pertenece. Pero el estudio del arte también permitió resaltar lo subjetivo-espiritual de lo histórico. Si bien la obra persiguió un deseo de cientificidad en donde el historicismo ofreció herramientas para la reconstrucción de los escenarios donde el arte se produjo, también se consideró que la sensibilidad y las emociones de los artistas integrarían con el mismo valor al sujeto del arte.

Para concluir este capítulo y ejemplificar la conjunción de las circunstancias de los artistas con su universo interno como mecanismo para comprender el desarrollo del arte, basta señalar la manera en que Manuel Toussaint abordó al pintor Miguel Cabrera. En principio, Toussaint describió el lugar de nacimiento del pintor, los sitios

⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

donde estudió, sus posibles maestros y compañeros, con quién se casó, el número de sus hijos y los lugares donde trabajó. Esta cantidad de datos le permitió establecer una serie de conjeturas para determinar las posibles influencias que moldearon el espíritu del artista. Después analizó algunos cuadros y finalmente terminó con un juicio valorativo sobre el sentido general del arte de Cabrera, sobre lo cual expresó:

Cuando pensamos en formular la crítica de este artífice, ideas encontradas se combaten y no podemos menos que recordar que, si para unos fue un portentoso artista, para otros no pasa de una medianía. Por eso, si tratamos de identificarnos con su propio espíritu y teniendo en cuenta su época, lo hallamos como una verdadera víctima de su siglo [...]. Huyendo de esa tiranía, [...] florece un reducido número de pinturas que, si no lo salvan del todo, revelan su potencia creadora y nos enseñan que en otro ambiente hubiera podido ser un gran artista.⁶¹

Manuel Toussaint redujo la capacidad del artista a su momento histórico al señalar que fue víctima de su tiempo. Si esto es así, puede aplicarse lo que Salvador Toscano refirió de Worringer, vía Ortega y Gasset: “Se ha podido lo que se ha *querido*, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística”.⁶² Es decir, eso que “se ha querido”, para juicio de la obra, está enmarcado por la historicidad de los artistas que, a su vez, hacen posible la dinámica de los estilos. En el siguiente capítulo reviso cómo esta forma de comprender el pasado artístico condujo a plantear la idea de una estética de lo mexicano.

⁶¹ Toussaint, *op. cit.*, p. 345-346.

⁶² Toscano, *op. cit.*, p. 4.

Capítulo III. Lo barroco o el sentido auténtico del arte mexicano

Este capítulo tiene por objetivo analizar la idea de una estética del arte mexicano esbozada a través de la *Historia del arte en México* y que desde mi punto de vista se corresponde con el concepto de “lo barroco”, según las interpretaciones expresadas por los autores. Considero importante llevar a cabo esta reflexión porque el planteamiento de una estética mexicana constituye una de las principales aportaciones que ofrece la obra. Para desarrollar esta propuesta reviso, en primer lugar, los conceptos de “autenticidad” y “sentido del arte”, que ayudan a entender la forma en que los autores juzgaron la validez de las expresiones artísticas en particular, y de sus épocas en general. En segunda instancia, analizo la noción de “dinámica de los estilos” porque ahí se expresa la valoración hecha sobre las representaciones que se juzgan más auténticas del pasado artístico mexicano. Este ejercicio, finalmente, permite destacar la idea de una estética barroca mexicana.

Como señalé en el capítulo anterior, el término de autenticidad se utilizó, sobre todo por Justino Fernández, para designar la síntesis manifiesta en ciertas obras artísticas entre el espíritu de un individuo y su circunstancia. Mientras que con la expresión sentido del arte se explicaron los rasgos definatorios de la cultura de una época identificados a partir del arte. Si bien estos dos conceptos son propios del tomo de *Arte moderno y contemporáneo*, en los otros dos se distingue una comprensión similar acerca del devenir artístico. Aunque en los volúmenes a cargo de Salvador Toscano y de Manuel Toussaint los términos de autenticidad y sentido del arte no recibieron un tratamiento teórico explícito, su significado está presente en toda la

trilogía. Por lo tanto, a partir de estas dos categorías es posible analizar las valoraciones estéticas presentes en la obra en su conjunto.

AUTENTICIDAD

Como he indicado, los autores de la trilogía abordaron el pasado artístico mexicano a través de una investigación asidua y detallada. Pero su interés no se limitó a la reconstrucción histórica sino que también desearon interpretar el significado del arte mexicano en el amplio espectro de la cultura universal. En ese sentido, sus interpretaciones sobre el fenómeno artístico de México involucran también la reflexión en torno a la identidad mexicana. De manera explícita Justino Fernández señaló en la advertencia de su tomo: “Considero la presente investigación [...] como una aportación a los estudios de ‘lo mexicano’ o ‘del mexicano’, que van adquiriendo día a día mayor interés. [...] Espero que las conclusiones ayuden a la formación del ser propio, que abra nuevas posibilidades al porvenir”.¹

Hay que recordar que en las décadas previas a la redacción de la *Historia del arte en México* ya se habían realizado algunos estudios buscando este mismo fin. Por ejemplo, Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura mexicana*, obra a la que me referí en el primer capítulo, pretendió mostrar la necesidad de elaborar una cultura propia que se correspondiera con las circunstancias nacionales, es decir, una cultura auténtica que no imitara a la europea.²

¹ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1952, p. XXI.

² Patrick Romanell, *La formación de la mentalidad mexicana: panorama actual de la filosofía en México, 1910-1950*, México, El Colegio de México, 1954, p. 161.

Como ya se señaló, la obra de Ramos está inspirada en las ideas de José Ortega y Gasset, que a su vez, constituyen una de las influencias más importantes de la *Historia del arte en México*. En ese sentido, es posible generar un vínculo entre las preocupaciones de estos pensadores mexicanos y sus vías de solución. En el capítulo anterior indiqué que el historicismo sirvió como un mecanismo para entender y explicar la dinámica del arte mexicano. Al igual que Ramos se propuso analizar filosóficamente “las circunstancias mexicanas”, los académicos del Instituto de Investigaciones Estéticas pretendieron comprender lo mexicano a partir del arte y éste, a su vez, a partir de su “circunstancia” de producción. A la luz de esta perspectiva y como señalé en el capítulo anterior, la espiritualidad, o el universo interno de los sujetos creadores, también constituye un aspecto fundamental de la creación artística. Por lo tanto, conociendo el horizonte histórico de un momento en particular podía valorarse la calidad de una obra de arte en función de su autenticidad, no tanto por sus características formales, sino por la naturaleza de su contenido. Para valorar como auténtica una obra de arte, ésta debía ser congruente con la personalidad del artista y con las necesidades y motivaciones propias de su momento histórico y de su espacio de producción.

Lo auténtico, por lo tanto, expresa la correlación entre las cualidades históricas de una cultura y las acciones que sus miembros manifiestan. En este sentido, siguiendo a Ramos, la imitación es lo contrario a lo auténtico, pero ese grado de “falsedad” estaría dado por su falta de vinculación con su circunstancia.³ Justino Fernández también

³ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, 2001, p. 90-110. (Colección Austral).

entendió lo auténtico como el “ser sí mismo” o “la vida propia, con sus peculiares modos de ser, con los problemas de sus circunstancias y sus originales formas de expresión”.⁴

El filósofo José Ferrater Mora señala que el tema de “autenticidad” o de “lo auténtico” fue tratado con frecuencia por José Ortega y Gasset. Para este último, el “yo auténtico” corresponde a aquél que no puede dejar de ser lo que es y por lo tanto su vida le es propia. Según Ferrater, la idea de autenticidad está ligada al establecimiento de una identidad.⁵ Si esto es así, la influencia orteguiana sobre lo auténtico es evidente en la *Historia del arte en México* por la intención de tratar de hallar en el pasado artístico un referente que diera cuenta de lo propio mexicano, de aquello que le perteneciera genuinamente, es decir, de la identidad mexicana.

En la trilogía se plantea que a lo largo del tiempo han existido individuos o culturas cuyas expresiones artísticas pueden caracterizarse como auténticas. Es decir, son una respuesta propia a su circunstancia y, por lo mismo, rechazan la imitación. En el caso del arte prehispánico, por ejemplo, Salvador Toscano identificó la producción artística con una cultura y no con un individuo particular, debido a la imposibilidad para determinar la autoría de las piezas. De acuerdo con esta idea, los pueblos prehispánicos son identificados como sujetos creadores que proyectan su propia personalidad y sentido de espiritualidad, pero enmarcados en una circunstancia general, de convivencia con otros pueblos. La autenticidad artística se logra a partir de la conjunción del universo interno de los productores de arte y sus condiciones de

⁴ Fernández, *op. cit.*, p. 485.

⁵ José Ferrater Mora, "Autenticidad", en *Diccionario de Filosofía*, T.I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964, p. 159-160.

producción. La idea puede ejemplificarse con la siguiente referencia hecha por Toscano a una escultura maya de la región de Copán, cuya representación identificó con la diosa madre del maíz:

Está esculpida con el rostro más juvenil y hermoso de todo el olimpo indígena; más aún, con el naturalismo del cual los mayas de la región fueron maestros consumados aunque sin olvidar los caracteres generales del arte americano, los rasgos siniestros de los ídolos teotihuacanos, la impassibilidad fría y hostil de los aztecas, el dramatismo de los olmecas, pero todo expresado con sensualidad, con un imperceptible carácter erótico.⁶

La autenticidad de la escultura referida se halla, desde el punto de vista de Toscano, en la síntesis que expresa del universo interno del sujeto creador, identificado con la cultura maya, y el marco circunstancial en el que se inserta, en este caso, el pasado prehispánico en general. Dicho de manera específica, la obra de arte exterioriza la espiritualidad maya distinguible en el naturalismo, la sensualidad y el carácter erótico. Pero estas cualidades se manifestaron, a juicio del autor, siempre vinculadas con las características de su horizonte de producción, es decir, con los “caracteres generales del arte americano”: lo siniestro, la impassibilidad, la hostilidad y el dramatismo.

En el *Arte colonial*, por su parte, se expresa una idea similar sobre el concepto de autenticidad. Sirva como ejemplo la importancia que Manuel Toussaint otorgó a la obra de Sebastián López de Arteaga en su tratamiento de la pintura del siglo XVII. A juicio del autor, la obra titulada “La incredulidad de Santo Tomás” representaba el cuadro mejor logrado de la vasta producción del artista, por la sinceridad con la que manifiesta tanto su personalidad como la conciencia de su entorno. En este caso, el pintor había obtenido el apoyo del Santo Oficio, lo cual se expresó como un factor para ejecutar su obra con libertad a partir de su propia personalidad. El resultado reflejaba, a su vez, una

⁶ S. Toscano, *Arte precolombino*, op. cit., p. 218.

armonización con su contexto tomando como base los aprendizajes de la escuela pictórica de Caravaggio:

Indudablemente el cuadro fue sensacional: el artista había puesto en él no sólo toda su ciencia, sino el vigor de la escuela que en España habían implantado Zurbarán y Rivera y que venía directamente de Caravaggio, el vigoroso contraste de luz y sombras, la sobriedad en las formas, la ausencia de detalles y, espiritualmente, el drama interior que revela que la pintura no es ya algo puramente sensual [...] sino que busca la sugerencia, el despertar en nuestro espíritu ideas y pasiones [...]. Es de notar que con esta pintura se inicia en Nueva España el movimiento artístico que hemos llamado barroco.⁷

El grado de autenticidad que Toussaint identificó en esta pintura lo condujo a colocarla como la coyuntura entre el Manierismo renacentista y el Barroco. Desde su punto de vista, López de Arteaga desarrolló con mayor eficacia su personalidad al desprenderse de las tendencias que en los años anteriores le habían impuesto sus contratistas. Además, la propuesta de Arteaga también se relacionó con el auge del movimiento barroco en Europa, es decir, con el momento específico del desarrollo artístico de este estilo en el mundo. Así, Toussaint recalcó la necesidad de entender el desarrollo del arte mexicano en función del ambiente en donde se inserta. El historiador señaló, en relación a los juicios vertidos sobre López de Arteaga, que desde su punto de vista eran desequilibrados: “El error consiste en juzgar aisladamente, no ya sólo dentro del conjunto de la obra artística, sino del arte de su tiempo.”⁸

Manuel Toussaint también ofreció numerosos ejemplos de lo contrario al arte auténtico, es decir, lo imitativo. La arquitectura neoclásica, por ejemplo, no se correspondía con las necesidades funcionales de los edificios proyectados. Según él, los seguidores de esta corriente repetían patrones para construir ya sea una iglesia, un

⁷ Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1948, p. 155.

⁸ *Ibid.*, p. 158.

colegio, un teatro o una residencia, sin adaptarlos al espacio final que los acogería. En palabras del autor: “[...] la fachada principal del Partenón sirvió de modelo para una iglesia, la Magdalena, y para una Bolsa en París, para un teatro en Berlín, para varios museos en Londres, y ¡para todas las casas de alguna significación en Washington!”⁹ Desde su punto de vista la arquitectura neoclásica carecía de autenticidad porque se basaba en la imitación y no respondía, en ese sentido, a las necesidades de su circunstancia. Del mismo modo, Manuel Toussaint consideró inauténticas las corrientes neocoloniales en la arquitectura, que se habían hecho populares en la época en que él escribió. A manera de denuncia, el autor se quejó de la creciente destrucción de casas virreinales para ser sustituidas por casas coloniales modernas “[...] en que no sabe uno qué admirar más, si la ignorancia crasa de propietarios y arquitectos, o la desmedida codicia de ambos en complicidad con las autoridades locales”.¹⁰ Para el coordinador de la *Historia del arte en México* las propuestas contemporáneas no representaban ni el espíritu ni la necesidad de la época. Justino Fernández opinaba de manera similar respecto al mismo tema. Al referirse a las construcciones neocoloniales hechas por Federico Mariscal señaló que “[...] si tales obras son discretas en su apariencia, en realidad ponen de manifiesto que es inadecuada la adaptación de las formas barrocas tradicionales a los nuevos edificios”.¹¹ Más adelante concluyó su juicio sobre esta corriente siguiendo la opinión del arquitecto Jesús T. Acevedo: “[...] ni las formas tradicionales de Nueva España, ni las del antiguo mundo indígena podían adaptarse a

⁹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰ *Ibid.*, p. 334.

¹¹ Fernández, *op. cit.*, p. 470-471.

las exigencias de una nueva arquitectura”.¹² La postura de Toussaint y de Fernández llama la atención por el sentido histórico que le otorgan al arte. A pesar de que ambos profesaron una singular admiración por la tradición barroca, como he referido en varias ocasiones, juzgaron inauténtica la repetición de modelos típicos de la etapa virreinal en la arquitectura contemporánea, debido a que no se ajustaban a su momento histórico. Hay que recordar que Toussaint formó parte del movimiento colonialista de las primeras décadas del siglo XX, cuyo principal interés se centraba en la recuperación intelectual del pasado novohispano que, a juicio de los integrantes, había sido descuidado. Sin embargo, su afición por el estudio virreinal distaba mucho de promover la utilización descontextualizada de los estereotipos del barroco.

Según lo visto hasta aquí, la autenticidad en el arte no se relaciona, en principio, con lo formal, sino con la capacidad de una obra para responder a las necesidades prácticas y al sentido espiritual de su propia circunstancia, en conjunción con la voluntad creadora del artista. En este sentido, Justino Fernández identificó que durante el siglo XIX el estilo pictórico neoclásico trató de representar, mediante formas académicas, elementos mexicanistas como el indigenismo. Sin embargo, a juicio del autor, fue un intento malogrado debido a que los artistas se concentraron más en el trazo clásico que en hacer una representación verosímil. Sin embargo, juzgó que en el siglo XX, con el movimiento muralista, se combinaron correctamente forma y contenido, generando un sentido artístico de mayor autenticidad. Acerca de la pintura mural de Diego Rivera señaló que “en su obra aparece un indigenismo no vaciado en

¹² *Ibid.*, p. 471.

moldes clásicos, pero sí estructurado, como toda su pintura, clásicamente, creando un nuevo y poético naturalismo”.¹³

A juicio de Justino Fernández, la relación entre la circunstancia y el espíritu del artista quedaría plasmada en la obra de arte, que se convertiría así en la materialización de la conciencia histórica del artífice. De modo que el universo interno del creador de arte tendría siempre, para ser auténtico, contenido histórico, en el sentido de expresar su propia historicidad, su circunstancia: “El arte es bella expresión de una conciencia histórica; bella con nueva belleza, no la tradicional canónica y clásica exclusivamente, armonía en última instancia capaz de producir una emoción o conmoción espiritual reveladora de algo”.¹⁴ De acuerdo con esta perspectiva, el arte auténtico es necesariamente histórico, y en tanto que la historia no es estática, el arte tampoco lo es, haciendo posible, la dinámica de los estilos.

EL SENTIDO DEL ARTE

Si del criterio de autenticidad se desprende la valoración positiva que los autores hicieron de expresiones artísticas particulares, por sentido del arte debe comprenderse el significado que la obra atribuyó, no ya a momentos o piezas concretas, sino a etapas históricas generales. Justino Fernández señaló que su preocupación había sido cuestionarse sobre “[...] el sentido o los sentidos que pueda tener el arte del periodo de

¹³ *Ibid.*, p. 500.

¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

nuestra historia aquí considerado. Porque, o el arte tiene un sentido para el pueblo que lo crea y para la cultura universal, o no tiene sentido alguno”.¹⁵

En toda la obra, el sentido del arte se identifica con el estilo artístico representativo de un episodio histórico en particular y con su capacidad para proyectar el entorno cultural en el que se manifiesta. Como se mencionó en el capítulo anterior, los autores dotaron de significación a las características formales del arte de un periodo en particular, considerando su correspondencia con las circunstancias del momento histórico del que formaban parte. De manera que la categorización de expresiones como más auténticas que otras facilitó la interpretación del sentido del arte de una época porque permitía identificar la relación de productos artísticos concretos con su entorno.

Como puede verse, para los autores de la *Historia del arte en México* el fenómeno artístico debía comprenderse siempre en su sentido histórico y nunca concebido como una manifestación personal aislada. La vinculación del fenómeno artístico con las peculiaridades del entorno sociocultural en el que surge, así como la circunstancia vital y el espíritu del artista, pone en evidencia la filiación historicista que caracterizó a los tres investigadores, no sólo como una metodología, sino como un mecanismo de explicación del mundo.

De manera que al hallar un sentido del arte en la obra se pretendió descubrir, a su vez, un sentido de la historia. Por medio del estudio de las manifestaciones artísticas, según los planteamientos de la obra, podría dilucidarse la dirección hacia la que

¹⁵ *Ibid.*, p. XXI

apuntaba una cultura histórica en particular. El arte, visto en su conjunto histórico, posibilitaría el mejor entendimiento de lo “auténticamente mexicano”.

Cada estilo artístico, visto como un periodo dentro de la historia del arte mexicano, tuvo para los autores un significado o sentido particular. Así, el arte precolombino fue caracterizado a partir de la sucesión de tres estilos; asunto que ya he referido en la caracterización que hice en el capítulo anterior sobre cada uno de los tomos. El estilo más antiguo, el arcaico, equivale a “lo sublime”. Según Salvador Toscano las culturas primitivas recurrieron a la vía emocional de lo monstruoso y siniestro para generar un sentimiento de solemnidad y grandeza. El carácter tremendista del arte más antiguo del actual territorio mexicano, su repulsión y pavor, paradójicamente produciría atracción y fascinación. Por lo tanto, existiría una contradicción entre las emociones que el arte arcaico genera en el espectador, misma que produciría una nueva reacción: el sentimiento de lo sublime. Toscano identificó como propias del periodo que denominó arcaico la majestuosidad y monumentalidad de la arquitectura antigua hasta la medianía del primer milenio de nuestra era: “Una visita a Teotihuacán o Tikal o Monte Albán es impresionante y melancólica como si un sentimiento de eternidad trascendiera a nuestro espíritu”.¹⁶ El segundo estilo, caracterizado como “bello”, es el de las grandes culturas. Desde el punto de vista de Toscano “[...] entre los siglos VIII y IX, las grandes culturas históricas han superado todo rasgo de arcaísmo”¹⁷ dando paso a una época de arte bello. Más adelante, “[...] hacia los siglos XI y XII, en las culturas gran-mexicanas se llega a un feliz periodo de liberación de los estilos tremendos de la

¹⁶ Toscano, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

antigüedad”.¹⁸ El autor interpretó que las nuevas ciudades de Xochicalco, Mitla y el Tajín poseían un arte bello “[...] cuya elegancia se descubre hasta en la concepción ondulante de sus entrelaces y grecas”.¹⁹ Sobre las dos etapas hasta ahora referidas, Toscano señaló que “[...] atender estas diferencias [entre lo sublime y lo bello] que impresionan al ojo menos educado, es captar el sentido y esencia de la cultura mexicana antigua”.²⁰ Finalmente, la tercera etapa el arte prehispánico fue caracterizada como “la muerte de los estilos” e identificada con un arte imitativo. A juicio de Salvador Toscano, en esta etapa, cuyos principales representantes habrían sido los mexicas, “[...] no se crean nuevos estilos sino se entregan al romanticismo del pasado, cayendo el arte en no pocas ocasiones en imitaciones serviles”,²¹ síntoma de su próxima desaparición.

Como indiqué en el capítulo anterior, la obra identifica cinco estilos en el contexto del arte colonial. El primero fue el gótico, que corresponde a la etapa de la Conquista, por lo que se interpretó que el sentido del arte de aquel momento fue “lo medieval”. De acuerdo con Manuel Toussaint el gótico en América representa una manifestación tardía de la Edad Media debido a que resultaba práctica la reproducción de sus formas. Desde su punto de vista, este estilo es expresión de la vida guerrera y las necesidades militares que imperaban en el nuevo orden social, por ejemplo, con la construcción de fortalezas y baluartes. Asimismo, las formas artísticas propias de este periodo atendieron las demandas de la fe militante encarnada por las primeras oleadas evangelizadoras. En este caso sobresale la construcción de los primeros conventos a la

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 12.

usanza de los monasterios medievales. El segundo estilo es el renacentista. El sentido del arte de esta etapa se entendió como “la génesis de una cultura propia”. Este estilo se relacionó con la tarea de colonización por parte de los españoles, por lo que el arte adaptó a la circunstancia novohispana las formas italianas que estaban en boga, pero a partir de la fusión entre la tradición europea y la indígena, de modo que el resultado sería un arte renacentista sincrético. La huella indígena, a juicio de Toussaint, era evidente en algunas pinturas o en las ornamentaciones de las fachadas de iglesias, ya que eran ellos quienes ejecutaban el trabajo proyectado por los maestros peninsulares. Por ejemplo, sobre las decoraciones de la portada de la iglesia de Cuitzeo, que había sido bosquejada siguiendo los más fieles diseños italianos, señaló: “Nos damos cuenta de que fue trabajada por manos indígenas: todos ellos presentaban el sello inconfundible de la mano aborigen; la técnica en las plumas de las alas de las águilas; la manera como están esculpidos los escudos que aparecen en ella; la misma manera de labrar la piedra [...]”²² El tercer estilo del periodo colonial es el barroco cuyo sentido del arte fue “la conformación de una conciencia criolla”. A juicio de los autores, en esta etapa se constituyó una identidad mestiza en la que el colonizador español y su descendencia adquirieron noción de su nacionalidad. El arte adoptó las particularidades del estilo barroco europeo en su variante española representada por el herrerianismo. Los criollos serían los protagonistas de la cultura de ese momento. El cuarto estilo es el churrigueresco,²³ en el que el sentido del arte significó “la consolidación de una conciencia mexicana”. En este estilo, las características barrocas

²² Toussaint, *op. cit.*, p. 109.

²³ Justino Fernández utilizó el término *Ultrabarroco* para referirse a este estilo.

españolizadas se transformaron para adaptarse de la manera más auténtica, a juicio de los autores, a la realidad novohispana. Desde el punto de vista de Toussaint la expresión artística de este momento “es la muestra viviente y a la vez eterna, del nuevo país que ha adquirido personalidad propia”.²⁴ Finalmente, el último estilo de la etapa colonial es el neoclásico, cuyo sentido del arte fue caracterizado como “la decadencia de las costumbres”. Contrastante con el estilo anterior, en esta última etapa del periodo virreinal “se dio la espalda a la herencia española y en este sentido a la personalidad propia”,²⁵ por lo tanto, se interpretó como la pérdida de la identidad nacional. La significación de esta etapa es similar a la última del arte precolombino en la que el sentido del arte se juzgó como decadente debido a una recurrencia a lo imitativo, en este caso, de lo francés.

En el tercer volumen de la trilogía se utilizó la expresión *ser sí mismo* para caracterizar el sentido del arte. Este planteamiento se encuentra estrechamente ligado con el de autenticidad, según los planteamientos de Ortega y Gasset que mencioné párrafos arriba. Ser sí mismo equivaldría a la determinación de una identidad ontológica, al descubrimiento de un modo de existir singular que, como se ha dicho, es necesariamente histórico. Edmundo O’Gorman se refirió a la manera de comprender la existencia humana partiendo de los planteamientos del filósofo alemán Martin Heidegger, y señaló lo siguiente: “Únicamente existe históricamente [...] El existir humano no es temporal, porque esté en o pertenezca a la historia (según la opinión corriente, sino que el existir humano *es* histórico, justamente *porque es* temporal”.²⁶ De

²⁴ Toussaint, *op. cit.* p. XXIV

²⁵ *Ibid.* p. XXV.

²⁶ Edmundo O’Gorman, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, México, UNAM, 2006, p. 206.

manera que, para Justino Fernández, el arte auténtico de una época sería capaz de revelar la existencia o el modo de ser mexicano.

Para el periodo que va desde la Independencia hasta la primera mitad del siglo XX se identificaron tres estilos artísticos. El primero de ellos fue el academicismo neoclásico que se desarrolló a lo largo del siglo XIX. Sobre este estilo se interpretó que el sentido del arte fue el deseo de “ser sí mismo siendo como Europa”. Justino Fernández señaló que la búsqueda de una identidad propia adaptada a las necesidades de la nueva nación independiente trató de conseguirse a partir de la imitación de las tendencias artísticas de las naciones europeas. Sin embargo, según lo esbozado en la obra, sólo demostró superficialidad. Posteriormente se encontraría el estilo de la nueva expresión, identificado con las corrientes de finales del siglo XIX y principios del XX asociadas con el Modernismo, el Impresionismo, pero sobre todo con el arte popular. El sentido del arte de este periodo fue “ser sí mismo, siendo como fuera”. Se interpretó que el arte comenzó a desprenderse de los cánones clasicistas para atender a “la realidad humana más profunda y auténtica”,²⁷ aun cuando ésta distaba mucho de los estereotipos academicistas, como Fernández apreció en el grabado popular de José Guadalupe Posada. Finalmente, a partir del movimiento revolucionario surge el último estilo: el muralismo, en el que el sentido del arte fue interpretado como la intención de “ser sí mismo, siendo universal”. Desde el punto de vista de Justino Fernández el arte mural significaba que México había alcanzado su identidad propia a partir de la creación de un lenguaje artístico capaz de emocionar y ser comprendido por todos y de

²⁷ Fernández, *op. cit.*, p. 496.

representar con mayor amplitud “los problemas espirituales que conciernen medularmente al hombre de nuestro tiempo”.²⁸ A diferencia de los dos grandes periodos anteriores, el precolombino y el colonial, cuyo sentido del arte finalizó con una visión decadente e imitativa, el arte del siglo XX apuntaba a una idea de mayor autenticidad.

Al comparar los sentidos que se le dieron a las diferentes expresiones artísticas a lo largo de la historia de México, se reafirma la idea de que para los investigadores del Instituto de Estéticas el arte se entiende a partir de su relación con la circunstancia en la que se crea. Desde su punto de vista fue necesario comprender el arte a partir de su historicidad y así hallar su sentido en el devenir humano. Por eso es que Toscano, por ejemplo, identificó como sublime el estilo arcaico de Teotihuacán. A la luz de su interpretación, el tremendismo y la rigidez de las religiones primitivas fueron expresados en la monumentalidad de sus pirámides. Del mismo modo Toussaint vio en la iglesia de Cuitzeo, de estilo renacentista, una muestra de la génesis de una cultura propia porque la síntesis de rasgos europeos e indígenas que expresa su portada se correspondía con el proceso de colonización de la segunda mitad del siglo XVI. Por su parte, Justino Fernández encontró el deseo de ser sí mismo siendo como fuera en la fusión de la Coatlicue con Cristo representada por Saturnino Herrán en la pintura “Nuestros dioses”. La intención de encontrar una identidad propia trascendió los límites de las formas clasicistas a fin de llegar a una expresión mejor lograda en su

²⁸ *Ibid.*, p. 485.

contenido. De esta manera, el sentido del arte de una época se expresó a partir de su sentido histórico.

DINÁMICA DE LOS ESTILOS

En el capítulo anterior señalé que en la *Historia del arte en México* se planteó la existencia de una dinámica de los estilos. En la obra se señala que las cualidades de las distintas voluntades artísticas no son estáticas o atemporales. Sin embargo, a pesar de las transformaciones, se consideró la supervivencia de elementos del pasado que, en conjunto con lo innovador, harían posible la dinámica artística. En otras palabras, puede verse una comprensión dialéctica del desarrollo del arte mexicano a través del tiempo. De acuerdo con esta interpretación, las innovaciones estilísticas entran en conflicto con las tradiciones previas y suscitan la creación de una nueva síntesis que posibilita la dinámica de los estilos. No debe olvidarse que la concepción de estilo que se muestra en la obra va más allá de las características formales y se vincula sobre todo con las circunstancias históricas de una época. Por esta razón el desarrollo del arte mexicano se concibió como sincrético. El ejemplo más evidente de esta conceptualización es la interpretación que ofrece la obra sobre el periodo virreinal. La visión de los autores enfatiza la convivencia de tradiciones prehispánicas, castellanas e inclusive árabes en las etapas más tempranas de esta era artístico-histórica. En su perspectiva, la fusión de elementos de diferentes tradiciones no se limitó a las técnicas de representación artísticas sino que involucró también los mecanismos con los que diferentes culturas han dado cuenta de su existencia.

Siendo así, la identificación de un repertorio de características artísticas que, a juicio de la obra, pervivieron a lo largo de la historia, hicieron posible no sólo identificar la dinámica de los estilos, sino también esbozar la idea de una estética mexicana. Para comprender cuáles son aquellos componentes me referiré en primer lugar a las valoraciones sobre los diferentes estilos artísticos vistos en su conjunto. Es decir, para determinar la trayectoria que los autores interpretaron de la dinámica de los estilos, parto del sentido del arte que se identificó en cada episodio artístico-histórico y que revisé en el apartado anterior. La obra identifica a algunos estilos como “evolucionados” y a otros como “decadentes”. El criterio que se utiliza para evaluar su condición fue el de autenticidad, es decir, los estilos que a su juicio representaron mejor el espíritu de una época que otros, serían superiores a aquellos en los que hay “falsedad” de espíritu, o falta de autenticidad. Como se verá en los siguientes párrafos, la valoración del arte en función de su realidad histórica siempre está presente en los juicios de los autores.

Siguiendo este criterio, puede señalarse que según la *Historia del arte en México* el arte precolombino es ascendente en un primer momento y después se torna decadente. Al transitar del estilo arcaico al de las grandes culturas, de lo rígido y geométrico a lo suave, ondulado y elegante,²⁹ el segundo estadio “superaría” al primero. Para Toscano, si bien el estilo arcaico es fascinante por su característica de tremendismo, como la arquitectura teotihuacana o de Monte Albán, el estilo de las grandes culturas, identificado sobre todo con los mayas del Antiguo Imperio,³⁰ sería

²⁹ Toscano, *op. cit.*, p. 8.

³⁰ Esta categoría equivale a ciudades mayas que hoy denominamos del periodo Clásico, como Palenque, Copán, Tikal, etcétera.

superior por su belleza naturalista, realista y llena de movimiento. Por lo tanto, a juicio del autor, en el arte de las grandes culturas se encontraría el mayor grado de autenticidad del arte antiguo. Posteriormente, interpretó una decadencia con el estilo *imitativo* que según él practicaron los mexicas. Desde su perspectiva, los aztecas no fueron innovadores sino que recuperaron características tanto de lo arcaico, como las formas monstruosas o tremendas, y de las grandes culturas lo decorativo. A pesar de la síntesis, el autor juzgó ese arte como decadente por su falta de innovación. En suma, a juicio de Toscano, la dinámica de los estilos precolombinos alcanzó su máximo grado de autenticidad con las grandes culturas, pero hubo un retroceso con el estilo imitativo de los nahuas del centro. Es en este punto cuando ocurrió el advenimiento de las culturas europeas.

Según la *Historia del arte en México*, la dinámica del arte virreinal también fue ascendente en los primeros cuatro estilos hasta decaer en la última etapa. La evolución es perceptible al notar que el primer estilo, el gótico, Toussaint lo calificó como utilitario y una prolongación del arte de la Edad Media europea. Es decir, el grado de autenticidad es menor que los sucesivos. En el estilo renacentista el arte ganó identidad al vincularse con la tradición indígena pero continuó siendo imitativo, en esta ocasión respecto de lo italiano. El tercer estilo, el barroco, superó al anterior porque fue ejecutado por criollos que, según Toussaint, comenzaron a asumir una identidad nacional. No obstante, continuaron las imitaciones de estilos europeos, ahora de España, cuya cultura el autor juzgó más cercana que la italiana del periodo anterior. Finalmente, Toussaint interpretó que se alcanzó la cúspide del arte novohispano con el estilo churrigueresco. A su juicio, esta manifestación era la que expresaba el mayor grado de autenticidad porque la

ejecutaron artistas que habían adoptado una conciencia nacional, que si bien bebía de diferentes tradiciones como la indígena y la europea, era propia. Para decepción del autor, esta etapa que consideró gloriosa fue opacada por el último estilo de la etapa virreinal, el neoclásico. Desde su perspectiva, este estilo no se correspondía con la realidad mexicana porque se basaba en la imitación de la cultura francesa que a su juicio era muy distante de la hispánica que había hecho un buen ensamblaje en la Nueva España. Para enfatizar el grado de inautenticidad y decadencia que Toussaint atribuyó a este estilo, contrastante con su antecedente barroco, sirva como ejemplo su opinión sobre el Palacio de Minería:

¡Cuánto más desprovisto de sentimiento nos resulta comparado no sólo con los grandes edificios barrocos, sino con una modesta iglesia de pueblo! Es que el barroco y sus interpretaciones populares venían de España, de la España dramática y brutal que nos había dado el ser, en tanto que estas preciosidades, de casaca y peluca empolvada, parece que sólo pretendían halagar nuestra pobre vanidad con lo que sólo lograban humillarnos.³¹

Siguiendo esta línea de desprestigio del neoclásico, Justino Fernández interpretó de la misma manera el academicismo clasicista del siglo XIX. A la luz de esta perspectiva, las décadas posteriores al triunfo independentista se mantuvieron en un estado decadente salvo algunas expresiones destacadas, como los trabajos de José María Velasco. De acuerdo con Fernández, el paisajista supo sintetizar en su pintura tradición y modernidad, lo primero en el sentimentalismo de sus obras y lo segundo en el estilo académico y su visión de progreso. Pese a todo, los estilos artísticos de este periodo, en su conjunto, continuaron la tendencia imitativa de los cánones europeos sin lograr adaptarse a la realidad mexicana. Pero a juicio del autor, la dinámica del arte encontró

³¹ Toussaint, *op. cit.*, p. 416.

un mejor rumbo a finales del siglo con el estilo que denominó nueva expresión. En esta etapa el arte mexicano nuevamente se elevaría al romper con las formas académicas simples, es decir, aquellas que no lograban captar la realidad mexicana, por ejemplo, en el tema indígena. El artista que se juzgó más representativo de este estilo fue el grabador José Guadalupe Posada. Su arte “es de una auténtica originalidad que explica a México en la circunstancia de su vida finisecular, pero con nueva expresión, subjetiva, simbólica, metafórica y alegórica, como el nuevo arte”.³² Para Fernández, el arte desarrollado en esta época apuntaba a conseguir una explicación más certera de lo mexicano en tanto realista, sin que encajara forzosamente en los estereotipos clasicistas: “Posada expresa una realidad humana más profunda y auténtica en formas cuyos valores son el carácter y el símbolo. Con sus calaveras hizo entrar lo irracional como una realidad de la existencia, y el pueblo irrumpe en el arte de manera definitiva y pujante”.³³ El camino abierto por Posada y sus contemporáneos condujo a la elevación y consumación del arte mexicano a partir de la consolidación del nuevo estilo: el muralismo. Aquí se sintetizó el rigor técnico que el academicismo del siglo XIX cultivó y la representación sincera de la realidad mexicana, por ejemplo, en el tema indígena que, como se ha dicho, Fernández consideró que en el siglo anterior no se había logrado. El investigador señaló: “La originalidad de la pintura mural consiste en que ha renovado aquella tradición [el clasicismo] por lo que dice y cómo lo dice”,³⁴ es decir, por el contenido y la forma del nuevo arte. José Clemente Orozco fue el artista que Fernández colocó en la cima de la dinámica de los estilos: “Orozco expresa preocupaciones y

³² Fernández, *op. cit.*, p. 288.

³³ *Ibid.*, p. 496.

³⁴ *Ibid.*, p. 498.

problemas histórico-filosóficos universales en los que México ocupa un lugar central, puesto que parte de su propia realidad, conviviente con el mundo entero, y por eso es universal.”³⁵ La identidad artística mexicana que Manuel Toussaint había interpretado como sepultada tras el advenimiento del Neoclásico a finales del siglo XVIII, según la obra de Fernández se habría recuperado, e incluso superado, con el arte de Orozco que mediante su pintura dotó a lo mexicano de sentido universal.

En suma, según la *Historia del arte en México*, la dinámica de los estilos del arte mexicano cursó el siguiente derrotero: un acenso entre el estilo arcaico y de las grandes culturas, al que le sucede un estilo imitativo que sería decadente. Posteriormente, los estilos gótico, renacentista y barroco conducirían al arte virreinal a una evolución que llegaría a su punto más elevado, el Churrigueresco. A este último estilo le sucede una decadencia con el Neoclásico y el Academicismo, misma que se mantendría durante el XIX hasta el desarrollo de la nueva expresión que encumbraría al arte nacional nuevamente hacia un ascenso que llegaría a la cúspide con el movimiento muralista. Puede verse en este camino un sentido teleológico de la dinámica artística, de progreso y decadencia que terminaría en un punto elevado con el arte contemporáneo. Desde la perspectiva de la obra, en el muralismo se consumiría la estética mexicana, ya que sería capaz de sintetizar la tradición, o los componentes artísticos que según la obra existen desde las manifestaciones plásticas precolombinas, y las innovaciones de la cultura posrevolucionaria. Por lo tanto, sólo queda abordar cuáles serían las características que según el texto componen la estética mexicana.

³⁵ *Ibid.*, p. 501.

LO BARROCO. LA ESTÉTICA DE LO MEXICANO

A lo largo de este capítulo he tratado de señalar cómo fue que a través de los planteamientos acerca del sentido del arte y la dinámica de los estilos, la obra esbozó la idea de una estética mexicana manifiesta a lo largo de toda la historia nacional. En este sentido, hay que recordar que el motivo que impulsó la creación del Instituto de Investigaciones Estéticas fue elaborar una historia de las artes plásticas mexicanas. El propósito de esta empresa equivalía no sólo al rescate de la mayor cantidad de información posible que, como analicé en el capítulo anterior, también fue atendido por los investigadores. La principal misión que implicaba realizar una obra como la que se estudia era la interpretación de un sentido estético de lo mexicano para poder identificar el *ser* mexicano a través de su pasado artístico.

Por tal motivo, cabe preguntarse cómo se caracterizó la estética de lo mexicano a la luz de la obra. Como he señalado, para los autores la dinámica de los estilos se constituye por la conjugación de permanencias e innovaciones en el arte a través del pasado mexicano. Por lo tanto, para poder hablar de una estética mexicana a lo largo de una temporalidad que abarcaba varios siglos, los autores enfocaron su atención en las continuidades que, a pesar de las variaciones incorporadas por los nuevos estilos, constituyeron el principal factor de posibilidad de un sentido del arte auténtico.

Para entender mejor su visión de la estética mexicana es necesario comparar las características en común de los momentos cúspide en la dinámica de los estilos. Es decir, aquellos estilos que los autores calificaron como más auténticos. Según lo que analicé en el apartado anterior, tres estilos son los que en la *Historia del arte en México*

se interpretaron como los mejor logrados: el de las grandes culturas del periodo prehispánico; el churrigüesco, de la etapa virreinal, y el muralismo del siglo XX. Como se verá a continuación, los tres tienen en común estar constituidos por un modo de *ser barroco*. Según la obra, los estilos más auténticos del pasado artístico mexicano son reveladores de una cultura artística que se identificó como barroca. Esto quiere decir que el concepto de “barroco” en realidad no se limita al estilo artístico de los siglos XVII y XVIII, sino que comprende características que son estéticas y ontológicas al mismo tiempo.

Salvador Toscano relacionó al arte de las grandes culturas con lo barroco porque, así como juzgaba lo sublime como expresión de lo terrible, identificaba lo barroco como la expresión consecuente de lo bello.³⁶ Las cualidades de belleza barroca en la etapa prehispánica, según Toscano, radicarían principalmente en “el naturalismo, el realismo, el modelado suave y lleno de verdad anatómica”.³⁷ También en la capacidad decorativa “ondulante y caprichosa, simbólica y rígida”.³⁸ Toscano concluía que “el barroco es el arte de la fuga, del movimiento, de la dinámica”.³⁹ El arte maya sería, en suma, la mejor expresión de la estética barroca del tiempo prehispánico:

Se antoja buscar el origen de la elegancia barroca del arte maya en las grandes selvas que rodearon a Copán, Palenque o Tikal. [...] Las esculturas de cabezas y bultos femeninos de la diosa del Maíz y la ‘muchacha que canta’ [...] copanenses, son obra maestra de la humanidad indígena. Similar verismo anatómico se encuentra en los imponderables estucos palencanos o en las estelas de Piedras Negras, Yaxchilán y Naranjo. [...] Cien años más tarde, en el siglo VIII, culmina la Edad de Oro maya y se apunta en su arte un apretado barroco, exuberante y feraz, sólo comparable a la fantasía

³⁶ Toscano, *op. cit.*, p. 9.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Ibid.*, p. 13.

monstruosa de la India; este barroco lo encontramos, por ejemplo, en las estelas escultóricas de Copán y Quiriguá.⁴⁰

De acuerdo con esta idea, la ciudad de Copán fue la que representó de manera más auténtica las cualidades barrocas en la traza de sus ciudades, pero sobre todo en la erección de estelas:

La estela N, representa admirablemente el arte barroco de Copán, así por la barra ceremonial, como por la indumentaria, tocado, plumas y deidades que se enredan en su cuerpo. [...] La estela C es la consecución de un arte perfecto [...] es, sin duda, la estela más fina de cuantas se realizaron en Copán. Simultáneamente se debió erigir la estela H, 'la más bella y perfecta de Copán', según Spinden, trabajada con el legendario preciosismo, la elaboración y claridad que señalan al arte de aquella ciudad en el Siglo de Oro.⁴¹

A la luz de esta perspectiva, el barroquismo en el arte indígena se caracterizó por la saturación de elementos en su composición. Sus cualidades decorativas equivalían a la perfección en los detalles y la presencia de movimiento sin perder el naturalismo. Este arte "exuberante y caprichoso" fue para Toscano la expresión más evolucionada y auténtica de la estética indígena. Respecto a la pintura precolombina en su conjunto, afirmó lo siguiente: "La composición es frecuentemente barroca debido al carácter evolucionado de las civilizaciones que produjeron las pinturas; casi no hay vacíos – como si desconocieran el sentido de los planos desnudos para valorizar las figuras-, pues se llenaban de rizos serpentinos, falos, plumas o diversos jeroglíficos."⁴²

La cualidad formal de horror al vacío que Toscano interpretó en el barroco indígena, a su juicio más evolucionado, fue retomada por Manuel Toussaint para juzgar al estilo churrigueresco, al que identificó con la etapa que tituló como "Orgullo y

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 235.

⁴² *Ibid.*, p. 321.

riqueza, apogeo del arte Barroco en México”. Al hablar de la abundante decoración de las iglesias del periodo señaló:

No podemos dejar de ver en la minucia de estos retablos, en su infinidad de ornamentos que no dejan un solo espacio libre, una remembranza del viejo arte indígena, no en resurrección de elementos idólatricos, sino en su espíritu. Ese “horror al vacío”, ese excesivo recargo de motivos, trabajados como si fuesen para relicarios de oro, entrañan un resurgimiento de la habilidad indígena que es admirada y ensalzada como la expresión más sincera e intensa del mexicanismo en el arte.⁴³

La forma de entender la relación entre el arte indígena y el novohispano es significativa porque el punto de comparación atiende características formales pero como una manifestación de la personalidad de la cultura que las expresa. Es decir, Toussaint halló una continuidad espiritual entre las culturas precortesianas y la Nueva España a través del arte. Por lo tanto, las características barrocas de abundante ornamentación o de dinamismo en las representaciones, serían una imagen del espíritu indígena que habría traspasado los siglos adentrándose en la cultura novohispana, haciéndola, pues, “exuberante y caprichosa”.

Como ya he mencionado, para los autores de la *Historia del arte en México* el arte auténtico era aquel que expresaba de la manera más genuina la relación entre circunstancia y espiritualidad del sujeto creador. Por eso, Manuel Toussaint asoció las características de la expresión churrigueresca, o ultra-barroca (siguiendo el término usado por Justino Fernández) con el espíritu novohispano y la situación social del siglo XVIII:

Responde el arte churrigueresco al estado social de una colonia en brillante prosperidad. Virreyes magnánimos como Bucareli o Revillagigedo; arzobispos infatigables como Lorenzana, llevan las riendas del gobierno pacífico por sendas de bienestar que sólo turban escaseces o epidemias. Las minas producen fortunas fabulosas como las de Borda, los condes de Regla y Valenciana y otros próceres [...] Esta

⁴³ Toussaint, *op. cit.*, p. 294.

riqueza, unida a los títulos nobiliarios que concede el rey, produce un nuevo tipo de arquitectura civil: la residencia señorial que nos dejará admirables monumentos. La piedad de los colonos sigue siendo la misma: ostentosos y manirroto, llenos de supersticiones a veces, amigos de ceremonias y de ferias en que, so pretexto de alguna devota imagen, se organizan desenfrenadas bacanales. [...] Los caballeros colman de riquezas a los templos o los edifican por completo de nuevo: 'Dios a darle a Borda y Borda a darle a Dios.' Y Dios le dio a Borda⁴⁴ tesoros y Borda dio a Dios tesoros.⁴⁵

Para Manuel Toussaint “nunca una sociedad ha poseído un arte más adecuado que esta época”.⁴⁶ La estabilidad política y social, la prosperidad económica y la piedad de los colonos fueron interpretadas por el autor como el escenario propicio para la manifestación espiritual más auténtica de la etapa novohispana: el estilo *churrigueresco*, máxima expresión del barroco en general. Desde este punto de vista, el churrigueresco “es el producto de un estado social en que todo, la cultura, las costumbres, el arte, la literatura, aún la ciencia, se tiñe de ese mismo matiz de rebuscamiento y de lujo”.⁴⁷

A través de la estética barroca se revelaría, según Manuel Toussaint, la exuberancia de una sociedad que demandaba espacios en los que pudiera expresar su ser. El historiador señaló: “Es ley del barroco la compilación ascendente, el retorcimiento de las formas, la exuberancia del ornato”.⁴⁸ En ese sentido, el carácter “exuberante” de lo barroco, o “caprichoso” según Toscano, sería una cualidad auténtica de la cultura novohispana y, por extensión, de lo mexicano. Así lo expresó Toussaint: “Por eso se ha considerado esta manifestación artística [el Churrigueresco] como la más

⁴⁴ Se refiere al minero José de la Borda quien mandó construir la iglesia de Santa Prisca de Taxco en el siglo XVIII.

⁴⁵ Toussaint, *op. cit.*, p. 293.

⁴⁶ *Ibid.* p. XXIV

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

representativa de nuestra nacionalidad, ya formada, en el decurso de los tiempos coloniales”.⁴⁹

Siguiendo la línea interpretativa de Toussaint, Fernández también avaló la estética barroca como el sentido artístico que mejor expresa la espiritualidad ya no sólo novohispana, sino también la mexicana. De hecho llegó a reivindicar la sensibilidad barroca como una expresión de lo humano y universal. Al contrastar lo barroco con lo clasicista señaló: “El clásico lleva su entorno el ideal *deber ser*, que impone a la vida y a todo según razón, mientras que el barroco es expresión del *ser*. [...] El barroco se inspira en, y pretende expresar el movimiento y el contraste, lo fugaz e inestable, es decir, la vida misma.”⁵⁰

Para Justino Fernández, igual que para los otros dos autores de la *Historia del arte en México*, lo barroco iba más allá de un estilo artístico. Para ellos era una expresión del ser, es decir, una estética que revelaba las características más auténticas de lo mexicano. Por esa razón es que Justino Fernández juzgó que durante el academicismo del siglo XIX no se alcanzó un sentido del arte auténtico. Según el autor, solamente algunos artistas pudieron sintetizar la tradición y la modernidad de lo mexicano, como José María Velasco o José Guadalupe Posada. Pero fue hasta la llegada del muralismo y, particularmente con José Clemente Orozco, que se logró una estética auténtica mexicana.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 294.

⁵⁰ Fernández, *op. cit.*, p. 7.

En Velasco lo barroco se vería expresado en el eclecticismo de sus obras. Fernández aseguró que, a diferencia de los artistas de su tiempo, el pintor mexiquense incorporó el sentido de lo mexicano en los cánones clásicos y supo retratar en su propia obra la diversidad y complejidad de la realidad mexicana. Sobre la personalidad del pintor, Fernández expresó: “por tradición y sentimientos era católico y por moderno era naturalista, científicista, clasicista, académico, paisajista, romántico y amante del progreso. Velasco es la síntesis y la cumbre del siglo XIX”.⁵¹ Fernández había dicho que lo barroco implicaba la expresión del ser, del movimiento y el contraste de la vida. Para el investigador de Estéticas, José María Velasco combinó en su persona la complejidad de su siglo y de la vida misma en general asociada a lo barroco, como se observa en su sentir clasicista, romántico, científicista y católico.

Así como en la perspectiva de Toussaint el auge del barroco era el reflejo de la situación social novohispana del siglo XVIII, para Justino Fernández el grabado de Posada también era una genuina expresión de la situación histórica, social y psicológica de la nación mexicana, manifestada en la cultura popular. Para el investigador de Estéticas, en los trabajos de Velasco y Posada se observa la continuación de las características paradigmáticas de lo mexicano: “En este tránsito encontramos las notas constantes aunque débiles como lamento, de su ser dramático por escindido: el indigenismo, la historia mestiza, la religiosidad tradicional y los nuevos ideales filosóficos”.⁵² Según la obra, Velasco y Posada rescataron en su arte la cultura barroca que definiría el carácter de lo mexicano, y que habría sido expresada “constantemente”

⁵¹ *Ibid.*, p. 494.

⁵² *Ibid.*, p. 496.

a través del tiempo. Lo barroco, por lo tanto, adquirió en la obra un nuevo significado. El término fue utilizado para definir los componentes de una compleja cultura sincrética, como la mexicana, y no sólo para referir las características formales de un estilo artístico en particular.

En contraste con el academicismo decimonónico, la inspiración de Posada estaba en el pueblo, en el que se identificaban las “notas constantes” de las costumbres, tradiciones, expresiones, supersticiones y creencias que daban un mejor testimonio de lo mexicano que los moldes clasicistas de la Academia. En la vida popular, a juicio de Fernández, se encontraría la continuación del ser mexicano barroco, exuberante y caprichoso como Salvador Toscano y Manuel Toussaint calificaron al arte que consideraron más auténtico de la etapa precolombina y virreinal, respectivamente. El arte de Posada era fiel espejo de su momento histórico “por el sentido político, moral y trascendente que tiene su mensaje y por el afán de ser entendidos por el vulgo, diciendo la verdad ‘a lo pelado’”.⁵³ De manera que, a juicio del autor, con Posada irrumpiría el pueblo en el arte, es decir, lo más representativo del ser, eminentemente barroco, de lo mexicano. En el siglo XX los grandes muralistas, discípulos de Posada, explotarían el interés de reivindicar a las clases populares como representantes auténticas del *ser* mexicano:

Posada irrumpe en el arte del grabado, una de las más adecuadas formas de entrar en la conciencia del tiempo [...], no para glorificarlo, sino para representar, con sentido autocrítico, la imagen de un pueblo en las circunstancias que le tocó vivir al artista. Cualidades todas ellas que en adelante han de ser llevadas a los más extremos y grandiosos límites del arte por la pintura mural del siglo XX en México. No es de extrañar que artistas como José Clemente Orozco y Diego Rivera encuentren en Posada sus raíces, porque ellos

⁵³ *Ibid.*, p. 271.

significan la culminación de direcciones del espíritu que tienen sus fuentes en lo más hondo de la historia y de la entraña del alma mexicana.⁵⁴

A la luz de lo anterior, el muralismo se concibe como la realización estética por excelencia de lo mexicano: “Que lo deseado era la pintura mural histórica significa las ganas de expresar lo propio, un nuevo sentido de la vida en el arte de mayor categoría”.⁵⁵ Como ya he anticipado, Orozco fue para Fernández el artista que mejor representaría, a través de la estética barroca, el sentido del arte, ya no sólo del siglo XX, sino del “alma mexicana”. En el pintor halló la reincorporación de un pasado que siempre había estado presente pero que el artista, a su juicio, supo sintetizar en su obra: el movimiento, lo agitado, lo ecléctico, lo sincrético, lo que aglutina todo. En palabras de Fernández:

Orozco se religa con las antiguas corrientes medioevales y barrocas del arte, pero renovándolas por la original dramaticidad y el dinamismo de su expresión. [...] Su barroquismo nuevo ha sido capaz de expresar con propiedad nuestra historia, costumbres y tipos con su realismo humanista verdadero y conmovedor. [...] En su obra la crítica es creadora de la realidad, que expone sin halagos, mantenida en los límites del arte, pero en los límites de la mayor audacia barroca.⁵⁶

Lo barroco, por lo tanto, sería la estética que consumiría al ser mexicano desde el punto de vista de los autores de la *Historia del arte en México*. La abundancia decorativa que Toscano identificó en el arte de los antiguos mayas, su exuberancia y movimiento, estaría expresada también en los retablos y fachadas estípites del siglo XVIII, al igual que en el dinamismo y la fuerza de la pintura de Orozco. Por lo tanto, la interpretación de lo barroco iba más allá de un estilo artístico en particular, pues en realidad fue

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 501.

concebido como una forma de ser: una identidad conformada por un sincretismo histórico aglutinante de un pasado multicultural.

Justino Fernández interpretó el muralismo como un estilo universal. Desde su punto de vista, los valores de lo propio y lo nacional supieron expresarse como parte de la complejidad de la vida humana: “Orozco expresa preocupaciones y problemas histórico-filosóficos universales en los que México ocupa un lugar central, puesto que parte de su propia realidad, conviviente con el mundo entero, y por eso es universal”.⁵⁷ El arte mexicano fue concebido como parte del arte universal y por lo tanto como una expresión de los problemas humanos en general. En este sentido, a través de la propuesta estética barroca de lo mexicano, los autores juzgaron consumado su anhelo no sólo de elaborar una obra que rindiera cuenta de la historia de las artes plásticas mexicanas, sino de contribuir a las reflexiones filosóficas en torno a la identificación del *ser* mexicano.

En la obra quedó asentada la idea de que la estética mexicana es eminentemente barroca. Pero como he venido señalando, el planteamiento sugerido en la trilogía no se limitó a las cuestiones artísticas, sino que desde el punto de vista del texto historiográfico lo barroco develaría la autenticidad del ser mexicano. Esto quiere decir que los autores concibieron que desde las primeras culturas asentadas en el actual territorio mexicano, hasta los habitantes del México contemporáneo, ha existido una característica, prácticamente esencial, que define con propiedad a la cultura mexicana: un ser barroco.

⁵⁷ *Idem.*

La propuesta estético ontológica que se esboza en la trilogía nos conduce a ciertas reflexiones. En primer lugar, puede distinguirse una tendencia esencialista sobre la idea de “México” o de “los mexicanos”. Esto es interesante en principio porque a lo largo de la narración los autores insistieron en juzgar el pasado según las circunstancias de su propio momento para así evitar pronunciamientos anacrónicos, a la vez que también comprendieron que a cada momento histórico le corresponde una voluntad de acción particular según la cosmovisión de su presente. Esta forma de comprender el pasado se desprende de la influencia historicista que adoptaron los autores y que motivaba a comprender la realidad históricamente, poniendo atención en las diferencias de las sociedades que han habitado el mismo espacio geográfico en distinta época, y oponiéndose a las visiones esencialistas. Sin embargo, las conclusiones de la estética mexicana a las que se llega en la obra plantean la existencia de un vínculo entre las diferentes culturas que han habitado el actual territorio mexicano. Este lazo estaría dado por una condición geográfica que serviría de escenario para la formación de un carácter particular, barroco según la obra, y que se transmitirían a lo largo del tiempo constituyendo la cultura mexicana. A pesar del paso de los años y de las grandes transformaciones de las diferentes sociedades que han habitado un espacio geográfico común, según la *Historia del arte en México* se ha mantenido una cualidad inherente del ser mexicano: lo barroco. Por lo tanto, parecería existir una contradicción entre la visión relativista de la obra sobre el entendimiento del pasado y una suerte de interpretaciones que rayan en un esencialismo.

Sin embargo, desde mi punto de vista, esta aparente contradicción es explicable a partir del contexto inmediato desde el que se enuncia la obra historiográfica y se

encuentra estrechamente relacionada con un proyecto político. Como indiqué en el primer capítulo de este trabajo, en las décadas posteriores al movimiento armado de la Revolución, numerosos grupos de intelectuales y políticos encausaron sus esfuerzos a la construcción de una identidad mexicana. Promover una unidad cultural compatible con todos los integrantes del territorio nacional fue menester para los nuevos gobiernos posrevolucionarios para afianzar su estadía en el poder. Como he indicado, José Vasconcelos desde la Universidad y la Secretaría de Educación Pública comandó los proyectos que buscaron consolidar la unidad nacional por medio de la cultura. Los autores de la *Historia del arte en México* formaron parte de los cuadros vasconcelistas por lo que puede decirse que la obra forma parte de las acciones de interés de los intelectuales de la posrevolución.

La historia y el arte constituyeron un vehículo oportuno para fomentar un nacionalismo que desde el siglo anterior había tratado de generar unidad entre todos los habitantes del país. De manera que el conocimiento sobre el pasado artístico mexicano caminó de la mano con los proyectos gubernamentales, como señalé en el primer capítulo. La historia y el arte, por lo tanto, se politizaron. La relación de los tres agentes, historia, arte y política puede verse en la obra en la manera en que se establecieron las periodizaciones del arte mexicano. Aunque al interior de cada uno de los tomos las divisiones se hicieron a partir de estilos artísticos, la organización general de los tres volúmenes estuvo dada a partir de tres grandes acontecimientos de orden político: la Conquista, la Independencia y la Revolución. Sucesos coyunturales del arte precolombino, colonial, moderno y contemporáneo, respectivamente. Como mencioné en el capítulo anterior, en las siguientes ediciones de la trilogía, el volumen a cargo de

Justino Fernández fue separado en dos. Además, los momentos que se identificaron en la obra como más auténticos que otros en el arte se relacionan en gran medida con acciones políticas, por ejemplo la conquista y el gótico, la colonización y el estilo renacentista, la búsqueda de un sistema político al inicio del México independiente y el academicismo del siglo XIX, la Revolución y el muralismo. Esta situación es indicativa de una concepción por parte de los autores acerca del devenir humano, particularmente artístico, siempre de la mano de las transformaciones políticas. Siendo así, se sumaron a la idea de unidad nacional promovida desde los ámbitos gubernamentales. La aparente cosificación de la idea de México sería por lo tanto una apropiación de un discurso político.

La identificación de lo barroco como la estética de lo mexicano también se relacionaría, en principio, con una etapa política del pasado mexicano, el Virreinato. La revaloración de este periodo encontró mayor sentido en los albores del nuevo siglo quizá porque el recuerdo de la lucha de independencia y el discurso que condenaba el pasado inmediato español dejaba de ser contemporáneo y la perspectiva del tiempo posibilitaba nuevas aproximaciones a su interpretación. No así el Porfiriato respecto a los regímenes posrevolucionarios. Como he señalado en diversas ocasiones, el movimiento denominado colonialista se entregó a la recuperación del pasado virreinal y particularmente de las formas barrocas. Al recuperar una parte del pasado que durante el siglo XIX fue menos cultivado representó para los intelectuales del nuevo siglo el hallazgo de una personalidad que les era propia. Los autores de la *Historia del arte en México* no fueron ajenos a esta manera de pensar. Como señaló Manuel Toussaint, en la etapa virreinal se fundó la personalidad y nacionalidad mexicana y el

barroco fue la expresión de esa forma de ser. En virtud de lo anterior, el uso que adquirió el concepto de “barroco” en la propia obra acabó por descontextualizar el fenómeno. Es decir, su uso no se restringió a la denominación del arte producido entre los siglos XVI y XVIII sino que lo caprichoso, lo dinámico y lo saturado se interpretaron como cualidades ontológicas, que constituirían lo mexicano desde etapas precolombinas hasta la época contemporánea. La valoración positiva de lo barroco es interesante porque si atendemos a que el término fue utilizado inicialmente por los neoclásicos del siglo XVIII, en un sentido negativo, para referirse al arte de los siglos previos como algo “exagerado” y de “mal gusto”, en la *Historia del arte en México*, por el contrario, fue rescatado como algo virtuoso.

Hablar de un barroco mexicano permitiría enfatizar la idea de una nación mestiza y sincrética. Esta idea se relaciona con la visión vasconcelista de una raza propia y distinta a las de los otros continentes y que buscaba fomentar la identidad de la nación mexicana. Sin embargo, la utilización de un lenguaje cosmopolita, como el término barroco, posibilitaría la proyección de la cultura mexicana hacia latitudes internacionales. Por esto me refiero a que la interpretación del barroco como arte auténtico nacional, permitiría homologar al arte mexicano con las “obras maestras” europeas, como las de Miguel Ángel o Caravaggio en opinión de Justino Fernández, pero conservando características típicas de la cultura local, cuya fusión sería capaz de generar un arte original.

Por último, quiero señalar que, desde mi punto de vista, el planteamiento de la obra sobre una estética mexicana barroca contribuyó a la creación de un estereotipo de la cultura mexicana. Es decir, considero que la propuesta esbozada a lo largo de la

Historia del arte en México encajó con los proyectos políticos de unidad nacional al promover caracterizaciones generales sobre los mexicanos que podríamos caracterizar como esencialistas. Lo que los autores identificaron como auténtico en el *ser mexicano* fue estandarizado y adoptado popularmente como un *deber ser* mexicano incluso hasta nuestros días. Por ejemplo, la religiosidad apasionada, como se muestra en las esculturas prehispánicas o coloniales; lo festivo, como en los grabados de Posada; o lo dramático como la pintura novohispana o los frescos de Orozco. Si esto es así, desde mi perspectiva, el proyecto de unidad cultural promovido por los gobiernos de la primera mitad del siglo XX cumplió su cometido.

Consideraciones finales

A lo largo del presente trabajo me propuse estudiar la trilogía de la *Historia del arte en México* considerándola como una obra unitaria. Como señalé al inicio, las aproximaciones que existen sobre la obra han sido, además de breves, parciales en su estudio ya que sólo abordan alguno de los tomos por separado. Por tal motivo, he querido revalorar una pieza significativa de la historia de la historiografía mexicana regresándole el carácter de unidad con el que fue pensada en su elaboración. La importancia de esta obra recae en que fue un paradigma para los estudios históricos en tanto que incorporó referentes ideológicos y teóricos vanguardistas sobre la comprensión del pasado y la producción artística, como el historicismo, el vitalismo o el espiritualismo bergsoniano. El estudio de la creación de la *Historia del arte en México* permite un mejor entendimiento de las prácticas académicas y culturales de la primera mitad del siglo pasado, principalmente desde la Universidad. He intentado mostrar cómo la obra formó parte de un entramado de instituciones, grupos de intelectuales e ideas que giraban en torno a ella, y que al mismo tiempo el texto histórico contribuyó a la modificación de la red a la que pertenecía. No obstante la relevancia de la obra en la trayectoria de la profesionalización de la disciplina histórica en México, considero que no ha sido suficientemente atendida por los estudiosos de la historiografía mexicana del siglo XX, ni por los propios historiadores del arte.

Por estas razones, a lo largo de los tres capítulos que conforman esta tesis he querido evidenciar que el carácter unitario de la obra se fundamenta, en primer lugar, en el deseo de contribuir con los esfuerzos institucionales e intelectuales para la construcción de una identidad nacional por medio de la historia y el arte. He señalado

cómo este interés estuvo presente desde la generación del Ateneo de la Juventud y que a la llegada de José Vasconcelos a la cúpula de las instituciones educativas del país se impulsó el cultivo de la disciplina histórica, del arte y particularmente de la historia del arte. Los proyectos institucionales corrieron de la mano con una proliferación de revistas que por medio de la poesía o el ensayo contribuyeron, a favor o en contra, a la reflexión sobre lo mexicano. En este derrotero los autores de la *Historia del arte en México* fueron protagonistas, principalmente Manuel Toussaint por ser el mayor de ellos. He indicado cómo fue que en la Universidad Nacional, heredera de la tradición vasconcelista, los tres eruditos encontraron el cauce de sus aspiraciones intelectuales. Siendo así, la difícil situación económica en la que nació la obra se corresponde con el áspero camino que recorrió la máxima casa de estudios en los postreros años de la autonomía. Por lo tanto, la rigurosidad académica con que se elaboró la trilogía, así como los planteamientos sobre una identidad mexicana visualizada a través de la historia del arte, simbolizaron la defensa de la legitimidad universitaria ante los proyectos nacionalistas de los gobiernos posrevolucionarios.

En segundo lugar, los tres tomos muestran relación entre sí en el procedimiento que se siguió para la reconstrucción histórica. Por esto me refiero tanto a los sustentos epistemológicos como a la dimensión hermenéutica. El análisis directo de las obras de arte, así como la utilización de un abundante *corpus* de fuentes primarias dan muestra del carácter científicista que se le quiso dar a la obra. Su uso también es un ejemplo de la herencia que recibieron los autores de la tradición historiográfica de finales del siglo XIX en que se tuvo una preferencia por la información de primera mano. Sin embargo, la principal diferencia con los autores de la centuria previa recae en los aspectos

interpretativos. La *Historia del arte en México* se valió de referentes teóricos que resultaban novedosos para la comprensión del pasado y del arte. La obra de Wilhelm Worringer sirvió como punto de partida para elaborar las interpretaciones sobre el arte prehispánico, pero su propuesta de conocer la voluntad psicológica del artista se observa también en los otros dos tomos que componen la obra. Las proposiciones del germano se combinaron con las ideas de Henri Bergson sobre el conocimiento introspectivo de los sujetos, mismas que enfatizaban una comprensión subjetiva de la realidad. A la luz de estas referencias, el arte se entendió, por una lado, como una expresión del espíritu del artista. Por otro, se contempló su circunstancia vital y social como factor de posibilidad del arte. La consideración de que el arte, como cualquier otra producción humana, está relacionada con su situación histórica, se alimenta de la influencia del pensamiento historicista en los autores de la trilogía.

Con lo visto hasta aquí puedo decir que una de las contribuciones de esta tesis es evidenciar la circulación y adopción de teorías filosóficas e historiográficas entre los intelectuales mexicanos de mediados de siglo. Creo que la difusión de este conocimiento se debe en gran medida a la existencia de redes de comunicación, de las que los autores de la obra formaron parte, promovidas tanto por una política educativa como por entusiastas de la difusión cultural. A través de una sincera labor editorial y la concurrencia a las aulas o a reuniones más informales como las que tenían lugar en la casa de la familia O’Gorman en San Ángel, pudo establecerse el intercambio y la discusión de corrientes de pensamiento novedosas que se evidencian en la obra. Por esa razón, considero que la *Historia del arte en México* es una pieza clave en la historia de la disciplina histórica en mexicana porque fue pionera en la adopción de

metodologías que se afianzarían en las décadas siguientes como baluartes del quehacer historiográfico, como la corriente historicista. Sobre este punto puedo añadir que los estudios históricos de tema artístico son paradigmáticos en la profesionalización de la historia en el país si recordamos que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional fue pionero en la formación de espacios consagrados al estudio especializado del pasado.

Por otro lado, en este trabajo mostré cómo uno de los elementos integradores de la obra es el planteamiento de una estética mexicana barroca. Esta idea está relacionada con la concepción de un auténtico ser mexicano igualmente barroco. Es decir, las características originalmente formales se extrapolaron a cualidades ontológicas. Desde mi punto de vista, la identificación de lo barroco asociado a lo mexicano es importante si consideramos que en los años posteriores a la publicación de la trilogía cobraría fuerza un movimiento que, sobre todo en las letras, sugirió que lo distintivo de América eran las formas barrocas. Autores como José Lezama Lima o Alejo Carpentier fueron de los principales representantes de este movimiento que en la historia literaria se conoce como Neobarroquismo. Cito al autor de *El reino de este mundo*:

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad [*sic.*], con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco, venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí, es un espíritu barroco. [...] Con tales elementos en presencia aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado lo “real maravilloso”.¹

¹ Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso" [1974], en *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1984, p. 69.

La asociación hecha por Carpentier entre lo barroco y lo latinoamericano está basada en una idea de mestizaje que recuerda el pensamiento de José Vasconcelos. Asimismo, el autor cubano ejemplificó su propuesta con expresiones del arte de Hispanoamérica, especialmente del caso mexicano. Lugares como Mitla o la iglesia de Santo Domingo de Puebla sirvieron para señalar la presencia de un espíritu barroco en América. La utilización del arte como argumento de una interpretación ontológica es similar a la esbozada en la *Historia del arte en México*. No es mi intención señalar una influencia directa entre la trilogía y la propuesta carpentierana, sin embargo creo que es necesario prestar más atención a la contribución de la obra que me ha ocupado en esta tesis como precursora del neobarroquismo americano.

Llegar a la conclusión de que según la *Historia del arte en México* lo barroco es la característica distintiva del fenómeno artístico mexicano y por lo tanto de su auténtica personalidad, sólo fue posible a partir del análisis de los tres tomos en conjunto. Es por eso que en los textos que hasta ahora se habían aproximado de manera parcial a la trilogía se muestra una interpretación diferente a la de este trabajo ya que se centraban en la manera en que cada autor por separado concibió la historia. Además, creo que también ha sido relevante haber trabajado con las primeras ediciones de cada tomo puesto que en las subsecuentes existen ligeras modificaciones de contenido, como la corrección de un dato o la actualización a pie de página de la interpretación de alguna pieza. De igual manera se pierden ciertas características de la materialidad de los libros que también han sido importantes para la valoración de la obra.

Finalmente, creo necesario señalar que el presente trabajo deja las puertas abiertas a futuras investigaciones sobre la continuidad de los planteamientos estéticos

de la *Historia del arte en México* y del método historiográfico con que fue elaborado. Desde mi punto de vista, las propuestas de esta trilogía sirvieron como fundamento de los tres libros que en años posteriores Justino Fernández dedicaría al análisis de tres piezas artísticas del pasado mexicano: la Coatlicue, el retablo de los reyes de la catedral metropolitana y la pintura “El hombre”, de José Clemente Orozco. En el último año de vida del exdirector del Instituto de Investigaciones Estéticas los publicó como una obra integral bajo el título de *Estética del arte mexicano*.

Fuentes consultadas

BERNAL, Ignacio, *Historia de la arqueología en México*, México, Porrúa, 1992.

CARRASCO, David (ed.), *The Oxford encyclopedia of Mesoamerican cultures*, New York, Oxford University Press, 2001.

CANO, Gabriela, "La Escuela Nacional de Altos Estudios y la Facultad de Filosofía y Letras, 1910-1929" en Enrique González y González (coord.), *Estudios y estudiantes de Filosofía. De la Facultad de Artes a la Facultad de Filosofía y Letras*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Michoacán, 2008, pp. 541-572.

CARBALLO, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 3 v., México, Santillana, 2005 (Alfaguara).

CARPENTIER, Alejo, *Razón de ser*, La Habana, Letras Cubanas, 1984.

CASO, Alfonso, "El Arte Precolombino de México y de la América Central, de Salvador Toscano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. 11, 1944, p. 133-135.

CASO, Antonio, *México: apuntamientos de cultura patria*, México, UNAM, 1943.

CASO, Antonio, "El concepto de la historia universal" [1923], en Álvaro Matute, *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX: la desintegración del positivismo, (1911-1935)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 169.

CERTEAU, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad iberoamericana, 1985.

CHICO GOERNE, Luis, "Las bases de la Universidad contemporánea" en *La universidad y la inquietud de nuestro tiempo*, México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1937, p. 87-96.

COLLINGWOOD, R. G., *Idea de la historia*, trad. Edmundo O'Gorman, 3a ed., rev. y aumentada., México, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Colección historia).

CONTRERAS PÉREZ, Gabriela, "La Autonomía Universitaria: de junio de 1929 a septiembre de 1935" en Raúl Domínguez (ed.), *Historia general de la Universidad Nacional siglo XX*, México, D.F., UNAM, 2012, p. 333-443.

CONTRERAS PÉREZ, Gabriela, "Crisis de los compromisos universitarios. La Universidad entre 1935 y 1944" en Raúl Domínguez (ed.), *Historia general de la Universidad Nacional siglo XX*, México, D.F., UNAM, 2012, p. 463-553.

- CUESTA, Jorge, "Rebelión de las masas", *Contemporáneos*, nº 33, febrero 1931.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, "Justino Fernández", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 12, núm. 42, 1973, pp. 7-36.
- DÍAZ Y DE OVANDO, CLEMENTINA y GARCÍA BARRAGÁN MARTÍNEZ, ELISA, "Origen y genealogía" en Hugo A. Arciniega Ávila y Arturo Pascual Soto (eds.), *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 250-261.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1952.
- FERNÁNDEZ, Justino, "El pensamiento estético de Manuel Toussaint", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VI, núm. 25, 1957, pp. 7-19.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1964.
- Fundación Toscano*, <http://www.fundaciontoscano.org/esp/barandales.asp>, Última consulta el 18 de abril de 2017.
- GAMIO, Manuel, *Forjando patria*, México, Porrúa, 2006 (Sepan Cuántos núm. 368).
- GARIBAY, Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado, 1990.
- GAOS, José, "Notas sobre historiografía", en Álvaro Matute (ed.), *La teoría de la historia en México: (1940-1968)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015 (Biblioteca Universitaria de Bolsillo), pp. 230-262.
- GARCÍA BARRAGÁN, Elisa, "Homenaje", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 15, núm. 59, 1988, pp. 7-10.
- GARRITZ, Amaya, *Los trabajos y los años: vida académica del Instituto de Investigaciones históricas de la UNAM, 1945-2005*, México, UNAM, 2009.
- GIL VILLEGAS, Francisco, "El fundamento filosófico de la teoría de la modernidad en Simmel", *Estudios Sociológicos*, vol. XV, núm. 43, 1997.
- GONZÁLEZ CHÁVEZ, Jorge, "Evolución jurídica del artículo 3 constitucional en relación a la gratuidad de la educación superior" en *Artículo 3o. Constitucional. Gratuidad de la Educación Superior, un enfoque jurídico*, México, Cámara de Diputados, 2000. Consultado en Sitio Oficial e-Congreso: <http://www.diputados.gob.mx/bibliot/publica/inveyana/polint/cua2/evolucion.htm> (Última consulta 20 de abril de 2017).

GONZÁLEZ MELLO, Renato, “...un sentido asaz bárbaro: Justino Fernández y los estratos del nacionalismo mexicano”, en Evelia Trejo y Álvaro Matute (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX: treinta lecturas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009 (Teoría e Historia de la Historiografía, 3) pp. 161-180.

GRANJA, Dulce María, “El neokantismo en México”, *Signos Filosóficos*, vol. I, núm. 2, julio 1999, pp. 9-31.

HERRERA, Arnulfo, “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, *Historia mexicana*, vol. L, núm. 200, junio 2001, pp. 693-707.

HUGHES, Henry Stuart, *Conciencia y sociedad: La reorientación del pensamiento social europeo 1890-1930*, Valencia, Aguilar, 1972.

KEEN, Benjamin, *La imagen azteca en el pensamiento occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

KIRCHHOFF, Paul, “Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales”, *Acta Americana. Revista de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía*, México, vol. I, núm. 1, enero-marzo de 1943, pp. 92-107.

KRIEGER, Peter, “Las primeras dos décadas de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas: la era de Manuel Toussaint”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, núm. 95, 2009, pp. 173-18.

MAC GREGOR GARATE, Josefina, “La Universidad Nacional: ¿Porfirista o revolucionaria?”, *Eslabones*, 1992, p. 29-40.

MAGDALENO, Mauricio, *Las Palabras perdidas*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 2004 (Memorias y testimonios).

MANRIQUE, Jorge Alberto, “Texto sobre el 40 aniversario del Instituto”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 45, 1976, p. 5.

MANTECÓN, José Ignacio, “Biografía de Manuel Toussaint”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. I, núm. 25, 1957, Suplemento número 1.

MARSISKE, Renate, “La Universidad Nacional de México 1910-1929”, en Renate Marsiske y Lourdes Alvarado (eds.), *La Universidad de México: un recorrido histórico de la época colonial al presente*, México, UNAM, Centro de Estudios sobre la Universidad, Plaza y Valdés, 2001 (Historia de la educación).

MATUTE, Álvaro, *El Ateneo de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999 (Fondo 2000).

MATUTE, Álvaro, *Pensamiento historiográfico mexicano del siglo XX: la desintegración del positivismo, (1911-1935)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Fondo de Cultura Económica, 1999 (Sección de obras de historia).

MATUTE, Álvaro, *El Historicismo en México: historia y antología*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.

MATUTE, Álvaro, "La historiografía positivista y su herencia", en Conrado Hernández López (ed.), *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, Zamora, México, Colegio de Michoacán, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003 (Debates), p. 33-46.

MATUTE, Álvaro, *La teoría de la historia en México: (1940-1968)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015 (Biblioteca Universitaria de Bolsillo).

MORENO VILLA, José, "El Arte Colonial en México, de Manuel Toussaint", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 17, 1949, p. 89-90.

O'GORMAN, Edmundo, *El arte, o, de la monstruosidad* [1940], México, Planeta, J. Mortiz, 2002 (Ronda de clásicos mexicanos).

O'GORMAN, Edmundo, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* [1944], México, UNAM, 2006.

O'GORMAN, Edmundo, "Cinco años de Historia en México", en *Filosofía y Letras; Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. X, núm. 20, octubre 1945, p. 167-183.

ORTEGA Y GASSET, José, "Arte de este mundo y del otro" [1911], en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 (Austral), p. 103-128.

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote* [1922], Madrid, Espasa-Calpe, 1982 (Austral).

OVANDO SHELLEY, Claudia, "Arte Precolombino: entre la belleza y la monstruosidad" en Evelia Trejo y Álvaro Matute (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX: treinta lecturas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009 (Teoría e Historia de la Historiografía, 3) pp. 145-159.

PI-SUÑER LLORENS, Antonia Pi-Suñer, *En busca de un discurso integrador de la nación 1848-1884*, vol. IV de *Historiografía mexicana*, coordinación general de Juan Antonio Ortega y Medina y Rosa Camelo Arredondo, México, UNAM, IIH, 2011.

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Espasa-Calpe, 2001.

Revistas literarias mexicanas modernas, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

RICO, Javier, "Análisis y crítica en la historiografía" en Rosa Camelo y Miguel Pastrana Flores (ed.) *La experiencia historiográfica: VIII Coloquio de análisis historiográfico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009, pp. 194-212.

ROJAS GARCIDUEÑAS, José, "Salvador Toscano, 1912-1949", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1950, vol. V, núm. 18, pp. 9-17.

ROMANELL, Patrick, *La formación de la mentalidad mexicana: panorama actual de la filosofía en México, 1910-1950*, México, El Colegio de México, 1954.

RUTSCH, Mechthild, *Entre el campo y el gabinete. Nacionales y extranjeros en la profesionalización de la antropología mexicana (1877-1920)*, México, INAH, UNAM-IIA, 2007.

SIERRA, Justo, *Discurso pronunciado por el licenciado don Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, en la inauguración de la Universidad Nacional*, documento disponible en Portal UNAM: <http://100.unam.mx/pdf/dicurso-sierra.pdf>, p. 127-128. Última consulta 26 de marzo de 2017.

SÁNCHEZ MICHEL, Valeria, *De México para el mundo: Centro de Enseñanza para Extranjeros 90 años de enseñar la lengua y la cultura*, México, UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 2013.

SHERIDAN, Guillermo, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, Ediciones Sin Nombre, Conaculta, 2004.

SIFUENTES RODRÍGUEZ, María del Carmen, "Apéndice documental" en Hugo A. Arciniega Ávila y Arturo Pascual Soto (eds.), *Una memoria de 75 años, 1935-2010: el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 250-261.

SOLANA, Rafael, "Barandal, Taller Poético, Taller, Tierra Nueva" en *Revistas literarias mexicanas modernas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

The Alfredo Ramos Martínez Research Project:

<http://www.alfredoramosmartinez.com>. Última consulta 26 de marzo de 2017.

TOSCANO, Salvador, "Trayectoria de la Universidad", *Universidad*, septiembre 1936, vol. II, p. 33-35.

TOSCANO, Salvador, *Arte precolombino de México y de la América Central*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944.

TOUSSAINT, Manuel, "Aniversario", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IV, núm. 13, 1945, pp. 1-3.

TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1948.

TOUSSAINT, Manuel, "Salvador Toscano investigador", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 18, 1950, pp. 5-8.

TOUSSAINT, Manuel, "Veinte años de Investigaciones Estéticas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VI, núm. 22, 1954, pp. 5-13.

TREJO, EVELIA Y ÁLVARO MATUTE (eds.), *Escribir la historia en el siglo XX: treinta lecturas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009 (Teoría e Historia de la Historiografía, 3).

VILLEGAS, Abelardo, *El pensamiento mexicano en el siglo xx*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

VILLEGAS, Gloria, "Arte y sociedad en la vida de Manuel Toussaint" en *Manuel Toussaint: su proyección en la historia del arte mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992

WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza: una contribución a la psicología del estilo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.