



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**LA EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES  
ORGANIZADA POR EL CÍRCULO CATÓLICO  
DE PUEBLA EN 1900**

**TE S I S**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
**MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

PRESENTA:  
**Cecilia Beatriz Olivera Banchemo**

DIRECTOR DE TESIS:  
**Dra. Montserrat Galí Boadella**

México, D.F.

Diciembre 2011



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.

## INDICE.-

<b>I.- INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>II.- EL INTERIOR DEL PAÍS: UN DESTELLO DE LUZ EN LA INMUTABILIDAD ACADÉMICA</b> .....	4
<b>III.- LA EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO CATÓLICO Y LA SOCIEDAD POBLANA</b>	
3.1. La Exposición del Círculo Católico .....	7
3.2. Iglesia y “fuerzas vivas”: los mecenas de la Exposición .....	17
<b>IV.- LA EXPOSICIÓN: CRISOL DE ARTISTAS, OBRAS Y TEMÁTICAS</b>	
4.1. Un poco de la coyuntura mundial del momento.....	32
4.2. Una mirada retrospectiva sobre el arte en México en el último cuarto de siglo y la XXIII Exposición de la ENBA .....	34
4.3. Artistas y obras ganadoras en la Exposición del Círculo Católico .....	42
<i>Germán Gedovius: un artista pionero en México</i> .....	44
<i>Mario Fantoni y su “Matter Castíssima”</i> .....	50
<i>Felipe S. Gutiérrez: el pintor peregrino</i> .....	51
<i>Entre dos tierras: José Arpa y Perea y la búsqueda         de un lenguaje propio</i> .....	55
<i>Un catalán en Jalapa: Juan         Bernadet</i> .....	62
<b>V.- CONCLUSIONES</b> .....	69
<b>FUENTES CONSULTADAS</b> .....	74
<b>APÉNDICE</b> .....	79
Lista de artistas y obras participantes.....	80
Lista de obras premiadas.....	88
El edificio del Círculo Católico.....	93
Imágenes de las obras premiadas .....	98

## 1. INTRODUCCIÓN.-

El presente trabajo tiene como objetivo comentar, analizar y revisar la exposición artística realizada y promovida por el Círculo Católico de Puebla en sus instalaciones al arribar el año 1900.

La ciudad de Puebla a través de sus “fuerzas vivas” tomó la dirección en la organización de este importante evento. Una ciudad de provincia a cargo de una exposición de arte, cosa por demás inusual, ya que las exposiciones de arte eran realizadas en Ciudad de México y en las mismas sólo se presentaban obras que contaran con la “aceptación” académica, es decir, que encajaran con los cánones impuestos desde hacía rato en la ENBA, siendo este modelo académico un obsoleto marco referencial en el cambio de siglo. Sin embargo, veremos que no fue casual que justo fuera la ciudad de Puebla a fines de siglo, y no otra del interior del país, la que pusiera en marcha esta exitosa exposición de bellas artes, donde coincidirán muchos artistas provincianos así como también artistas extranjeros que residían en Puebla y en Jalapa y que no eran tomados en cuenta por el público y la crítica capitalina, aún cuando sí habían tenido alguna participación en Ciudad de México, pero sin gozar de ningún tipo de reconocimiento.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Existen antecedentes de exposiciones de bellas artes fuera de la ciudad de México a mediados del siglo XIX en un contexto nacional e internacional muy diferente. En Puebla, a mitad del siglo XIX, la Academia de Bellas Artes de esa ciudad, organizó numerosas exposiciones tal como puede leerse en Francisco Pérez de Salazar; véase Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la pintura en Puebla. Y otras investigaciones sobre historia y arte*, Ed. PERPAL S.A. de C.V., México, 1990. (1ª. ed. Imprenta Universitaria, 1963). También existen registros de otras exposiciones de bellas artes en el interior del país en el mismo período de convulsión interna. En el estado de Jalisco, la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes de Guadalajara, agrupó a artistas y aficionados que organizaron las primeras exhibiciones de artes plásticas fuera de la capital mexicana. Su propósito fue difundir las manifestaciones artísticas y resarcir el dañado tejido social. Estas exposiciones estaban destinadas a enriquecer el espíritu y lograr a través del arte, un elemento de convivencia social que convoque a la unión de los hermanos de un pueblo dividido por las luchas políticas. Fueron cinco exposiciones realizadas en los años 1857, 1859, 1861, 1863 y la última en 1865, contando ellas con diferentes secciones como pintura, arquitectura y música. Los organizadores jaliscienses de estas exhibiciones, deseaban sobre todo el engrandecimiento del país y rendir honor a los héroes que dieron patria y libertad. En tres de las cinco exposiciones, escriben en la introducción de sus respectivos catálogos aspectos interesantes sobre el sacrificio realizado y los obstáculos que han tenido que sortear para el logro de sus fines. De esta forma, en la Primera Exposición de 1857 se lee en la introducción del catálogo: “[...] fácilmente comprenderán todo lo que hemos tenido que allanar cuando es una Exposición *únicamente particular*, hechas por personas que carecemos de toda escuela y sin el más mínimo apoyo de parte del gobierno [...] advirtiendo que allí [en San Carlos] se ha contado con toda clase de elementos, y nosotros no hemos tenido otros recursos que una voluntad firme hasta la abnegación y un entusiasmo decidido por el adelanto de las Bellas Artes”. Fruto del éxito de la primera exposición, realizan una segunda en 1859 y en la introducción de su respectivo catálogo anotaban:

El promotor del evento fue la misma Iglesia a través del Círculo Católico de Puebla del cual formaba parte la burguesía industrial y comercial poblana, haciéndose presentes también varios políticos provinciales que fungieron como promotores y auspiciantes para lograr la concreción de la exposición, misma que llevó ocho meses de gestión, después de que se comenzaran las tratativas de organizarla en agosto de 1899, efectuándose su apertura en el mes de abril de 1900; por tanto, transcurrió poco tiempo entre la *idea* y la materialización de la misma, que, como veremos, recibió elogios destacados. Se abrió al público el día 15 de ese mes, siendo además, día coincidente con la Pascua de la Resurrección y asistieron a la misma personalidades connotadas como el mismo Obispo Diocesano, Dr. D. Prefecto Amézquita y Gutiérrez y, en representación del Gobernador del Estado asistió el Secretario General de Gobierno Agustín Fernández entre otras distinguidas personalidades. Estuvo abierta al público durante mes y medio, desde el ya citado mes de abril de 1900 hasta el 27 de mayo del mismo año, habiéndola visitado en ese período de seis a siete mil personas; incluso luego de la clausura oficial, el día 3 de junio, se realizaron otra serie de conciertos musicales para hacer entrega de la distribución de premios a los ganadores de este concurso.

El período en el que se desarrolla esta exposición del Círculo Católico poblano es, para nosotros, fundamental, puesto que está en el segmento de la transición artística para México. Conocemos la historia posterior, la que viene en la siguiente década y la ulterior, la que inicia una vez que triunfe la Revolución Mexicana (con un discurso aparte, de renacimiento monumental), pero hubo destellos de cambio antes ya pisando el vestíbulo del siglo XX, puntualmente originados en el campo literario - que anticipará en buena medida la Revolución- y en el campo artístico que la acompañó. La voluntad de renovación que sería característica de fines de la centuria,

---

“Esta capital, progresista e ilustrada por excelencia, va a juzgar de nuevo nuestros trabajos artísticos [...] Nada hay invencible para el hombre [...] Nosotros hemos invitado a todos y cada uno de nuestros hermanos y de nuestros amigos; por lo mismo, si el número de obras no corresponde al deseo que existe de adelantamiento y progreso, culpa es de la crisis convulsiva porque ahora atravesamos; mucho por cierto ha sido que en la actual situación, se mantenga vivo e invulnerable ese espíritu de asociación y de trabajo ¿[...] cuándo más de una vez hemos tenido que arrojar los pinceles, y que enrollar violentamente nuestras telas al sentir que se estremecían nuestros talleres, por el eco de las armas y de los cañones?”. Para ampliar sobre estas exposiciones jaliscienses de mediados de siglo véase Arturo Camacho Becerra (comp.), *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, El Colegio de Jalisco- Ed. Colección De Artes y De Letras, Guadalajara, 1998, citas en pp. 13-14 y pp. 27-28.

se hizo sentir con gran presencia en el interior del país, cuando la gran capital mexicana seguía todavía atrincherada en sus discursos oficialistas, como otrora la Francia anterior a los impresionistas.<sup>2</sup>

A través del análisis del Catálogo de la Exposición, observaremos desde el inicio la marcada intención cultural de Puebla por llevar a cabo una exposición en los umbrales del cambio de siglo y dejar en evidencia el interés por hacer partícipe a pintores y artistas variados, adscriptos a líneas pictóricas mucho más frescas, mucho más actualizadas con el mundo europeo del momento, siendo además, artistas que destacaban en distintas ramas. Esto dejaba en evidencia el interés de esta ciudad en el campo artístico, mismo que venía madurando desde tiempo atrás. Lograr que más de trescientas obras fueran expuestas, perteneciendo ellas a distintos rubros del quehacer artístico, incluyendo a todas las bellas artes, dado que se exhibió pintura, escultura, proyectos arquitectónicos y, como broche de oro se contó con algo inédito hasta ahora en una muestra de arte en el país ya que hubo una sala dedicada a la exposición de fotografías. Como colofón y haciendo gala de una muestra bien organizada y acabada, se presentaron conciertos musicales casi todas las noches en que estuvo abierta al público.

Veremos aquí como fue ésta una exposición muy bien lograda y completa, tanto en calidad como en contenido y montaje, contando con aportes muy novedosos acorde con las corrientes modernas finiseculares y que vinieron a “refrescar” el ambiente artístico nacional. La idea directriz que está presente desde su génesis será la promoción de la actividad cultural, mediante la participación de la sociedad.

Este estudio, tiene como objetivo principal demostrar que una exposición organizada en el marco de provincia estuvo más abierta a la propuesta de diferentes tendencias, algunas de ellas, muy originales para el momento y el país. Optaremos por la modalidad corta que implica y pretende un artículo publicable y, amparado en ello es que, únicamente, escogeremos para analizar aquellas obras de pintura que, exhiben a nuestro entender, características con una modernidad que resulta novedosa e interesante.

---

<sup>2</sup> Véase Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, ENAP - UNAM, México, 2009.

## 2.- EL INTERIOR DEL PAÍS: UN DESTELLO DE LUZ EN LA INMUTABILIDAD ACADÉMICA.-

Sabido es que en nuestra América Latina se ha empleado -al menos para la primera mitad del siglo XIX- aquella frase del político argentino Domingo Faustino Sarmiento que marcaba la dicotomía a ultranza de *civilización* o *barbarie*, tomando despectivamente como *barbarie* todo el mundo rural y provincial no incluido en el núcleo, es decir, las grandes capitales sedes de ex-virreinos que se reservan para sí el rol de recibir y refractar la *luz* de la civilización.\* Estas importantes ciudades, adquirieron un papel centralista, que no fue abolido una vez establecida la independencia, con toda su pompa de sistema republicano y de equidad e integración federalista. Valga decir, grandes metrópolis como Buenos Aires, Ciudad de México, Lima, San Pablo (antes, también, Río de Janeiro, sede del Emperador Pedro I) que siguieron monopolizando fuertemente los discursos oficiales y dentro de éstos el campo del arte a través de las más importantes instituciones educativas que imponían la manera de ver, lo “permitido”, lo admitido, otorgando el “aprobado”. En esas ciudades centrales se encontraban las escuelas de mayor peso y trayectoria y, debido a esto, funcionaban como “aduanas” oficiales concediendo permisos, aperturas e innovaciones de cualquier índole.

Estas posiciones centralistas son estructuras de larga duración en nuestra América Latina, es importante recordarlo ya que aplica también para los discursos oficiales del arte que transmiten dichas instituciones, siendo un tema que nos compete en este trabajo. En México, la institución central que dominaba la rama artística era la Academia Nacional de Bellas Artes, organismo que a finales del siglo XIX mostraba signos de decadencia y letargo artístico, no permitiendo la innovación ni en su personal docente (renovado sí, pero que siguió con el mismo esquema de trabajo) ni tampoco de corrientes alternativas en los temas o técnicas, rigiendo el clasicismo su propio código estético durante un muy largo período. La calidad del trabajo, la monotonía, la falta de rediseño quedó evidente en la última exposición del siglo XIX y que fuera la número XXIII de la ENBA llevada a cabo en 1898-1899 y que tendremos oportunidad de comentar aquí.

---

\* Sirva como ejemplo, el famoso refrán mexicano “Fuera de México, todo es Cuautitlán”, dicho que peca de exceso de centralismo capitalino en detrimento de las restantes jurisdicciones del país, a las cuales se considera “atrasadas”, pueblerinas o bien bárbaras.

Sin embargo, parecería ser que el papel del interior del país será por demás interesante en lo que concierne al arte, ya que al aterrizar en 1900, los atisbos de lo *nuevo*, los destellos de novedosas propuestas que promoverán la desempolvadura de viejos cánones y la apertura o entrada de trabajos artísticos modernos, se presentará primero en ciudades del interior a través de los artistas locales y extranjeros que en ellas trabajaban y quienes se hicieron presentes en esta exposición organizada por el Círculo Católico.

Veremos que en ella se presentaron diversos trabajos, de variados artistas de procedencia y origen distinto, de trayectoria y formación diferente y algunos manifestaban ya una línea disímil y separada de los lineamientos de la Academia capitalina. Se contó, además, con la puesta en escena de obras de pintores y profesores conocidos y premiados por la misma Academia, algunos con un derrotero a esa altura más conocido y consolidado como es el caso de Leandro Izaguirre o Felipe S. Gutiérrez, otros, se estaban iniciando y comenzaban a dar a conocer su singular línea de trabajo en el país, como será el caso de Germán Gedovius o bien Julio Ruelas, ambos con formación en el extranjero.

Para Ma. Ester Ciancas, los pintores de provincia presentaban en el siglo XIX mucho mayor diversidad que los pintores de la capital, puesto que a la mayoría les llegó muy lejano el reflejo de la pintura académica que había unificado el criterio en la ciudad de México, esto propició el hecho que en el interior, se desarrollara una línea artística bastante independiente y creativa.<sup>3</sup>

Muchos pintores provincianos estuvieron totalmente ajenos a esa pintura oficial, es más, hasta pudieron nutrirse con contactos extranjeros que llegaban a sus ciudades, como fue el caso de José Arpa quien trabajó en Puebla, ciudad que gracias a los ricos mecenas, dedicados al coleccionismo y buenos entendedores de arte, iniciaron y maduraron a ciudades como Puebla en el disfrute de las bellas artes, y recálquese que este disfrute no era únicamente de un arte nacional, sino que había un conocimiento cultural bastante amplio de lo que acontecía en los países europeos

---

<sup>3</sup> María Ester Ciancas, "La pintura de provincia en la segunda mitad del siglo XIX", en: *El arte mexicano*, Tomo 11, *El arte del siglo XIX*, 3a. parte, Ed. Salvat, México, 1986 (2ª. ed.), pp. 1552-1577.

gracias a los viajes que esta rica burguesía venía realizando con regularidad. Es decir, habrá allí en ciudades importantes del interior del país, pintores con sabor regional, co-habitando con pintores extranjeros, especialmente españoles sevillanos, pero también de otros países, así como también de varias ciudades del interior del país.

Defenderemos la hipótesis que consiste en mostrar que el mundo no incluido dentro del espacio cultural centralista fungió como bisagra en la transición hacia un arte nuevo mucho más influenciado con los tiempos modernos finiseculares, que deseaba sacudirse de viejos modelos, mostrándose más dúctil y permeable a nuevas formas, temas y corrientes. Esto podrá constatarse a través del análisis de las obras presentadas, así como de las que fueron premiadas y que, gracias a la fotografía, aparecieron impresas en el Catálogo editado por los organizadores de la muestra. Veremos cómo algunas ciudades del interior no necesitaron pasar por la “aduana” académica de la capital ni para organizarse en el montaje de la exposición ni para pedir el “aprobado” institucional capitalino de lo que deliberadamente se decidió exhibir.

Esta sugerente exposición fue un crisol que fundió y toleró tendencias heterogéneas en lo que se exhibió, con presencia de lo académico (a través de pintores ya premiados y reconocidos en México que participaron en ella y que trabajaban con una línea más clásica) pero también fundió y difundió lo nuevo a través de los aportes novedosísimos de artistas extranjeros (algunos de ellos residentes en el interior), a lo que se sumó los adelantos técnicos como lo muestra la puesta en escena de veintidós colecciones fotográficas y ampliaciones presentadas, algo novedosísimo para la época y un lujo para esta exposición.

### 3.- LA EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO CATÓLICO Y LA SOCIEDAD POBLANA.-

#### 3.1. La Exposición del Círculo Católico.-

A finales de agosto de 1899, los pintores Daniel Dávila\* y José Arpa, junto con los señores Guillermo de Velasco y Edelmiro Traslosheros, presentaron a la Junta Directiva del Círculo Católico de Puebla el ofrecimiento de organizar en esa ciudad una Exposición Nacional de Bellas Artes. Dicha Junta rectora, aceptó gustosamente la propuesta por considerarla “muy propia a los fines de la Institución”<sup>4</sup> y otorgó su anuencia para la conformación de una comisión organizadora.

La comisión organizadora tuvo como presidentes a los pintores ya mencionados, Daniel Dávila y José Arpa; quedando en el cargo de Tesorero el señor Edelmiro Traslosheros. Otros integrantes formaban este grupo organizador, encontrándose personalidades como el profesor Mariano Centurión y Manuel de Velasco entre otros. Fue esta comitiva quien procedió a elaborar las bases “[...] que se procuró fuesen en extremo amplias y demostrasen bien á las claras que el móvil de la empresa no había sido el deseo del lucro, sino el nobilísimo de dar un impulso al decaído arte nacional [...]”.<sup>5</sup>

La exposición se llevó a cabo en el recinto mismo del Círculo Católico poblano, inmueble ubicado en la calle 5 Poniente núm. 128 (antigua calle del Correo Viejo, núm. 10) y que ya contaba en su historial el de haber albergado espacios destinados a la cultura. En 1883 se estrenó allí el teatro de la Sociedad Artístico-Filarmónica “La Purísima Concepción” y en ese edificio se llevaron a cabo juntas y festivales de dicha Sociedad hasta el año 1891; luego siguió funcionando como teatro y lugar de esparcimiento, pasando por distintos dueños y por eso llevando el nombre del

---

\* Daniel Dávila fue un importante pintor poblano. Estudió en la Academia de San Carlos, donde ingresó en enero de 1870, habiendo sido discípulo de Salomé Pina, de Santiago Rebul y de José María Velasco. Se sabe que fue pensionado para pasar a Roma, pero no pudo llevarse a efecto por una enfermedad de su padre. Cuando regresa a Puebla, fue llamado a formar parte del profesorado de la academia de la ciudad y más tarde fue director. Véase José Luis Bello; Gustavo Ariza, *Pinturas poblanas (siglos XVII-XIX)*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1943, pp. 138-139.

<sup>4</sup> *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes*, organizado por el Círculo Católico de Puebla, Puebla de los Ángeles, Imprenta Artística, calle Miradores, Núm. 1, 1900, p. 1.

<sup>5</sup> *Ibíd.*

propietario de turno, así fue: Casino Teruel, Teatro Miranda o Teatro del Casino. Para el año 1899, se instaló en él el Círculo Católico que duró muy poco tiempo allí, hasta 1903 año en que el gobierno compró el edificio para transformarlo en Palacio Legislativo quedando inaugurado para esta función en 1905.<sup>6</sup>

Lo seductor de este edificio es su interior ya que cuenta con una exquisita decoración de tipo mudéjar o neomudéjar,<sup>7</sup> que se puso de moda alrededor de la década de los ochenta de fines de siglo XIX utilizándose tanto para decorados interiores de residencias de gente acaudalada, como también se empleó a la hora de elegir el diseño de algún tipo de adorno público (por ejemplo, torres para albergar relojes aparecen con estas características) Evidentemente, fue un diseño que se puso de moda, ya que hasta el Pabellón de México en la Exposición de Nueva Orleans en 1884-1885 fue confeccionado de acuerdo a esta ornamentación.<sup>8</sup>

Concretamente en la ciudad de Puebla, el renacer de la arquitectura de tipo musulmán se debió al arquitecto e ingeniero Eduardo Tamariz y Almendaro; nacido en Ciudad de México pero que concluyó sus estudios en la Escuela Central de Artes y Oficios de París. Estando en Europa visitó el sur de España y el norte de África, muy probablemente de esos viajes conoció de primera mano el estilo árabe que luego traerá a Puebla. Fue él quien diseñó el edificio del Círculo Católico, contándose también otras importantes construcciones que combinan el diseño neoárabe con otros, concluyendo en estructuras o conjuntos más bien de tipo ecléctico, como es el caso de la antigua Penitenciaría del Estado (comenzada por José Manzo en 1844) y la Casa de la Maternidad; en su haber también destacan la Casa del Molino de San

---

<sup>6</sup> Véase Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, Comisión de Promoción Cultural del Estado de Puebla, Puebla, Compañía Editorial Continental S.A., 1967 (2ª. ed.), pp. 96-97.

<sup>7</sup> Eduardo Baéz utiliza de manera indistinta los términos de mudéjar o neomudéjar; nos inclinamos más por el correcto uso del segundo para el siglo XIX, época en la que aparece una reedición de varios estilos con el prefijo “neo”: neogótico, neomudéjar o neoárabe, neoclásico (en el siglo XVIII y parte del XIX), etc. Estas nuevas ediciones conservan algunas características de las originales. En el caso propio del neomudéjar, consideramos que el “original” llevaba mucha más carga en los detalles vegetales y en las ondulaciones. Eduardo Baéz Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, ENAP - UNAM, México, 2009, p. 185.

<sup>8</sup> Véase Israel Katzman, *op. cit.*, p. 239.

En la decoración de interiores de los edificios de este tipo, se contó en Puebla con los hermanos Arpa quienes se desempeñaron como finos decoradores de interiores trabajando distintos géneros.

Francisco y el antiguo quiosco morisco del zócalo que se encontraba antes en el lugar que hoy ocupa la Fuente de Arcángel Miguel.<sup>9</sup>

Dentro de las características constructivas que empleó Tamariz se distingue la utilización de un material moderno como el acero para las estructuras; acabados exteriores de ladrillos combinados con sillares (como es el caso de la Penitenciaría del Estado y la Casa de la Maternidad) y el empleo del azulejo para interiores y revestimientos muy específicos, tal como sucede en el edificio del Círculo Católico que posee un fuerte contraste entre el profuso decorado interior y su exterior sobrio. Hoy el inmueble conserva intacta su decoración decimonónica, y se puede apreciar el laborioso trabajo en la confección de los abigarrados diseños arábigos con elementos decorativos vegetales, otros de estrellas y formas más geométricas. Al respecto nos dice Mónica Martínez y Héctor Erasmo Rojas:

Hace gala el autor, de la combinación de texturas para lograr el estilo neoárabe. Los paramentos del patio están totalmente recubiertos de argamasa en formas vegetales, diseño mezclado con las arrabás, cenefas y rosetones. Arcos de medio punto polibulados decoran los paramentos de la planta baja y en la alta son trilobulados. Lo más notable de la ornamentación es el uso de mosaicos de fabricación especial que fueron colocados en el lambrín alrededor del patio.

En cada sección de lambrín, existe un diseño diferente, predominan los dibujos geométricos, que son más fáciles de repetir para lograr una sucesión terminable de grecas imitando a las mezquitas. Delimita el lambrín una cenefa de mosaicos con decoración de almeas escalonadas en diferentes colores y una greca de líneas curvas, contrastando con la forma geométrica de las lencerías.<sup>10</sup>

Por último, digamos que hoy mismo entrando al patio del edificio, puede observarse el decorado de cerca y con esto ver que los diseñadores fueron prácticos a la hora de proceder a la aplicación del adornado, utilizando una técnica de ejecución consistente en tomar planchas o recuadros de argamasa, cortados de

---

<sup>9</sup> Véase Carlos Montero Pantoja; María Silvana Mayer Medel, *Arquitectos e ingenieros poblanos del siglo XIX*, CONACYT - BUAP – ICSyH – Honorable Ayuntamiento de Puebla, Puebla, 2006, p. 50.

<sup>10</sup> Mónica Martínez; Héctor Erasmo Rojas, “El neoárabe de Eduardo Tamariz”, en *Artes de México*, Núm. 54, pp. 71-73. Citado por Carlos Montero Pantoja; María Silvana Mayer Medel, *op. cit.*, p. 58.

forma cuadrada que son el soporte base y, sobre cada uno, se realizaron los distintos relieves siendo esto de una enorme complejidad puesto que tienen que “encajar” perfectamente los diseños cuadro con cuadro; pero, a la hora de colocarlos en la pared, este sistema facilitaba un tanto las cosas ya que sería como pegar una loseta haciéndolas coincidir con cada figura (véase fig. 12). Todo esto da cuenta de la habilidad y especialización del artesanado poblano, sumamente práctico en el manejo del oficio.

Volviendo puntualmente a la exposición, debemos decir que para efectuar el llamado al certamen, se invitó a participar -por medio de la prensa, de circulares y personalmente-, a los artistas de toda la República tanto nacionales como extranjeros, dejando en evidencia el carácter verdaderamente incluyente de la muestra. Los costos quedaron resueltos a través de la recaudación de ingresos por varias vías<sup>11</sup> así como por la cooperación de los miembros suscriptores, contándose un total de trescientos sesenta y cinco, quienes estuvieron presentes desde el día primero de la apertura hasta el día tres de junio donde en sesión aparte quedó clausurada la exhibición, con motivo de la distribución de premios a los ganadores.<sup>12</sup>

La exposición de arte se logró realizar ocho meses, y, una vez cumplida y concluida, se decidió la publicación de una Catálogo-Memoria de la misma en el cual se da fe y detalle de todos los pasos seguidos para concretar la muestra; detallando, asimismo, los contratiempos y dificultades por los que se atravesó a la hora de poner en marcha su realización. Este Catálogo deja un testimonio visual muy valioso de las obras premiadas gracias a que algunas de ellas fueron fotografiadas, así como también se fotografiaron algunas vistas exteriores y de los salones del edificio del Círculo Católico, dándonos esto una idea de cómo dispusieron las obras dentro del mismo y como se veía el interior del recinto con motivo de este evento (véase Apéndice/El Edificio del Círculo Católico); de esta manera, el lector de hoy puede visualizar y comprender las concepciones museográficas de la época.

Los organizadores son claros a la hora de especificar los motivos que llevaron al deseo de querer presentar esta muestra. Dejan sentado que no se persiguieron

---

<sup>11</sup> Cfr., pp. 8-9.

<sup>12</sup> *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes, op. cit.*, pp. 9-13.

afanes de lucro, sino, que el objetivo directriz fue el intento de querer “levantar” la cultura y las bellas artes, otorgándole un nuevo papel de importancia a éstas, a través de la revalorización de las mismas y así mejorar el ya decaído arte nacional. Esto llevará a decir a los mismos organizadores -una vez que realicen el balance-, que su obra expositora fue “meritoria y patriótica”.<sup>13</sup>

La puesta en escena contó con trescientas veintiséis obras (véase Lista de artistas y obras participantes) divididas en distintas categorías incluidas la pintura, escultura, arquitectura, fotografía, música y participaciones literarias; dando esto cuenta de lo completa que fue la exposición. Los artistas procedían de distintas partes de la República como ciudad de México, Jalapa, Guadalajara, Morelia, Zacatecas, Guanajuato, Toluca y la anfitriona ciudad de Puebla (véase apéndice de artistas y obras presentadas). Como se comentó en la introducción, los participantes poseían educación y trayectoria diferente, algunos tenían formación independiente; otros, formación académica; otros, formación en el exterior, confiriendo esto un toque muy misceláneo a la presentación y a la variedad en las obras exhibidas. Ello, sumado a la buena recepción del público que durante mes y medio tuvo oportunidad de visitarla registrándose una asistencia de entre seis y siete mil personas, llevó a que los organizadores escribieran balances positivos de los logros obtenidos:

El éxito artístico del proyecto fue tan completo que superó en mucho a las esperanzas más lisonjeras de la Comisión: así lo publicaban los 268 cuadros, las 22 colecciones de fotografías y ampliaciones, las 7 colecciones y proyectos arquitectónicos y las 6 obras de escultura exhibidas; provenientes de México, Puebla, Guadalajara, Zacatecas, Toluca, Popotla, Jalapa, León, Veracruz y San Juan Bautista Tabasco, y debidas los artistas más distinguidos de la República. Es de advertirse que no pocos se vieron obligados a declinar la invitación de concurrir al Certamen, á causa de la premura del tiempo.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 6.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 4.

Por su parte, la prensa local y oficialista era elogiosa en cuanto al éxito que en el transcurso de los días iba logrando este evento de carácter nacional y que tan bien posicionada dejaba a la ciudad de Puebla:

Continúa en creciente el éxito de la Exposición del Círculo Católico [...]

La concurrencia aumenta todos los días y ya desde el miércoles han podido disponer los visitantes del utilísimo y esperado Catálogo de los salones. Más vale tarde que nunca [...]\*

No sería malo que se prorrogase un poco la fecha de la clausura, pues todavía hay en Puebla muchísimas personas que no han visto la Exposición que desean vivamente visitarla tres ó cuatro veces.<sup>15</sup>

Recuérdese que los organizadores hicieron coincidir la fecha de apertura de la exposición con los festejos de la Pascua, por tanto el turismo religioso que visitaba la ciudad, seguramente también visitó la muestra, incrementando en buena medida el número de asistentes. Por otro parte, es importante destacar el hecho de que se haya elaborado un catálogo para el visitante, algo muy loable y que evidencia el grado completo de organización ya que se cuidó todo tipo de detalles.

Echando un vistazo a la exposición misma, esto es, al listado de obras, así como el testimonio visual que consta en el Catálogo estudiado, se puede observar con bastante claridad la gran cantidad de obras en todos los rubros, así como también la disposición de las mismas dentro de los salones del Círculo Católico (véase figs. 2 a 10). Se dispuso una sala para cada rama: se destinó una sala para los “originales”, otra para los retratos, otra para las acuarelas y pasteles y otra sala para las copias. La parte superior del patio del edificio fue destinada para la

---

\* Para la XXIII Exposición de la ENBA realizada un año antes en ciudad de México, también se elaboró una “Guía del visitante”, tarea por cierto, colosal y loable, realizada por el crítico Sánchez Azcona, mediante entregas publicadas en el periódico “El Mundo”, donde él era periodista. Con esto se pretendió guiar al lector de dicho órgano por toda la exposición, que constaba de mil seiscientas obras. Para ampliar, véase “La presencia del arte español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899”, (Tesis inédita para obtener el grado de Licenciatura), Universidad Iberoamericana, México, 1994, pp. 95-96. Aquí en Puebla, se mandó imprimir un catálogo para guiar al visitante en la muestra.

<sup>15</sup> “Clarín de Oriente. Periódico de información, política y variedades”, mayo 6 de 1900, Tomo I, Núm. 11, p. 5.

exhibición de esculturas y –al parecer, por lo que la imagen permite ver- también para algunas obras pictóricas (fig. 4)

Nótese la distribución de los trabajos: las pinturas aparecen colocadas hasta en la parte más superior de cada pared generando a primera vista cierta sensación de amontonamiento; incluso las esculturas aparecen fuera de los salones en la planta superior del edificio recordando una especie de bazar actual. Tampoco el formato o tamaño era excluyente a la hora de colocar las obras en cualquier lugar de la pared o espacio que quedara disponible. Podría creerse que no se siguió ningún orden, sin embargo, el Catálogo deja claro que hubo la intención de agrupar, ordenar y diferenciar las obras en distintas salas según a la rama que pertenecieran. Todo esto debemos contemplarlo y entenderlo en el marco contextual del siglo XIX, en el cual no existía el desarrollo de la museografía como tal, y, por tanto, en las exposiciones las obras se disponían de esta forma, por salas según la sección a la que perteneciera, empleándose este modelo no sólo aquí en México sino también en Europa de la que se recibía el ejemplo.

En esta exposición se siguió –repetimos-, un orden básico por áreas o ramas. Algo muy interesante sucede al observar la sala que se dispuso para la muestra fotográfica. Se colocaron todas las fotografías en un mismo sector, en una única sala reservada para ella, dada la exclusividad y el hecho totalmente innovador y sin precedentes que en una muestra de arte se expusieran fotografías; entendemos que quisieron darle un espacio destacado para poder enseñarlas. Incluso si se compara la sala en las que están expuestas las fotografías con las otras salas, notamos que es una de las centrales del edificio, es ésta la mejor decorada (obsérvese la terminación de la pared y el techo, además de la amplitud de la sala. Véase fig. 5), de tal suerte, que visitando la muestra, lo primero que el visitante seguramente encontraba eran las fotografías ubicadas en la mejor sala. Por su parte, la planta superior del edificio, parecería reservada a la escultura e igualmente a algunas pinturas.

Por otra parte, para proceder a la valoración de todas las obras expuestas, la Junta Directiva del Círculo Católico nombró un jurado calificador, entre cuyos miembros destacados encontramos a Sres. Profesores venidos de México como

Tiburcio Sánchez, Lic. Don Luis Monroy, el profesor también con formación académica Leandro Izaguirre -quien además participó y fue premiado en esta exposición-, los Ingenieros Carlos Bello<sup>16</sup> y Joaquín Pardo y Furlong quienes aparecen en la lista de miembros suscriptores. Este primer tribunal se dedicaría a examinar las obras de pintura, escultura, arquitectura y fotografía. Para la valoración de las obras musicales, se encargó la tarea a entendidos en el área apareciendo aquí los nombres de los Profesores José de la L. Báez y Don Adolfo Pérez Velasco. El fallo de los dos tribunales puede leerse en el apéndice en el apartado Lista de obras premiadas.

El Catálogo o Memoria es un valioso documento no sólo porque está muy completo, ya que en él se detalló la lista de suscriptores al certamen, la lista de artistas y obras, la lista de ganadores en todos los rubros (incluyendo las menciones honoríficas), también se puntualizó el número de visitantes, se fotografiaron las obras premiadas en los primeros lugares, agregándose asimismo el detalle del programa de los conciertos musicales y de las disertaciones literarias e incluso las conferencias sobre temas musicales que se impartieron. Sumado a esto -que no fue poco-, elaboró un listado de transparencia en la parte hacendaria, es decir, en lo que tuvo que ver con la recaudación de fondos para montar el evento y de los gastos que éste llevó, quedando puntualizados todo tipo de pormenores.

Así por ejemplo, se deja sentado que para obtener los ingresos se procedió a la venta de bonos o acciones con la finalidad de ayudar en el montaje del evento; se obtuvieron además ingresos de la venta de entradas a la exposición, de las audiciones y conciertos, de la venta de catálogos y de la venta de boletos de dos rifas. Todo esto sumó un recaudo de 1.493 pesos en ingresos.<sup>17</sup> En lo que tiene que ver con los egresos, se anotan varios gastos, entre ellos gastos de imprenta, gastos de instalación, gastos menores, uniformes y sueldos de los empleados, gastos de conciertos y audiciones, el pago del alumbrado eléctrico, gastos de correo, etc., sumando un total de 2.433.<sup>50</sup> pesos en pagos; de manera que existió un déficit

---

<sup>16</sup> La importancia y contribución de Carlos Bello en la museografía en Puebla estriba en el hecho de que fue el autor del espacio dedicado a las colecciones de su familia, actualmente Museo Bello de la ciudad de Puebla; para este tema véase Ana Martha Hernández Castillos, "Inicios de la museografía en Puebla. La aportación del Ingeniero Carlos Bellos Acedo", Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2011.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, pp. 7-8.

importante de arriba de \$1.200, ya que en el citado desembolso de egresos no se incluyó gastos por fuera, como ser los de fotografía, los de impresión del Catálogo, etc.<sup>18</sup> En consecuencia, la Comisión organizadora tuvo que suplir el déficit generado con el aporte de los miembros suscriptores.

Es interesante desatacar acerca de las audiciones musicales ya que varias de las noches en que la Exposición estuvo abierta al público se realizaron más de diez conciertos, lo que nos hace ver la especial importancia que se le otorgó a la música. Sólo la primera noche inaugural<sup>19</sup> del día 20 de abril de 1900 se realizaron quince representaciones musicales, más el discurso inicial<sup>20</sup> más una presentación de poesía. Órganos de prensa de la capital como *El Popular* escribían una mención especial sobre el aspecto musical del primer gran concierto y sobre la emoción que el evento despertó en aquella calurosa noche de primavera poblana:

[...] Todos, todos estos números fueron aplaudidos por el público, si bien debemos hacer constar que casi la mitad del auditorio oyó muy poco de la segunda parte del concierto en virtud de que prefirió salirse al patio a tomar helados y refrescos habiendo sostenido durante este largo intervalo de tiempo una conversación tan animada y bulliciosa que opacaba en gran manera los instrumentos que dentro tocaban y hacían imposible que se escuchasen con comodidad.<sup>21</sup>

El segundo gran concierto de la Exposición se programó para la noche del 29 de abril, y como en el anterior, se fijó la hora de inicio a las ocho y treinta de la noche. Esta segunda audición fue organizada por los Señores Otto y Arzós de México y Miguel Muñoz y Miranda de la ciudad Puebla. La prensa local comentaba sobre esa noche y sobre las audiciones musicales en general que se presentaron en los días que estuvo abierta la muestra:

---

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>19</sup> Cfr., pp. 18-19.

<sup>20</sup> Cfr., pp. 17-18.

<sup>21</sup> Pascual Gómez, "Apertura de la Exposición de Bellas Artes en Puebla", en *El Popular*, Núm. 1, 181, abril 20 de 1900, p. 1.

[...] El concierto del domingo último, organizado por los Señores Otto y Arzós de México, resultó brillantísimo, tanto por la concurrencia como por lo selecto y bien desempeñado del programa. El Poeta y músico Licenciado Juan N. Cordero, habló con extremo lucimiento sobre la música religiosa. El jueves hubo nueva audición musical y al cerrar este número se está organizando otro concierto para hoy en la noche, que deseamos no desdiga del que lo ha precedido.<sup>22</sup>

Nuevamente el periodista corresponsal del periódico *El Popular* comentaba este segundo concierto y hacía notar el gesto cooperativo, colaborativo y solidario de los que, por cierto, se nutrió esta muestra y que desarrollaremos en nuestras conclusiones finales:

La casa Otto y Arzós de México, mandó este cuarteto\* sin cobrar ni un centavo de retribución [...] concluyó este a las once de la noche y todo el mundo conserva de él los más agradables recuerdos.<sup>23</sup>

Para finalizar, debe aclararse que por razones de delimitación de este trabajo, sólo se analizarán aquí las obras premiadas en los primeros y segundos lugares únicamente en la categoría de pintura, apoyándonos para ello en las reproducciones que constan en el Catálogo.\* Por tanto, no se estudiarán las obras ganadoras en escultura o aquellas que se colocaron en terceros lugares en todas las categorías, ni las que recibieron menciones especiales, puesto que excedería la extensión de este estudio. Tampoco se hará detenimiento en el análisis de la muestra fotográfica -muy relevante, por cierto- y que aquí se presentó engalanando con un marco de

---

<sup>22</sup> *Clarín de Oriente. Periódico de información, política y variedades*, mayo 6 de 1900, Tomo I, Núm. 11, p. 5.

\* Este cuarteto estaba integrado por: Piano, Luis Jordá; Violín, Alberto Amaya; Cello, Wenceslao Villalpando; Órgano, Pantaleón Arzoz [sic.]. *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes*, op. cit., p. 22.

<sup>23</sup> Pascual Gómez (s/hombre de artículo), en *El Popular*, Núm. 1, 194, mayo 3 de 1900, p. 2.

\* Debe aclararse que no aparecen reproducciones de todas las obras premiadas en estos lugares, así, por ejemplo, no tenemos reproducción de la obra ganadora en primer lugar en la sección "Paisaje", que tuvo como autor a José M. Velasco.

modernidad esta exposición, y, debe decirse que ello podría ser retomado y estudiado con motivo de un trabajo posterior, al igual que un estudio profundo sobre la música que, como se mencionó en párrafos anteriores, hizo fuerte acto de presencia en varias noches en las que estuvo abierta la exposición. El listado completo de las obras premiadas puede leerse en el apéndice de este trabajo (Véase Lista de obras premiadas).

### **3.2. Iglesia y “fuerzas vivas”<sup>\*\*</sup> : los mecenas de la Exposición.-**

Interesante es observar quiénes fueron los que hicieron posible la puesta en práctica de esta exposición, ya que esto evidencia el apoyo y el interés que se le dispensó, especialmente, el rol que desempeñó un distinguido grupo de la sociedad civil que pertenecía al Círculo Católico.

Recordemos que en México para lograr la concreción de una exposición, se debía sortear antes una serie de pasos u obstáculos burocráticos ineludibles. La Escuela Nacional de Bellas Artes, que como institución dependía del gobierno, formando parte de la rama de la Secretaría de Instrucción Pública (institución que desde Juárez estaba abocada a sus obligaciones republicanas, entre ellas, la de realizar exposiciones dado que esto contribuía a exhibir las virtudes del régimen republicano) indicaba que debía cumplirse con una serie de procedimientos formales, entre los que se encontraban los siguientes: aviso al Secretario de Instrucción Pública, que éste fuera intermediario con el Presidente y con el director de la Academia que estuviera de turno, que el presupuesto -por cierto, siempre escaso- estuviera disponible, que los artistas pertenecieran a la Academia (salvo la excepción de la XXII, I exposición), etc. Ese tipo de formalidades, también fomentaron el entorpecimiento de las Bellas Artes, del libre discurrir, de propiciar que pintores no

---

<sup>\*\*</sup> Se usará aquí la denominación “fuerzas vivas” para señalar a aquellos grupos que detentan el poder económico y los medios de producción, que están, por tanto, estrechamente vinculados con la producción del país y la generación de la riqueza de acuerdo al modelo económico del momento (en este momento, valga decir, modelo agroexportador); que defienden sus intereses y hacen sentir su influencia a través de la esfera política, incluso muchas veces, detentan los altos cargos públicos y políticos, en consecuencia, esto les permite defender más aún sus intereses y favorecerlos, doblegándose sobre sí como grupo y permaneciendo más hermético con el exterior. Lógicamente, hablamos de las denominadas “clases altas” de un país.

reconocidos o extranjeros de toda Europa expusieran en el país, etc. La prensa de fines de siglo es copiosa en este punto del presupuesto, de lo que se gasta, de lo que se logra, de los gastos estériles y de la pobre calidad de los trabajos presentados en las exposiciones.<sup>24</sup>

A la hora de organizar la exposición poblana toda esta burocratización debió ser mucho menor ya que quienes planificaron y organizaron la muestra pertenecían a un sector de la sociedad civil que formaba parte de un organismo no laico como lo era el Círculo Católico, sector que se propuso concretarla con el aporte del capital de los miembros suscriptores y la selección apropiada de gente capaz de organizar dicha exposición y que conocieran, obviamente, de arte y de artistas. Es decir, es una muestra que se abre con capitales privados, que no dependió de los vetos u aprobaciones del gobierno, que contó con la participación de artistas institucionalmente libres y, con experiencia no sólo como pintores y conocedores de su oficio, sino también con práctica en dirección y gestión organizativa (citemos aquí a un Bernadet, o a un Arpa o a un Dávila). Esto tuvo consecuencia positiva el logro de una puesta verdaderamente abierta, libre y tolerante, en toda la extensión del término, desembarazada de gustos o tendencias homogeneizantes

Encontramos entre los miembros suscriptores a lo más granado de la sociedad poblana del momento. Es interesante hacer notar que en Puebla existía –al igual que en otros estados- una rica élite bastante cerrada, incluso ligada por una estructura familiar, que había asentado su fortuna al calor de la industria textil y de las haciendas; de estas actividades, a su vez, derivaba la actividad crediticia que permitía la acumulación de capital en grandes cantidades. Este sector no acumulaba únicamente capital económico, sino que también, se dedicaba a adquirir capital de tipo cultural. La ciudad de Puebla contó desde tiempos tempranos con un selecto número de coleccionistas dedicados a obtener acervo artístico, gracias a su posición y a los viajes al extranjero en los que podía obtener objetos de arte interesante,

---

<sup>24</sup> Véase la tesis de Angélica Rocío Velázquez Guadarrama, *op. cit.* En ese trabajo, se profundiza sobre todas las críticas que desató la XXIII Exposición publicadas en toda la prensa nacional, críticas que incluyen la presentación de los trabajos así como de los artistas nacionales y de los invitados.

además, claro, de ilustrarse sobre el universo cultural-artístico del momento; en consecuencia, era una élite bastante actualizada e ilustrada en este campo.

Entre las personalidades más destacadas que figuran dentro de la lista de señores suscriptores a este concurso aparecen figuras tanto de Puebla como de México y Veracruz. Se contó con la presencia de Ángel Díaz Rubín cuya familia fue propietaria de grandes fábricas como la de “Covadonga” y “La Concepción” y también propietario de una fábrica mediana llamada “El Carmen”. Díaz Rubín destacó como empresario individual siendo, además, Presidente de la Sociedad de Beneficencia Española. Otro empresario textil que figuró en la lista fue Francisco de Velasco\*, así como también, la amplia ramificación de la familia Rivero conocidos en el rubro textil. Figuran, además, Adrián Reynaud, connotado *barcelonette* y quien tuviera propiedades compartidas con los Lions (quienes no figuran como suscriptores), dueño de una casa francesa de productos a la moda llamada “La Ciudad de México”, comercio que en 1910 estrenara edificio en la capital del país siguiendo el modelo de una tienda de París en donde se vendían artículos tales como sombreros, lencería, perfumería, paraguas, etc., que estaban en *boga* siguiendo las modas francesas.

Asimismo, muchos de los suscriptores que aparecen enlistados, provenían de familias dedicadas no sólo a la actividad comercial sino también a la actividad política en el ámbito local, formando parte algunos de ellos del grupo de “científicos” de la sociedad poblana porfirista. Ejemplo de ello fue el millonario Ignacio de la Hidalga<sup>25</sup>, o bien Jesús Suárez que poseía el monopolio de las carnicerías, también Miguel Flores cuya fortuna provenía del monopolio del pulque y Andrés Matienzo. Todos ellos asesores del gobierno local durante la larga gestión del gobernador Mucio P.

---

\* Don Francisco de Velasco quien fuera gobernador municipal de Puebla en el período 1906-1911, de familia perteneciente a la alta sociedad poblana, se enorgullecía en sus memorias del nombramiento de su madre como dama del Palacio de la Emperatriz Carlota y de su padre como Oficial de la Orden Imperial de Guadalupe. Durante los años veinte, aparece la Orden de los Caballeros de Colón y, siendo su sede clausurada por el gobierno en 1934, se trasladó la misma al domicilio de Velasco.

<sup>25</sup> La familia de la Hidalga cuenta con varios miembros distinguidos en Ciudad de México y Puebla, entre ellos, los arquitectos e ingenieros civiles Ignacio y Eusebio de la Hidalga (hijos de Don Lorenzo de la Hidalga, también arquitecto de origen español, egresado de la Academia de San Fernando en Madrid) ambos estudiaron en la Academia de San Carlos, construyendo entre los años 1889 y 1891 el edificio de El Palacio del Hierro, mismo que contó con una moderna estructura metálica, acorde a la arquitectura de los nuevos tiempos. Existen otros trabajos de importancia realizados por estos hermanos. Véase Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, Ed. Trillas, México, 1993 (2ª. ed.), p. 361. En esta exposición poblana, se contó con el apoyo de Don Agustín de la Hidalga como miembro suscriptor al concurso.

Martínez, incluso Andrés Matienzo desempeñó el cargo de presidente municipal entre 1913 y parte de 1914.

Destacan también en la larga lista los nombres de aquellos coleccionistas más ilustres de Puebla, mencionando aquí, por ejemplo, a Don Ramón Gavito, a la familia Gómez Daza, y al linaje Traslosheros, todos conocidos coleccionistas. Otra terna de figuras estará compuesta por el pintor y profesor Leandro Izaguirre quien vino como invitado desde la capital; el gobernador del Estado de Veracruz Teodoro Dehesa apoyando a sus coterráneos al igual que otro veracruzano, el pintor Natal Pesado; el Ingeniero Joaquín Pardo y Furlong (descendiente de familia de irlandeses radicados en Puebla<sup>26</sup>) que además de suscriptor se presentó al concurso como artista \*; encontramos también dentro los suscriptores, a una personalidad muy acreditada dentro de la sociedad poblana como lo era el reconocido jurista Mariano Pontón. De éste último, podemos decir, que si bien formó parte de distintas asociaciones poblanas, fue, dentro del Círculo Católico donde tuvo un papel verdaderamente destacado y mucho de lo que se sabe sobre este abogado y su relación con la sociedad poblana, deriva de haber pertenecido a dicho Círculo; incluso desempeñó el cargo de vicepresidente del mismo desde diciembre de 1897 a diciembre de 1898, y

---

<sup>26</sup> El historiador Hugo Leicht realizó un estudio breve sobre la familia Furlong procedente de Belfast, Irlanda. Fue James (Diego) Furlong Downws quien decidió emigrar a México en la segunda mitad del siglo XVIII, contrayendo en 1772 nupcias con Ana Malpica, un matrimonio que unió un negocio en común, ya que él era el propietario del Molino de Guadalupe y Ana Malpica era heredera de los Molinos Amatlán (molino “El de En medio” y “El Batán”). De ese matrimonio nacieron ocho hijos, todos varones y con destacada labor pública en el ambiente local poblano en la primera mitad del siglo XIX, incluso algunos de ellos participaron en las guerras de independencia, siendo liberales militantes. A modo de reseña: José Sebastián Furlong (representante de los panaderos y comerciantes, fue teniente y alcalde durante tres períodos); Tomás Furlong (presbítero, rector del orfanatorio de San Cristóbal entre otros cargos); Apolonio Furlong (también presbítero y capellán mayor del convento de la Concepción); Diego Furlong (construyó la calera del Parral); Baltasar Furlong (dueño del molino de Guadalupe, también desempeñó el cargo de alcalde, gobernador interino y otros afines a la política); Joaquín Furlong (presbítero de destacada labor en el campo religioso y humanitario); Patricio Furlong (primer regidor del primer ayuntamiento de la época independiente y gobernador que procuró promover el aumento de las artes) y, por último, Cosme Furlong (dedicado a la política, desempeñó varios altos cargos, fue gobernador interino y luego constitucional del Estado en 1834, bajo su gobierno dispuso fuertes medidas anticlericales). Véase LEICHT, Hugo, “Breve historia de los Furlong”, en: *Lecturas de Puebla*, Tomo II, Gobierno del Estado de Puebla/ Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 16-24. Cfr. con Luz Marina Morales Pardo, *La familia Furlong en el siglo XIX*, Col. *Lecturas Históricas de Puebla*, Núm. 85, editado por el Gobierno del Estado de Puebla – Secretaría de Cultura - Comisión Puebla V Centenario, México, 1992, pp. 5-11; en el trabajo de Morales Pardo existen ciertas divergencias de información con respecto a algunos datos que Leicht anota.

\* José Pacheco y el Ingeniero Joaquín Pardo y Furlong, se presentaron al concurso con una obra conjunta titulada *Proyecto para la mercería La Sorpresa* en la ciudad de Puebla.

por supuesto, estuvo también presente en la inauguración del local del Círculo Católico en febrero de 1899.<sup>27</sup>

Por otra parte, la Iglesia como anfitriona en un siglo ya plenamente liberal, es lo que marca aquí otra particularidad. Al contrario de lo que podría pensarse, esta particularidad dejó en claro que la posición conservadora y “cerrada” que pudiera primar en el Círculo Católico en materia de artes no siempre existió, puesto que sus miembros poseían conocimientos diversos sobre el mundo artístico así como de las tendencias que se ponían a la moda en las grandes metrópolis europeas, ilustración que vinieron cultivando a lo largo de del siglo XIX. La Iglesia a través de algunos de sus colaboradores agrupados en este tipo de organismo, volvió a señalar su rol como institución protectora y gravitante en el terreno de las artes.

Recuérdese que el Círculo Católico poblano, fue ideado en diciembre de 1885 por el padre jesuita de destacadísima labor científica Pedro Spina<sup>28</sup>, fundándose

---

<sup>27</sup> Véase Alejandro Mayagoitia, *Don José Mariano y Pontón y Ponce: un jurista en época de crisis. Notas para su biobibliografía*, en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/hisder/cont/15/cnt/cnt12.pdf>, agosto 29 de 2011. En este trabajo se detallan los diferentes cargos que desempeñó Don José Mariano y Pontón dentro del Círculo, describiéndose allí la serie de asuntos en los que el Círculo intervino y, no necesariamente eran éstos cien por cien asuntos religiosos. Entre los asuntos de tinte político en los que participó el Círculo Católico se anota el traslado de los restos del General Miguel Miramón a la Catedral de Puebla a fines de mayo de 1895.

<sup>28</sup> El sacerdote de origen italiano Pedro Spina (Rimini, octubre 21 de 1839 – Roma, mayo 26 de 1925) tuvo una labor muy destacada como sacerdote adscrito a la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús. Se radicó a finales del siglo XIX en este país y en su diáspora por el territorio nacional, estuvo en varios estados de la república, realizando en ellos actividades en el ámbito académico y científico, formando parte -junto con el también sacerdote italiano Enrique Cappelletti- de la Sociedad ‘Antonio Alzate’ máxima comunidad científica mexicana del momento y antecedente directo de la actual Academia Nacional de Ciencias de México. El empuje fuerte del positivismo a partir de 1850 en pro de la ciencia y el énfasis del Porfiriato en apostar por la necesaria modernización del país, hizo que, el presidente haciendo a un lado sus convicciones masónicas, aceptara a estos dos miembros extranjeros de una congregación religiosa en esta importante comunidad científica secular. Pedro Spina comenzó sus primeras labores en Italia (entró en el Noviciado de la Provincia Romana en 1863) y en 1872 fue traslado a México, enseñando en el Colegio de Puebla y siendo nombrado posteriormente prefecto de disciplina, cargo que desempeñó hasta 1883. Cabe recordar, que una vez vuelta la paz después de la Guerra de Reforma, el Colegio de Puebla fue uno de los primeros en ser restaurados dentro de los colegios jesuitas del país, teniendo fecha su reapertura en 1870. Estos colegios serán modelos en la educación media superior basados en las ciencias y las humanidades. De su labor destacada en Puebla, no sólo figura la fundación del Círculo Católico, sino también el establecimiento en 1877 del primer Observatorio Meteorológico de México que para los primeros años de la década de los ochenta contaba ya con dos telescopios franceses y con un cuarto circular con domo rotativo. Para 1884 Pedro Spina estaba en Coahuila desempeñando funciones como prefecto y luego rector del Colegio de San Juan Nepomuceno en Saltillo, repitiendo en materia científica en esa institución el modelo aplicado tiempo atrás en Puebla. Véase José Roberto Mendirichaga, “Dos jesuitas italianos del siglo XIX en la sociedad científica ‘Antonio Alzate’, en: *Ingenierías*, Vol. XIII, Núm. 48, Universidad de Monterrey, julio-septiembre 2010, pp. 22-32.

oficialmente en marzo de 1887. Sus actividades para con la sociedad fueron variadas y constantes:

[...] el Círculo llevaba a cabo, desde veladas literario musicales, hasta peregrinaciones, pasando por la formación de estudiantinas y concursos de bellas artes. Aunque estas actividades obedecían a programas de interés local, algunas tenían que ver con esquemas mucho más amplios. Así, por ejemplo, una de las que más brillo dio al Círculo fue la fiesta del cuarto centenario del descubrimiento de América cuya realización había sido recomendada a los católicos del mundo por el Papa León XIII.<sup>29</sup>

Es decir, la Iglesia como institución de peso sigue haciendo cabal acto de presencia, máxime cuando debía soportar los embates del positivismo porfirista, por esto, era entonces necesario seguir figurando en diferentes asuntos públicos, fueran éstos de índole social o cultural. Al respecto del papel que aún desempeñaba como protectora de las artes, el diario católico poblano *El Amigo de la Verdad* con motivo de la inauguración de esta exposición manifestaba:

El eco que ha tenido este concurso artístico en todo el país, ha sido grandioso, pues de casi todos los estados de la República ha venido contingente para la exposición.-  
Aprendan los enemigos del catolicismo en México a trabajar en pro del arte.  
Masonetes y clerófobos ¿qué decís de esto?  
¿quienes merecen más aprecio y encomio: Vosotros gritando por las calles insultos a los católicos, ó estos abriendo certámenes como el que hoy admira la sociedad? ¡Qué pigmeos y qué ridículos pareceis entre aquellos á quienes llamais en vuestra impotencia *retrogrados!* Calumniadores ¿qué os parece este nuevo triunfo de vuestros calumniados.-  
30

<sup>29</sup> Alejandro Mayagoitia, *op. cit.*, p. 366.

<sup>30</sup> *El Amigo de la Verdad. Diario de propaganda católica, patriótica y de información*, Puebla de los Ángeles, abril 17 de 1900, Tomo II, Núm. 83, pp. 2-3.

Especialmente desde la primera noche de la apertura, la posición de la Iglesia como mecenas, es decir, como institución universal que por siglos detentó y desarrolló todo lo referente a la enseñanza de las artes, quedó claramente manifiesta. Un ejemplo de ello fue el discurso inaugural que estuvo a cargo del Sr. D. Trinidad Sánchez Santos. Al respecto comentaba el periódico *El Amigo de la Verdad*:

[...] El Sr. D. Trinidad Sánchez Santos, pronunció el discurso de apertura del certamen. En realidad no fue discurso sino una disertación que hizo el orador, [...] fue una lección que dio al auditorio, y en la cual demostró que la Iglesia había sido siempre inspiradora y protectora del arte.<sup>31</sup>

Pero más fuerza aún, más comentado por toda la prensa que tuvimos oportunidad de revisar, fueron las poéticas y potentes palabras en verso que emitió el Sr. Pbro. Julián Villalain en la primera noche de la Exposición, poesía extensa que incluso fue transcrita en algunos periódicos y que, por su importancia, convicción y vehemencia, fue seleccionada para que apareciese en el Catálogo que estudiamos. Cabe aclarar, que dicha oratoria, fue una de las tantas piezas literarias que tuvieron oportunidad de conocer aquellos que concurrieron a la serie de Conciertos que se ofrecieron ya que esta Exposición contó con actos musicales y disertaciones literarias que alternaban en los conciertos.

Con gran elocuencia, el Pbro. Julián Villalain, se mostraba como un inquebrantable defensor de la fe, y de la importancia de ésta y de Dios como inspiración en las artes, aduciendo que así ha sido desde siglos y que, un artista que tiene fe verá la gloria conquistando los laureles. Evidentemente, siente nostalgia por épocas pasadas, en donde todo el arte, tenía inspiración de tipo religioso; él llamará a esa época “edad legendaria”. Veamos algunos de sus versos:

Los genios, de siglos atrás,  
De ideales y luz llenos  
Disertaban de ti menos  
Pero te adoraban más.  
¿Por qué –pregunta la historia-

---

<sup>31</sup> *El Amigo de la Verdad. Diario de propaganda católica, patriótica y de información*, Puebla de los Ángeles, abril 19 de 1900, Tomo II, Núm. 85, p. 2.

En los siglos que pasaron,  
Tantos genios conquistaron  
Los laureles de la gloria?  
El secreto os mostraré  
Que tales milagros hace  
Toda esa gloria les nace  
Del espíritu de la fe [...]  
El arte debe volar  
A Dios, belleza infinita [...]  
Este el santo lema fue  
De épocas ¡ay! muy lejanas  
Cuando crecían hermanas  
La poesía y la fe.<sup>32</sup>

Elegante y directa es la crítica que realiza al siglo XIX, como siglo de aparente degradación del papel de la Iglesia y de las artes en general. El orador con una visión muy subjetiva e intransigente, critica de frente al Estado laico y a la Escuela Nacional de Bellas Artes dependiente de aquél:

¡Yo no salgo de mi asombro!  
En el siglo diecinueve  
A vociferar se atreve  
Cierta escuela que no nombro.  
Que al genio la religión  
Detiene en su rauda vuelo,  
Corta sus alas; y al suelo  
Abate la inspiración.  
Bien claro á la vista está  
Que el que esto dice delira,  
¡No la abate! eso es mentira  
¡No las corta...! se las dá.<sup>33</sup>

En el párrafo anterior, anotábamos que los versos precedentes contenían una cuota bastante alta de subjetividad e intransigencia. Es necesario relativizar o matizar al menos, las relaciones entre Estado e Iglesia durante el Porfiriato. Sabemos que durante el período Juarista, las conocidas *Leyes de Reforma*, especialmente la *Ley Lerdo* y la *Ley Juárez* fueron un embate duro contra la Iglesia, sus propiedades y fueros. Sin embargo, pocos años después, ya con el gobierno porfirista hubo algunas

---

<sup>32</sup> *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes, op. cit., p. 24.*

<sup>33</sup> *Ibid., p. 25.*

modificaciones, más que en la letra de aquellas reformas, los cambios fueron dados en la práctica. Porfirio Díaz también fue un liberal -al igual que Juárez-, sin embargo, en la gestión de su gobierno aplica una actitud de caudillo paternal, manejándose con concesiones y trato directo en las relaciones con la Iglesia y con otras instituciones. La letra escrita en leyes, le sirvió o no según fuera el caso. Esto ocurre precisamente en las relaciones con la Iglesia. Díaz no derogó las leyes antieclesiásticas, pero tampoco las aplicó a todas. Por ejemplo, admitió que la Iglesia recuperara propiedades y que se reinstalara el clero regular, así como también permitió la fundación de congregaciones de vida activa consagradas a la educación y a la atención de los enfermos, ya que el Estado no pudo en un abrir y cerrar de ojos atender todas las funciones que antes estaban en manos de la Iglesia, ya que no alcanzaban los recursos del erario público. Incluso las esposas de los altos funcionarios, como ejemplo la misma esposa del Presidente Díaz, Carmen Romero Rubio, asistían a actos religiosos y celebraciones públicas de gran ostentación como sucedió con el acto de la coronación de la Virgen del Guadalupe en 1892. A cambio, la jerarquía eclesiástica actuó a favor del caudillo, desconociendo levantamientos populares hechos en nombre de la religión y participando en la evangelización de yaquis y mayos. Es por esto, que el golpe sufrido por la Iglesia a causa de los gobiernos liberales puede ser tratado con cierta relativización.<sup>34</sup>

Retomando el discurso de la noche de la apertura, el orador declarará también, lo que es la decadencia del arte en ese entonces, a raíz de que la Iglesia ya no participa –gracias a según él, a la exclusión del Estado- del mundo artístico:

Esto me da la razón  
De que tenga hoy en el arte  
La carne la mejor parte,  
La peor la inspiración [es decir, Dios].  
¿Qué es hoy la literatura?  
Sin hacer á nadie agravio  
Es el arte –dice un sabio-  
De hermosear la basura.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Para ampliar véase: Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato”, en: *Nueva historia mínima de México*, SEP- El Colegio de México, México, 2004, pp. 192 y ss.

<sup>35</sup> *Ibid.*

Versos más adelante, ya para finalizar, pone en claro lo que él espera será esta Exposición del Círculo. Hace un llamado de fe, de defensa de la Iglesia y de búsqueda del arte en Dios:

Bien, poblanos, grandioso  
Dando á vuestra patria ejemplo,  
Hacéis del Círculo un templo  
De lo puro y de lo hermoso,  
Y el arte decís ardiente  
Vuela de lo bello en pos,  
Pero búscalo allá...en Dios  
Que es su origen y su fuente.<sup>36</sup>

Para la noche de la inauguración, se vistió el edificio del Círculo Católico al estilo parisino y a todo el mundo llamó la atención la iluminación del lugar. Así lo comentaba la prensa:

Desde las primeras horas de la noche del lunes en el edificio del Círculo Católico se notaba gran animación. El vestíbulo soberbio del edificio se hallaba profusamente iluminado por multitud de focos de luz incandescente.

En el interior todos los salones estaban iluminados á *giorno* y las paredes cubiertas con grandes y magníficos cuadros; algunos de ellos de mucho mérito artístico. Puede decirse que todos los artistas de la República que manejan el pincel o el buril, ó que se dedican al arte de la fotografía, o á la arquitectura, enviaron trabajos al certamen promovido por el Círculo Católico.

A las ocho de la noche nuestro Illmo. Prelado [...] recorrió los salones de la Exposición, quedando así inaugurada ésta. La concurrencia fué selecta. Ente las señoritas se hallaban: Ana Amavízcar, Alicia Almendaro, Josefina Traslosheros, Concepción Quijano, Ana Ortiz Borbolla, Concepción y Dolores Traslosheros [...].<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>37</sup> *El Amigo de la Verdad*, Tomo II, Núm. 85, abril 19 de 1900, p. 2.

Por su parte, el diario católico *El Tiempo*, decía al respecto: “Elegante aspecto presentaba la casa del Círculo Católico”<sup>38</sup> y volvían a insistir sobre el tema de la luz eléctrica incandescente, por cierto, el alumbrado como un elemento sumamente moderno a tono con las grandes capitales. La cantidad de focos puestos “[...] que derramaban torrentes de claridad en gran parte de la calle”.<sup>39</sup>

El diario capitalino independiente *El Popular*, publicaba algo similar, también enfatizando en el tema de la luz y de los asistentes de aquella noche:

[...] Los salones en que se exhiben las muchas y, algunas de ellas hermosas obras de arte; y el patio y el teatro de morisca construcción, estaban profundamente iluminados con luz incandescente y de arco.

Numerosas familias, pertenecientes en su mayor parte a los más granado de la sociedad de Puebla, ocupaban varias localidades del pequeño coliseo.<sup>40</sup>

Como vemos, entre los asistentes a la apertura, estaba lo más distinguido de la sociedad poblana. Es importante señalarlo, porque fueron estas “fuerzas vivas” de la burguesía local quienes consiguieron promocionar y patrocinar la exposición, claro que, con la “cara” del Círculo Católico como auspiciante cultural. Como se dijo en párrafos anteriores, se contó con la ayuda y cooperación de destacados políticos, literatos, juristas, profesores, licenciados, etc., no sólo de Puebla sino de Veracruz, tal es el caso del gobernador Teodoro Dehesa y de Natal Pesado Segura de quienes hablaremos más adelante. También asistieron y apoyaron este evento personas provenientes de Mérida y de la ciudad de Morelia como fue el caso del Director de la Escuela Industrial “Porfirio Díaz”. Es decir, hubo participación activa no sólo de pintores, sino de suscriptores del interior y de la capital que respaldaron a sus artistas. Importantes coleccionistas poblanos también sumaron su contribución, como la familia Traslosheros o el Sr. Carlos Bello quien fuera jurado en esta exposición. Es

---

<sup>38</sup> *El Tiempo*, Año XVII, Núm. 4969, abril 20 de 1900, p. 1.

<sup>39</sup> *Ibíd.*

<sup>40</sup> Pascual Gómez, “Apertura de la Exposición de Bellas Artes en Puebla”, en *El Popular*, Núm. 1, 181, abril 20 de 1900, p. 1.

decir, la idea de promocionar las artes, considerándolas como herramienta para la ilustración de un pueblo resultaba fundamental:

Las exposiciones frecuentes son una necesidad apremiante para el desarrollo y progreso de los diversos ramos artísticos. En México, por desgracia, no suelen organizarse con la frecuencia que fuera de desearse y que sin duda alguna traería como consecuencia inmediata la producción de un vivo entusiasmo entre el grupo de nuestros compatriotas que se dedica al cultivo del arte y que hoy apenas tiene estímulos, puesto que ni siquiera se le ofrece oportunidad de dar a conocer sus trabajos.

Los periodos en que nuestra Academia Nacional de Bellas Artes acostumbra a organizar sus exposiciones son largos y además de largos, irregulares, de tal suerte, que aun para los criterios ejercitados es difícil seguir paso a paso los progresos obtenidos, requisitos indispensables cuando se quiere guiar el esfuerzo artístico por rumbos ciertos y propicios para lograr un constante mejoramiento.<sup>41</sup>

De acuerdo a lo citado, podemos darnos una idea de cuán importante era mantener las exposiciones, darles nueva vida, mantener a la gente en una especie de ejercitación enfocada en la visualización correcta del arte, en la convocatoria y participación de las exposiciones, ya que ello contribuía a la ilustración y formación educativa y cultural del país y recuérdese que estamos aquí en plena formación del estado-nación que aún venía dando sus primeros pasos de un manera no muy segura; el arte, pues, resultaba fundamental para esta construcción. Desde tiempo atrás, ya teníamos en México, más de un adelantado, más de algún espíritu visionario que sabía que a través del arte forjábamos individuos civilizados, y poniendo como ejemplo a las grandes civilizaciones que fueron tales gracias a que promovían las artes. Eso llevó a decir a un gran protector y defensor de las mismas de manera más que elocuente que “[...] se considera el arte como el termómetro de la

---

<sup>41</sup> Oscar Herz, “Primera Exposición de Bellas Artes en Puebla”, En: *El Mundo Ilustrado*, junio 24 de 1900. Tomado de Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, Tomo I, UNAM, IIE, México, 1999, p. 90.

civilización [de un pueblo], se le admira y se protege á sus artistas”.<sup>42</sup> De allí se desprende, la gran importancia y mérito que tuvo la ciudad de Puebla al organizar en el interior del país una exposición de bellas artes, abriendo convocatoria para muchos artistas y, claro está, para que fuera visitada por un gran número de personas.

Volviendo a los miembros suscriptores del concurso, es de hacer notar el enorme poderío de este selecto grupo, de esta rica burguesía poblana con apellidos de próceres virreinales y de inmigrantes enriquecidos, que acumularon bienes de producción en demasía y de manera rápida, siendo que su capital no provenía sólo de la clásica industria textil, sino también, del capital comercial venido de sus haciendas mismas que contaban con grandes latifundios en las que incluso se instaló la infraestructura necesaria para el desarrollo de la actividad textil.\* Es válido agregar, que la posesión de haciendas, y por ende la posesión de la tierra, denotaba un enorme prestigio social en un modelo económico que era mayormente agroexportador; el ser poseedor de haciendas ostentaba un status -hasta hoy diríamos- indiscutido (esto es herencia de la estructura social y económica de la Colonia). La venta de sus productos agrícolas así como de sus riquezas en materia textil, se volcaba en la eternamente lucrativa actividad del préstamo, máxime cuando aún no existía una banca nacional. En conclusión, esta burguesía poseía una diversificación de actividades económicas que iban desde la agricultura pasando por actividades inmobiliarias, industriales y financieras que hacían enriquecer su patrimonio, mismo que conservaban dentro de su bien delimitado grupo social de élite. Como vemos, el capital no tiene una forma fija y definitiva, no es, en absoluto, monocromático.

Decidieron perpetuar su situación, su linaje y su poderío económico, salvaguardando los lazos de unión, manteniendo cerrado el círculo mediante los

---

<sup>42</sup> Felipe S. Gutiérrez, *Tratado del Dibujo y la Pintura*, Tipografía Literaria de [sic.], México, 1895 (2ª ed.), p. 277.

\* Existe una relación entre haciendas y fábricas textiles, digamos que las primeras hasta ofrecen una solución práctica, ya que se convirtieron en lugares idóneos para la instalación de modernas fábricas textiles, porque entre sus cualidades estaba la de contar con el paso de una corriente de agua susceptible de aprovecharse como fuerza motriz, si se instalaban molinos, éstos también se aprovechaban para generar la fuerza necesaria. Además, teniendo el espacio físico, como es el de una hacienda, esto permitía instalar los telares, la industria textil –como bien lo dice el gran historiador Erick Hobsbawm-, permite el desarrollo por yuxtaposición de telares, esto es, un crecimiento por etapas de la fábrica o taller. Inicialmente, esto no requiere siquiera demasiada inversión. El caso fue, que por razones de infraestructura, ambas actividades coincidieron y se hicieron compatibles.

matrimonios. El grupo empresarial español -que fue el mayoritario-, mantuvo sus lazos de origen en la primera y segunda generación.<sup>43</sup> Además de los matrimonios, existían otras vías para conservar la identidad del grupo, a través de todas las sociedades de beneficencias como el Círculo Español, la Cruz Roja Española, la Beneficencia Española, el Casino y el Círculo Católico, instituciones estas últimas de corte recreativo y cultural. Estas asociaciones e instituciones, fortalecían la etnicidad al interior y al exterior del grupo, pertenecer a una de ellas indicaba el origen social y la probable situación económica favorable; ellas “[...] refuerzan el grupo a nivel interno, a la vez que lo hacen más visible hacia la sociedad receptora”.<sup>44</sup>

Esta rica “aristocracia angelopolitana” \* como la llama Gamboa, miró a Europa y de allí trajo gustos y costumbres de todo tipo. Sus hijos estudiaban en París o en Londres.; sus viajes al exterior fueron comunes y en ellos debieron adquirir para sí parte de las obras de artes que coleccionaban. Esto registra un precedente fundamental a la hora de encontrar argumentos de por qué la exposición se llevó a cabo en Puebla y no en otra ciudad del interior. Esta burguesía, sin duda, le imprimió -conjuntamente con el peso de la religión-, un sello propio a Puebla. Gamboa Ojeda nos dice:

En opinión de un agudo observador, a principios de siglo  
‘Puebla era quieta, mojigata y bella’. Complementando

---

<sup>43</sup> Para ampliar sobre este punto véase Leticia Gamboa Ojeda, *Los empresarios de ayer. El grupo dominante en la industria textil de Puebla. 1906-1929*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985.

<sup>44</sup> Virginia Acosta García, *La integración económica de los españoles en la ciudad de Puebla y los asturianos en el Distrito Federal. Inmigrantes y refugiados en México*. Citado por Leticia Gamboa Ojeda, *op. cit.*, p. 177.

\* Tomando aquí las apreciaciones del historiador uruguayo José Pedro Barrán, diremos que habría que hacer una pequeña salvedad en cuanto a si es correcto denominar a las clases conservadoras como *aristocracia* o *burguesía*. Según el caso, podría denominarse de una u otra manera siendo válidas las dos. Si comparamos, por ejemplo, la burguesía europea y estadounidense de fines del siglo XIX, vemos que ésta era financiera e industrial; mientras que la mexicana –en particular la poblana, como vimos brevemente- era industrial, financiera y terrateniente. Además, la burguesía mexicana –y en general la latinoamericana-, todavía compartía sus ideales con un cierto aristocratismo despreciador del trabajo manual heredado de la Colonia que la atracción de la actividad política, los estudios de nivel intermedio y universitario en el exterior alimentaban. Tal vez exista una similitud: la burguesía europea y estadounidense así como la mexicana de fines del siglo XIX controlaban sus Estados. Sin embargo y a pesar de las diferencias o parciales similitudes, ambas eran al fin y al cabo las clases altas poseedoras de los medios de producción en sus propios países. En el caso que nos compete, diremos que Iglesia y burguesía estuvieron de acuerdo en mostrar su cultura desarrollada gracias a su *high-life*, su ideología y sus concepciones. Véase José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, tomo 2, *El disciplinamiento (1860-1920)*, Ediciones de la Banda Oriental, impreso en España (s/datos de ciudad y fecha de edición), p. 23.

estas palabras otro la catalogó como 'una ciudad señorial, hermosa, distinguida, recatada y con un aire opulento y eclesiástico'. Sin faltar un juicio disonante que no obstante llamarla la ciudad del 'buen gusto, del buen tono' y del 'buen entender', la asegurara una ciudad 'alegre, bulliciosa, dada al jolgorio a pesar de su religiosidad'. Con todos estos calificativos se quiere destacar el tradicional carácter de Puebla como una sociedad poco abierta, recelosa y conservadora, en al cual la influencia de la religión católica tuvo un peso decisivo.<sup>45</sup>

Conservadora, religiosa, señorial o como se le quiera catalogar, la ciudad tuvo el impulso de realizar una exposición completa -sin apoyos directos del gobierno- y es prueba de esto todo lo que allí se presentó (incluyendo el amplio repertorio musical y literario); no olvidando que la ciudad y en particular esta muestra, otorgó espacio y acogida a muchos artistas del interior, artistas de la capital y a extranjeros, fueran ellos consagrados o no.

---

<sup>45</sup> Leticia Gamboa Ojeda, *op. cit.*, p. 182.

## 4.- LA EXPOSICIÓN: CRISOL DE CORRIENTES, ARTISTAS, OBRAS Y TEMÁTICAS.-

### 4.1. Un poco de la coyuntura mundial del momento.-

Fin de siglo, momento coyunturalmente clave para el mundo europeo -y, en consecuencia, para el resto del orbe, incluyendo el mundo latinoamericano que es anexo periférico del mismo-, en donde el poderío hasta ahora inexpugnable de sus “dioses” -cimentados en los binomios: positivismo-desarrollo, orden-progreso, periferia-centro, capital- mercado, proletariado-burguesía, civilización-modernidad- y que habiendo permanecido irrefutables, reprimiendo las almas con el nuevo método de dominación elegido, había comenzado a ser cuestionado por el arte finisecular. Ese cosmos concebido por aquel progreso que parecía infinito, fue blanco de los cuestionamientos que el arte -a través de la pintura, la poesía y la literatura- le impugnaría, hiriéndolo, socavándolo o al menos evidenciándolo en sus eufemismos y falacias. En consecuencia, aquel cosmos regido por el “dios capital” se replugará con mayor fuerza y violencia sobre sí...y sobre los otros. \*

En ese contexto civilizado, industrializado y homogéneo en los cánones de vida que imponía pero desigual en los desarrollos económicos que ofrecía, en esa “domesticación” del hombre que se traducía en un vasallaje no sólo de tipo económico (Europa y sus colonias, o bien, burguesía-proletariado), sino también de tipo normativo en las costumbres, códigos y formas encorsetadas dentro del modelo burgués-capitalista que mantenía a la sombra el espíritu del hombre en beneficio amplio de su racionalidad; en este marco, surgirán a fines de siglo en Europa un sinnúmero de corrientes o actitudes ante el arte y ante la vida, que funcionarán como válvulas de escape, como evasión del alma, del ser, buscando la identidad que ha

---

\* Sirva como complemento aquí, el recordar los conflictos localizados por el poder entre las potencias imperialistas en las zonas del sudeste asiático o en África; con guerras voraces, incursiones de una brutalidad indiscriminada, como el caso de la guerra anglo-bóer, la guerra del Opio y la penetración y posterior expropiación por parte de Estados Unidos de las Filipinas. A esto, sumemos los sistemas de alianzas europeos apenas iniciado el siglo XX, lo que conoció como *Paz armada*, preámbulo anunciante de la Gran Guerra.

hecho perderse en un mundo gris, mecánico, uniforme y serializado de una incipiente cultura de masas.

Dentro de esas corrientes, actitudes o modos de ver el arte y la vida, están, para nosotros como fundamentales, el movimiento post-impresionista con sus tres personalidades Gauguin, Van Gogh y Cézanne, que abrirán una grieta imperecedera para el arte; así como también, los adscriptos al movimiento simbolista, mismo que tendrá consecuencias posteriores incalculables durante la Primera Guerra Mundial con la llegada de las Vanguardias artísticas. El simbolismo nos importa particularmente, puesto que en 1900 cuando se realiza nuestra exposición, será uno de los movimientos artísticos del momento en el campo artístico en el viejo continente.

Podría especularse que, si en ese año se está desarrollando ese movimiento en Europa, para nosotros en América y en particular aquí en México, nos llegarían más tarde sus influencias, como ha sucedido casi de manera invariable a lo largo de la historia: primero Europa y luego, años más tarde, refracta en América. Lo interesante es, que para México no llegó después y, todavía más interesante es el hecho de que se pudiera disfrutar de los primeros destellos del simbolismo en nuestro país en esta exposición poblana, como veremos más adelante.

Nos proponemos en este capítulo indagar y analizar algunas de las obras premiadas en los primeros lugares, puntualmente las pertenecientes a la rama de pintura en sus distintas secciones: modelo vivo, paisaje, retrato, etc. Para ello, nos introduciremos en la línea de los artistas, en la formación de los mismos y haremos un esbozo de su trabajo. Cotejaremos esta exposición con la realizada un año antes en la ENBA, la XXIII Exposición en 1898-99 y que fuera la última del siglo XIX para aquella institución. Se considerará y reflexionará sobre la línea temática y estética que se presentó en la capital parangonándola con las tendencias del momento en el mundo europeo y con la línea expresiva que se exhibió en la exposición poblana, ya que están circunscriptas en el mismo segmento de tiempo.

## **4.2. Una mirada retrospectiva sobre el arte en México en el último cuarto de siglo y la XXIII Exposición de la ENBA.**

La Exposición poblana del Círculo Católico tuvo varias particularidades, entre ellas, la iniciativa privada y con auspicio de la Iglesia, la agilidad en su organización, también la distingue el número y tipo de obras que se presentaron así como la cantidad de artistas participantes procedentes –como hemos visto- de varios lugares de la República.

La variedad de los trabajos fue importante, siendo que iban desde las clásicas obras religiosas hasta otras con inclinaciones pictóricas y temáticas no abordadas, que ya daban cuenta de un cambio de rumbo ciertamente inevitable que iba a darse en el país en las primeras décadas de la siguiente centuria. Pero será en el interior, en el mundo de provincia donde los destellos de un nuevo quehacer artístico se dejen ver, concretados y convocados en esta exposición poblana. El cambio de rumbo artístico que acontecerá en el país recién entre los años 1908-1910 tiene aquí su primera gestación: los atisbos de la línea simbolista, del naturalismo, del post-impresionismo. Esto no dejó afuera las líneas más clásicas de la pintura o la presentación de obras con temas religiosos. Es decir, será este evento un marco apropiado donde la pluralidad hará acto de presencia, donde la democracia de los temas y corrientes que se ofrecieron, hace que podamos hablar del carácter verdaderamente ecléctico e incluyente de esta exposición.

Será o no pertinente, será o no ambicioso preguntarse si existe continuidad o ruptura de exposición con las líneas artísticas que le preceden. La respuesta a esta pregunta está observando las propias obras premiadas. Algunas de ellas dejan bien claro un cambio de rumbo, que nos permite hablar, efectivamente, de una ruptura y separación con el oficialismo artístico que se presentaba ya tan envejecido como el mismo régimen político.

Para comprender que esta muestra estaba mucho menos encorsetada en los cánones ya un tanto oxidados de la ENBA, revisaremos cómo se venían dando las exposiciones en la capital del país y por qué fue que justamente aquí, en una ciudad del interior que el vendaval del cambio pudo divisarse. ¿Cómo se explica que una ciudad que no es la capital de un país tenga más amplitud y más inclusión para un

arte “diferente”? Una de las respuestas que sin duda cabe -y que anunciábamos en capítulos anteriores-, es argumentar que Puebla, aparte de ser la segunda ciudad importante del país, contaba ya desde hacía un tiempo con una rica burguesía industrial y comercial así como con miembros del alto clero (obispos) que habían desarrollado un gusto por el arte y el coleccionismo. Gente sin duda conocedora, con un universo artístico vasto “[...] habituada a la compra de pintura y lo suficientemente abierta como para alternar entre artistas locales y obra de extranjeros”.<sup>46</sup> Basta saber la cantidad de clientes y trabajo que tenían los artistas aquí en Puebla, tal es el caso del sevillano asentado en la ciudad José Arpa, que por su versatilidad recuerda a los virtuosos del Renacimiento o tal vez a algún artista decorador de oficio pleno y gran creatividad, como lo fue su contemporáneo William Morris. Arpa además de pintor de caballete, fue decorador de interiores en las casas de gente acaudalada con profuso trabajo realizado en la ciudad de Puebla<sup>47</sup> y, en esta Exposición del Círculo Católico fue multipremiado cuando no se le había reconocido mérito mayor en ciudad de México el año anterior con las mismas obras que presentó aquí. En aquella ocasión, el único reconocimiento que tuvo fue el de haber recibido un premio de escasa resonancia en la ya mencionada XXIII Exposición dentro de la categoría de “Obras no pertenecientes a la Escuela”, figurando en el tercer grupo de los cuadros de género, y, en esa oportunidad, Arpa estuvo dentro de los premiados en segundo lugar, conjuntamente con Julio Ruelas y Francisco P. Mendoza.<sup>48</sup>

Esto último, no es un dato menor, puesto que las exposiciones capitalinas no permitían la participación de extranjeros, con una única excepción ocurrida en la XXIII Exposición de la ENBA en la que se permitió la concurrencia de pintores españoles, debiéndose ello a una cuestión política-diplomática de carácter circunstancial.<sup>49</sup> Asimismo, los extranjeros no tenían derecho a recibir premios, sin embargo, como sucedió en la XXIII Exposición, algunos de ellos lograron colocar a buenos precios

---

<sup>46</sup> Montserrat Galí Boadella, “José Arpa Perea en México (1895-1910)”, En: *Laboratorio de Arte*, Núm. 13, Universidad de Sevilla, 2001, p. 251.

<sup>47</sup> Véase Montserrat Galí Boadella, *op. cit.*

<sup>48</sup> Véase Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica del arte en México en el siglo XIX*. Tomo III, UNAM, IIE, México, 1997, pp. 459-461.

<sup>49</sup> El hecho que pintores españoles participaran en la XXIII Exposición de la ENBA se debió a un acontecimiento diplomático meramente coyuntural del Sr. Eduardo Luque Aycardi quien gestionó la participación de sus compatriotas ante el gobierno mexicano. Véase la tesis de Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 38 y ss.

sus obras con la clientela nacional, siendo que su trabajo podía aquí aceptarse y ser mejor recibido como arte procedente del mundo europeo, considerándose “mejor” que el arte nacional del momento.

Desde hacía tiempo, las exposiciones en la ENBA eran cada vez más intermitentes\*, siendo que, además, sus temáticas no presentaban renovación alguna y, en ocasiones, no hubo obras que presentar, como sucedió en el caso de la exposición que iba a celebrarse en el año de 1883, cancelada a último momento por este motivo.<sup>50</sup> Por su parte, en la ya nombrada y ampliamente documentada XXIII Exposición de la ENBA, se observa la recurrencia a los temas de siempre: asuntos religiosos y especialmente temas orientalistas sumamente trillados a esa altura, ya que estas temáticas pertenecían a la Europa de principios y mediados de siglo. Es decir, se sigue con las copias de modelos europeos, pero son copias no adaptadas a la realidad americana y menos al cambio de siglo.\* El caso de tratar y representar asuntos de Oriente, nada tenía que ver con las circunstancias americanas del momento. Esa materia había sido tratada por los románticos franceses a mediados de siglo XIX, pero para la elección de dicho tema por parte de aquellos había también un por qué.<sup>51</sup>

---

\* En los últimos veinte años del siglo XIX sólo se realizaron cuatro exposiciones: la número XX en 1881, la XXI en 1886, la XXII en 1891 y la XXIII en 1899.

<sup>50</sup> Véase Angélica Rocío Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 31. La autora cita en este punto a la prensa liberal, concretamente al “El Monitor Ilustrado”, órgano que señala duramente que dicha exposición, no se llevó a cabo por la carestía de obras y no –como algunos quisieron solapar- por la falta de tiempo en la organización. Este órgano de prensa, critica también el agotamiento de temas; sin embargo, Velázquez Guadarrama, opina que no es cierto que hubiese repetición y carestía de temas en esa década, ya que los catálogos de las exposiciones dan cuenta de una temática variada y plural.

\* Vale la pena hacer aquí una salvedad: no se está criticando los temas orientalistas como pasados de moda, muy por el contrario, ya que este tipo de temáticas es muy recurrente incluso en las primeras décadas del siglo XX, tomando las costumbres exóticas y el cuerpo de la mujer como pretexto. Lo que intentamos decir, es que para la fecha citada, se copian con bastante frecuencia los temas orientalistas bajo la óptica europea, sin que muestren un toque americano o nacional. Nada tiene que ver, por ejemplo, una obra como “La matanza de Quíos” de Delacroix en el contexto americano, eso es entendido totalmente en el contexto europeo.

<sup>51</sup> El gran historiador del arte Louis Réau, explica que la pintura francesa romántica del siglo XIX tuvo una atracción hacia el orientalismo, así como también hacia la Edad Media y aún así, esto no era ninguna novedad ya que en las postrimerías del reinado de Luis XIV, los embajadores turcos y persas en la corte de Versalles habían puesto de moda el Cercano Oriente. El Oriente musulmán (aunque la zona septentrional de África no se circunscriba a Oriente, igual entra bajo esta denominación), ofrecía a los románticos europeos –especialmente a los franceses- una posibilidad de evasión a la vez en tiempo y espacio, pues aquellos países exóticos se habían mantenido fieles a una civilización milenaria, casi inmutable, que se aproximaba más a la de la Edad Media (con todo unidad dada por el sentimiento religioso cristiano-occidental) que a la civilización del siglo XIX. Véase Louis Réau, *La era romántica. Las artes plásticas*, Colección: *Evolución de la Humanidad*, vol. 122, UTHEA, México, 1958, pp. 14 y 16-18.

Con respecto a la repetición constante de temas y falta de innovación, advertía ya en el último tercio del siglo un asiduo visitante a las exposiciones de la ENBA, el Sr. Ignacio M. Altamirano, quien escribía para la Revista cultural *El Artista* manifestando allí que era necesario innovar y, fundamentalmente, incursionar en los temas históricos que el país necesitaba y del cual –creía- había material puro y virgen sin explorar, convencido de que el empleo de ese material serviría para despojarse de modelos imitativos europeos y del dilatado yugo religioso. La consecuencia sería el logro de la fundación de una Escuela Nacional con una línea propia, cosa que ya existía en un país con mucho menos historia artística como era el vecino del norte:

Hace muchos años que estoy concurriendo á las Exposiciones de Pintura y Escultura que de cuando en cuando presenta nuestra Academia Nacional de Bellas Artes, establecimiento que ha recibido siempre especial protección de todos los gobiernos mexicanos.

[...] He sentido, perdóneseme la frase, el vacío producido por la falta de originalidad de que adolecían en su mayor parte los cuadros y esculturas que tenía á la vista. Y naturalmente me he preguntado, ¿porqué tantos jóvenes, poseyendo un verdadero conjunto de cualidades artísticas, no han acometido la empresa de crear una escuela pictórica y escultórica esencialmente nacional, moderna y en armonía con los progresos incontrastables del siglo XIX? [Es necesario] asumir un carácter nacional que nos pertenezca ó al menos que pertenezca á la América. Para esto es preciso desembarazarlo de los arreos que han debido imponerle escuelas extrañas, inspiradas en las ideas de una estética convencional ó subyugadas por el espíritu religioso.

<sup>52</sup>

A modo de conclusión sobre este punto, otro crítico de arte, Vicente E. Manero indicaba:

En mi concepto, el arte de pintura no saldrá de los límites del edificio que se llama Escuela ó Academia

---

<sup>52</sup> Ignacio M. Altamirano, "La pintura histórica en México", en: *EL ARTISTA. Bellas Artes, Literatura, Ciencia*. Revista Mensual bajo la Dirección de Jorge Sammeken [sic] Tomo I, enero a junio de 1874, México, Impreso por Díaz de León y White, pp. 8-9.

de Bellas Artes, mientras que sus discípulos solamente copien y vuelvan á copiar los mismos cuadros, los mismos asuntos y con el mismo servilismo mecánico que han aprendido.<sup>53</sup>

No obstante los párrafos anteriores, existen historiadores que defienden la tesis de una verdadera renovación de la pintura en la Academia a fines de siglo, pintura con identidad muy propia y consistente en dar predominancia a los asuntos y temas nacionales, alcanzando esta corriente un importante apogeo en las décadas de los años ochenta y noventa. Defendiendo esta postura, es como se pretende contrarrestar aquello sensiblemente visible en la ENBA por esos tiempos: el envejecimiento de la vida académica y su no-renovación a finales de la centuria. Fundamentan esta defensa señalando que si se analizan los títulos consignados en los catálogos, se puede comprobar que tanto la pintura de historia como la de cuadros de costumbre y de paisajes tienen como tema central los asuntos nacionales. Según estos autores, el Porfiriato, contrariamente a lo que se piensa “[...] no fue un régimen puramente extranjerizante y desdeñoso de los valores nacionales, todo lo contrario, propició y fomentó la exaltación de estos valores en muchos campos de la cultura [...]” .<sup>54</sup> Sin embargo, a modo de cotejo y conclusión, Eduardo Báez nos dice que ese mismo año de 1898 cuando se celebró la XXIII exposición con un saldo poco innovador, coincidentemente, Pablo Picasso abandonaba sus

---

<sup>53</sup> Vicente E. Manero, “Bellas Artes, Arquitectura, Pintura y Escultura”, en: *EL ARTISTA. Bellas Artes, Literatura, Ciencia*. Revista Mensual bajo la Dirección de Jorge Sammeken [sic] Tomo III, enero a junio de 1875, México, Impreso por Díaz de León y White, pp. 9-10.

<sup>54</sup> Fausto Ramírez Rojas, “La renovación de la pintura en el fin de siglo”, en: *El arte mexicano*, Tomo 11, *El arte del siglo XIX*, 3ª parte, Ed. Salvat, México, 1986 (2ª ed.), pp. 1580-81. El autor menciona incluso que las demandas de Ignacio M. Altamirano, de Felipe López López y más tarde de Felipe S. Gutiérrez habrían quedado más que satisfechas en las últimas dos décadas del siglo XIX gracias a este apogeo con tinte nacionalista y la aparición en los catálogos de cuadros de costumbres y de paisajes que predominarán de manera decisiva.

Cfr., Eduardo Báez, “La pintura de figura, entre 1867 y el fin de siglo”, en: *El arte mexicano*, Tomo 11, *El arte del siglo XIX*, 3a. parte, Ed. Salvat, México, 1986 (2ª. Ed.), pp. 1542-1551. Este autor señala claramente que incluso durante el período del director Antonio Fabrés (quien estuvo en el cargo hasta 1902), “[...] no hubo para los alumnos caminos de expresión más libres, no hubo los cambios necesarios para la expresión artística, mucho academicismo que solo algunos estudiantes bien dotados pudieron rebasar”, entre esos estudiantes destacados están José Ibararán, Gonzalo Carrasco, Félix Parra, Leandro Izaguirre y la breve pero fulgurante posibilidad que presentó Julio Ruelas. A excepción de Parra, todos participaron con obras en la exposición poblana que aquí se trabaja.

estudios en San Fernando de Madrid porque consideraba que la enseñanza académica nada podía hacerle, mientras que aquí todo se inundaba de preciosismo, con luz de escuela académica e influencia regional española.<sup>55</sup> La XXIII exposición del la ENBA intentó refrescar sus muestras abriendo las puertas a extranjeros y aclaremos: extranjeros sólo de España. Lógicamente –y por suerte- hubo quien cuestionó esta selección un tanto deliberada de la participación española:

[...] ¿por qué no se hicieron venir cuadros de la Escuela Francesa, Alemana, Rusa, etc. del actual movimiento artístico europeo y de cuyo conocimiento es de grandísima importancia a los artistas? Sin duda que entre nosotros tienen mayor atractivo los asuntos de sacristía, manolas y toreros.<sup>56</sup>

Ciertamente, no puede pretenderse que sólo con la participación española de circunstancia, se cumplirá el objetivo o la intención de enriquecer a los alumnos de la ENBA con el arte del momento, porque España no era el país que tenía mayor incidencia en arte a fines de siglo. Un artículo mordaz del *El Hijo del Ahuizote* refrendaba esto y criticaba de “completo fiasco” a la XXIII Exposición esbozando dos razones:

Es la primera que esa emulación [traer pinturas extranjeras para dar buenos modelos a los artistas mexicanos], mal encaminada y peor comprendida por los iniciadores, resultó una humillación, pues...dieron una preferencia exagerada al elemento extraño, relegando al segundo lugar las obras mexicanas que debían ser las preferidas porque forman el objeto del certamen [...] La otra razón es la de que los cuadros venidos de España no son obras maestras que merezcan ser tomadas como modelos por los principiantes ni por los pintores ya

---

<sup>55</sup> Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, 2009.

<sup>56</sup> *El Diario el Hogar*, México, diciembre 23 de 1898, p. 1. Citado por Angélica Rocío Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 47. El artículo no tiene el nombre del autor, sin embargo, Velázquez Guadarrama infiere que “Se adivina aquí la pluma del liberal Felipe S. Gutiérrez”. Efectivamente, este pintor pertenece al liberalismo, pero su labor y defensa en pro del arte no se explica únicamente por pertenecer o no al liberalismo. Él mismo es un pintor de temáticas religiosas y no por eso deja de ser liberal. Gutiérrez entiende y defiende al arte como muestra de la civilización y el desarrollo de un pueblo –siendo en este sentido es clásico, como los antiguos griegos-, pero más aún, ve en el arte la forma de incluir a la juventud para que no se pierda. Desarrollaremos más sobre este autor cuando analicemos su obra.

formados. Hay que convencerse de que las obras que vemos en la Exposición no son una notabilidad.  
57

En lo que respecta puntualmente a la temática de índole religiosa, ésta tenía en el país una posición muy fuerte, con el cual era difícil compartir espacios. Otro fervoroso defensor de la pintura nacionalista señalaba:

La época no es la misma, y sin embargo, permítaseme decirlo, se ha abusado del sentimiento religioso. Yo no pretendo que se abandone este género, nobilísimo es, y muy grandes artistas tiene todavía que producir, pero ¿en él existirá tan solo la belleza?  
58

Exhortaba a que se buscaran otras fuentes de inspiración en la inagotable geografía y riqueza del suelo mexicano, compartiendo la postura de Ignacio M. Altamirano, ya que de igual forma indicaba que no se abordaban estos temas, permaneciendo aún inexplorados y vírgenes en el campo del arte nacional. El cambio de rumbo urgía y preocupaba a los entendidos en arte. La posición de Felipe S. Gutiérrez en el último cuarto de siglo es más que concluyente:

[...] parece que la fatalidad cierne sus negras alas sobre los destinos de México. Los buenos tiempos [...] casi han desaparecido así como también se vá evaporando la pléyade de artistas encargados de mantener el fuego sagrado del arte [...] Triste es decirlo, pero la apatía y la ignorancia de los que con sus grandes recursos podían concurrir á los triunfos de las Bellas Artes, y que estas más tarde se nivelaran á las europeas; son la causa de su decadencia [...] Hoy se está dando entre nosotros el espectáculo de nuestro atraso en las Bellas Artes, mientras que en Europa se les tributa adoración, y mientras las repúblicas hermanas envían al extranjero á sus nacionales, para su adquisición, creando Academias, presentando sus producciones artísticas en las exhibiciones internacionales en las que obtienen medallas de 1° clase y honoríficas

---

<sup>57</sup> "El certamen de Bellas Artes", en: *El Hijo del Ahuizote*, México, enero 29 de 1899, p. 75. Citado por Angélica Rocío Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 64.

<sup>58</sup> Manuel Olaguibel, "Nuestros artistas. Pasado y porvenir", en: *El Artista*, *op. cit.*, p. 17.

menciones, México, con todos sus antecedentes de gloria artística [refiere a personalidades del mundo colonial], en las exposiciones de Filadelfia y de Chicago, recoge solamente fiascos y decepciones.<sup>59</sup>

Comentamos estas posiciones, por un lado, porque creemos que la postura de Felipe S. Gutiérrez es encomiable y que efectivamente a través del arte puede medirse el grado de desarrollo de un pueblo, éste es un “termómetro civilizador” como el mismo Gutiérrez afirma; pero también porque esas mismas críticas tienen vigencia hasta fines de siglo XIX e inicios del XX, es decir, en el último cuarto de siglo, no hubo cambio ni remozamiento alguno en el campo concreto del arte, excepto para la exposición poblana que trabajamos.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Felipe S. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 276, 278. Este pintor, ex alumno de San Carlos, consideraba como esplendorosa la pintura del pasado colonial, así como también, aquella época que abrió en México el pintor y maestro suyo Pelegrín Clavé de línea clasicista y también seguidor de la pintura nazarena que había conocido y estudiado en su estancia en Roma.

<sup>60</sup> Como afirma Báez Macías, *op. cit.* (2009), no habían aparecido cambios en el campo de las artes plásticas, pero sí el cambio de siglo se percibió en el aspecto literario y esto, a la larga, anticipó la Revolución.

### 4.3. Artistas y obras ganadoras en la Exposición del Círculo Católico.-

Muchos temieron que debido al patrocinio del Círculo Católico, se exhibieran en esta exposición puramente pinturas –y obras en general- de carácter únicamente religioso, sucediendo, en realidad, lo contrario. La monotonía temática no estuvo presente, más bien la diversidad fue la regla, cosa que dejó asombrados a algunos. Así lo manifestaba un importante crítico de arte de esos tiempos que escribía con el seudónimo de Oscar Herz\* y quera uno de los enviados y encargados de reseñar la exposición poblana para *El Mundo Ilustrado*:

[...] los que seguimos y amamos el movimiento artístico de una manera amplia y general, y que sabemos que el progreso del arte sólo puede basarse sólidamente si se estimula la producción que de una manera precisa responda a las tendencias genuinas de la época, abrigábamos un temor que hoy podemos confesar, puesto que por fortuna no llegó a realizarse: dado el carácter religioso del círculo organizador, temimos que la exposición de Puebla se circunscribiera con muy marcada preferencia a la pintura y escultura religiosas, que no son ya las características de nuestra época.

No fue así: los salones del Círculo Católico se abrieron también para obras profanas y los expositores pudieron seguir libremente sus gustos y tendencias.

Un buen número de obras presentadas en la última exposición de México figuraron también en la de Puebla, pero la gran mayoría de las obras presentadas fueron nuevas.

A juicio de artistas y de concedores, la exposición estuvo bien organizada.<sup>61</sup>

---

\* Sánchez Azcona era el crítico implacable que escribía bajo el seudónimo de *Oscar Herz*, quien, había estado documentado y siguiendo paso a paso la XXIII Exposición de la ENBA acontecida un año antes. Para este caso, fue él el reportero capitalino que cubrió con algún artículo la exposición poblana. Claro que por no tratarse de una exposición de Escuela, sus críticas se hicieron mucho más benevolentes para esta muestra.

<sup>61</sup> Oscar Herz, "Primera Exposición de Bellas Artes en Puebla", en: *El Mundo Ilustrado*, junio 24 de 1900. Tomado de Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, Tomo I, UNAM, IIE, México, 1999, p. 90.

Efectivamente, la exposición respondió a las “tendencias genuinas de la época” y los expositores “pudieron seguir libremente sus gustos y tendencias”, como bien lo escribe el crítico anterior, quien fuera un partidario de las ideas y gustos finiseculares como el eclecticismo, el cosmopolitismo y manifestándose como un claro defensor del derrotero que debía transitar el arte, acompañado los tiempos, las tendencias, gustos y necesidades de una época.

La contribución de esta muestra fue muy novedosa gracias al aporte de pintores que teniendo carrera en el interior del país, presentaron material fresco y renovado, debido a que allí la omnipotencia artística un tanto totalitaria de la capital perdía imposición, y, con esto, el artista de provincia lograba desarrollar una línea mucho más libre, mucho más expresiva, mucho menos rígida. No olvidemos también a pintores mexicanos de carrera independiente \* que nunca se sentaron a tomar clases en la ENBA pero sí habían salido al exterior y mostraban en sus cuadros la influencia de temáticas finiseculares, como la de los simbolistas muy acorde con los tiempos que corrían, citemos como ejemplo al pintor Germán Gedovius. A lo anterior, influyó de manera categórica la afluencia de pintores extranjeros asentados en provincia y que mantuvieron estrecho contacto con pintores locales trabajando de manera profusa para la oligarquía local, como fue, por ejemplo, el caso de José Arpa.

Por tanto, puede suponerse, que el marco regional del interior del país fue un crisol que fundió el olor local de distintas y distantes comarcas (participaron distintas ciudades), así como la innovación procedente del exterior tanto de artistas aquí establecidos como de aquellos que habían estudiado fuera y comenzaban a revelar en el país su singular línea expresiva de trabajo, misma que estaba respaldada por aquellas corrientes que habían estudiado en el exterior, y, en consecuencia, llevó esto a que fueran pioneros aquí ya que presentaron cosas no vistas antes de comenzar el siglo XX.

En la exposición aquí trabajada, se presentaron obras de temas religiosos pero también de tendencia naturalista, impresionista, simbolista, ecléctico, claroscuro y

---

\* Expusieron aquí varios artistas de Academia que incluso luego se desempeñarían como maestros en la ENBA, algunos de ellos alumnos egresados de esta institución pero que ampliaron sus conocimientos e influencias a través de sus viajes y recibiendo educación en el exterior. Tal es el caso de Germán Gedovius o Felipe S. Gutiérrez. Otros pintores académicos que aparecen en la lista son Mariano Centurión, Gonzalo Carrasco, José María Ibarrarán y Leandro Izaguirre.

igualmente temas con lineamientos más clásicos, aplicándose así una “estética de puertas abiertas”.

Analizaremos seguidamente, las obras y los artistas premiados en los primeros y segundos lugares en la categoría de pintura, \* tomando solo aquellas que consideramos son, por sus características, obras modernas o con un aporte innovador no visto antes. En algunos casos, tomaremos las reproducciones que de estas obras aparecen en el catálogo, pues no todas las obras que recibieron premio en esta sección aparecen fotografiadas en él. Como se explicó en el punto 3.1. de este trabajo, no entraremos en el análisis de las restantes categorías presentadas ya que excedería el marco de nuestro estudio.

### ***Germán Gedovius: un artista pionero en México.-***

Ganador en la categoría de “Modelo vivo” por su obra presentada con el nombre de “Viejecita” (fig. 13), -conocida también como “Anciana”-, donde obtuvo el primer lugar. Artista participante en la XXIII Exposición de la ENBA y que comenzaba a marcar su derrotero artístico en el país.

Germán Gedovius es un caso claro de artista aparte no sólo en su formación, sino también porque es un pionero en México, inaugurando más que una nueva tendencia, una nueva época para la pintura mexicana y dejando una herencia que se proyectará en las décadas siguientes a través de pintores como Saturnino Herrán o José Clemente Orozco. La pintura de Germán Gedovius da muestras de cambios estilísticos notables con respecto al realismo académico que se venía desarrollando en la ENBA. Este artista tuvo un paso de cuatro años por la Academia de San Carlos.

Su abuelo lituano de origen, su padre había nacido en Hamburgo y vivió su infancia en San Luis Potosí ciudad donde nació, siendo posteriormente enviado a estudiar en Alemania, país que se distingue por poseer una buena cantidad de

---

\* Debemos aclarar que no se encontraron disponibles mejores reproducciones que las que aparecen en el Catálogo de la exposición (a excepción de dos obras: una de José Arpa y Perea, pintor que sí cuenta con un catálogo estudiado separadamente; la otra obra localizada con mejor reproducción es la de Germán Gedovius “Viejecita”). El archivo de diapositivas del IIE en la UNAM no cuenta en su acervo con la mayoría de las obras que fueron presentadas ni tampoco con las premiadas; en algunos casos, encontramos otras obras de los mismos artistas, las cuales mencionaremos de manera colateral.

escuelas muy fuertes con líneas estilísticas diferentes con gran diversificación regional; teniendo esto como consecuencia el ofrecer una multiplicidad de opciones estéticas y estilísticas, de tal suerte que los artistas podían apreciar y experimentar todo un espectro ecléctico del arte, no sólo en el mundo alemán, sino en el contexto europeo del momento.

Como bien dice Fausto Ramírez <sup>62</sup>, Gedovius “aprendió a pintar en alemán”. Su pintura posee influencias del realismo de la escuela de Munich, capitaneada por Leibl quien fuera gran retratista de cabezas, y, en lo que refiere al uso del color y su práctica claroscuro la aprendió de su maestro W. von Dior. Obras primeras como su “Autorretrato estilo Rembrandt” (1893) que fuera presentada en la XXIII Exposición de la ENBA, así como esta obra exhibida en esta exposición poblana dejan ver una clara influencia de rembrandtiana; basta para ello con ver como Gedovius trabaja las densidades, los planos, las texturas y la huella que deja con su pincel mediante un recorrido “corto” pero vigoroso y cargado, de tal suerte, que si uno observa de cerca estas obras –al igual que las de Rembrandt- se aprecian “manchas” muy saturadas en la confección y creación de su pintura.

Su presencia en el campo artístico, así como su línea expresiva, inmediatamente fueron percibidas en México a su regreso de Europa (1893). Para la XXIII Exposición de la ENBA, Germán Gedovius empezaba a ganar respaldo en la crítica local, tanto Tablada, Híjar y Haro y Herrera le dieron reconocimiento y el crítico Oscar Herz en aquella exposición comentó sus trabajos como “magistrales y originalísimos” <sup>63</sup> de los cuales había que estar orgullosos y esperar más. Posteriormente, ya bajo la dirección de Rivas Mercado en la ENBA, Gedovius fue invitado a participar en el plantel de maestros impartiendo la cátedra de color, tomándose para esto sus propuestas innovadoras en este campo. <sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Fausto Ramírez, “Germán Gedovius: una reconsideración”, en: *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, UNAM, IIE, México, 2008, pp. 291-325.

<sup>63</sup> La crítica completa aparece en *El Mundo*, México, febrero 2 de 1889, p. 1. Citado por Angélica Rocío Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 64.

<sup>64</sup> Bajo la cátedra del maestro catalán Fabrés y de Germán Gedovius se formó toda una generación que dejará impronta en México, personalidades tales como Saturnino Herrán, Diego Rivera, Roberto Montenegro o José Clemente Orozco, tomaron cátedra con estos maestros. Véase Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, en: <http://books.google.com.uy/books?id=vsvdALw5e9sC&pg=PA367&lpg=PA367&dq=San+Bartolom%C3%A9+de+Felipe+S.+Guti%C3%A9rrez&source=bl&ots=OVWchXNEo&sig=BIMxEpa1ze5v6U4tjcQlftgvuyM&hl=es&ei=ZZmZTvysGPD4sQKa353BBA&sa=X&oeq=0>

En esta muestra poblana de 1900, presentó varias obras pictóricas en las secciones de Paisaje, Modelo Vivo y Dibujo (entra éstas últimas, se cuentan varias “Cabeza de estudio”). Gana el primer lugar con su “Viejecita”<sup>65</sup>. Como se aprecia en la reproducción el estudio del modelo es de una confección excelente, un primer plano muy realista del personaje de una anciana sentada y en una toma de costado, a medio cuerpo, que bien podría estar en posición de descanso o más bien con un aire de evasión, en una somnolencia acariciada por la luz cálida y acogedora que le llega desde atrás y envuelve su nuca y cabeza.\* Puede observarse el manejo del claroscuro en la anciana a través de los contrastes. Un potente haz de luz procede del lado izquierdo superior y, al refractar sobre la cabellera del personaje, Gedovius trabaja la pincelada de forma similar a Rembrandt (sucede lo mismo en su famoso “Autorretrato estilo Rembrandt”) trabajando muy bien las veladuras logrando el efecto

---

[i=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCwQ6AEwAg#v=snippet&q=Gedovius&f=false](#), octubre 17 de 2011.

<sup>65</sup> No tenemos certeza de que exactamente este retrato haya sido expuesto en la XXIII exposición de la ENBA, sin embargo, la crítica de esa muestra, habla de manera muy elogiosa de una “Cabeza de anciana” muy similar -al parecer- a esta al menos en la excelencia del dibujo. En Puebla, Gedovius presenta varias “cabezas de estudio” aunque no aparecen especificadas de qué modelo son, salvo una que está marcada como “Cabeza de estudio [estilo antiguo]”. En la exposición del año anterior en la capital, si se especifica que se trata de una “Cabeza de estudio” y que la modelo es una anciana, así lo deja claro en su “Guía del visitante” el crítico Sánchez Azcona: “El público se ha fijado más en el autorretrato del mismo autor que en esta cabeza. El primero es más llamativo, ciertamente, y ya dijimos que es una obra maestra. Mas parécenos de más aliento artístico y de más perfecta factura esta cabeza de anciana, aparentemente sencillísima, que contiene primores de ejecución y de sentimiento y que resiste valientemente todo análisis desde cualquier punto de vista que se le juzgue. Bien concebida, dibujada, sin error ninguno, con entonación suave y fiel, este cuadro es a nuestro juicio *el mejor de los que figuran en la genuina XXIII Exposición*. ¡Ojalá lo adquiriera la Escuela de bellas Artes, tanto más cuanto que estamos seguros que honradamente no cabe duda de que obtenga la primera medalla!”, Sánchez Azcona, “Guía del visitante”, México, 25-01-1899, p. 2, en Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 271.

El crítico Manuel M. Flores también escribió elogios para esta pintura: “No menos admirable es la Cabeza de Anciana de Gedovius [...] una verdad asombrosa y palpitante informa toda la composición; la mano en que descansa la mejilla es de una realidad absoluta [...] no se ven los ojos, por estar ella casi de espaldas, y sin embargo, se adivina la mirada profunda, severa y apacible” con respecto al color –y es aquí donde tenemos la duda de que no es exactamente la misma pintura- nos dice: “Y qué tratamiento! Ni el colorido chillante, ni el pincelado brutal [...] El pelo y el peinado, sobre todo, son magistrales y dan deseos de envejecer con esas canas”, Manuel M. Flores, “La Exposición de Bellas Artes”, en: *El Mundo Ilustrado*, México, 05-03-1899, pp. 183-184, en Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 346-347.

\* Nos dice Fausto Ramírez, que cuando Germán Gedovius se va a Alemania a estudiar, se hospeda en la casa de su abuela paterna, la Sra. Johanna Henrietta Coradine Fick (fig. 14), quien tenía alrededor de 80 años cuando su nieto llegó a vivir con ella. Nos atrevemos a inferir, por el parecido que puede percibirse, que su abuela sirvió para modelo de esta pintura. Tal vez este cuadro haya sido en agradecimiento a su abuela, quien lo acogió. Véase fig. en el Apéndice de este trabajo.

de desmaterialización en la cabellera. El trabajo de ambas manos, “incompletas”, especialmente la mano derecha que no deja ver con claridad, otro de sus toques rembrandtianos.

Se ha hablado de la pertenencia de Gedovius al simbolismo, movimiento que aparece a fines de siglo en Europa, siendo un grito desesperado ante la sociedad industrializada, serializada, masificada, deshumanizada a la que ha llegado el mundo occidental en los umbrales del siglo XX. Planteaba que el individuo en sí, había perdido su origen y su lugar en un universo que le era hostil a su espíritu, que aniquilaba el alma porque estaba empeñado en entronizar la razón, dejando al margen la esencia que formaba parte exclusiva de la individualidad, esencia que es creadora y distintiva en cada hombre. Se anulaban así las emociones y los sentimientos, produciendo una sensación de orfandad, teniendo esto como consecuencia la fuga y evasión de ese mundo industrial y capitalista que toma a los hombres como una pieza dentro del sistema, una pieza que cumple únicamente una función productiva dentro del engranaje. Son más que ejemplificantes los poemas baudelaireanos, reflejo de un espíritu susceptible y, por supuesto, lacerado ante ese mundo moderno. A través del simbolismo, el hombre, puntualmente el artista, reacciona y desea encontrar su relación con el cosmos como con el origen y por esa razón hay un vínculo de alguna manera retrospectivo con la naturaleza, hacia ella será la fuga y el exilio del espíritu, ya que es la naturaleza la poseedora de los elementos más adecuados que responden al reino interior.\* Los artistas se servirán de ella como el tema conductor sobre el cual armonizarán líneas, colores, palabras, rimas, sinfonías, llevando a una interrelación de las artes en la persecución de un ideal expresivo.

En nuestra particular opinión, el simbolismo es el último alarido desesperado que pregunta y clama a gritos qué fue el arte, qué es el arte y hacia dónde va el arte y de manera implícita hacia dónde va el espíritu que siempre acompañó las manifestaciones artísticas. Y decimos qué pregunta y muestra qué fue el arte, porque mucho de los simbolistas tienen que ver con el pasado y es allí donde se observa

---

\* Sirva como ejemplo, citar aquí unos versos del poema *Correspondencias* de Charles Baudelaire: “La Naturaleza es un templo cuyos vivientes pilares, dejan a veces escapar confusas palabras. El hombre posa allí a través de bosques de símbolos, que lo observan con miradas familiares”.

una clara melancolía y misticismo: hay referentes medievales obviamente vinculados con la naturaleza y el mundo fantástico propios del Medioevo, asoman referencias botticellianas; del mismo modo la evocación de temas de la antigüedad clásica aparecen aquí retomados, la mitología siempre trabajada por los simbolistas con un telón natural de fondo. El papel de la mujer es central como musa, como ser cargado de erotismo, como perversa o como dadora de vida, y algunos pintores enseñan sin rodeos los múltiples cambios vitales que padece. Por lo que aquí decimos, consideramos que el simbolismo presiente y contribuye de antemano a las vibraciones sísmicas, al terremoto que se avecina con la Gran Guerra y el replanteamiento y posterior quiebre que significaron las vanguardias;<sup>\*\*</sup> y, por supuesto, su contribución será significativa para algunas de ellas como el surrealismo que con el uso de sus paisajes oníricos, irreales, ausentes de perspectiva y de composición inverosímil tuvieron una inspiración en el simbolismo precedente. El simbolismo fue muerte y parto, bisagra entre dos épocas.

Aquí en “Viejecita”, Gedovius muestra su bien desarrollada predilección hacia el retrato, con la influencia de Leibl en el estudio del modelo refiere; pero el “espíritu” de la pintura, con una anciana en estado de dormitación, de somnolencia remite a una temática nueva, enmarcada dentro de del movimiento simbolista. Si bien el retrato es realista, el fondo no tiene la misma correspondencia con el realismo del único personaje, ya que no existe una ubicación especial específica ni real, de alguna manera, al no poder confirmar el espacio, se vuelve atemporal e indefinida, y esto se refuerza por el estado de ensoñación de la anciana que le otorga una dimensión onírica y de evasiva. La indefinición se ve todavía más acentuada, porque el pintor “revuelve” la pincelada, muy espesa con una imagen de fondo también espesa de colores ocres-verdosos y un celeste a lo lejos que se nos muestra como una luz, un “algo más” que se alcanzará de traspasar esa espesura de ocres y verdes.

---

<sup>\*\*</sup> En opinión de Jean Clair, el simbolismo constituye el último gran estilo aparecido en Europa en el sentido que Meyer Schapiro le daba a este concepto. Se trataría del último movimiento artístico que pretendió dar una explicación coherente y comprensiva a la situación del ser humano en el cosmos. Véase Fausto Ramírez, *El espejo simbolista*, en: [hormigas.files.wordpress.com/2007/03/el-espejo-simbolista.docdatos](http://hormigas.files.wordpress.com/2007/03/el-espejo-simbolista.docdatos) (archivo de Word), octubre 30 de 2011, pp. 5-6. Sin embargo, habría que confrontar esta posición de J. Clair, con otra muy difundida que sostiene que el simbolismo no fue un estilo, sino una actitud frente a la vida y el arte.

Existe un contraste relativo de luces y sombras, no es un cuadro oscurista, pero lo que es innegable es el choque que produce la oscuridad y negrura profundísima del ropaje de la anciana y que anuncia ya un línea en Gedovius, porque muchas de sus obras posteriores de personajes de época también tienen esa característica: un negro impenetrable, sólido y perfectamente delineado de los ropajes.\* El manejo de la luz con esos tonos algo amarillentos y refuerza el ambiente melancólico que define la composición destacando cierta soledad y abandono de la anciana. Ese haz lumínico recae en la cabeza y la nuca del personaje, partes fundamentales, tal vez por ser la cabeza la que transporta al estado de inconsciencia y somnolencia y, además, esta parte del cuerpo en su aspecto exterior es la indicativa de la temporalidad física del personaje, por tanto Gedovius la resalta muy específicamente con esa proyección de luz que otorga centralidad y volumen al personaje.

Por estas razones, creemos que este cuadro tiene varias características simbolistas bastante visibles ya que plasma una dimensión sutil y espiritual de la realidad de la anciana con un carácter muy intimista de esa realidad. Está hecha - como sucede con las obras simbolistas-, con la intención del contacto íntimo con un solo espectador, no con el propósito de llegar al vasto público como sí sucedía, por ejemplo, con las obras de los clásicos. Igualmente, sirva como último fundamento agregar el hecho de que los simbolistas trabajaran con preocupación el tema del paso del tiempo y de las edades de la vida (representadas a veces en las estaciones), y de manera muy especial el paso del tiempo sobre la mujer, que como hemos anotado es protagonista destacada dentro del simbolismo.

A modo de complemento, nos parece ilustrativo mencionar también, dos reproducciones de obras de este pintor que tuvimos oportunidad de observar en el archivo del IIE de la UNAM. La primera titulada “Paisaje campestre” de 1908, empleando el artista aquí una pincelada similar a la de Paul Cézanne y con marcada inclinación hacia una paleta opaca de cobres y amarillos, no teniendo en ese punto ningún vínculo con lo propiamente impresionista ya que éstos pintaban la luz en todo el lienzo. La segunda, su “Convento de San Ángel” obra también que se expuso en

---

\* Pongamos como ejemplo las siguientes obras: retrato de Eduardo Cuevas Lascuraín, retrato de Ana de Lascuraín y Cuevas, retrato de Eduardo Cuevas Rubio (1910), retrato de Aurora Morfín de Echeverría, entre otros.

Puebla (aunque no fue premiada), en donde el naturalismo se impone en la construcción de la pintura pero siempre con una iluminación opaca y apagada.<sup>66</sup>

### ***Mario Fantoni y su “Matter Castíssima”.-***

El primer premio en la sección “Naturaleza muerta” lo obtuvo Mario Fantoni, una artista que hasta ahora es un incógnito para nosotros, ya que dentro de las fuentes consultadas no obtuvimos información alguna de él. Ganó aquí con su preciosa obra “Matter Castíssima” (fig. 15) y que hemos decidido trabajarla seguidamente de la obra de Germán Gedovius, puesto que esta pintura reúne características que se comparten y se mencionaron en el apartado anterior correspondiente a ese pintor.

“Matter Castíssima” es una pintura con varios componentes simbolistas. Un primer plano formado por un frondoso florero de margaritas y rosas, sobre un mantel ligeramente plisado, color claro al igual que las tonalidades de las flores. Atrás, de manera delicada y sutil, surge la imagen de una Virgen con Niño. La pintura está envuelta en una atmósfera de inmaterialidad, espiritualidad e intimidad del observador que lleva a éste a estar implícitamente presente en lugar con las flores y la Virgen que es, junto al florero, una de las imágenes protagónicas.

El lenguaje simbólico de las flores resulta muy adecuado con la idea que se quiere transmitir. Fausto Ramírez y Jaime Moreno Villareal, nos dicen que los cuadros florales eran muy apreciados en esta época y que la boga romántica de los cuadros florales en el siglo XIX y principios del XX corría pareja con la actividad burguesa del arreglo floral casero, ya que las flores eran ornamento en la vida cotidiana, de fiestas privadas, cívicas y religiosas. Las señoras consultaban las

---

<sup>66</sup> Diapoteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Germán Gedovius, “Paisaje campestre” (1908), ubicación MP 6529B (juzgará el observador si considera esta obra con una línea similar a la de Cézanne); “Convento de San Ángel”, ubicación MP 6521 A.

revistas ilustradas para realizar arreglos de acuerdo con las fotografías de floreros ahí recogidas.<sup>67</sup>

Sin duda, un cuadro muy delicado y femenino con el vínculo estético de flor-mujer, pero también las flores como cultivo de un jardín interior, de una espiritualidad, de un refugio del alma que no encuentra ese estado de serenidad en el mundo externo, y el refugio aquí lo brinda la “Matter Castíssima” y será en ese amparo y protección que el alma del hombre puede elevarse. Un florero cargado de flores en pleno esplendor, y que aluden a lo femenino y en particular a la Virgen ya que las rosas son una de las flores de la Virgen (rosas sin espinas, es decir, María concebida sin pecado) y también las margaritas aluden a este personaje ya que son símbolo de humildad. Algunas de las rosas están parcialmente desgajadas, una metáfora organicista de la flor como símbolo de transitoriedad terrenal.

Para concluir y reafirmar, diremos que la Virgen con Niño no está del todo presente, ella se asoma si el observador está espiritualmente preparado, como las flores que están en su mejor momento. El alma del observador, debe estar en el punto adecuado como las mismas rosas y margaritas, es decir, en el punto exacto de serenidad y espiritualidad para que se produzca la conexión con la Virgen y un grado de elevación espiritual.

### ***Felipe S. Gutiérrez: el pintor peregrino.-***

El segundo lugar en esta categoría de “Modelo vivo” fue para Felipe S. Gutiérrez, un ya consolidado y conocido pintor, prolífico en su oficio, escritor, crítico y viajero infatigable, artista profesional formado en la ENBA y, además, profesor del Instituto Literario Mexiquense y miembro fundador de la Academia de Bellas Artes de Colombia y, de quien ya citáramos oportunamente algunas de sus apreciaciones en torno a la situación de las artes en el último cuarto del siglo XIX.\*

---

<sup>67</sup> Véase Fausto Ramírez; Jaime Moreno Villareal, *Germán Gedovius*, Ed. DGE/Equilibrista, México, 2009, p. 80 y ss.

\* Dentro de sus más sinceros admiradores se encontraba el mismísimo José Martí, quien le dedica unos párrafos muy laudatorios en la *Revista Universal* en el año 1875. Véase: Héctor Serrano Barquín, “Catedrático institutense y artista plástico-cronista: Felipe S. Gutiérrez”, en: *La Colmena*, Universidad

Se destacó por cultivar una gran cantidad de obras con temáticas religiosas, costumbristas e históricas, incluso algunos de sus trabajos son de inclinación idealista-nazarena movimiento que influyó en él gracias a los conocimientos que le dispensó su maestro Pelegrín Clavé en la ENBA. Sin duda, que el mayor aporte en su formación provino de sus viajes que realizó a Roma (donde estudió) y ciudades europeas, pero también recorridos en nuestro continente hacia Sudamérica y ciudades norteamericanas exponiendo en algunas de éstas últimas como ocurrió en 1884 en Nueva Orleans y en Filadelfia.<sup>68</sup> Estos viajes le permitieron una apertura de visión inmensa no sólo en torno a las corrientes artísticas, sino también en torno a la situación y protección que se le dispensaba a las bellas artes en otros países; como el mismo Gutiérrez manifestaba: “[y así viajar] me ponía en los centros del arte, a beber de sus fuentes, e [...] iba a gozar de las delicias de la civilización y a engolfarme en el emporio de los conocimientos [...]”.<sup>69</sup>

Gracias a la formación que recibió y a la época en la que vivió, la línea de este pintor y crítico profesional de arte, tiene un enfoque claramente académico, liberal y humanista. El mismo Instituto Literario Mexiquense en el que desempeñaría de joven como profesor, era una institución de perfil laicista y posteriormente positivista. Son conocidos y reconocidos los temas religiosos trabajados por Gutiérrez, pero la religiosidad que le ocupa está enfocada desde el punto de vista nazareno o a veces también neoclásico, es decir, en la elección y empleo de un tema religioso existe, muchas veces, implícitamente una metáfora aludida, al estilo de los clásicos franceses como David que empleó temas antiguos otorgándoles un sentido político y cívico de acuerdo a la época en que vivía. Esto repercutió en América y esos valores ciudadanos como la valentía o la devoción por la muerte valerosa al estilo mártir cívico como Marat, tuvo en nuestras repúblicas nacientes buena acogida. El proselitismo liberal y artístico de Gutiérrez es bien conocido y su arte pictórico le sirvió como herramienta para el logro de estos fines.

---

Autónoma del Estado de México, en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena37/UAEM175/Serrano.html>, diciembre 3 de 2011, p. 1.

<sup>68</sup> Véase: Esperanza Garrido, *et. ál., Felipe S. Gutiérrez, pasión y destino*, IMC, Toluca, Estado de México, 1993, p. 62.

<sup>69</sup> Citado por Héctor Serrano Barquín, *op. cit.*, p. 6.

En su obra pictórica se reconocen importantes avances en el manejo y cultivo de la figura humana, misma que continuaba siendo el argumento fundamental de la gran pintura. Es célebre su obra “La cazadora de los Andes” de 1874 -también conocida como “La Amazona de los Andes”-, y que al parecer fuera el primer desnudo femenino completo exhibido al público en México, aparentemente expuesto en una sala de la Academia de San Carlos reservada para extranjeros. Serrano Barquín, comenta sobre cómo fue aceptado este trabajo en la Academia capitalina lugar en donde no tuvo la misma recepción y amplitud positiva que en Bogotá, ciudad en donde encontró mejor crítica:

[...] Esto se explica, en parte, porque el sostenimiento de la Academia de San Carlos estaba a cargo de una junta de personajes ‘cultos’, sumamente conservadores y pertenecientes a la aristocracia puritana. Esta limitante para el desnudo femenino se disipó en Europa y Sudamérica donde lo mismo pintó a modelos italianas que mulatas o mestizas.<sup>70</sup>

En esta oportunidad, en la exposición del Círculo Católico, fue reconocido con una obra ya acreditada por el público y la crítica titulada “San Bartolomé” (fig. 16), siendo para Justino Fernández este trabajo junto con su “San Jerónimo” piezas fundamentales y de excelencia dentro del género religioso en México en el siglo XIX.<sup>71</sup> En ambas, junto con la obra mencionada en el párrafo anterior, el cuerpo humano es claramente aludido.

Es innegable la línea académica de Gutiérrez en su producción pictórica donde siempre se percibe una clara conceptualización, dibujo y ejecución. Su “San Bartolomé” sigue estos supuestos al pie de la regla, mostrando un perfil muy académico, con un excelente dibujo del cuerpo humano logrado con el color ya que no dibuja con líneas, sino con el pincel y pinta más que con colores: pinta con músculos y nervios, alcanzando gran acabado en el trabajo del cuerpo humano, basta con observar los nervios de la mano izquierda, los detalles del torso y la frente

---

<sup>70</sup> *Ibíd.*, p. 4.

<sup>71</sup> Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, 1967, p. 79.

fruncida. En cuanto al manejo de la luz, Gutiérrez no trabaja de manera claroscuro, sino que más bien, existe en él lo claro y lo oscuro: un claro luminoso y hasta atrevido y un oscuro muy potente y vigoroso\*. El cuerpo humano sobresale como protagonista en la escena gracias a esta iluminación diáfana sobre el torso.

En la pintura trabajada aquí, se observa una línea de correspondencia con el clasicismo pictórico del siglo XIX:

[...] en todos los retratos de Gutiérrez se aprecian líneas de 'parentesco' formal-compositivo con los de Clavé y un evidente origen neoclásico; esto queda de manifiesto específicamente en el tratamiento de la luz, que es directa a la vez que difusa, las poses (generalmente sedentes y en tres cuartos), una paleta cromática suave, gestualidad relajada y receptiva-pasiva, un trazo cuidadoso de las manos, un delicado tratamiento de paños y un conjunto homogéneo de objetos decorativos [...].<sup>72</sup>

Esta apreciación se corresponde muy bien con este "San Bartolomé". Aquí el personaje representado por un hombre anciano, no está "posando" para ser retratado, sino que se encuentra en una especie de profunda cavilación o preocupación, mirando fijamente el utensilio de su martirio y esto le brinda una esencia diferente a la obra: agrega una idea, "un más allá", dejando de ser únicamente una representación de un personaje que sufrió martirio. No vemos aquí al mártir torturado de manera escandalosa, sufriendo al estilo dramático-romántico y desollado con la carne viva, sino, por el contrario, envuelve a este personaje una atmósfera ciertamente pasiva y reflexiva para el momento difícil que se está representando previo a la muerte. Gutiérrez como hombre iluminado y que como tal ha de poner a la razón en primer lugar, no deja que el personaje se deje llevar por las pasiones, al contrario, impera la reflexión y aceptación por medio de la razón y el entendimiento de lo irreversible. Pareciera que, en esos últimos momentos previos,

---

\* Nos atrevemos aquí a manifestar una opinión muy personal y tal vez, por ello, arriesgada: el trabajo del color con lo claro y lo oscuro de manera tan demarcada, podría entenderse, en nuestra personal opinión, como un acercamiento hacia la pintura, por ejemplo de E. Manet, quien también presentó los colores como oscuros potentes contrastando con los claros en su famoso "Desayuno sobre la hierba" de 1863. Nuestro parecer, quedaría también respaldado por la gran cantidad de viajes que Gutiérrez realizó y que le permitieron incrementar su acervo artístico conociendo de primera mano corrientes, artistas y obras.

<sup>72</sup> Héctor Serrano Barquín, *op. cit.*, p. 10.

San Bartolomé ya anciano tratara de explicarse cómo su vida dedicada al servicio de su fe terminara con ese final que asume con valentía, de frente y empuñando la propia arma que le dará término a su vida.

### ***Entre dos tierras: José Arpa y Perea y la búsqueda de un lenguaje propio.***

Otro premiado en la exposición del Círculo Católico fue un artista del que hace unos años poco se sabía: el sevillano José Arpa y Perea. Ganador del segundo premio en la sección Paisaje con su “Vista de Calipán” (premio compartido con Juan Bernadet y Augusto Lohr) y premiado en segundo lugar en la categoría de Composición con su lienzo “Artista de jacal” (premio que también fuera compartido, en este caso, con el pintor jesuita Gonzalo Carrasco).

Como vimos José Arpa formó parte de los miembros organizadores de esta exposición del Círculo Católico, siendo mencionado en el catálogo con el rango de “profesor” al igual que el pintor Daniel Dávila. Ambos artistas quedaron en cargo compartido como presidentes de la junta organizadora de la Exposición Nacional de Bellas Artes organizada por el Círculo Católico de Puebla.\* Fernández Lacomba anota que, seguramente, Arpa puso en práctica para este proyecto poblano, los conceptos y modos de organización del recién creado Centro de Bellas Artes del Ateneo Sevillano y del cual él mismo formó parte como miembro, participando en la I Exposición organizada en 1894. Esa institución, muy probablemente, tuvo una visión moderna finisecular -como la mayoría de los Ateneos en distintas latitudes- y de la cual Puebla se vio beneficiada gracias al aporte de pintores como Arpa que trajeron sus conocimientos en cuanto a organización, obras y tendencias artísticas. De hecho, como hemos venido viendo, esta muestra del Círculo contó con varios aspectos modernos y novedosos en lo que a exponentes, material presentado y montaje de la misma refiere.<sup>73</sup>

---

\* Véase p. 7 de este trabajo.

<sup>73</sup> Juan Fernández Lacomba, *José Arpa Perea* (Catálogo de la Exposición), Sevilla, Fundación El Monte, enero 1998, pp. 75- 76.

En sus primeros años de formación, José Arpa ingresó a la escuela de Bellas Artes de Sevilla siendo discípulo de Eduardo Cano y Manuel Wssel y recibiendo una educación de línea academicista, con especial estudio de la figura humana directo del natural, que como era costumbre, dentro del nivel superior de formación, tenía el rango de disciplina muy relevante. De 1883 a 1886 es becado para estudiar en Roma y allí realiza sus primeras obras con influencia de la antigüedad clásica, cosa casi obligada para los estudiantes en la Ciudad Eterna, y es en esa ciudad donde tomará contacto con el ambiente internacional artístico e incrementará sus conocimientos visitando monumentos y conociendo de primera mano obras de arte.

Con una vida dilatada de más de noventa años -de los cuales setenta fueron dedicados a la producción pictórica ininterrumpida-, se nutrió de diferentes formaciones y corrientes, tanto en Europa como en América a donde decidió emigrar en 1895, impulsado, por un lado, por su avidez permanente en conocer nuevos lugares\* y experimentar de manera libre nuevas sendas artísticas como el paisaje al aire libre, que dentro de la academia sevillana no era considerado como una categoría, digamos, relevante y por ello, implicaba una mayor dificultad de aceptación. De muy joven, Arpa siente gran inclinación por este género y lo cultivó de manera simultánea -a la vez que estudiaba el cultivo del natural- desde los inicios de su formación, asistiendo a la pionera Academia Libre cuyo modelo era el “plein-air”.\*\* Por otro lado, otra razón para emigrar, fue la necesidad económica que le llevó a buscar nuevos mercados, especialmente mercados internacionales -y en este sentido, las exposiciones son alicientes importantes-, ya que su medio local contaba con un plantel de artistas que excedía la demanda:

Con respecto a los posibles encargos locales, siempre fueron, bien oficiales o de la iglesia, y generalmente vinculados a la Academia; éstos, además, se vieron bastante restringidos tras la crisis del 98. Sólo la aristocracia ilustrada podía demandar esporádicamente obras pictóricas, pero otros artistas de su generación, de condición social más elevada, como el mismo Parladé, Mattoni o Gonzalo Bilbao,

---

\* México, y en particular la ciudad de Puebla, se presentaba segura a su arribo ya que había establecido contacto previo en España, con la familia Rivero- Quijano quien lo acogerá en este país.

\*\* Varios tabletines en pequeño formato realizados en Sevilla alrededor de 1890, es decir, antes de su venida a América, tienen como tema central el paisaje.

tuvieron mejor acceso y disposición a esos encargos. Una vez agotada la posible y azarosa clientela local se imponía la perspectiva de la emigración.<sup>74</sup>

En esa búsqueda de mercados internacionales -y en consecuencia de nuevos clientes-, es que hay que ubicar su venida a América. Precisamente la fecha de su arribo se encuentra en el marco contextual de dos episodios importantes: por un lado, la XXIII exposición de la ENBA en 1898-99 y la exposición del Círculo Católico de 1900 que estamos trabajando. Sabido es que las exposiciones siempre resultan de interés para un artista, ya que a través de ellas pueden darse a conocer a un público mayor, pudiendo así aparecer nuevos compradores, pero, sobre todo, porque el ser premiado en una de ellas significaba reconocimiento por parte de la crítica y el público, trayendo esto repercusiones positivas en el prestigio público-profesional de un pintor.

Debemos tener muy en cuenta que existe en Arpa una inseparable identidad entre su vida, el camino recorrido entre esas dos tierras y su obra que es el “testamento” de ese andar y, por ende, de su construcción profesional, logrando confeccionar y aportar desde la “periferia” un lenguaje pictórico nuevo y personal que lo identifica y le otorga gran singularidad como artista. Casualmente, ese lenguaje pictórico que lo identificará notablemente será el paisaje al natural mezclado con los olores y folklores locales tanto del Viejo Mundo pero, especialmente, del Nuevo Mundo porque será en México y en Estados Unidos, donde desarrolle al máximo esta línea expresiva del paisaje naturalista con tinte regionalista y étnico.\* Será aquí en tierras americanas -principalmente en lugares en los que está más arraigada la presencia hispana- donde Arpa se sabe “desembarazado” del oficialismo académico -que no daba crédito como categoría de envergadura al paisajismo al aire libre- y, además, se sabe “embriagado” de nuevos y exuberantes escenarios. Lo paradójico

---

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 37.

\* Es menester hacer la salvedad sobre las obras de paisajes con tintes regionales sobre el Viejo Mundo realizadas por Arpa. Debe decirse que éstas son muy posteriores a las iniciáticas realizadas en México y Estados Unidos, países donde se consuma como artista en este género. En sus viajes de ida y vuelta, y ya entrado el siglo XX, Arpa realizará varias obras en donde el escenario local es español. Cuéntese dentro de éstas: “Romería de la Virgen de Gracia en Carmona” de 1939; “Sevilla vista desde Triana” de 1940; “Corral” de 1947, entre otras.

será que llegando a la capital mexicana en donde expuso en la XXIII Exposición, se topará aquí también con pautas académicas oficiales que son reticentes a lo “nuevo”.

Arpa busca un lenguaje, él mismo es hijo de una coyuntura artística ecléctica en donde confluyen diferentes corrientes: por un lado, tiene formación academicista, con raíz romántica e historicista, ostentado a su vez una tendencia realista y conocimientos del impresionismo. Sin embargo, su modo de entender la pintura como exploración, lo llevará por el camino del naturalismo o “verismo”. Esto no excluye el hecho que en algunas de sus obras la balanza se equilibre más hacia al lado del realismo o, a veces también, puede verse un toque impresionista más acentuado.

América, gracias a la exuberancia de sus escenarios naturales, lo ayuda en su definición por el camino del naturalismo pictórico que toma al paisaje como actor principal. Su personalidad apasionada con su oficio contribuyó enormemente a ese dinamismo imparable en su búsqueda por encontrar su propio lenguaje,\*\* ya que en su larga carrera realizó los más diversos trabajos: antes de venir a América incursionó incluso en el periodismo gráfico, trabajando para la revista *Blanco y Negro*<sup>75</sup> y una vez, estando ya instalado en Puebla realiza todo tipo de trabajos “[...] desde dar clases a los hijos de familias burguesas, hasta decorarles sus casas, pasando por la pintura de paisaje, de flores, de escenas andaluzas o incluso religiosas”;<sup>76</sup> se agrega a su vasta labor las clases al aire libre que impartirá en San Antonio, Texas. Una personalidad versátil de tipo renacentista, con olfato del oficio en la habilidad del trabajo manual, sensible y curioso en la exploración. Luego de leer algo de su vida, no resulta para nada difícil imaginar que una personalidad de este tipo y con esta trayectoria estuviera a cargo de la idea, organización y difusión de una exposición artística.

Vayamos a las obras premiadas. Uno de los premios obtenidos fue en la sección Composición con su lienzo “Artista de jacal” (fig. 17). Una escena incuestionablemente mexicana, tanto por sus actores como por su entorno. En un

---

\*\* Ver p. 26 de este trabajo.

<sup>75</sup> Juan Fernández Lacomba, *op. cit.*, pp. 39-40.

<sup>76</sup> Montserrat Galí Boadella, *op. cit.*, p. 253. Una de las salas de la casa conocida actualmente como edificio Serfín, ubicada en la calle Reforma 319, fue por los hermanos Arpa. El salón conocido como “del fumador” de este inmueble, está decorado con el estilo neomudéjar. Para ampliar sobre este tipo de decoración, véase ítem 3.1. de este trabajo con sus respectivas citas.

escenario muy humilde a medio camino entre la ruralidad y lo pueblerino, un artista del lugar, persona anónima, concentrada en su trabajo, en una choza o jacal decorando o retocando una virgen estofada - que es la imagen principal de un altar que está detrás- bajo los ojos atentos de un niño que con respeto (sombrero en mano) mira ese acto ceremonial: un artista ejerciendo su oficio y enseñando cómo hacerlo. A través de la enseñanza sólo puede darse la continuidad del oficio para que éste no muera: un padre artesano mostrando a su hijo su trabajo y nos arriesgamos a afirmar el lazo sanguíneo porque nuestro pintor cuida hasta ese detalle: existe un parecido físico clarísimo en los perfiles de ambos personajes. ¿Quién más que Arpa puede representar esto? Él que es un digno representante del oficio del artista, del artista como artesano. Esta obra no solo es valiosa por la ricura de la composición, sino por el mensaje que transmite: es respeto y homenaje al trabajo del artesano, del artesano anónimo que con su oficio ha construido culturas enteras, independientemente de cuál cultura haya sido; el artesano que transmite con su trabajo, práctica y enseñanza el oficio a las generaciones más jóvenes para que éste no muera. Y claro, también es un homenaje a México.

Composición riquísima en tres planos con los tres actores principales en el primero (artista, virgen y niño); un segundo con el altar y un tercero con detalles de complemento como jaulas y ollas de barro en el piso que contribuyen a la ambientación rural. La obra tiene características realistas detallándose en ella la sociología, la religiosidad y la etnografía mestiza mexicana. Nada más representativo de la religiosidad mexicana popular que un altar repleto de flores dedicado a una virgen. Es interesante el cuidado que ha tenido en todos los detalles. El mantel del altar, conjuntamente con la veladura semi -transparente que tapa el lugar destinado a la virgen es exquisito, aunque no están del todo acabados los retoques de los brocados o bordados del mantel, la delicadeza de la tela acorde a la función que tiene destinada es cabalmente transmitida. Las flores son lo más colorido que aparece en la obra, tratadas de manera naturalista, desdibujadas porque están más allá del primer plano y con un empaste bastante cargado. La atmósfera toda, está más bien oscura, ya que el hecho está sucediendo al interior de un jacal, lugar precario en donde las entradas de luz no pueden ser iguales a la de otra residencia, por ejemplo de ciudad, construida de manera más acabada cuidando las adecuadas

entradas de luz. De esto resulta que la escena sea más bien oscura al interior del jacal. Sin embargo, la luz exterior que se filtra por las rendijas es amarillenta, un amarillo que nos recuerda los de Millet, amarillos “miserabilistas”, ambientados en medios rurales con población de extracción muy humilde que habita el medio y lo trabaja.

Por último, no podemos dejar de decir la influencia que este tipo de obras tendrá en la posteridad de la pintura mexicana, pero que aquí, en esta exposición del Círculo a través de artistas como Arpa o Gedovius dan inicio. Esta temática conjuntamente con el amarillo trabajado en esta obra se verá en los años posteriores retomado por dos grandes pintores nacionales: Saturnino Herrán y Goitia. No olvidemos que el mundo mestizo y el folklor mexicano, conjuntamente con su religiosidad serán el tema-eje de Herrán; asimismo ese color amarillo es muy propio de 1900 y en México lo trabajará ya entrado el siglo XX el pintor Goitia. Esto nos ayuda a reforzar aún más nuestro supuesto de la modernidad de la obra de Arpa.

La segunda obra de Arpa premiada en esta exposición fue “Vista de Calipam” (sic.) (fig. 19). La Hacienda de Calipán, ubicada en el Estado de Puebla, estuvo bajo la administración compartida de varias familias adineradas del estado, entre ellas la familia “adoptiva” de Arpa en Puebla, los Rivero-Quijano. La propiedad no estuvo a cargo de un dueño absoluto, sino que quienes la administraron tenían carácter de socios o copropietarios. Esta hacienda poseía un importante ingenio azucarero en los espacios destinados a las familias Rivero-Quijano, Sánchez Gavito y Villar. Entre 1904 y 1907 algunos de sus miembros la explotaron a través de la sociedad de Mucio Martínez y Cía., quien fuera gobernador del Estado y quien se asoció con estas familias, así como también lo hizo el rico empresario Agustín de la Hidalga.<sup>77</sup>

Arpa seguramente visitó con frecuencia este inmueble y de él pintó al menos dos obras que conocemos. Una es “Finca de Calipán” de 1900 (fig. 18) firmada en rojo con una dedicatoria: “Recuerdo al Amigo Don Antonio Quijano. J. Arpa”.<sup>78</sup> Una obra claramente naturalista, inserta dentro de la costumbre mexicana de pintar haciendas, costumbre cultivada por los primeros paisajistas mexicanos como J. M. Velasco. Aparecen en ella figuras humanas, construcciones del hombre y la

---

<sup>77</sup> Véase Leticia Gamboa Ojeda, *op. cit.*, p. 153. Para ampliar sobre los lazos económicos y políticos de la élite poblana, ver el ítem 3.2. de este trabajo.

<sup>78</sup> Juan Fernández Lacomba, *op. cit.*, pp. 136-137.

naturaleza, sin competir ninguna de ellas, no hay ninguna que adquiera protagonismo, el protagonista es la toma abierta del paisaje todo, incluida en él la hacienda y su entorno. Una composición equilibrada, pudiéndose trazar una línea divisoria horizontal que divide cielo-tierra y un punto de equilibrio casi en el medio, dado por los verdes árboles. El contraste cromático estaría dado por el color arenoso de la tierra y de la construcción, el verde de la naturaleza que se aprecia al fondo y el cielo celeste con tímidas nubes. El soporte principal es la madera, ya que es un óleo sobre caoba y esto recuerda los tabletines que, como sabemos, Arpa tuvo muy buen manejo de esta técnica y son varios los que constan en su haber. Por último, no es posible afirmar que esta obra haya sido presentada en la exposición del Círculo Católico, pero lo cierto es que Arpa presentó obras que figuran con el mismo título (véase Lista de artistas y de obras participantes).

La otra obra que tenemos oportunidad de conocer, es la ganadora en esta exposición y cuya reproducción, aunque no muy buena, aparece en el catálogo (fig. 19). Observándola, lo primero que salta a la vista es que no es no es una toma abierta del paisaje, sino que el encuadre está cerrado, fragmentado y bien definido, de este modo, tomado con el ángulo preciso existe un acercamiento mayor al paisaje y sus elementos, distinto a lo que sucede en la pintura analizada en el párrafo anterior. Este tipo de toma recuerda a las empleadas de manera recurrente por las escuelas al aire libre y que Arpa, como hemos visto, conocía ya que había estudiado en una de ellas y además, posteriormente, impartirá clases a naturaleza abierta.

Aquí el equilibrio de la obra está dado por la ubicación de los elementos que la componen. Si dividiéramos la pintura, esta vez con una diagonal, veríamos que también está bastante equilibrada, ya que de un lado está el río con sus piedras y, del otro, la vivienda de adobe con techo -al parecer- de paja; la piedra central que atrapa la vista es más bien un punto de equilibrio en el medio. Aún así, el lado inferior derecho de la pintura tiene mucho más peso visual con la naturaleza y el río como protagonista de mayor relevancia. Nuevamente Arpa incursiona aquí en los aspectos de la sociología y geografía local, ya que no pintó la casa del patrón, sino un lugar de sus alrededores y la vivienda modesta de algún peón. Igualmente, el papel más destacado lo tiene la naturaleza y el paisaje con el río, las rocas y el verdor del entorno que, seguramente, presenta la pieza original.

## ***Un catalán en Jalapa: Juan Bernadet***

Otro premiado en la Exposición del Círculo Católico fue un artista catalán nacido en 1860 del que hasta la fecha existe poca información. Se sabe que se formó en Barcelona, también en Madrid y luego en París. De vuelta en España se desempeñará como director de la Escuela de Bellas Artes de Figueras en provincia.<sup>79</sup>

Juan Bernadet es contemporáneo de Arpa y por tanto, vivieron la misma época de desarrollo artístico finisecular con toda la influencia ecléctica que esto supone; por ende, el trabajo pictórico de ambos presenta algunas analogías. No está claro por qué Bernadet dejó un puesto de cierta estabilidad para venir a México, sin embargo, esbozamos que los intereses pudieran ser similares a los de Arpa, especialmente el interés de darse a conocer en nuevos mercados. México todavía era un territorio virgen en lo que a la llegada del arte moderno refiere y tal vez esa fue la lógica que emplearon al decidir venir a incursionar en tierras americanas.

Sin saber a ciencia cierta cuáles son los motivos de su viaje<sup>80</sup>, tenemos ya para 1898 obras de Bernadet firmadas en Jalapa y participa en ese año en la XXIII exposición de la ENBA. El crítico Sánchez Azcona, poseedor de una vasta cultura que le permitió “vaticinar” o al menos señalar con tino a aquellos artistas que poseían la preparación y talento necesarios para poderse proyectar a futuro -no en vano reconoció a un Gedovius o a un Ruelas, cuando estaban en sus primeros trabajos-, elaboró una “Guía del visitante” escrita para *El Mundo* y entregada en varios números a sus lectores; en ella comenta dos obras de Bernadet:

Retrato del Sr. Melgarejo, por J. Bernadet. Es de una originalidad atrayente y encontrémosle analogía con un retrato de Georges Rodenbach, presentado en el Salón de París, que destacaba el fino rostro de este llorado escritor sobre un fondo hecho con las góticas torres de su querida Brujas.

---

<sup>79</sup> Montserrat Galí Boadella, *Cuatro pintores españoles en Veracruz (1895-1932)*, ponencia inédita, abril de 1999.

<sup>80</sup> María Ester Ciancas señala, sin indicar la fuente, que Bernadet llegó a México aconsejado por un amigo, para ejecutar una serie de grandes lienzos murales que le fueron encargados en España. El proyecto no se llevó a cabo, pero el gobernador Dehesa, de quien hablaremos más adelante, lo convenció de que se radicara en Jalapa. Véase María Ester Ciancas, *op. cit.*

El Sr. Melgarejo en el cuadro de Bernadet está representado leyendo en un balcón, mientras se mira en el fondo una escarpada calle de Jalapa.<sup>81</sup>

Como hemos visto, efectivamente, aún no llegaban los aportes más novedosos al país y por ello, ni la pintura de Arpa ni la de Bernadet con influencias de las corrientes modernas fue inmediatamente aceptada en los círculos oficiales del arte que en México se encontraban en la capital. Casualmente, ambos se ubicarán en provincia, ya que sus trabajos no encuentran reconocimiento ni apoyo en la principal ciudad para desarrollarse, teniendo entonces que buscar en el interior la puerta de entrada para su línea de trabajo, debiendo para ello establecer nexos con gente del lugar que les brinda su acogida y su apoyo como mecenas. Así como Arpa contó con el apoyo de la familia Rivero-Quijano, Bernadet contará con el apoyo de Natal Pesado y del gobernador de Veracruz Teodoro Dehesa, quienes aparecen como miembros suscriptores en la exposición organizada por el Círculo Católico de Puebla.

Hagamos un breve paréntesis para hablar, aunque sea de manera sucinta, de estas dos personalidades que con su labor y sostén contribuyeron de gran manera al desarrollo de las artes en el mundo de provincia. Por una parte, el pintor Natal Pesado tuvo una destacada actuación en el ambiente local veracruzano con fluidas conexiones con la ciudad de Puebla. Hijo del poeta José Joaquín Pesado Pérez, nacido en San Agustín del Palmar, estado de Puebla. Su abuelo, Domingo Pesado, era originario de Galicia. Su padre, Don Joaquín, perteneció al partido conservador y fue un católico devoto; tomó parte activa en la política de México en la convulsionada primera mitad del siglo XIX, ocupando varios cargos de relevancia. En el color de su poesía, se describe la comarca, la provincia, abundando en ella paisajes de Orizaba y Córdoba; asimismo para auspiciar y contribuir al intercambio cultural, Joaquín Pesado estableció en su casa un salón literario.<sup>82</sup> Sin duda que la actividad dispensadora hacia las artes fue heredada por su hijo repercutiendo en la contribución que éste hará por el interior del país tanto en Puebla como en Veracruz y Jalapa;

---

<sup>81</sup> Sánchez Azcona, "Guía del visitante", en: *El Mundo*, México, 25-01-1899, p. 2. Citado por Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 270.

<sup>82</sup> Véase Enrique Cordero y Torres, *Diccionario biográfico de Puebla*, Tomo 2, Centro de Estudios Históricos de Puebla, Fotolitografía Leo S.A., México, 1972, p. 536.

fundando en estas dos últimas ciudades academias de arte gracias a los auspicios y protección del gobernador Teodoro Dehesa.

Dos fueron los pintores que además de participar con obras, escribieron artículos de prensa sobre la XXIII exposición de la ENBA: Felipe S. Gutiérrez y Natal Pesado. Ambos comparten algunos puntos de encuentro en su vida, habían viajado juntos de Roma a Nápoles, así como también fueron temporalmente alumnos de la ENBA. Natal Pesado realizó una cobertura modesta de la XXIII exposición de la ENBA escrita en el órgano de prensa *El Tiempo* y que incluyó el análisis de unas pocas obras. Por sus viajes y su formación en el exterior <sup>83</sup>, Natal Pesado admira la pintura española en su realismo, en su tratamiento del color y de la figura. Su crítica se aboca a exaltar estas cualidades, sin empacho y también agradece que hayan enviado las obras y exhortando a que se aprendiera de estos coloristas y a que se siguieran trayendo obras de ese país. <sup>84</sup>

En el marco de la XXIII exposición, acontece un hecho que de manera indirecta tiene que ver con Natal Pesado, colocándolo en el ojo de la crítica. Juan N. Cordero\*, amigo de Natal Pesado y también crítico de arte en *El Tiempo* realizó una de las coberturas de esa exposición cuya columna llevó como título “apuntes caseros”. En su tercera entrega, hace críticas bastante severas a la ENBA, a sus métodos de enseñanza “quasi-coloniales” y a su exposición. Habla de los distintos géneros presentados, escribiendo, por ejemplo, que la sección de aplicaciones al óleo le proporcionó un verdadero “desencanto” y sobre la sección de copias comentó que la mayoría de los cuadros de esa sección “[...] son tan parecidas a los originales como un huevo a una castaña” <sup>85</sup>. A medida que se lee su columna, las críticas son cada vez más fuertes, agregando, por ejemplo, que el género histórico está trabajado por los alumnos de manera muy mediocre y esa pintura paupérrima que se pinta se

---

<sup>83</sup> Natal Pesado estuvo una larga estancia en Europa que abarcó unos quince años, tiempo suficiente para conocer y estudiar. En Roma fue alumno de la Academia de San Lucas y luego abrió una Academia de Pintura en Florencia y un estudio de pintor en Madrid. Véase María Ester Ciancas, *op. cit.*

<sup>84</sup> Véase Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, pp. 103-104.

\* Recuérdese que Juan N. Cordero participó en la Exposición del Círculo Católico dando una conferencia sobre la Música de Iglesia el día domingo 29 de abril de 1900, seguramente invitado por Natal Pesado y los otros organizadores (ver cita 22).

<sup>85</sup> Juan N. Cordero, “México en su XXIII Exposición de Bellas Artes. Apuntes caseros”, en: *El Tiempo*, México 10-02-1899, p. 1, en Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 322.

llega incluso a premiar; para él los alumnos no tienen idea de los hechos históricos, y exhorta con una pregunta: “[...] ¿No sería bueno establecer en San Carlos un cursito de historia patria?”<sup>86</sup>. Para Juan N. Cordero “En materia de arte, no avanzar es retroceder”<sup>87</sup> y mejor hubiera sido no exponer a los alumnos a que mostraran al público obras de tan poco nivel: “¡Cuánto más hubiera valido imitar el concurso a los profesores y dejar a los alumnos cursando dibujo, en vez de exponerlos como se han expuesto!”<sup>88</sup> Claro que algunos pintores cuentan con su aprobación, especialmente José María Velasco, Gedovius, Ibarrarán y Natal Pesado. De la obra presentada por este último escribe:

Este artista mexicano formado en Italia, presentó varios estudios del natural, teniendo por asuntos la Iglesia de San Francisco de Asís, el convento del propio nombre y el de Santa Clara, modestamente llama *bocetos* a estos estudios mucho más acabados que otros *bocetos* apodados de *cuadros*. Distínguense esos trabajos por lo puro y concienzudo de su dibujo, sin que el color deje de tener su importancia y atractivo [...] en cuanto a factura [sus cuadros] son más sinceros y correctos que los de Izaguirre y Ríos y los demás del grupo y revela además una escuela y una seguridad de que aquéllos carecen. Creo que Pesado es más notable como dibujante que como colorista, sin dejar de mostrarse conocedor de los misterios del colorido y de la buena técnica; conocimiento que le hace idóneo para dirigir la Academia de Veracruz, cuyas primicias han superado a los frutos similares de otras Academias anteriores y vetustas. Si Pesado no sucumbe al desaliento, que es la malaria en las comarcas del arte, sus esfuerzos darán óptimo fruto, y el nombre de pesado figurará ventajosamente en la historia del arte, al lado del nombre del gobernante que le ha impartido su protección y ayuda.<sup>89</sup>

La crítica hecha por Juan N. Cordero, desató el enojo de Manuel G. Revilla, un conocido crítico de arte. Revilla elaboró una epístola a modo de crítica-respuesta, en

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 323.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 325.

<sup>88</sup> *Ibíd.*

<sup>89</sup> Juan N. Cordero, *op. cit.*, en: *El Tiempo*, 11-02-1899, p. 1, en Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 330.

donde no dudó en defender a la ENBA y en demostrar que las aseveraciones de Cordero carecían de objetividad, por un lado, porque Cordero y Pesado eran amigos de la infancia y, por otro, porque como artista –creía Revilla- para nada poseía el mérito indiscutible que pretendía otorgarle Cordero. Entre las críticas que le propina Revilla al trabajo de Natal Pesado se encuentran las siguientes: exigua cantidad de obras presentadas por el pintor, siendo todos ellos retratos “[...] ¿tomados del natural como era de esperarse de un profesor, de un artista? No por cierto, todos son (oígame bien!) tomados de *fotografías* donde la verdad del natural está perdida por el retoque del fotógrafo y donde el artista puso la más mínima parte de trabajo”.<sup>90</sup> Revilla reconoce que el proceso es novedoso, sin embargo, no amerita tal novedad que sea considerado como un progreso verdadero para el arte, porque “La obra de la máquina será siempre la obra de la máquina”<sup>91</sup>. Para rematar, Revilla termina su crítica, aduciendo que en mala hora se le ocurrió a Juan N. Cordero establecer una comparación de la ENBA con la Academia de Jalapa, y arremete contra ésta sin piedad, señalando que no es una Escuela de Bellas Artes, puesto que no se imparten todas las bellas artes ya que ni la arquitectura ni la escultura ni la pintura en todas sus secciones son enseñadas.

Para finalizar con este choque y confrontación de posturas que tuvo a Natal Pesado y a su Academia de Jalapa como puntos de discusión, diremos de nuestra parte, que si bien creemos que la crítica de Cordero tal vez fue un poco exagerada y carente de objetividad, también la de Revilla lo fue, ya que este último escritor que se preocupó en señalarle a Juan N. Cordero que son “odiosas las comparaciones”, sin embargo, él mismo compara las academias de Jalapa y la ENBA, también odiosas comparaciones, porque además, estamos comparando con desventajas de la primera con respecto a la segunda: desventajas en años de trabajo, en auspicios oficiales, en protección gubernamentales, en el cuerpo docente, etc.

En párrafos anteriores mencionábamos otra importante personalidad veracruzana cuyo nombre es Teodoro Dehesa, gobernador del Estado de Veracruz (1892-1911) y gran protector de las artes. Desde muy joven manifestó sus simpatías

---

<sup>90</sup> Manuel G. Revilla, “Algo acerca de las Escuelas de Bellas Artes de México y de Jalapa”, en: *El Tiempo*, México, 17-02-1899, p. 2, en Angélica Velázquez Guadarrama, *op. cit.*, p. 349.

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 351.

y lealtad hacia Porfirio Díaz, ayudándolo incluso a fugarse hacia Francia una vez que hubo fracasado el Plan de la Noria. Es vastísima la obra pública modernizante que realiza bajo su administración y que redundo en resultados positivos para el pueblo veracruzano contándose entre ellas el reparto de latifundios, la introducción del agua a distintos poblados, las redes de tuberías, los acueductos, la atención de hospitales, la normalización de los límites de los Municipios, etc.<sup>92</sup> En materia educativa su obra fue notable: pensionó a jóvenes artistas para estudiaran en el extranjero, entre ellos a Diego Rivera y fundó escuelas con maestros nacionales y extranjeros, entre ellos se cuenta a Bernadet. Dehesa fue un verdadero mecenas para este pintor catalán, quien lo convenció de quedarse a radicar en Jalapa, invitándolo a dedicarse no sólo a la pintura sino también a la enseñanza. Cosa similar sucedió con Natal Pesado que fue invitado por el propio gobernador para que dirigiera la Academia de Bellas Artes de Jalapa, luego su larga estancia en Europa.

Por último, debemos decir que dentro de la obra pictórica de Bernadet destaca el género del retrato y la pintura de paisaje, no obstante existen también obras de excelente factura en el género de composición como lo demuestra su famosa obra “La joven madre” entre otras. En la exposición del Círculo Católico, Juan Bernadet fue uno de los artistas que más trabajos presentó, un total de trece obras abarcando, prácticamente, todos los géneros (véase Lista de artistas y obras participantes) y es una lástima no contar con las reproducciones de las mismas ya que su trabajo fue muy variado y seguramente muy rico. Debido a que excede el análisis pretendido en este estudio, no nos detendremos a hablar sobre cómo nuestro pintor trabaja los distintos géneros de la pintura, sólo comentaremos su obra premiada.

Dentro del género del paisaje se encuentra la obra ganadora en la exposición del Círculo cuyo nombre es “Una calle de San Juan Coscomatepec” (fig. 20), ganadora del segundo lugar en esta sección, premio compartido con José Arpa y con el que también comparte -como se observa en la reproducción- la analogía con su obra, pues tienen la misma línea y muchos puntos de encuentro: una temática de paisaje que obedece al género, escogiendo como motivo a pintar un pueblo humilde

---

<sup>92</sup> Véase *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, Ed. Porrúa S.A., México, 1986 (5ª. ed. corregida y aumentada), p. 872.

y sencillo de Veracruz, un escenario rural mexicano y la línea escogida para pintar es de tipo naturalista. Coscomatepec es un pueblo en el estado de Veracruz cercado por elevaciones con un rico paisaje natural en donde el Pico de Orizaba se entrona como rey en ese panorama montañoso. Aquí componen la escena un conjunto de casas de adobe (revestido y pintado) con techumbre de paja (¿o tejas quizás?), un muro también de adobe y una calle sin pavimentar que sirve como excusa para acentuar la perspectiva del cuadro. Esa calle es una línea divisoria diagonal dentro de la obra, proporcionándole equilibrio: en el triángulo superior derecho las casitas son las protagonistas y del lado inferior izquierdo un primer plano de unas piedras y de la tierra de un espacio sin construcción de viviendas. No percibimos ni la sombra ni la silueta de ninguna figura humana, tal vez con eso intentó transmitir aún más la sensación de serenidad y quietud inalterable de este pueblito en donde el tiempo, al parecer, está detenido. Es un paisaje lleno de verdad que figura la realidad de un lugarcito del interior mexicano. Seguramente, si contáramos con el original o una buena reproducción del mismo, podríamos saber qué nos dicen las vibraciones cromáticas así como si fueron o no pintados otros elementos que no damos crédito de que no aparezcan –ya que no podemos visualizar con claridad- a saber el soberbio Pico de Orizaba, que apenas alcanzamos a intuir que se encuentra en el plano del fondo parcialmente escondido por la nubosidad. Debido a esta limitante preferimos no arriesgar más y concluir aquí el análisis de este paisaje.

## V. CONCLUSIONES.-

A lo largo de este trabajo, hemos desarrollado la Exposición organizada por el Círculo Católico de Puebla al arribar el año 1900, tratando de demostrar la hipótesis de que ella contribuyó a abrir una brecha de actualización del arte a tono con las nuevas tendencias y corrientes que el mundo -siempre cambiante- estaba viviendo. A nuestro parecer, esto queda demostrado, por la novedad que resulta de algunas de las obras presentadas y del montaje de la exposición.

No creemos que haya sido interesante sólo por este punto. Un rasgo muy particular de esta muestra fue que dejó en evidencia los nexos solidarios y cooperativos conjuntamente con las redes de intercambio artísticas existentes entre los artistas que habitaban las ciudades del interior del país. Personas, además, muy preparadas que habían estudiado en el exterior, basta recordar la formación que recibió un Natal Pesado, o bien pintores que ya poseían un trayecto profesional importante, como es el caso del sevillano José Arpa o de Juan Bernadet quien fuera director de una Academia en España, asimismo el pintor poblano Daniel Dávila que ya era conocido en su profesión a la hora de esta exposición. Lejos de la capital, y sin contar con el apoyo y la anuencia que dispensaban organismos oficiales como la ENBA a sus alumnos y profesores, el Círculo Católico de Puebla, brindó una exposición acabada y meritoria con artistas bien formados y que comenzaban a dar a conocer su línea artística.

¿Acaso el nexo solidario fue sólo entre las provincias? De ninguna manera, la ciudad capital, con profesores que de ella vinieron, profesores con carrera y reconocimiento a estas alturas ya consolidado, contribuyeron en este proyecto. Tal caso de Felipe S. Gutiérrez, el padre Carrasco, José María Ibararán, José María Velasco, etc. No es casual que contemos a un Gutiérrez entre los pintores participantes, él más que nadie que siempre se supo defensor de la mejora del arte para la sociedad. El contingente de cuadros enviados desde la capital del país, fue importante y algunos de ellos habían participado en la XXIII Exposición de la ENBA. El hecho de que se invitaría a artistas de la capital es fundamental, porque existió,

desde el inicio -y así lo atestigua la introducción del Catálogo-, el objetivo de trabajar juntos, sin suspicacias, en pro del arte nacional sin importar el lugar de procedencia del artista; la finalidad era mejorar el “decaído arte nacional” con contribuciones que permitieran un cambio de rumbo y modernización más acorde a los tiempos.

Sabemos, gracias a la crítica de arte que apareció en la prensa escrita, que la última exposición de la ENBA ocurrida en 1898-1899 contó con mucha cantidad de obras pero con poca calidad, llevando esto a decir a más de un crítico que muchas de esos trabajos no debieron ni siquiera ser presentados ya que demeritaban el prestigio institucional. En aquella ocasión lo más destacado, fueron cuadros de profesores de la Academia, no de los alumnos, porque el avance y progreso del alumnado no era el esperado. Sin embargo, aparece alguna que otra personalidad crítica, más bien un ojo atinado como el del crítico de arte Sánchez Azcona quien destacó y vislumbró a artistas con futuro, y, entre esa selección personal de Azcona estaba un Gedovius o un Ruelas, quienes fueron invitados a participar en la exposición del Círculo Católico e incluso, como sucedió con Gedovius, fue en ella premiado.

Por su parte, artistas españoles que habiendo participado en la XXIII exposición, prácticamente, no fueron ni mencionados dentro de la crítica capitalina, aquí presentan abundante obra, en distintos géneros y son reconocidos. Hablamos de un José Arpa y de un Juan Bernadet, que no habían sido reconocidos hasta entonces. Sus trabajos de paisajes al natural y en algunas ocasiones con tendencia al impresionismo, no fue tomado en cuenta en la capital del país. Las pinturas españolas que recibieron mejor acogida allí, fueron aquellas con temáticas realistas, con majas o manojetes, costumbristas españolas, que no pertenecían a la línea de trabajo presentada por Arpa o por Bernadet.

Estos artistas, con un trabajo moderno, actualizado, “atrayerente” -porque no faltó ni falló para ellos el juicio atinado también de Sánchez Azcona, quien tuviera a bien mencionar el trabajo de Bernadet como “atrayerente” y el de Arpa como “sugestivo

con hermosura del dibujo y el color”<sup>93</sup>- con un gran dominio en el manejo del paisaje al natural y de otros géneros como el retrato o también el realismo en composición mezclado con el folklore local, no recibieron reconocimiento ni mención en la capital. Allí se encontraron con un oficialismo que no daba chance de nuevas introducciones. Sin embargo, fue en provincia donde recibieron apoyo; en provincia reconocieron su trabajo gracias a la existencia de gente entendedora de arte (tanto mecenas como artistas), que había visto diferentes corrientes en sus viajes al exterior y entienden, que un Gedovius, un Ruelas, un Bernadet o un Arpa, poseen líneas de innovación y aportes interesantes para el desarrollo y el progreso de las bellas artes. Fueron esas personas entendedoras de arte, conjuntamente con artistas de larga formación en el exterior, como Natal Pesado o José Arpa, quienes tomaron la decisión de hacer una muestra en donde se presentaran obras modernas, porque entendían –no sin razones- que por el camino trazado a través de las normativas impuestas desde la oficialidad y el mundo académico de la ENBA, no iba a ser posible innovar el mundo artístico y pictórico del país, al menos no en 1900.

No solo la frescura y modernidad de su obra es de recalcar. Más importante todavía, es la puerta abierta para la siguiente década que dejan estos artistas. Las líneas de proyección sobre la pintura mexicana a futuro, gracias a sus aportes, son muchas. El trabajo de un Saturnino Herrán tiene proyecciones retrospectivas claras con Germán Gedovius y con José Arpa en el manejo del color o en la elección de sus temáticas etnográficas y sociales. Ni hablar de la corriente simbolista que se desarrollará en México en la década de 1910-1920; Gedovius y Mario Fantoni, ambos premiados en Puebla, tienen claros nexos con el simbolismo que, -como vimos-, aparece en sus obras mucho antes de la introducción oficial de ese movimiento en el país y mucho antes de ser una corriente “aceptada” y difundida en México. Asimismo, los paisajes de línea naturalistas que vemos realizados en la misma década mencionada, tienen un “ancestro” en la exposición de Puebla, al igual que los paisajes de la escuela al aire libre que aparecieron en México en Santa Anita con el Dr. Atl; en esta muestra poblana tenemos ya artistas como Arpa, que presentaron obras con una línea clara de escuelas al aire libre.

---

<sup>93</sup> Sánchez Azcona, “Guía del visitante”, *op. cit.*

Si a lo anterior agregamos el hecho muy moderno y sin precedentes de que se expusiera una muestra fotográfica y que además, se publicara un catálogo con reproducciones de las obras premiadas y fotografías de la presentación de los salones, nuestra hipótesis queda aún más reforzada. La fotografía tomada en cuenta como arte, es algo que se verá una vez entrado el siglo XX con exposiciones organizadas por las vanguardias artísticas y aquí se tuvo la oportunidad de apreciarla mucho antes. Sabemos que existieron artistas vinculados o al menos buenos conocedores de ella, tal es el caso de Natal Pesado; así como también aficionados en esta área como el Sr. Agustín de la Hidalga quien participó enviando una colección. Podría suponerse que, tal vez, conocieron más detalles sobre la fotografía en sus estancias en el exterior y deseaban darla conocer, acercándola a la sociedad toda en esta exposición.

Como otro punto a agregar de tinte moderno, anotamos la apropiada elección del local del Círculo Católico con una decoración en *boga* en su momento y la adecuada iluminación eléctrica que se le procuró, mostrando con este aspecto parte del progreso modernizador en general que se estaba viviendo. Dentro de otro punto, pero que también se suma a los aspectos finiseculares, está la gran presencia femenina que se contó entre los artistas expositores –especialmente, mucha presencia femenina representó a la ciudad de Puebla- y que por razones de extensión no desarrollamos en el trabajo. La mujer con participación más ampliada en espacios públicos es también, por qué no, un aspecto moderno y aquí no sólo fueron participantes, sino que además fueron reconocidas en la premiación que se otorgó en las *Menciones* (véase Lista de obras premiadas).

Por último, volvemos a destacar y recalcar el trabajo conjunto de artistas, tanto de la capital como del interior del país y del exterior, en su búsqueda por renovar y aportar al arte nacional, siempre con el fin de involucrar a la sociedad. De esta forma subrayamos muy especialmente el denominador común de lo incluyente que rigió para que este proyecto tuviera éxito. La inclusión entendida no sólo por la presencia de artistas de diferentes lugares, sino por el hecho de presentar obras de todas las

tendencias y temáticas: desde las más modernas, hasta las más clásicas de la Academia como las de Gutiérrez o las de corte historicista-nacional como las de Ibararán, o las de temas religiosos como las de Carrasco, o las “nuevas” con temas simbolistas o aquellas de paisajes al aire libre. Claro que dentro de la línea más clásica de la ENBA, se trajo lo mejor y, muy importante, se le dio su reconocimiento, premiándolo. Entendemos esto como una muestra del respeto que se le tiene a instituciones de aquella envergadura y con aquella respetable historia nadie pretendió aquí en Puebla borrar de un plumazo el largo historial artístico muy asentado de la ENBA, institución que por mucho tiempo transmitió la escala de valores sobre arte, mismos que continúan presentes en el gusto del público y que aquí - una vez más expuestos- continúan aceptándose.

Finalizamos señalando que para lograr el objetivo los organizadores volcaron sus conocimientos, tanto artísticos como de gestión, apoyados económicamente por una elite provincial interesada también en el logro de este fin que fue, esencialmente, un fin cultural y social: mostrar el arte contribuyendo así a la cultura general de un pueblo. Los resultados arrojados -no las cifras, sino los resultados cualitativos- fueron positivos ya que se mostró material valioso y renovado de gran contribución para el arte nacional de las siguientes décadas, dejando asimismo un valioso aporte y antecedente museográfico en el historial cultural de la ciudad de Puebla.

## FUENTES CONSULTADAS.-

### Archivos:

- Archivo Digital de la Hemeroteca Nacional (A.N.H.N.), Universidad Nacional Autónoma de México. Período consultado: abril a junio de 1900.-
- Archivo Histórico de la Biblioteca José M. Lafragua (A.H.B.L.), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Período consultado: 1874 a 1902.-

### Fuentes hemerográficas:

- *Clarín de Oriente. Periódico de información, política y variedades*, Tomo I, Núm. 11, 6-05-1900.
- *La Revista de Puebla. Diario independiente*, Tomo IX, Núm. 116, 14-12-1899.
- *Revista El Artista. Bellas Artes, Literatura y Ciencia*, Impreso por Díaz de León y White, México, Tomo I, enero a junio de 1874.
- *Revista El Artista. Bellas Artes, Literatura y Ciencia*, Impreso por Díaz de León y White, México, Tomo III, enero a junio de 1875.
- *El Amigo de la Verdad. Diario de propaganda católica, patriótica y de información*, Puebla de los Ángeles, Tomo II, Núm. 83, 17-04-1900.
- *El Amigo de la Verdad. Diario de propaganda católica, patriótica y de información*, Puebla de los Ángeles, Tomo II, Núm. 85, 19-04-1900.
- *El Popular. Diario moderno independiente*, Núm. 1, 178, 17-04-1900.
- *El Popular. Diario moderno independiente*, Núm. 1, 181, 20-04-1900.
- *El Popular. Diario moderno independiente*, Núm. 1, 186, 25-04-1900.
- *El Popular. Diario moderno independiente*, Núm. 1, 194, 03-05-1900.
- *El Tiempo. Diario católico*, Año XVII, Núm. 4969, 20-04-1900.
- *El Oriental. Periódico de información, ciencias, literatura y artes*, Tomo I, Núm. 10, 19-03-1902.
- *El Oriental. Periódico de información, ciencias, literatura y artes*, Tomo V, Núm. 25, 02-08-1904.

## Bibliografía:

- AGUIRRE ANAYA, Carmen, *Personificaciones del capital. Siete propiedades en la sociedad e industria textil de Puebla durante el siglo XIX*, Cuadernos de la Casa Presno Núm. 7, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1987.
- BÁEZ, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Tercera Parte 1844-1867*, IIE-UNAM, México, 1976.
- -----, "La pintura de figura, entre 1867 y el fin de siglo", En: *El arte mexicano*, Tomo 11, *El arte del siglo XIX*, 3a. parte, Ed. Salvat, México, 1986 (2ª. Ed.).
- -----, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, ENAP - UNAM, México, 2009.
- BARRÁN, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, Tomo 2, *El disciplinamiento (1860-1920)*, Ediciones de la Banda Oriental, impreso en España (s/datos de ciudad y fecha de edición).
- BELLO, José Luis; ARIZA, Gustavo, *Pinturas poblanas (siglos XVII-XIX)*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1943.
- CATÁLOGO de la Exposición *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes* organizado por el Círculo Católico de Puebla, Puebla de los Ángeles, Imprenta Artística, calle Miradores, Núm. 1, 1900.
- CAMACHO BECERRA, Arturo (comp.), *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes*, El Colegio de Jalisco- Ed. Colección De Artes y De Letras, Guadalajara, 1998.
- CIANCAS, María Ester, "La pintura de provincia en la segunda mitad del siglo XIX", en: *El arte mexicano*, Tomo 11, *El arte del siglo XIX*, 3a. parte, Ed. Salvat, México, 1986 (2ª. Ed.).
- CORDERO y TORRES, Enrique, *Diccionario biográfico de Puebla*, Tomo 1 y 2, Centro de Estudios Históricos de Puebla, Fotolitografía Leo S.A., México, 1972.
- DE LA MAZA, Francisco, "La arquitectura nacional", en: SHÁVELZON, Daniel (Comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, F.C.E., México, 1988.
- DEBROISE, Olivier, *Figuras en el Trópico. Plástica mexicana 1920-1940*, Ed. Océano, Barcelona, 1984.

- *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*, Ed. Porrúa S.A., México, 1986 (5ª. ed. corregida y aumentada).
- FERNÁNDEZ, Justino, *La pintura moderna mexicana*, Ed. Promaca, S.A., México, 1964.
- -----, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, 1967.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, J., *José Arpa Perea* (Catálogo de la Exposición), Sevilla, Fundación El Monte, enero 1998. FRANCASTEL, Pierre, *El Impresionismo*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1979.
- GALI BOADELLA, Montserrat, *Artistes Catalans a Mèxic. Segles XIX i XX*, Generalitat de Catalunya, Cmissió Amèrica i Catalunya, Barcelona, 1992.
- -----, “José Arpa Perea en México (1895-1910)”, en: *Laboratorio de Arte*, Núm. 13, Universidad de Sevilla, 2001.
- -----, *Cuatro pintores españoles en Veracruz (1895-1932)*, ponencia presentada en Jalapa,
- GAMBOA OJEDA, Leticia, *Los empresarios de ayer. El grupo dominante en la industria textil de Puebla. 1906-1929*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1985.
- GARRIDO, Esperanza, *et. ál., Felipe S. Gutiérrez, pasión y destino*, IMC, Toluca, Estado de México, 1993.
- GUTIÉRREZ, Felipe S., *Tratado del dibujo y la pintura*, Tipografía Literaria de [sic], México, 1895 (2ª. ed.)
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Tomo 1, Ed. Debolsillo, Barcelona, 2005 (2ª. ed.).
- KASSNER, Lily, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XIX*, Tomo I, CONACULTA, México, 1997.
- KATZMAN, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, Ed. Trillas, México, 1993 (2ª. ed.).
- LEICHT, Hugo, *Las calles de Puebla*, Comisión de Promoción Cultural del Estado de Puebla, Puebla, Compañía Editorial Continental S.A., 1967 (2ª. ed.).

- LEICHT, Hugo, “Breve historia de los Furlong”, en: *Lecturas de Puebla*, Tomo II, Gobierno del Estado de Puebla/ Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- MAYAGOITIA, Alejandro, *Don José Mariano y Pontón y Ponce: un jurista en época de crisis. Notas para su biobibliografía*, en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/hisder/cont/15/cnt/cnt12.pdf>, agosto 29 de 2011.
- MENDIRICHAGA, José Roberto, “Dos jesuitas italianos del siglo XIX en la sociedad científica ‘Antonio Alzate’”, en: *Ingenierías*, Vol. XIII, Núm. 48, Universidad de Monterrey, julio-septiembre 2010.
- MONTERO PANTOJA, Carlos; MAYER MEDEL, María Silvina, *Arquitectos e ingenieros poblanos del siglo XIX*, CONACYT - BUAP – ICSyH – Honorable Ayuntamiento de Puebla, Puebla, 2006.
- MORALES PARDO, Luz Marina, *La familia Furlong en el siglo XIX*, Col. *Lecturas Históricas de Puebla*, Núm. 85, editado por el Gobierno del Estado de Puebla – Secretaría de Cultura - Comisión Puebla V Centenario, México, 1992.
- MOYSSÉN, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, Tomo I, UNAM, IIE, México, 1999.
- MUES ORTS, Paula, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Universidad Iberoamericana, México, 2008.
- PÉREZ DE SALAZAR Y HARO, Francisco, *Historia de la pintura en Puebla. Y otras investigaciones sobre historia y arte*, Ed. PERPAL S.A. de C.V., México, 1990. (1ª. ed. Imprenta Universitaria, 1963).
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, Tomo III, UNAM, IIE, México, 1997 (2ª. ed).
- RAMÍREZ ROJAS, Fausto, “La renovación de la pintura en el fin de siglo”, en: *El arte mexicano, Tomo 11, El arte del siglo XIX*, 3a. parte, Ed. Salvat, México, 1986 (2ª. ed.).
- -----, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, UNAM, IIE, México, 2008.
- RAMÍREZ, Fausto; MORENO VILLAREAL, Jaime, *Germán Gedovius*, Ed. DGE/Equilibrista, México, 2009.

- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*, UNAM, IIE, México, 1943.
  
- -----, *Catálogos de la Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, Tomo II, Imprenta Universitaria, México, 1963.
  
- SÁNCHEZ ARREOLA, Flora Elena, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1857-1920*, En: [http://books.google.com.uy/books?id=vsvdALw5e9sC&pg=PA367&lpq=PA367&dq=San+Bartolom%C3%A9+de+Felipe+S.+Guti%C3%A9rrez&source=bl&ots=OvWchXNEo&sig=BIMxEPa1ze5v6U4tjcQlftgvuyM&hl=es&ei=ZZmZTvysGPD4sQKa353BBA&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCwQ6AEwAg#v=snippet&q=Gedovius&f=false](http://books.google.com.uy/books?id=vsvdALw5e9sC&pg=PA367&lpq=PA367&dq=San+Bartolom%C3%A9+de+Felipe+S.+Guti%C3%A9rrez&source=bl&ots=OvWchXNEo&sig=BIMxEPa1ze5v6U4tjcQlftgvuyM&hl=es&ei=ZZmZTvysGPD4sQKa353BBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CCwQ6AEwAg#v=snippet&q=Gedovius&f=false), octubre 17 de 2011.
  
- SERRANO BARQUÍN, Héctor, “Felipe S. Gutiérrez. Una crónica diferente, la colección de dibujos del maestro institutense: un registro grafico de la segunda mitad del siglo XIX”, en: *Sucesivas Aproximaciones de Nuestra Historia. Crónicas de la Universidad Autónoma del Estado de México*, Tomo III, UAEM, Toluca, 2002.
  
- -----, “Catedrático institutense y artista plástico-cronista: Felipe S. Gutiérrez”, en: *La Colmena*, Universidad Autónoma del Estado de México, en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena37/UAEM175/Serrano.html>, diciembre 3 de 2011.
  
- VELÁZQUEZ GUADARRAMA, Angélica Rocío, “La presencia del arte español en la XXIII Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899” (Tesis inédita para obtener el grado de Licenciatura), Universidad Iberoamericana, México, 1994.
  
- VV.AA., *Nueva historia mínima de México*, SEP- COLMEX, México, 2004.

# APÉNDICE.-

Lista de artistas y  
obras participantes.-

**I.- ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA CIUDAD DE MÉXICO.-**

ARTISTA	OBRA/S CON LAS QUE PARTICIPA
1.- Amador, Severo	<i>"Todo por la Patria", "Manola"</i>
2.- Argüelles, Gonzalo	<i>"Río Blanco", "Flores", "Descendimiento de Cristo"</i>
3.- Armenta, N.	<i>"Jugando canicas", "Frutero"</i>
4.- Arriaga y C <sup>a</sup> .	<i>Colección de fotografías, Amplificación</i>
5.- Becerra Díaz, Antonio	<i>"¡Perdónalos, Señor!", "¡Perdónalos, Señor!"</i>
6.- Bodewig, G.	<i>"Calle de la Antigua", "Vista de la Antigua", "Retrato de la Sra. Carmen R. R. de Díaz", "Retrato", "Ecce-Homo", "Hermana del artista", "Retrato de Lillian Russell", "Retrato del Sr. Conde León Tolstoi", "Estudio del autor"</i>
7.- Caboni, Efigio	<i>"Un saludo y una sonrisa", "Paisaje de Los Ángeles" [California], "Carmen"</i>
8.- Carrasco S. J., Gonzalo	<i>"Éxtasis del Beato Bernardino Realino", "El primer milagro", "Cabeza de San Ignacio de Loyola", "Retrato del Sr. Edelmiro Traslosheros"</i>
9.- Cortez, Antonio (Popotla, D.F.)	<i>"Paisaje", "Paisaje", "Paisaje", "Paisaje"</i>
10.- Escudero y Espronceda, J.	<i>"Copia de la Virgen de Murillo", "Retrato de S. S. León XIII", "Retrato del Sr. Gral. D. Porfirio Díaz", "Retrato del Ilmo. Sr. Dr. Don Ramón Ibarra y González"</i>
11.- Falgar, Helena B.	<i>"Chapultepec", "Paisaje", "Flores", "Estudio del natural"</i>
12.- Fantoni, Mario	<i>"Flores para la Virgen", "Mater Castissima"</i>
13.- Fundación Artística	<i>Busto en bronce "S. S. León XIII", busto en bronce "Guerrero Romano", busto en bronce "Guerrero El Pasado"</i>
14.- Galloti, Bartolomé	<i>"San Felipe de Jesús", "San Lucas", "San Mateo", "San Juan de Dios", "Santa Clara", "San Gerónimo", "Profeta", "Moisés", "San Juan Evangelista", "San Pedro", "Isaías"</i>
15.- Gatica, Román	<i>"Cabeza de estudio"</i>
16.- Gedovius, Germán	<i>"Convento de San Ángel", "Amapolas", "Viejecita", "Planchadora alemana", "Cabeza de estudio" [estilo antiguo], "Cabeza de estudio", "Cabeza de estudio", "Paisaje"</i>
17.- González, M.	<i>Fotografías, Amplificación</i>
18.- González Suárez, Elisa	<i>"Cabeza del natural", "Frutas", "Virgencita"</i>

19.- Heredia de, Guillermo	<i>"Cabeza de estudio"</i>
20.- Heredia de, Guillermo; Alciati, N.	<i>10 fotografías del Proyecto para los Héroes de la Independencia</i>
21.- Ibararán, J.	<i>"Las informaciones del 66", "Castillo de Emaús"</i>
22.- Izaguirre, L.	<i>"Niño Jesús"</i>
23.- Lebrija, L.	<i>"Retrato del Sr. Lebrija", "Retrato de la Sra. Lebrija"</i>
24.- Lepetich, Lázaro	<i>"Amor materno"</i>
25.- Lohr, Augusto	<i>"Catedral de México", "Popocatepetl", "Ixtacihuatl", "Mercado de la Merced", "Monumento a Cuauhtemoc", "Catedral de México", "Acueducto", "Ixtacihuatl desde el Popocatepetl"</i>
26.- Lohr, E.	<i>"Flores", "Flores", "Flores"</i>
27.- Milán, Leal	<i>"Buenos días"</i>
28.- Morales Pereyra, Enriqueta	<i>"Flores", "Muñeca", "Paisaje", "Abanico y Panadero", "Flores", "Paisaje", "Paisaje", "Marina", "Paisaje", "Paisaje", "Flores", "Paisaje", "Paisaje", "Marina en noche de luna"</i>
29.- Palomares, Felipe J.	<i>"La mañana", "La noche"</i>
30.- Pellandini, Claudio	<i>"Vidriera Sagrado Corazón de Jesús", "Vidriera cristal blanco", "Vidriera cristal color"</i>
31.- Plata, Ma. Clotilde	<i>"Vista del Puente San Antonio", "San Juan Evangelista en la Isla de Patmos"</i>
32.- Ramírez, Joaquín	<i>"Bendición de un sepulcro", "Misiones en un pueblo", "Iglesia de Chimalastac", "Panzacola", "Iglesia de San Antonio"</i>
33.- Requena, José Luis	<i>Colección de 15 fotografías</i>
34.- Ríos, Andrés	<i>"Los Vencidos", "Ahuehuete de la Noche Triste", "Un rabino", "Flores", "Contemplación de una rosa", "Hacia el Hospital"</i>
35.- Rodríguez, Felisa	<i>"Cabeza de estudio", "Proyectos para el porvenir", "El pasador"</i>
36.- Rodríguez, Otilia	<i>"Sauce llorón"</i>
37.- Romero, J.	<i>"Retrato del Sr. Gral. Porfirio Díaz", "Retrato de la Sra. Hernández", "Retrato del Sr. Rogelio Hernández"</i>

38.- Rosas, Ignacio A.	<i>"Paisaje"</i>
39.- Ruelas, Julio	<i>"Virgen de San Sixto"</i>
40.- Ruiz, Antonio E.	<i>"Tormento de Cuauthemoc"</i>
41.- Ruiz, Guadalupe	<i>"Vista de Roma"</i>
42.- Saldaña, Mateo A.	<i>"Barranca de los Vallecitos en Jalisco",</i>
43.- Salomé Pina, J.	<i>"Una florera"</i>
44.- Téllez, J.	<i>"Flores", "Flores", "Estudio del natural", "Vista de la Hacienda de Calipan", "Vista del Gadalkuivir"</i>
45.- Torres Hermanos	<i>Colección de 8 fotografías</i>
46.- Tourgonieff, J.	<i>"Noche de Luna",</i>
47.- Unzueta, A.	<i>"Flores", "Flores", "Flores", "Flores", "Flores", "Flores", "Flores"</i>
48.- Vázquez, Felipe J.	<i>"La Giralda"</i>
49.- Velasco, Guadalupe M.	<i>"Cañada de la Magdalena"</i>
50.- Velasco, J. M.	<i>"Ahuehete de la noche triste", "Valle de México", "Chimalpa", "Cascada de Tuxpango" [Orizaba], "Cascada de Barrio Nuevo" [Orizaba], "Vista de Ajusco", "Ahuehete de Chapultepec", "Cascada de Juanacatlán"</i>
51.- Volpe Hermanos	<i>"Cruz de mármol"</i>
52.- Zettler, F. X.	<i>"Santa Bárbara" [copia de palma Vecchio], "San Marcos" [copia de Bonifacio], "Estatua de San Antonio de Padua" [madera], "Estatua de Santa Teresa de Jesús" [madera], "Estatua de San Felipe de Jesús" [madera], "Nacimiento de Jesús" [vidriera de cristal], "Estatua de Sagrado Corazón de Jesús" [madera], "Estatua Sagrado Corazón de María" [madera], "Estatua Sr. San José" [madera], "Estatua San Nicolás Obispo" [madera], "Crucifijo", "Estatua de San Pedro" [madera], "Estatua de San Pablo" [madera]</i>

## II.- ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA CIUDAD DE PUEBLA.-

ARTISTA	OBRA/S CON LAS QUE PARTICIPA
1.- Arpa, José	<i>"Vista de Jalapa", "Apuntes de Jalapa", "Ensayo general", "Artista de jacal", "Vista del Guadalquivir", "Hijo de un artista", "Vista de la Hacienda de Calipan", "Vista de la Hacienda de Calipan", "Fundación de Puebla", "Retrato del Sr. José Arpa", "Paisaje"</i>
2.- Becerril, Lorenzo	<i>Aparador fotografías</i>
3.- Blasio, Genaro	<i>Fotografías</i>
4.- Caballero, J. M.	<i>Amplificación "Niño Carbó", Amplificación "Niños Rivero", Amplificación "Niño Rivero", Colección de fotografías</i>
5.- Centurión, Mariano J. [hijo]	<i>"Cabeza de estudio", "Interior de salón", "En la Catedral", "Vistas del natural", "Una lavandera"</i>
6.- Dávila, Daniel	<i>"Gato y Flores", "Un paso difícil", "Retrato del Sr. Pradilla"</i>
7.- De Calderón, Guadalupe V.	<i>"Paisaje"</i>
8.- De Colombres, Esther D.	<i>"En amorosa contemplación"</i>
9.- De Colombres, Saúl D.	<i>"Dolorosa"</i>
10.- De Ovando, Carlos	<i>"Vista de la Hacienda de Mendocinas", "Cabeza de estudio", "Estudio del natural", "Flores del natural", "Flores del natural", "Vista del Guadalquivir", "Vista de Calipan"</i>
12.- De la F., Antonia (vda. de Revilla)	<i>"Estudio del natural", "Paisaje", "Paisaje"</i>
13.- De la Hidalga, Agustín	<i>Colección de 9 fotografías</i>
14.- Del Moral, J.	<i>"Cabeza de estudio", "Cabeza de estudio", "Recuerdo de caza"</i>
15.- Fuentes de María, Roberto	<i>"Caza", "Caza"</i>
16.- Guevara, Salvador	<i>Escultura en madera "Sto. Cristo"</i>
17.- Hall, Carlos J. S.	<i>Proyecto para el monumento del Panteón Francés [Puebla], Proyecto de Teatro estilo Inglés, Proyecto para Palacio del Poder Legislativo [México]</i>
18.- Hernández, Concepción	<i>"Cabeza de estudio"</i>

19.- Hernández, Luis	<i>"Ecce-Homo"</i>
20.- Ibarra, Isabel	<i>"Cabeza de estudio", "Interior de un salón"</i>
21.- López Vall, Emilio	<i>Composiciones arquitectónicas</i>
22.- Lozano, Dolores	<i>"La Madre de Dios"</i>
23.- Mastellari, Felipe	<i>"Sagrado Corazón de Jesús", "R. P. Pedro Spina, S. J.", "Retrato del Sr. Lic. Eduardo de Ovando", "Retrato del Sr. Agustín de la Hidalga", "Retrato del Sr. Vicente de la Hidalga", "Retrato del R. P. Andrés G. Rivas S. J."</i>
24.- Morales, José M.	<i>"Virgen al pie de la cruz"</i>
25.- Muñoz Miguel	<i>Lote de 15 estatuas de cartón piedra</i>
26.- Pacheco, José; Pardo y Furlong, Joaquín	<i>Proyecto para la Mercería "La Sorpresa" [Puebla]</i>
27.- Quintana, Carlota	<i>"Jarrón de crisantemas", "Nido de pájaros"</i>
28.- Quintana, Josefina	<i>"Día de campo a orillas del mar", "Jarrón de amapolas"</i>
29.- Ravelo, Lucundo	<i>"Virgen del Apocalipsis" [estatua en madera]</i>
30.- Rivadeneyra y Bulnes, Dolores	<i>"Cascada de Zoquiyuca", "Retrato del Sr. Lic. Mariano Rivadeneyra y Lemus"</i>
31.- Rodríguez Suárez, P.	<i>"Retrato del Ilmo. Sr. Dr. Don Perfecto Amézquita"</i>
32.- Romano, F.	<i>"Vista del Guadalquivir"</i>
33.- Romero, Francisco	<i>"Una indita"</i>
34.- San Martín, M.	<i>Fotografías, Fotografías</i>
35.- Sánchez Gavito, Concepción	<i>"Paisaje"</i>
36.- Sánchez Gavito, Josefa	<i>"Del tiempo de Goya"</i>
37.- Sarlat, Aminta	<i>"Canasta con Flores", "Flores"</i>
38.- Solís, Pablo	<i>Proyectos arquitectónicos</i>
39.- Sosa, Domingo	<i>Fotografías</i>
40.- Torres, Guadalupe	<i>"Magdalena"</i>

41.- Traslósheros, J. de la Luz	<i>"Sepulcro del Señor", "Doña Juana la Loca", "Dolorosa"</i>
42.- Traslósheros de Velasco, Pilar	<i>"Flores", "Un maguey", "Paisaje", "Paisaje", "Un balcón de Sevilla", "Paisaje", "Lirios"</i>
43.- Valadié, René P.	<i>"Carreta asturiana", "Húsares", "Dame un pitillo", "Húsares"</i>

### III. ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA CIUDAD DE JALAPA.-

ARTISTA	OBRA/S
1.- Álvarez, Ana	<i>"Paisaje", "Paisaje"</i>
2.- Bernadet, Juan	<i>"Calle del Panteón", "Una señorita", "Patio de la calle de S. Jerónimo" [Puebla], "Recuerdo de Cosamaloapan", "Una Jarocho", "Inspiración Divina", "Virgo Virginum", "Sagrado Corazón de Jesús", "Calle de San Juan Coscomatepec", "Retrato del Sr. Manuel Beltrán", "Un Ángel más", "Retrato del Sr. Lic. Aguilar", "Calle del Telégrafo"</i>
3.- Ortiz, Saúl [Veracruz]	<i>"Don Quijote y su escudero Sancho"</i>

### IV. ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA CIUDAD DE TOLUCA.-

ARTISTA	OBRA/S
1.- Guevara, Elías	<i>"Cabeza de estudio"</i>
2.- Gutiérrez, Felipe	<i>"Procesión de indios", "Baile popular", "Retrato del Sr. Rafael B. García", "Retrato del Sr. Tranquilino de la Rosa", "Retrato del Sr. Francisco Ibarra", "Retrato del Sr. Juan Gómez", "San Jerónimo", "San Bartolomé"</i>

### V.- ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA CIUDAD DE LEÓN, GUANAJUATO.-

ARTISTA	OBRA/S
1.- De Molina, Dorotea M.	<i>"Retrato del Sr. Muñoz"</i>
2.- Ortiz, José L.	<i>"Moscas pintadas sobre cristal", "Paisaje", "Paleta de porcelana con flores", "Colección de vistas estereoscópicas"</i>

**VI. ARTISTAS PARTICIPANTES DE ZACATECAS.-**

ARTISTA	OBRA/S
1.- Pastrana, M.	<i>"Jarrita china con pensamientos", "Botella con flores", "Lectura interesante", "A la pesca", "En la pesca", "Napoleón I"</i>

**VII. ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA CIUDAD DE GUADALAJARA.-**

ARTISTA	OBRA/S
1.- Gómez Gallardo, José	<i>Fotografías</i>
2.- Lupercio, J.	<i>Fotografías, Fotografías</i>

**VIII. ARTISTAS PARTICIPANTES DE LA CIUDAD DE MORELIA.-**

ARTISTA - INSTITUCIÓN	OBRA/S CON LA QUE PARTICIPA
1.- Escuela Militar Industrial "Porfirio Díaz"	<i>Colección de 7 fotografías</i>

**IX. EXPOSITORES EXTRANJEROS: ARTISTAS PARTICIPANTES DE ITALIA.-**

ARTISTA	OBRA/S CON LA QUE PARTICIPA
1.- Belinvaio, A. P.	<i>"Tipo francés"</i>
2.- Colombo, V.	<i>"Sobre el lago", "Después de la tempestad"</i>
3.- Ferri, A.	<i>"Día de vigilia"</i>
4.- Giudicci, A.	<i>"Primeros pasos del principito"</i>

Lista de obras premiadas.-

## **PREMIOS DE PINTURA.-**

### **I.- SECCIÓN DE “COMPOSICIÓN”.-**

*1er. Premio:*

José María Ibararán y Ponce con “Las informaciones del año 66”.-

*2do. Premio (compartido):*

Gonzalo Carrasco con “Éxtasis del Beato Bernardino Realino”

José Arpa con “Artista de Jacal”.-

*3er. Premio:*

Juan Bernadet

*Menciones:*

Joaquín Ramírez, Andrés Ríos y Bartolomé Galloti

### **II.- SECCIÓN DE “ESTUDIO DE MODELO VIVO”.-**

*1er. Premio:*

Germán Gedovius con “Viejecita”.-

*2do. Premio:*

Felipe S. Gutiérrez con “San Bartolomé”.-

*3er. Premio:*

Mario Centurión

*Menciones:*

Srita. Felisa Rodríguez y Sr. Carlos de Ovando.-

### **III.- SECCIÓN DE “PAISAJE”.-**

*1er. Premio:*

José M. Velasco

*2do. Premio (compartido):*

José Arpa por “Vista de Calipam”

Juan Bernadet por “Una calle de San Juan Coscomatepec”

Agusto Lohr

*3er. Premio:*

Mariano Centurión (hijo)

*Menciones:*

Sritas. Elena B. Falgar y Guadalupe Velasco

Sres. Antonio Cortés y Mateo Saldaña

#### IV.- SECCIÓN DE "NATURALEZA MUERTA".-

*1er. Premio:*

Mario Fantoni con "Matter Castíssima"

*2do. Premio:*

D. A. Unzueta

*3er. Premio:*

Srita. Aminta Sarlat

*Menciones:*

Sritas. Enriqueta Morales y E. Lohr

#### V.- SECCIÓN DE "COPIAS DE PINTURA".-

*1er. Premio:*

Gonzalo Carrasco

*2do. Premio*

Prof. José María Ibararán

*3er. Premio (compartido):*

Antonio E. Ruiz

Felipe J. Palomares

*Menciones:*

Sras. Pilar Traslosheroes de Velasco y Josefa de la Fuente

Sritas. Concepción Sánchez, Isabel Ibarra, Felisa Rodríguez,

Enriqueta Morales Pereira, Guadalupe Ruiz, María Clotilde Plata,

Concepción Hernández y Carlota Quintana y el Sr. Gonzalo Argüelles

#### **PREMIOS DE ARQUITECTURA.-**

*1er. Premio:*

Ing. D. Guillermo de Heredia con "Proyecto para el Monumento Héroes de la Independencia"

*2do. Premio:*

Ing. Pablo Solís

*3er. Premio:*

Ing. Carlos Hall

*Mención:*

Ing. Emilio López Vaal

### **PREMIOS DE ESCULTURA.-**

*1er. Premio:*

Enrique Alciatti

*2do. Premio:*

Fundación Artística con “Guerrero Romano”

*3er. Premio:*

Iucundo Ravello

*Mención:*

Salvador Guevara

### **PREMIOS DE FOTOGRAFÍA.-**

*1er. Premio:*

Lic. José Luis Requena

*2do. Premio:*

José Gómez Gallardo

*3er. Premio:*

Lupercio y Arriaga y Cpía.

*Menciones honoríficas:*

Sres. Torres Hnos. y Don Agustín de la Hidalga

### **PREMIOS DE MÚSICA.-**

**POR ORGANIZACIÓN DE LOS CONCURSOS:**

*1er. Premio:*

Sres. Otto y Arzós y Sr. Don Miguel Muñóz

*2do. Premio:*

Prof. Francisco Talavera

*3er. Premio:*

“Instituto Musical Aurelio Campos”

POR EJECUCIÓN EN LOS MISMOS CONCIERTOS:

*1er. Premio:*

Cuarteto Artístico y Cuarteto Saloma y Sr. Wenceslao Villalpando

*2do. Premio:*

Orquesta del Instituto Campos, Cuarteto "Armonía" y Profs. Francisco Talavera y Aurelio Campos

*Menciones:*

Sritas. Dolores Maldonado y Paniagua y Judiht Bretón

Profs. Rafael Campos, Carlos Samaniego, David Báez y J. Torres Ovando

# El edificio del Círculo Católico\*.-

---

\* Las imágenes fueron extraídas del Catálogo *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes, op. cit.*, p. 1 a excepción de las especificadas con fuentes diferentes.



Fig. 1.- Vista exterior del edificio del Círculo Católico

Fig. 2.- Vestíbulo del mismo edificio

Fig. 3.- Patio del edificio

Fig. 4.- Parte superior del mismo patio en donde se ven las ESCULTURAS y algunas pinturas.

Fig. 5.- Sala de FOTOGRAFÍAS



Fig. 6.- Sala de ORIGINALES vista por la derecha  
Fig. 7.- Sala de RETRATOS  
Fig. 8.- Sala de ORIGINALES vista por la izquierda  
Fig. 9.- Sala de ACUARELAS y PASTELES  
Fig. 10.- Sala de ORIGINALES vista por la izquierda.

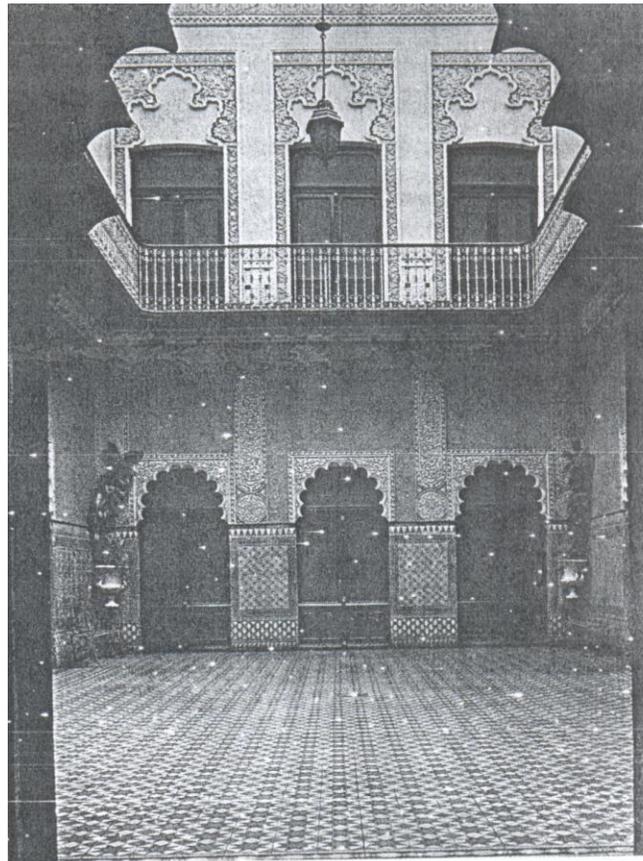


Fig. 11  
Patio del edificio. Vista de la parte inferior.  
Vista de la parte inferior.  
Extraída de:  
Israel Katzman, *op. cit.*, p. 242.

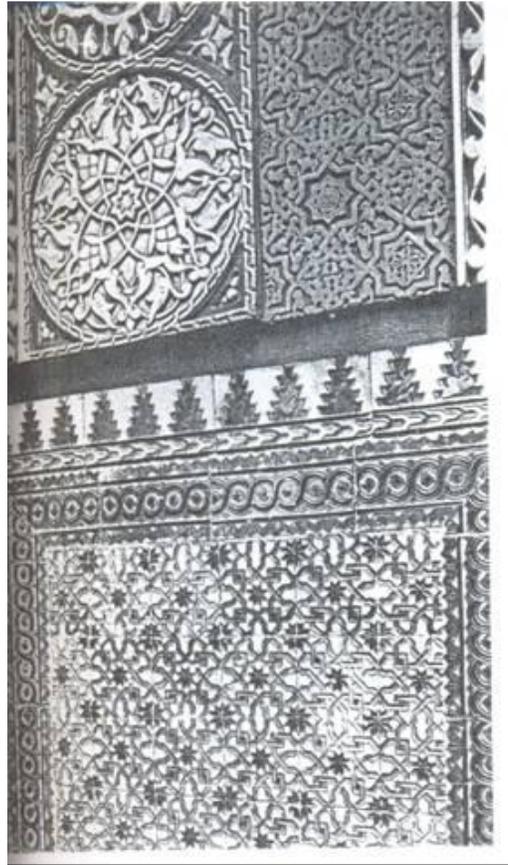


Fig. 12  
Detalle del decorado neomudéjar.  
Extraída de:  
Israel Katzman, *op. cit.*, p. 242.

# Imágenes de las obras premiadas<sup>\*</sup> .-

---

\* Las imágenes fueron extraídas del Catálogo *Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes, op. cit.*, p. 2 a excepción de las especificadas con fuentes diferentes.

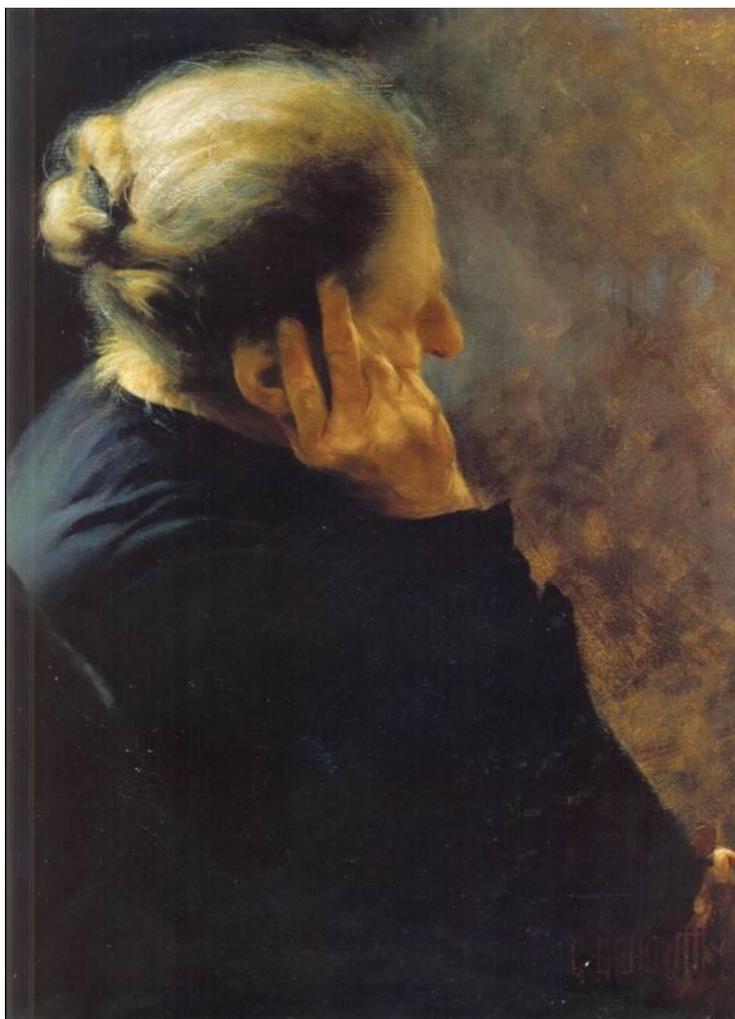


Fig. 13  
Germán Gedovius  
"Viejecita" o "Anciana"  
1er. premio en la sección MODELO VIVO.-

Óleo sobre tela, 62 x 50 cm.  
Colección particular

Extraída de: Fausto Ramírez; Jaime Moreno Villareal, *Germán Gedovius*, Ed. DGE/Equilibrista, México, 2009, p. 171; ficha técnica p. 201.



Fig. 14  
La abuela de Germán Gedovius, 1885.  
Johanna Henrietta Coradine Fick, tenía  
alrededor de 80 años cuando su nieto llegó a vivir con ella.

Extraída de: Fausto Ramírez; Jaime Moreno Villareal, *Germán Gedovius*, Ed. DGE/Equilibrista, México, 2009, p. 64.



Fig.15  
Mario Fantoni  
"Matter Castíssima"  
1er. premio en sección de NATURALEZA MUERTA

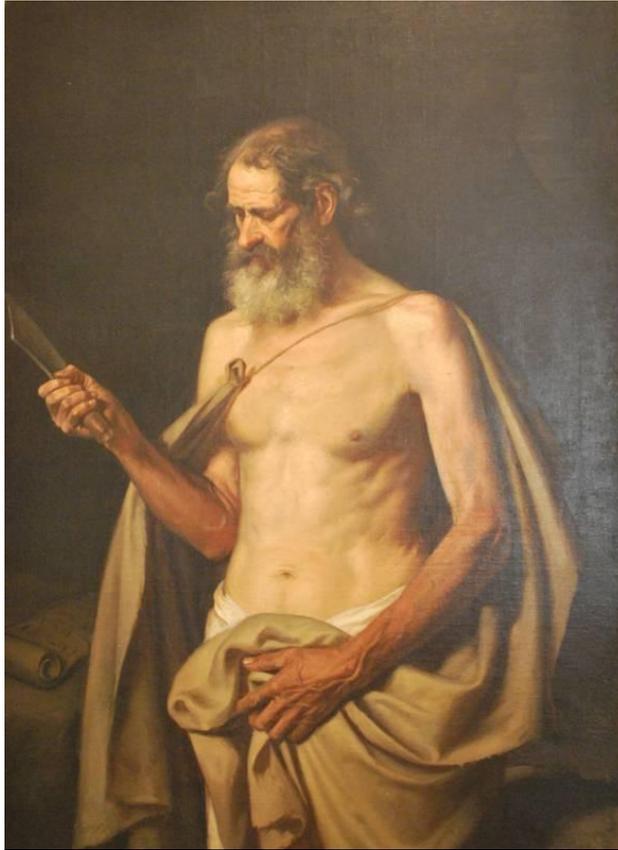


Fig. 16  
Felipe S. Gutiérrez  
"San Bartolomé"  
2º. premio MODELO VIVO.-



Fig. 17  
José Arpa  
"Artista de jacal"  
2º. premio COMPOSICIÓN

Óleo sobre lienzo 60.5 x 76 cm.  
Colección particular, Sevilla.  
Exposiciones: Puebla, 1900; New York, 1903; Madrid, 1904.

Extraída de: Juan Fernández Lacomba, *José Arpa Perea* (Catálogo de la Exposición), Sevilla, Fundación El Monte, enero 1998, pp. 119; ficha técnica p. 118.



Fig. 18  
José Arpa  
"Finca de Calipán"  
Calipán, Puebla, c. 1900  
Óleo sobre tabla de caoba 31.5 x 48 cm  
Colección particular, Sevilla

Extraído de: Juan Fernández Lacomba, *José Arpa Perea* (Catálogo de la Exposición), Sevilla, Fundación El Monte, enero 1998, pp. 137; ficha técnica p. 136.

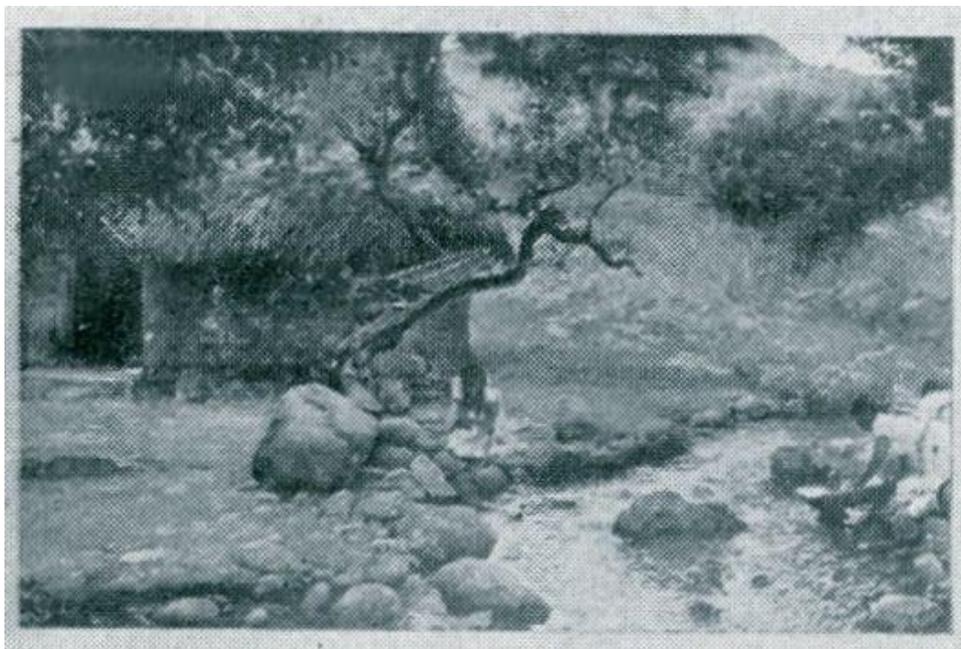


Fig. 19  
José Arpa  
"Vista de la Hacienda Calipam"  
2º. Premio sección PAISAJE.-

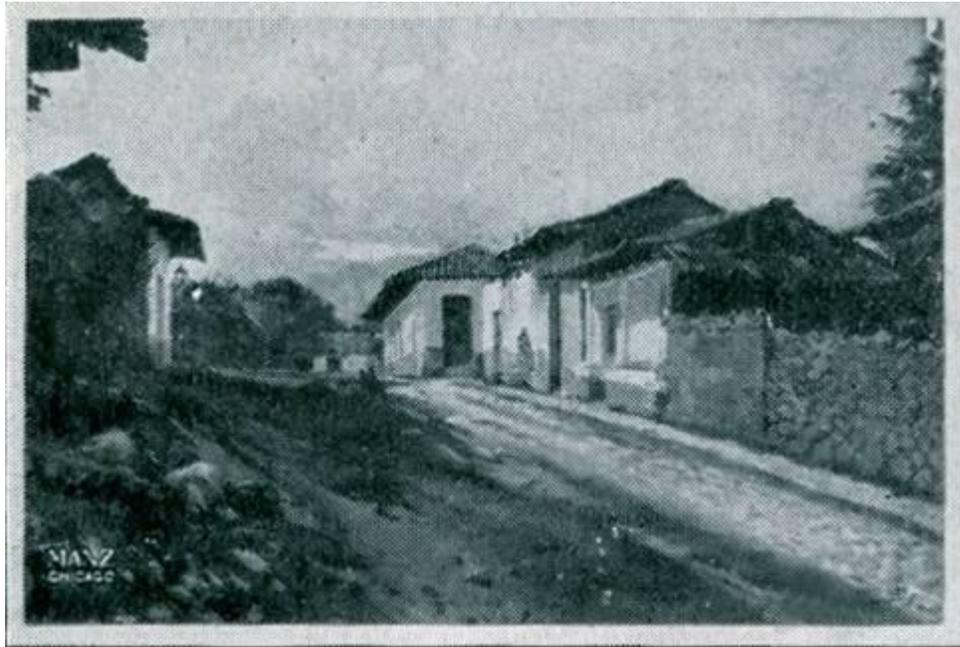


Fig. 20  
Juan Bernadet  
"Una calle de San Juan Coscomatepec"  
2° Premio sección PAISAJE.-