



**LA PINTURA MEXICANA INDEPENDIENTE DE  
LA ACADEMIA EN EL SIGLO XIX**

**T E S I S**

Para optar por el grado de:  
**MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**ANA ORTIZ ANGULO**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**-1980-**



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.

## PROEMIO Y DEDICATORIAS

Conocer las obras de los pintores mexicanos-independientes de la Academia de Bellas Artes del México del siglo XIX fue para mí un verdadero descubrimiento. Durante muchos años mis preferencias en el terreno del arte, y yo no era una excepción, circulaban alrededor del arte clásico. La cultura occidental absorbida en las escuelas, había limitado mis horizontes a la escultura griega y al arte renacentista.

Estos horizontes se ampliaron al conocer el arte prehispánico al que llegué después de muchos años de leer a los cronistas de la conquista y la obra de Fray Bernardino de Sahagún, la que conocí gracias a José Vasconcelos en los austeros despachos de la Biblioteca Nacional. Y no me era desconocida la pintura mural de la Revolución mexicana, cuya creación, en gran parte, me tocó presenciar de alguna manera. Sin embargo, confieso una gran ignorancia sobre el arte colonial y del México independiente al que consideraba, erróneamente, como poco original, supeditado a las corrientes europeas. En cuanto al arte contemporáneo, lo conocí tardíamente gracias a mi trabajo de catalogación en el departamento audiovisual de la Escuela Nacional de Arquitectura y al que aprendí a apreciar gracias a las clases de la doctora Ida Rodríguez Prampolini en la Facultad de Filosofía y Letras.

Pero fue sólo al escuchar la cátedra del Dr. Justino Fernández cuando se me presentó la riqueza del arte mexicano moderno y contemporáneo, en todas sus manifestaciones y cuando transité, desde la ban

ca de un salón de la Facultad por las galerías del arte académico, frente a las obras de José Ma. Velasco y Saturnino Herrán y delante de los muros pintados por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y, - de acuerdo con el maestro, sobre todo por el gigantesco José Clemente Orozco.

Fue ahí, en el aula del maestro Justino Fernández, donde encontré el dulce encanto de la pintura de Hermenegildo Bustos y la ingenuidad y sentido decorativo de la de José Ma. Estrada y ahí fue donde nació la idea de llevar a cabo una investigación que tuviera la doble finalidad de descubrir las - - obras independientes y de darlas a conocer.

Esta idea tomó cuerpo en este trabajo que empecé a elaborar en 1971 bajo la dirección del propio maestro Fernández pero que desgraciadamente se vió interrumpida varios años debido a su lamentable deceso.

Ahora que presento esta tesis, terminada gracias al estímulo y la atinada dirección de la Dra. - Ida Rodríguez Prampolini, la dedico a la memoria -- del ilustre maestro, Dr. Justino Fernández, como un reconocimiento a su labor de difusión y enseñanza - del arte mexicano a varias generaciones, desde la cátedra y a través de su obra escrita.

COMO UN HOMENAJE A MI MADRE

## C O N T E N I D O

	Pág.
Proemio y Dedicatorias	I
Contenido.	IV

## PRIMERA PARTE

1.- La pintura independiente de la Academia.	1
2.- Autores y obras importantes.	20
3.- La pintura independiente en el México del siglo XIX.	23
4.- Desarrollo del capitalismo en México.	28
5.- La ideología de la burguesía mexicana.	40

## SEGUNDA PARTE

1.- Revaluación en el siglo XX de la pintura independiente del XIX.	66
2.- Panorama de la pintura académica, 1810- - 1910.	90

## TERCERA PARTE

1.- Hermenegildo Bustos.	105
2.- José María Estrada.	133
3.- Las pinturas anónimas.	152
4.- Pintores del centro y oriente de la República, en cierto modo independientes.	177

## CUARTA PARTE

## 1.- Apéndices:

I.- Catálogo de obras de José Ma. Estrada y contemporáneos de Bellas Artes.	193
II.- Obras de José Ma. Estrada y contemporáneos en el Museo Regional de Jalisco.	196
III.- Obras de Salvador Ferrando expuestas en Tlacotalpan, Ver.	199
IV.- Obras de Hermenegildo Bustos expuestas en Bellas Artes en 1951.	200
V.- Obras de la colección de Jesús Angel-Cortés.	211
2.- Publicaciones especializadas que mencionan al arte independiente.	219
3.- Libros citados en el texto.	226

I P A R T E

## CAPITULO I

## 1.- LA PINTURA INDEPENDIENTE

En el lapso transcurrido entre 1810 y 1910 - se produce una pintura importante para la historia del arte mexicano. Pintura provinciana, de origen popular e independiente del arte oficial preconizado por la Academia de las Bellas Artes de San Carlos, fundada en la ciudad de México en 1785; pintura que por su vinculación con el desarrollo social del país y por sus valores estéticos propios nos parece importante estudiar ahora.

No es un estilo nuevo, ni un fenómeno artístico que aparece por generación espontánea, sino -- que es una corriente que aunque proviene del arte colonial, y por lo tanto europeo; se da en la provincia de un país recién independizado de la metrópoli, por lo tanto, indica una nueva manera de ver y de representar las cosas. No desaparece con la caída del porfiriato pero tampoco se desarrolla tal como es; esta nueva manera de recrear la realidad - se transforma hasta desembocar en el muralismo mexicano. Carlos Pellicer ve en Hermenegildo Bustos, - principal representante de esta pintura, un antecedente de Orozco y de Rivera. (1)

---

(1) Carlos Pellicer. "Introducción y antecedentes"- en Pintura Mural de la Revolución Mexicana. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, - s/f. (1960). 292 pp. que incluyen 220 ilustraciones.

Su género más importante, el retrato, aunque después de 1910 se sigue produciendo en grandes cantidades y en ocasiones ejecutado por artistas consagrados, no tiene la alta calidad de los retratos de los pintores aquí estudiados. En el Museo Nacional de Historia, en Chapultepec, se pueden comparar retratos de personajes históricos hechos en el XIX y en el XX, con clara y evidente desventaja para estos últimos.

A esta pintura se le ha llamado "popular" -- por varios autores: Justino Fernández propone en 1937 (1) que se le llame "pintura independiente de la Academia" ya que es hecha por artistas que no pertenecieron a la escuela oficial; pero en 1952 (2) opta por llamarla popular dando las siguientes razones:

"Arte es bella expresión de la conciencia -- histórica; bella con nueva belleza, no la tradicional canónica y clásica exclusivamente, armonía en última instancia capaz de producir una emoción o conmoción espiritual reveladora de algo. Pues bien, el arte "popular" es capaz de esto último, pero le falta esa dimensión radical que es la conciencia - histórica".

- 
- (1) Justino Fernández. El arte moderno en México, - breve historia, Siglos XIX y XX. México, Antigua Librería Robledo, 1937. 473 pp. e ilustraciones.
- (2) Ib. Arte moderno y contemporáneo de México. México, UNAM. 1952. 524 pp. Págs. 147 a 153.

Entendemos, que para Fernández todos los artistas que no tienen conciencia histórica hacen arte popular. Javier Moyssén (1) por su parte, llama "pintura popular aquélla que no se sujeta al canon de belleza ideal que desde las academias se imparte, que no muestra las excelencias de acabado y perfección que hay en las obras académicas". ¿Cómo juzgar esto del "acabado y perfección de las obras académicas"? Si esta afirmación no fuera una falacia, gran cantidad de obras de arte consagradas como tales serían únicamente arte popular.

Para nosotros arte popular es el que tiene estas características; primero: es hecho por el pueblo, es decir, los autores no quieren sobresalir individualmente, las obras del arte popular no se firman; segundo: responde a inquietudes auténticas del pueblo, refleja sus problemas, sus aspiraciones, su ideología; tercero: va a llenar una necesidad estética del pueblo, va dirigida al pueblo en su conjunto, no a la clase dominante; su práctica material, objetiva satisface al pueblo. En todos estos supuestos se cumple la función del arte popular, pero la pintura aquí estudiada, aunque proviene de artistas surgidos del pueblo y en muchas ocasiones se hace de manera artesanal, anónima, no va siempre dirigida al pueblo, no refleja, ni manifiesta, ni critica la ideología del pueblo en general, sino de una clase social; sólo a veces satisface las necesidades estéticas del pueblo; entonces, no puede llamársele

---

(1) Javier Moyssén. "Pintura popular y costumbrista del siglo XIX", en Artes de México. No. 61, Año 12, 1965.

sele arte popular. También se le ha llamado arte primitivo o primitivista; el primitivismo es una -- búsqueda consciente de los valores humanos primitivos, originarios y primitiva es la carencia de bases culturales. Ni uno ni otro concepto corresponde a este arte. Este término se utiliza también en la historia del arte aplicado a pintores de la Alta Edad Media o del primer Renacimiento, tanto en Italia como en los Países Bajos y Alemania, que aún no había perfeccionado las técnicas de representación-- que después serían características del Renacimiento, como la perspectiva, la iluminación, etc. Ciertamente -- que nuestros pintores no utilizan estos recursos pero fuera de su ignorancia respecto a ellos, no hay punto de comparación entre ambos. Hay que hacer notar que toda esta pintura independiente, sobre todo la religiosa, acusa como influencia, más que de ningún otro, y guardando la distancia, de Rafael de Urbino. También nos negamos a llamarles "ingenuos" pues aún cuando una de sus cualidades es la ingenuidad, además de la sencillez y frescura con que abordan sus tema, no es esto lo que los define y distingue y en ocasiones, cuando son más críticos en cuanto al personaje retratado, no tienen nada de ingenuos en el sentido correcto de la palabra, sino realistas.

Estos pintores no pintaban para el pueblo. -- Pintaban para sus clientes, para aquellos individuos que los requerían para hacerse retratar. Eran en cuanto a sus clientes, lo que ahora son los fotógrafos. Se hacían retratar los que tenían necesidad de afirmarse socialmente, es decir, los compo--

nentes de la burguesía nacional en ascenso. (1) Es ta clase social necesitaba, además de los bienes ma teriales y del poder político, reconocerse y afir-- marse objetivamente junto con su ambiente natural, - por eso recurre al artista más famoso de su región, - para hacerse retratar rodeada de toda la paraferna- lia que la completa y le es indispensable para, an- te su vacío interior, darse a conocer.

Nosotros hemos decidido acogernos a la prime- ra proposición del maestro Justino Fernández y les- llamaremos a estos pintores simplemente "indepem- - dientes de la Academia", pues creemos que lo que -- más los caracteriza es que se distinguen de la obra del arte oficial; sin que se necesite recurrir a -- ningún término que por específico nos encajonaría - dentro de marcos falsos. (En el capítulo II inten- tamos una caracterización de este arte académico).- Por lo pronto, lo que podemos decir, es que su obra es arte auténtico, producto de actividad creadora, - vehículo y expresión de significaciones espiritua-- les con características propias y singulares que - proporcionan emociones estéticas (2).

(1) El primer escritor que le da a esta clase social- el nombre de burguesía mexicana es Justo Sierra. Citado por Leopoldo Zea en El positivismo en Mé- xico. Nacimiento, apogeo y decadencia. México, - Fondo de Cultura Económica, 1975. 482pp. Pág. 46.

(2) Vid. Adolfo Sánchez Vázquez quien intenta dar-- nos una definición de arte "abriéndola" a todas las manifestaciones artísticas que ha habido y- que habrán. "Hacia una definición de arte" en - Estética y marxismo, 2V. México, Era, 1972. Vol. I, Pág. 152 y sigts.

Aún más, Justino Fernández, en su segundo libro sobre el arte moderno y contemporáneo en México, nos dice:

"El artista, a secas, es capaz de producir - una emoción también, más si es genuino, sabe en qué tiempo histórico está situado, es - - consciente de ser continuador o renovador, - su gusto cultivado forma parte de la síntesis de su consciencia histórica. Así no hay reparo en llamarle "arte popular" a una expresión de cierto emocionante y con la belleza que tiene la gracia espontánea, mas no -- hay que elevarlo a la misma categoría de una expresión tan complejamente histórica como - es el arte, a secas". (1)

Esta afirmación presenta dos aspectos: en -- primer lugar, separa a dos actividades: el arte "a secas" y el "arte popular", con clara desventaja para este último; y en segundo lugar da una definición de "arte a secas" que por su estrechez elimina a una enorme cantidad de obras que se han considerado de arte. Adolfo Sánchez Vázquez en la obra citada nos señala que uno de los problemas más importantes que se presentan con las múltiples definiciones de arte que han dado artistas y teóricos ha sido -- precisamente el elevar a esencial un rasgo único excluyendo del arte a todas aquellas obras que no lo posean. Este filósofo nos da algunos ejemplos, como el referente a Collingwood quien dice que el arte "es expresión imaginativa de una emoción", dejan

(1) Justino Fernández. Arte moderno y contemporáneo de México. Op. Cit. Pág. 149.

do fuera así al "arte 'mágico' (arte cristiano medioeval)". (1) En ese mismo sentido J. Fernández nos daría la siguiente definición: "Arte "a secas es -- aquel que aparte de producir una emoción, de ser -- "bello", es el que está hecho con conciencia histórica, "el que es consciente de ser continuador o renovador", todo lo demás no tendría "la misma categoría". Este rasgo particular "conciencia histórica" es elevado a rasgo esencial y excluyente. ¿No nos está dando el maestro Fernández una definición "cerrada" en la que no cabría más que el arte moderno y contemporáneo?, pues es precisamente en esta época en la que aparece "la conciencia histórica artística" y la historia del arte, como rama específica de la Historia. ¿Y el arte paleolítico? ¿Y el arte antiguo, y el prehispánico y el medioeval? Nos quedaríamos sólo con el que después señalará específicamente Javier Moysen, con el arte académico. Siguiendo con este razonamiento podríamos concluir -- con Fernández que el arte académico sí es arte, arte "a secas", lo demás es curiosidad, antropología, arqueología, pero no arte.

Para nosotros, la pintura independiente de la Academia producida por José Ma. Estrada, Hermengildo Bustos, Agustín Arrieta y tantos otros artistas conocidos y desconocidos, sí es arte, así como muchas de las obras producidas por hombres de todos los tiempos que no estaban conscientes de su tiempo histórico y ni siquiera tenían la intención de conservar o de transformar los cánones vigentes. Hombres que sin reflexionarlo participaban de la historia

---

(1) Adolfo Sánchez Vázquez. Op. Cit. Pág. 154.

ricidad de su realidad objetiva, la interpretaban, expresándola; que estaban incluso modificándola des de su particular praxis.

Veamos la definición "abierta" de arte que propone Adolfo Sánchez Vázquez:

"El arte es, pues, una actividad humana prática creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad. (1)

¿Cuáles son las características del arte que aquí se plantean y acentúan? Sobre todo que el arte es el producto de la actividad del hombre, es el resultado de un trabajo, un trabajo que afirma al hombre, lo humaniza, le permite transformar y reconocerse en el mundo humano que lo rodea. No hay nada que se parezca a pertenecer a tal escuela o a seguir ciertas normas impuestas, menos aún cuando una determinada corriente artística está viviendo su decadencia y trata de perpetuarse artificialmente a través de imponer cánones. El arte es actividad -- creadora que permite al hombre crear una nueva realidad, no solamente reflejarla o expresarla sino enriquecer al mundo con una nueva creación que va a comunicar todo el contenido espiritual, toda la riqueza de su individualidad y de la sociedad en que-

---

(1) Ib. Pág. 167.

vive, a su tiempo y a las generaciones del porvenir. Todas estas notas las podemos encontrar en la pintura independiente; por lo tanto concluimos que sí es arte el que crearon y que sí fueron artistas, en todo el sentido de la palabra, los conocidos y los -- desconocidos autores de esta pintura, y que deben -- ser tomados como tales por la historia del arte mexicano.

Aún más, la pintura independiente no puede -- ser considerada como un agregado de lujo al México -- del XIX ni una curiosidad de museo para el México -- de hoy, debe mirarse como una parte integrante de -- la historia y de la cultura del país y aún del mundo entero. El artista produce una realidad que complementa la totalidad social. Veamos que dice al -- respecto Karel Kosik:

"Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la -- realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de -- la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra". (1)

En su carácter de realidad de una totalidad, la obra de arte no vive sólo por sí misma, sigue diciendo el filósofo citado, "sino por la recíproca -- interacción de la obra y la humanidad" (2). La pintura independiente tuvo su importancia ideológica -- en su momento, cumplió con su función social; pero--

---

(1) Karel Kosik. Dialéctica de lo Concreto. México, Grijalbo, 1967. 270 pp. Pág. 143.

(2) Ib. Pág. 159.

como obra de los hombres del XIX enriquece nuestro mundo, sigue viviendo en su relación con el mexicano, y va en ese sentido nuestra preocupación por el destino de las pinturas, pues pensamos que deben seguir teniendo una relación directa con la nación a la que pertenecen.

El arte académico, como veremos más adelante participa también de la ideología de la sociedad mexicana de su tiempo. Representa el gusto refinado y decadente de una burguesía que imperaba en Europa pero que empezaba a perder poder en las capitales del mundo. La burguesía alta mexicana, a partir de la independencia, carece de valores propios en lo referente al arte, a la moda y al gusto, copia todo aquello que todavía se consideraba, en las esferas oficiales europeas, verdadero arte. Ya veremos cómo se importan maestros italianos y españoles para dar clases en la Academia de San Carlos y cómo, por otra parte, se beca a los mejores estudiantes para perfeccionarse en las Academias ultramarinas. Las revoluciones artísticas de fines del siglo XIX en Inglaterra y Francia se quedan allá como manifestaciones de protesta dentro de pequeños círculos que influyan en el arte americano, todavía. La temática académica es por demás reveladora del intento de mistificación de los verdaderos móviles de la burguesía; los dramas bíblicos "Abraham llevando a Issac al sacrificio", "El redentor y la mujer adúltera", el primero de Santiago Rebull y el segundo de Juan Cordero, tuvieron gran aceptación de la crítica; y los temas históricos, como el del mismo Cordero: Colón ante los reyes católicos, La Muerte de Marat de Rebull y posteriormente, dentro de un na-

cionalismo de opereta El suplicio de Cuauhtémoc de Leandro Izaguirre. Había, indudablemente retratos, pero eran de personajes de la "alta sociedad" o de la intelectualidad; Cordero retrata a doña Dolores-Tosta de Santa Anna en medio de un lujo exagerado y a Gabino Barrera con gran austeridad como corresponde a su papel en la ideología positivista; o autorretratos, como el extraordinario de Julio Ruelas, artista malgrado en el ambiente bohemio de París, a donde fue a morir a los treinta y siete años. -- Pensamos que con la muerte de Ruelas se perdió la posibilidad de un artista diferente a todos los demás, que ciertamente crearon obras de valor pero -- que no pudieron salir de los moldes del arte artificioso, mistificador de la realidad, escapista, de la sociedad burguesa europea y de su espejo, la americana. Ni el academicismo, ni el romanticismo, ni el modernismo, desenmascararon el verdadero móvil de esa burguesía, sólo lo mistificaron, con obras monumentales, ostentosas, de fuertes contrastes de luces y sombras. Una obra hecha en México, de un artista español, Antonio Fabrés, ejecutada en 1904, nos da la medida completa de este arte en decadencia nos referimos a Los borrachos, obra que puede verse en el Museo de San Carlos y que nos muestra en una simbiosis de temas, a Baco sobre un tonel, rodeado de gente del pueblo vestida a la moda del siglo XVIII, es toda una borrachera presentada a manera de escena teatral con pretensiones, en la recreación de las expresiones faciales, de un curioso realismo. No faltaron otros temas en la realización de los cuales se lograron quizá las mejores obras de la pintura académica, como son los bodego-

nes y los paisajes; como pintor de paisajes el mayor exponente es sin duda José María Velasco. Pero es necesario reconocer que incluso esta temática y el realismo con que fue realizada plásticamente, corresponde a un intento escapista de la burguesía mexicana ante la verdadera realidad social de la época. No menospreciamos la obra de este gran artista mexicano, dadas las condiciones históricas en las que vivió no pudo hacer otra cosa. La obra de los pintores que nos interesan, Estrada, Bustos, Arrieta, Montiel, anónimos, con todos sus matices que estudiaremos posteriormente, no es una pintura mistificadora, no oculta los verdaderos propósitos de la burguesía sino que los expone o los critica, según el caso y el pintor, pero siempre será clara y precisa la pintura de la burguesía en ascenso. Es decir, la burguesía, o la pequeña burguesía con pretensiones de "alta sociedad" o "gente decente" que se hace retratar. Y lo hacen para afirmarse socialmente, como están en ascenso necesitan demostrar su poder económico, político, moral, etc.; reconocerse a sí mismos como la "bella clase, reconocerse en medio de un ambiente de comodidad, en ocasiones de lujo, rodeados de una serie de objetos que los complementen, vestidos con elegancia, adornados con joyas. Imitando a éstos, los campesinos y las mujeres del pueblo, se retratan, sin lujos, y hacen retratar a sus hijos muertos exigiendo del pintor que inscribiera sobre la fecha de nacimiento, muerte, estatura, etc. La pintura religiosa que le es necesaria a esta clase no es la grandilocuente neoclásica, sino son imágenes rafaelescas, vírgenes blancas y bonitas, niños dioses regordetes, exvotos en los que se relaten los favores recibidos de determinada ima

gen o los milagros sucedidos. Las imágenes religiosas van a menudo acompañadas del retrato del donante a la manera de los primitivos flamencos y holandeses. Como hemos tratado de explicar, las obras - académicas, neoclásicas, románticas, etc., son en todos sentidos diferentes a las mal llamadas "populares", son expresiones diferentes aunque nazcan de la misma sociedad, por eso, a las que estudiaremos - optamos por llamarles, "Pintura independiente de la Academia".

Hemos dicho que la clase social burguesa y - pequeño burguesa, en ascenso en este siglo de construcción y afirmación de la nacionalidad mexicana, - necesitaba retratarse. Quería perpetuar la imagen de sus más distinguidos miembros en formas que reflejaran su personalidad lo más apegada posible al modelo real, si, pero también lo más adecuada a su rango social. Así como el medio ambiente, los muebles, los vestidos, las joyas y los accesorios demostraban un nivel económico, así los rostros y las expresiones deberían demostrar una categoría social y un valor moral. Los hombres debían ser austeros - pero bondadosos, modelos de dignidad e integridad - moral; las mujeres, dechados de belleza, honradez, - pudor y recato, aunque en las jóvenes se permitía - alguna vez un poco de coquetería. Los retratos de familia, a veces sólo la pareja, a veces con los hijos, estaban destinados a presidir la sala de la casa en la que nunca faltaban la mecedora y el piano - cubierto con un mantón de Manila. Todos los personajes muy serios, dan la impresión de que han estado por más de un siglo conteniendo la respiración, - tiesos dentro de sus trajes de fieltro o de terciopelo.

pelo, ahorcados por los cuellos de encaje o algodón almidonado. A veces es sólo el retrato del padre - para el lugar principal de la sala o del despacho, - ahí se le coloca como modelo a seguir. "-Ve ahí a tu padre (abuelo, bisabuelo), él hizo a base de trabajo la fortuna de la familia". Frase prototipo de la reproducción de la ideología familiar. Las nuevas generaciones lo ven como un caballero impoluto - lleno de dignidad y orgullo, esforzado, trabajador, casi señorial. A juzgar por estas muestras, la sociedad del XIX, ("lo perdimos todo en la revolución menos la dignidad"), era una sociedad sin pasiones - ni inquietudes, que todo lo veía y lo juzgaba desde un pedestal de orden, de respeto y de progreso; - esos eran los ideales del liberalismo, primero en - lucha contra los antiguos privilegios y luego en el poder. Muchos de los pintores que llamamos independientes, firmaran o no su obra, cumplieron debidamente con la función que se les asignó, la de retratar lo más debidamente posible tal sociedad "perfecta", es decir, para hablar en términos propuestos - por Hadjinikolau, lograron una "ideología en imágenes positiva" (1), es decir, reprodujeron debidamente la ideología dominante; esto no quiere decir que sus obras no tengan valores artísticos, pero eso es materia de posteriores reflexiones.

Pero no todos los pintores se plegaron a las exigencias de los clientes para hacerlos aparecer - lo "mejor posible", sino que los retrataron tal co-

---

(1) Nicos Hadjinikolau. Historia del arte y clases-sociales, México, Siglo XXI, 1973. 232 pp. Pág. 171 y sgts.

mo eran, escarbando dentro del individuo hasta dar a luz todas las pasiones, sentimientos, impulsos e instintos que conformaban sus personalidades, y estos retratos resultaron tan reales, tan críticos, - que el retratado ya no se convirtió en el prototipo de la sociedad, sino que es un verdadero ser humano. El campesino y el arriero reflejan en sus teces los surcos del arado, los caminos de las sierras, las - caricias de las tempestades y las sequías; las mujeres, el dolor de la maternidad y las huellas de las lágrimas; los niños sobre todo los muertos, la en--fermedad, la miseria y la desnutrición; los personajes de los exvotos la sangre de las heridas y las - pústulas de la enfermedad, todo eso en los pobres;- pero los ricos, los hacendados, los comerciantes, - los dueños de las minas, y los sacerdotes, esos - - muestran toda la codicia, la avaricia, la inhumanidad, los rasgos inconfundibles de los que navegan - en las naves del explotador.

Si estuviéramos del todo de acuerdo con Hadjinikolau (1) el escritor antes mencionado, podríamos decir que algunos de estos pintores fueron más allá de la pura reproducción de la ideología dominante y nos entregan una obra de "ideología en imágenes crítica", es decir, utilizan el realismo para reproducir cada personaje en su precisa dimensión, - sin exaltarlo, sin mistificar los caracteres, sin - falsear la realidad y, con esto, están haciendo un arte crítico, revolucionario. El pintor que lleva a su más alta expresión esta ideología en imágenes-crítica es sin duda Hermenegildo Bustos, el neveroo

---

(1) Ib. Pág. 187 y sgts.

sacristán del pintoresco pueblo de Purísima de Guajalajara, quien, cuando retrata a las ancianas campesinas, a los niños recién fallecidos, a las doncellas pueblerinas, lo hace con amor, o diríamos con solaridad de clase; pero cuando retrata a los hacendados, a los comerciantes o a los clérigos lo hace de forma despiadada, encarnizadamente, sacando a flote la verdadera personalidad de cada uno,

En su tiempo este arte no fué apreciado como tal. Fué inútil buscar algún comentario sobre estas obras en las publicaciones diarias o en las especializadas en arte aparecidas durante el XIX. Sencillamente no se les tomaba en cuenta. En las casas de los ricos de provincia se les daba el mismo valor, además del afectivo por representar algún miembro de la familia, que cualquier otro mueble u objeto adquirido para la decoración del hogar. Los retratos no se exhibían como obras de arte para que las visitas los admiraran como tales. Estas obras se hacían con un propósito documental y como tales documentos se colgaban en el lugar principal; sin embargo, tienen un valor estético que al caducar aquél se conserva y además, se acendra y decanta a través de los años.

En cuestiones estéticas, el burgués tenía puestos los ojos en el arte académico, sobre todo en el europeo. Durante los treinta años del porfiriato de buen gusto era lo francés y ese criterio era el que normaba todo lo relacionado con la moda, los muebles, la ropa, la arquitectura, la pintura y la escultura. Ya dijimos que a la Academia de San Carlos se traían profesores franceses, españoles e italianos y a los mejores alumnos se les enviaba, -

inevitablemente a Europa, a adquirir rango de artistas (¿artistas a secas?). Esto se hacía no porque en México no hubiera excelentes maestros sino porque lo adecuado a la ideología dominante era despreciar lo nuestro y sobre valorar lo extranjero. Esta gente no quería darse cuenta, que en la misma Europa se estaba operando un cambio muy importante. - En la pintura, dentro del realismo con temática popular, estaban pintando Courbet y Daumier; en Inglaterra se daban los primeros pasos del impresionismo con Turner, corriente que después tendría su apogeo en Francia con Manet y Monet y los angustiados Van-Gogh y Gauguin iniciaban el expresionismo; todos en este siglo en el que lo "bueno" era el academicismo, el romanticismo trasnochado, el elegante y novedoso Art Nouveau; entre las corrientes innovadoras se da también el nacionalismo y el primitivismo. Se empieza a pensar que hay valores no sólo en el arte - oficial descendiente del Renacimiento sino en las - manifestaciones del pueblo y de la misma manera, en las creaciones de otros pueblos no europeos. Algunos intelectuales se percatan de que aquello que se creyó bárbaro, o al menos ingenuo, puede ser manifestación de una alta cultura. Surgen orientalis--tas que profundizan en el estudio de las civiliza--ciones indias y chinas. Algunos estudian las cultu--ras prehispánicas de América. Estos, retomando los trabajos realizados por los frailes del siglo XVI o los jesuitas del XVIII, continúan el estudio de - - esas culturas hasta entonces menospreciadas, sobre--todo en lo que se refiere al arte. Algunos se dan--cuenta que hay arte aunque no sea de origen griego, que puede haber una "belleza" que no es la que con--tiene las proporciones clásicas y que puede haber -

tanto arte en una pagoda china, como en un ídolo azteca, como en una máscara africana; Walden da a conocer al mundo "el bello relieve" de Palenque; Ingres recrea un haren turco, Van Gogh se rodea de dibujos de Hokusai; Modigliani reproduce en sus finas esculturas la línea estilizada de las máscaras negras. Pero mientras esto sucede en Europa -y tardó más de medio siglo en suceder- en América se desprecia lo propio. Durante el porfiriato, lo mexicano es lo corriente (en el sentido de no fino), lo "lépero"; lo correcto es vivir en el ambiente mediocre de lo francés, pero lo francés de importación, que no es lo mismo. El arte de la nueva aristocracia, -léase nueva burguesía, es un cursi neoclasicismo y para los snobs, es el romanticismo o el art nouveau, que por otra parte, es importado muy tardíamente. - La revolución pictórica del impresionismo llega al país hasta el siglo XX, con Joaquín Clausell, (1866 1935) incomprendido aún en su misma época. Tiene - que producirse la revolución de 1910 para que se empiece a considerar de buen gusto lo popular, el folclore, el arte prehispánico y las manifestaciones - artísticas independientes. En la arquitectura se - copian modelos nahoas para construir monumentos y - casas habitación; muchas de éstas se hacen al estilo rancharo, pintadas las fachadas de intensos colores rosa o azul. Entre 1920 y 1940 volver al arte-académico o al colonial, habría sido considerado -- reaccionario, pero al producirse un viraje en la política de la revolución institucionalizada, a partir del gobierno de Manuel Avila Camacho, se vuelve a lo colonial; pero el siglo XIX se sigue ignorando; cuando más, se le considera un apéndice de la Colonia. Los arqueólogos se interesan por Teotihuacán-

y Tula; los etnólogos coleccionan máscaras y trajes típicos, los críticos del arte se saltan del arte colonial al muralismo\*. Tuvo que llamar la atención de la intelectualidad, el Dr. Atl sobre los ex-votos religiosos en 1921. Y en 1923, otro pintor a su regreso de Europa, Roberto Montenegro, publicó su Pintura mexicana 1800-1860, para que se despertara un mediano interés sobre la obra de los pintores independientes, dentro de la historia y la crítica -- del arte mexicano. Hasta este momento no se ha escrito un ensayo integral (éste es un intento nada más) que ahonde en estas manifestaciones, sólo algunos artículos en revistas especializadas y algunas biografías de los artistas mejor conocidos, que se enumeran y describirán en el capítulo III de este trabajo.

De acuerdo con lo dicho anteriormente y a reserva de analizar tanto los factores históricos e ideológicos, como los valores objetivos artísticos de las obras de arte aquí propuestas como independientes de la Academia, señalamos la importancia que para la historia del arte en México tienen tanto por sus motivaciones sociales como por sus valores artísticos que no es posible menospreciar pero tampoco sobrevalorar. Sólo queremos llamar la atención sobre ellas, para que se les de el lugar adecuado en la Historia y en el aparato educativo. Deben incluirse en los museos pero hay que cuidarlos de la mano asesina de algunos "restauradores y reconструкторes", no buscamos el incremento de su va-

---

\* Tomando sólo en cuenta el academicismo decimonónico.

lor de cambio en el mercado; sino un cuidado racional y científico y una difusión adecuada para que se conviertan, ahora sí, en pinturas populares, es decir que pasen a constituir el patrimonio del pueblo de México.

## 2.- AUTORES Y OBRAS IMPORTANTES

Son dos los artistas que nos ocupan principalmente en este trabajo, Hermenegildo Bustos y José Ma. Estrada, a quienes consideramos como los representativos de la corriente que hemos llamado "independiente de la Academia". Son ellos junto con la copiosa obra anónima, los que siendo más originales llenan plenamente las características tratadas aquí de establecer. Sólo mencionaremos brevemente la obra de otros dos pintores, que siendo también independientes de la Academia se apartan de la temática de los anteriormente mencionados e inauguran lo que se llamará "contumbrismo", nos referimos a Agustín Arrieta y a Ernesto Icaza.

Muchos otros artistas se pueden incluir en este estudio ya que trabajaron intensamente durante el siglo XIX fuera de los ámbitos de la Academia. La razón por lo que no se les da aquí un lugar preferente no es porque se piense que tienen menor calidad que Bustos y Estrada sino que son, podríamos decir, menos "independientes", ya que todos ellos tuvieron una preparación académica que los hace no menos interesantes, no menos valiosos, pero sí menos adecuados para representar la tesis aquí expuesta. Ellos son José Justo Montiel quien trabaja en-

Orizaba y Salvador Ferrando de Tlacotalpan, veracruzanos. En Guanajuato florece un pintor importante - Juan N. Herrera y se conoce también la obra de J. - Zalmerón. En Morelia pinta Mariano de Jesús Torres. en Oaxaca aparecen buenos pintores de retratos lo mismo que en Aguascalientes, Zacatecas, etc. En Durango trabaja, ya a principios del siglo XX, un pintor autodidacta, más cerca del movimiento naif que de los "independientes", llamado Mariano Silva Vandeira.

Hay muchos nombres más que se incluyen en museos, artículos en revistas especializadas o catálogos de exposiciones, pero sus obras son escasas y se diluyen en la gran cantidad de anónimas que se conservan. Son éstas muy abundantes y algunas de gran calidad por lo que nos merecen un capítulo aparte.

La pintura religiosa es digna de mención y merece un estudio más detallado; la trataremos también someramente en sus tres modalidades: la pintura para las iglesias, la de uso doméstico o familiar y los exvotos o retablos.

Una vez que se empezó a revalorar esta pintura, el gobierno del país se empezó en adquirir algunas colecciones. Las más importantes adquisiciones han sido, en orden cronológico, la del doctor Crispiniano Arce, compuesta por obras de José Ma. Estrada y contemporáneas, que fue adquirida por el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1974 y expuesta durante varios años en una sala especial del tercer piso del Palacio de las Bellas Artes, pero a partir de 1976 fue reducida inexplicablemente a una mínima

muestra que ahora ya no existe. ¿Dónde están los cuadros que faltan y por qué no se exhiben? En 1951, el mismo Instituto adquirió las obras que de Hermenegildo Bustos había reunido Francisco Orozco-Muñoz y que, al morir éste, la viuda vendió. Esta colección también ocupó una sala exclusiva en el mismo piso del Palacio pero en ocasión, y de acuerdo con el programa de Luis Echeverría, presidente entonces de la República (1973) de devolver las obras de arte a sus lugares de origen, fue trasladada a la Alhóndiga de Granaditas, convertida en museo, en donde se exhiben algunas de las obras que la componían. Los dibujos a lápiz del mismo autor, de los que hablan elogiosamente algunos de sus críticos, no se expusieron ni en Bellas Artes ni en Guanajuato. Nunca tuvimos acceso a ellos. ¿Dónde están? En ese mismo año, la Secretaría del Patrimonio Nacional adquirió la llamada "Colección del doctor Pascual Acévez Barajas" compuesta por obras de Bustos. A este médico de San Francisco del Rincón, Gto. debemos los datos biográficos que sobre Bustos disponemos pues escribe una biografía del pintor. Estas obras o algunas de éstas también se exhiben en el museo de la Alhóndiga y dado que fueron bárbaramente restauradas, levantaron en su oportunidad una avalancha de protestas, en las que incluso se decía que eran falsificaciones. Ya hablaremos de ello en su oportunidad. Otros museos tienen buenas muestras de esta pintura, como el Nacional de Historia en Chapultepec, y el Museo Regional de Jalisco, creado y enriquecido con sus propias colecciones -- por José Guadalupe Zuno, tiene obras de gran calidad. También son importantes las Galerías Bello en Puebla, el Museo Salvador Ferrando en Tlacotalpan y

otros más en la provincia. En Jalapa no se ha hecho nada hasta la fecha (1976) y ni siquiera pueden ser vistas las obras de José Justo Montiel que según noticias orales, pertenecen a la Universidad Veracruzana. Muchas de las obras que pudimos estudiar, y gozar, son parte de colecciones particulares. De éstas pudimos admirar, atendidos exquisitamente, la colección particular del doctor Crispiniano Arce. La colección de Roberto Montenegro fue exhibida en el Museo de Arte Moderno. Tuvimos oportunidad de estudiar someramente la colección de obras religiosas del señor Jesús Angel Cortés, de San Francisco del Rincón, Guanajuato. En 1978 fueron exhibidas por la Universidad Nacional Autónoma de México, de su Galería Aristos, las obras de carácter religioso "populares del siglo XIX", coleccionadas a través de varios años por el señor Fernando Juárez Frías, de Guadalajara, obras muy semejantes a las de la colección del señor Angel Cortés de Guanajuato, por su factura, temática, etc. De las demás sólo tuvimos conocimiento por medio de revistas como Artes de México, catálogos de exposiciones, periódicos, etc., donde han sido reproducidas.

### 3.- LA PINTURA INDEPENDIENTE EN EL MEXICO DEL SIGLO XIX.

Hemos expuesto la tesis de que la pintura independiente del Siglo XIX en México, refleja de una manera u otra, a la burguesía, en ese momento en ascenso en el México independiente. Esta idea lleva implícitas varias afirmaciones que es necesario explicar.

En primer lugar, si se habla de una burguesía en pleno proceso de acumulación de capital hay que demostrar que México vivía un proceso de formación de capitalismo. Capitalismo que en nuestro concepto, y como trataremos de demostrar más adelante, no tuvo su origen en las condiciones favorables para ello surgidas por el logro de la independencia política, que sí lo aceleraron, sino que era un proceso más antiguo, iniciado desde el momento mismo de la consumación de la conquista española. Ciertamente un capitalismo enmascarado, falseado y engañoso por la utilización, por parte de las clases dominantes, de formas atrasadas de relación precapitalistas, encaminadas a la explotación y la acumulación de riquezas dirigidas en última instancia a la obtención de plusvalía. A esta estructura económica dada como proceso desde la conquista, corresponde una superestructura teñida por el mismo capitalismo, cuya función era no sólo reproducir las condiciones de este incipiente capitalismo sino fortalecerlo y allanar su camino, es decir, abrir la brecha ideológica para su plena consolidación.

En segundo lugar hay que aclarar que en esta investigación no trataremos de profundizar en las motivaciones psicológicas del subconsciente de los artistas, buscando ahí las razones de sus creaciones. Menos aún queremos hacer un listado de autores, obras, fechas y descripciones más o menos afortunadas de las calidades y las cualidades estéticas de la que hemos llamado pintura independiente. Un estudio como el presente que pretende aplicar un método científico, debe tomar en cuenta, ante todo, - que el arte es una parte de la superestructura de -

una formación social. El arte no es algo separado, superfluo o lujoso de una estructura social sino -- que es parte esencial de la totalidad concreta llamada sociedad en determinado momento histórico. En este sentido se impone estudiar la base económica -- que determina, en última instancia, la conciencia -- social y por lo tanto las manifestaciones artísti-- cas. Eso no quiere decir que supeditemos el arte a la economía, sino que establezcamos su determina-- ción en última instancia. Ya Engels fue bastante -- claro a este respecto al combatir desde 1890 al ma-- terialismo vulgar con estas palabras:

"La situación económica es la base, pero los diversos factores de la superestructura que -- sobre ella se levanta -- las formas políticas -- de la lucha de clases y su resultado, las -- constituciones que, después de ganada una ba -- talla, redacta la clase triunfante, etc., -- las formas jurídicas, e incluso los reflejos de todas estas luchas reales en el cerebro -- de los participantes, las teorías políticas, jurídicas, filosóficas, las ideas religiosas y el desarrollo ulterior de éstas hasta con -- vertirlas en un sistema de dogmas -- ejercen -- también su influencia sobre el curso de las -- luchas históricas y determinan, predomina -- mente, en muchos casos, su forma. Es un jue -- go mutuo de acciones entre todos estos facto -- res, en el que, a través de toda la muchedum -- bre infinita de casualidades (...), acaba -- siempre imponiéndose como necesidad el movi--

miento económico" (1).

En tercer lugar, partiendo de lo establecido anteriormente debemos tomar en cuenta a estas manifestaciones artísticas como parte de una totalidad-concreta en la que domina el modo de producción capitalista en la que hay clases sociales y lucha de clases. En esta formación social -concretamente México en el siglo XIX- encontramos predominando dos factores ideológicos aparentemente contradictorios, que se entremezclan, el catolicismo y el liberalismo; y si pensamos que la ideología forma parte importante de la obra de arte en su génesis necesitamos valernos de una definición amplia y precisa de ideología. De acuerdo con una definición tal, encontraremos que ciertamente la obra de arte refleja las condiciones sociales del momento histórico que las ven surgir a partir de la praxis del artista, - que es un ser social, pero claro, este reflejo no será una reproducción exacta, una fotografía (2) si

---

(1) Federico Engels. "Carta a Bloch", Londres, 21-22 de septiembre de 1890. En Marx y Engels Obras -escogidas, 2V. Moscú, Progreso, s/f. V. II, Pág. 490. Vid. K. Kosik, Op. Cit. Pág. 136: "La poesía no es una realidad de orden inferior a la de la economía; es también una realidad humana, -- aunque de otro género y de forma diversa, con -- una misión y un significado distintos. La economía no genera la poesía ni directa ni indirectamente, ni mediata ni inmediatamente; es el hombre el que crea la economía y la poesía como -- productos de la praxis humana".

(2) Vid. Georg Lucács, Estética. 4 V. México, Grijalbo, 1972. V. I. Págs.

no un complejo en el que se reconocerá la intuición, la imaginación, la creatividad e incluso la habilidad del artista. Si éste es verdadero siempre aportará algo propio, nuevo, pues además de los requerimientos que le hace la sociedad, él incluirá en su obra lo estético.

Podemos adelantar que algunos pintores independientes con José Ma. Estrada a la cabeza, pertenecen y trabajan para la burguesía en ascenso; y -- otros, como Hermenegildo Bustos, aunque algunas veces acepten encargos de los ricos, son ellos mismos y sirven al campesino pobre, al artesano, al comerciante en pequeño, a una clase que si bien aun no puede llamársele proletariado, está indudablemente colocada en el extremo opuesto a esa burguesía. En el momento histórico en el que trabajan estos pintores, la ideología de estas dos clases -por supuesto antagónicas- es la misma, la dominante. Es decir, se piensa, se cree, se lucha y se practica el liberalismo en sus aspectos político y económico. Además se cree y se practica la religión católica. -- Más adelante explicaremos esta contradicción. El catolicismo tiene raíces antiguas pero el liberalismo es la ideología natural de la clase social que está luchando por consolidar su dominio; esta ideología en la clase explotada es impuesta por la burguesía por medio del ejemplo, la educación, la moda, etc. Además, es una ideología que por su pretensión de validez universal contiene ideas, representaciones, valores y prototipos que la clase dominada no sólo trata de imitar sino que es sancionada por diversos medios si no la imita y practica.

Estrada et all reflejan las ideas de la bur-

guesía por medio del retrato de sus representantes, con éste aspiran a exaltar e inmortalizar al individuo y a la clase que representa, sustrayendo sus valores al cambio, sacralizándolos; Bustos y algunos-anónimos también reflejan las condiciones sociales-del momento histórico, sólo que en algunas obras se rán incisivamente críticos. Sus obras superan las-falsas representaciones, desenmascaran los falsos -valores que mistifican la práctica social burguesa, desacralizan al sacerdote, penetran en la psicología del hacendado y del comerciante, y utilizando -un realismo crítico logran retratos veraces sin concesiones; acentúan, como veremos en su oportunidad, el aspecto temporal, efímero, humano e imperfecto -de los retratos otorgándoles su justa medida histórica.

#### 4.- DESARROLLO DEL CAPITALISMO EN MEXICO

La revolución de independencia, ocurrida en-México de 1810 a 1821, es uno de los sucesos culminantes del largo proceso económico social de la génesis y desarrollo del capitalismo en México. Como ya lo indicamos, éste es un capitalismo sui géneris que trataremos de caracterizar, cuyo signo principal estriba en estar inscrito en forma dependiente-en el desarrollo del capitalismo mundial. Este movimiento revolucionario marca muy evidentemente el-divorcio político entre México y España, pero no se puede afirmar que las largas y cruentas luchas y el acto político de la consumación de la independencia hayan anulado la dependencia, que con claro sentido

capitalista se había ido desarrollando en la Nueva-España durante los tres siglos anteriores. La guerra de Independencia rescata a México de la dominación española para arrojarlo dentro de la división de trabajo internacional en donde ocupa un lugar inferior, como país agrícola; lugar que le es asignado por los países ya desarrollados. Una clase burguesa nacional que se había ido formando lentamente desde los siglos de la colonia, opuesta a la aristocracia privilegiada por la metrópoli española, propició y aprovechó el movimiento de independencia para sacudirse el yugo que se oponía a su libre expansión capitalista y aunque jamás logra igualarse a la burguesía internacional, a la cual adora e imita, ya afianzándose en el sitio de clase dominante.

Tanto se ha escrito sobre un pretendido feudalismo en América Latina durante la colonia como de desarrollo de capitalismo (1). Nosotros pensamos que es tan absurdo hablar de feudalismo como de un capitalismo pleno, lo que trataremos de hacer es analizar las condiciones concretas de las diferentes etapas de la historia de México para inferir las características de ese capitalismo especial que hemos venido señalando y que constituye la base y el motor de las diferencias y las luchas de las clases sociales que nos ocupan.

---

(1) Para profundizar en la polémica sobre los modos de producción en América Latina, véase "Modos de producción en América Latina" en Historia y Sociedad, Segunda época, No. 5, Primavera de -- 1975.

En un primer momento podemos afirmar que la conquista y colonización de América tuvieron un claro sentido de expoliación, saqueo, despojo, explotación y acumulación de bienes (1). Los conquistadores no vinieron a una empresa caballeresca sino, como escribió Bernal Díaz del Castillo, a "haber riquezas". Los que pasaron el océano y se enfrentaron a los indígenas del nuevo continente a riesgo de sus vidas, no eran los señores feudales que en ese momento estaban dando sus últimas batallas en Europa para conservar sus privilegios, sino aventureros, segundones sin títulos ni fortuna, villanos en busca de posición y de dineros, todos ellos fermento de la levadura llamada clase burguesa, en ese momento en cierto modo revolucionaria. Nahuel Moreno en su obra "Cuatro tesis sobre la colonización española y portuguesa", escrita hacia 1948, dice:

"La colonización española, portuguesa, inglesa, francesa y holandesa en América, fue esencialmente capitalista. Sus objetivos fueron capitalistas y no feudales: organizar la producción y los descubrimientos para efectuar ganancias prodigiosas y para colocar mercancías en el mercado mundial. No inauguraron un sistema de producción capitalista porque no había un ejército de trabaja

---

(1) Vid el lúcido estudio sobre la economía de México a raíz de la independencia de Mariano Otero: "Propiedad y clases sociales" en Alvaro Matute, Antología México en el Siglo XIX, México, UNAM. 1972 (Antologías Universitarias No. 12). 565 pp. Pág. 126.

dores libres en el mercado. Es así como los colonizadores, para poder explotar en forma capitalista a América, se ven obligados a recurrir a relaciones de producción no capitalistas: la esclavitud o la semiesclavitud de los indígenas. Producción y descubrimiento por objetivos capitalistas, relaciones esclavas o semi esclavas, formas y terminologías feudales (al igual que el capitalismo mediterráneo), son los tres pilares en que se asentó la colonización de América" (1).

Después de saquear todo lo saqueable, los conquistadores empezaron a crear formas de explotación de los recursos naturales y de la fuerza de trabajo indígena, aprovechando relaciones de producción atrasadas como la comunidad indígena e inventando o trasplantando relaciones feudales como la encomienda, el repartimiento, los naboríos, la mita, la congrega, etc., (2); formas todas en el fondo dirigidas a controlar y aprovechar la mano de obra al más bajo precio. Al respecto de la comunidad indígena derivada del calpulli náhuatl, dice Enrique-Semo:

"A lo largo de su historia, la comunidad indígena ha sido sometida a diferentes formas-

- 
- (1) En George Novak. Para comprender la historia. - Apéndice de Nahuel Moreno. Buenos Aires, Pluma, 1975. 206 pp. Pág. 197.
- (2) Manuel López Gallo. Economía y política en la historia de México. XI Ed. México, El Caballito, 1975. 610 pp. Págs. 24-30.

de explotación. Algunas de ellas no ponían en peligro su existencia: a) la que existió entre la comunidad y la unidad Estado-Iglesia que la explotaba tributariamente. Y b) - la que surge entre el centro urbano y las comunidades vecinas explotadas 'colonialmente' por medio del comercio desigual y el monopolio. Claro que después, cuando se da el proceso de acumulación originaria, hubo una tendencia a destruirlas" (1).

Es decir, el proceso de acumulación originaria se da en México a costa de la comunidad indígena. Hay que recordar que precisamente el movimiento reformista de mediados del siglo XIX es el que - da el último golpe a la propiedad comunal cuando -- por medio de la Ley Lerdo se prohíbe a las corporaciones civiles y eclesiásticas la propiedad comunal sobre los bienes. Dice Alonso Aguilar Monteverde:

"Pero lo que la Ley (Lerdo) buscaba era reforzar el régimen de propiedad capitalista - de la tierra". (2)

Jean Mayer, en su libro Problemas agrarios y revueltas campesinas (1821-1910) (3), muestra suficientes ejemplos de la destrucción de la forma au--

---

(1) Enrique Semo. Historia del capitalismo en México. México, Era, 1972. Pág. 82.

(2) Dialéctica de la economía mexicana. VIII Ed. México, Nuestro Tiempo, 1976. 240 pp. Pág. 132.

(3) México, S.E.P. 1973. 236 pp. Passim.

téntica de la propiedad del campesino mexicano y la violenta reacción por parte de ellos ante los gobiernos, primero estatales y luego federales, que completaron el divorcio del indígena de sus medios de producción hasta convertirlo en peón asalariado, en un "semiesclavo" como diría Nahuel Moreno, es un esclavo según el testimonio dramático de John Kenneth Turner (1), unido al amo por esas nuevas cadenas llamadas deudas.

En cuanto a las formas impuestas por los españoles, como la encomienda, etc., algunas aparentemente transplantadas de la Europa feudal, leamos lo que dice Aguilar Monteverde:

"En cuanto si eran o no verdaderos feudos -- las encomiendas y señores feudales los encomenderos, no debe olvidarse que, aún en la incipiente economía mercantil de las primeras décadas del régimen colonial, lejos de estar presentes viejas formas de propiedad en manos de estratos o clases parasitarias tradicionales, interesadas especialmente en la ostentación, el desperdicio, el boato religioso y el trabajo improductivo, lo que se abría paso era el apetito de ganancia, el móvil de lucro y el propósito de encontrar formas más eficaces de explotación del trabajo indígena" (2)

---

(1) México bárbaro. México, Costa-Amic, - 1975, 304-pp. Passim.

(2) Op. Cit. Pág. 25.

La aristocracia colonial formada por peninsulares y criollos, encomenderos primero y luego hacendados, mineros y funcionarios del gobierno, nunca fueron verdaderos señores feudales ni su "nobleza" se puede equiparar a la europea, por varias razones, pero sobre todo porque su dominio sobre la clase explotada no es una dominación señorial sino que está basada en la extracción de riquezas, para lo cual, como lo vimos anteriormente, se usaron formas no capitalistas de relaciones de producción. - Mariano Otero, con gran perspicacia lo conoce desde 1842:

"Vino de aquí que estos hombres que se titulaban condes, barones y marqueses, no tuvieron dominio alguno sobre la parte de la población que les servía y que, en consecuencia, no ejerciesen jurisdicción civil ni tuviesen suficiencia política alguna; consiguientemente, fuera del simple hecho de la vinculación en favor del primogénito, la aristocracia mexicana no era nada que se pareciera a la europea; era sólo un vano, una parodia de pueril ostentación, y los individuos que la componían, abandonadas sus propiedades al cuidado de administradores, vivían indolentemente en las capitales, gozando sólo la influencia que les daban sus rentas y de la que disfrutaban igualmente todos los que tenían por cualquier otro título" (1).

---

(1) Op. Cit. Págs. 116-117.

Otro factor que caracteriza "un" capitalismo en México es que se producía para el mercado. Aguilar Monteverde indica que la producción triguera -- siempre sirvió al mercado pues los campesinos de las haciendas no consumían trigo en su alimentación sino maíz, y aún este mismo que se cultivó inicialmente para el sustento interno, se convirtió después en una mercancía (1). Si se examinan otras ramas de la producción incrementadas desde el siglo XVI se encontrará que muchos productos eran para el mercado, tales como la caña de azúcar y sus derivados, el cacao, el tabaco, el algodón, etc. (2). No se diga la minería, que amamantó con oro y plata al capitalismo europeo (3). Es precisamente en las minas en donde aparece primero el trabajo asalariado y la división del trabajo. En Zacatecas encontramos ya en 1550 obreros asalariados y hacia fines -- del mismo XVI ésta es la forma dominante de relaciones de trabajo en todas las mineras del norte de la Nueva España (4).

El proceso de despojo de sus tierras a los indígenas iniciado con la conquista española dio como resultado que los campesinos sobrevivientes, o se remontaran a las partes más abruptas de las serranías o se encontraran "libres" para vender su fuerza de trabajo. Por otra parte, no todas las riquezas logradas se convirtieron en capital para ser

---

(1) Op. Cit. Pág. 37.

(2) Ib. Pág. 52.

(3) Ib. Pág. 52.

(4) E. Semo, Op. Cit. Págs. 48 y 146.

reinvertido en el país sino que muchas de ellas, recaudadas por medio de los impuestos, los diezmos a la Iglesia, etc., fueron enviadas a Europa como muchas fortunas individuales al surgir la inseguridad motivada por la guerra de Independencia. Muchas riquezas también eran gastadas en productos de lujo - importados y en la construcción de iglesias, conventos y palacios, con los que ciertamente ganó el arte novohispano pero que no ayudaron al incremento de los ingresos del pueblo (1).

Sergio de la Peña habla de una acumulación - originaria de capital, que empieza a formar una burguesía que acumulaba tierras para la ganadería y la agricultura, explotaba las minas de oro y plata, -- ejercía el comercio de importaciones y exportaciones y detentaba los puestos públicos.

"Su motivación era la ambición, era la ambición de lucro y la demanda de poder político, sus métodos eran la revolución, la violencia, la corrupción y desde luego la explotación, -- en fin todo lo que se podía prestar a sus objetivos" (2).

Ante la antigua aristocracia decadente, esta nueva burguesía aparece como una "clase media". -- Veamos que dice Mariano Otero de estas clases medias (a las que él debe haber pertenecido):

---

(1) Aguilar Monteverde. Op. Cit. Pág. 105. Vid. Sergio de la Peña en Historia y Sociedad, Op. Cit. Pág. 69.

(2) Op. Cit. Pág. 69.

"Pero si bien todas estas diversas secciones de propietarios particulares entre los que - estaba repartida la propiedad raíz y mobiliaria, eran aisladamente débiles, y si ninguna contenía elementos que la hiciesen dominar a las demás; en una nación en la que las classes que pudieran llamarse altas no existían o eran ya débiles, ya frágiles, y en las que la clase baja estaba reducida a su última nulidad, la clase media (que constituía el verdadero carácter de la población, representaba la mayor suma de riqueza, y en la que se hallaban todas las profesiones que elevan la inteligencia), debía naturalmente venir a -- ser el principal elemento de la sociedad, - que encuentra en ella el verdadero germen -- del progreso y el elemento político más natural y favorable que pudiera desearse para la futura constitución de la República" (1).

Enrique Semo habla de una burguesía agraria-aparecida al amparo de la hacienda. (2).

La guerra de independencia, decíamos, no fue una ruptura sino la continuidad de las condiciones-económico-sociales que iniciadas en la colonia iban definiéndose dentro del marco del modo de producción capitalista. Se consuma el despojo al campesino indígena, se afirma la propiedad privada de los-medios de producción, la clase aristocrática ha emigrado o entrado en decadencia, se ha formado una --

---

(1) Op. Cit. Págs. 125-127.

(2) Op. Cit. Págs. 83-84.

burguesía bien definida que necesita modernizarse y aumenta el número y la depauperización de las masas desposeídas utilizándose todas las formas posibles de explotación. Ya hemos citado a Mariano Otero, - lúcido político y escritor, que les llama "degradados", "pobres, miserables e ignorantes" (1). Este pueblo es el que está presente en las primeras luchas insurgentes, al lado de Hidalgo y de Morelos, - este pueblo es el que, aunque a veces resulta vencido, va marcando el ascenso hacia nuevas libertades, hacia conquistas populares. La mayoría de las revueltas, cuartelazos, asonadas, levantamientos y combates se dieron entre la nueva clase en el poder contra la antigua que fué perdiendo privilegios y fueros, o entre las mismas facciones de la burguesía; luchas que llenan de contradicciones, hechos cruentos y no menos actos heroicos nuestra historia en el XIX. Además, a nivel internacional, las luchas por el control de mercados y la expansión territorial de los Estados Unidos provocan guerras, - que dentro del territorio nacional libran las potencias capitalistas desarrolladas (2). Hay que aclarar que a pesar de haber caracterizado el capitalismo en México y en América Latina como un capitalismo Sui Generis no por eso pensamos que es un modo de producción esencialmente diferente al capitalismo que se da en otras partes del mundo. Como tal, - este capitalismo siempre estará basado en la explotación del trabajo asalariado, la extracción de plusvalía y por lo tanto la acumulación, reproduc-

---

(1) Op. Cit. Págs. 125-127.

(2) Sergio de la Peña. Op. Cit. Pág. 69.

ción y centralización de capital.

De acuerdo con el material incluido, a veces en citas demasiado largas pero necesarias, concluiremos que en México se presentó un proceso de desarrollo de capitalismo desde el siglo XVI. Durante los siglos de la colonia hubo un predominio español peninsular que extrajo riquezas de los países dominados para llevarlas a la península ibérica y al Vaticano. Estas riquezas, por otra parte, no contribuyeron a hacer de España un país capitalista industrializado capaz de competir con Inglaterra y Francia a donde fueron a parar, en última instancia, -- esas riquezas con las que el español compra todo lo que no produce o por el robo efectuado sistemáticamente por los piratas. Una vez rotos los vínculos con España, en México se acelera el proceso de capitalización y por consiguiente la consolidación de -- una burguesía por un lado y un proletariado por el otro. La ideología natural de esta burguesía y por lo tanto la ideología dominante será una ideología en la que se mezclen el catolicismo y el liberalismo. En esta burguesía y en este pueblo, con el signo de esta ideología, surge la pintura independiente.

## 5.- LA IDEOLOGIA DE LA BURGUESIA MEXICANA

Una vez que hemos esbozado las condiciones socio-económicas del contexto donde surge la pintura independiente y tomando en cuenta que es un factor esencial para comprenderla, señalaremos las características de la ideología dominante en México - en el siglo XIX. En primer lugar debemos partir de una definición correcta de la categoría "ideología" para relacionarla con los resultados de la actividad artística de los pintores tratados. Adolfo Sánchez Vázquez nos dice al respecto:

"La ideología es a) un conjunto de ideas -- acerca del mundo y la sociedad que: b) responden a intereses, aspiraciones e ideales -- de una clase social en un contexto social da do y que: c) guían y justifican un comportamiento práctico de los hombres acorde con -- esos intereses, aspiraciones o ideales" (1).

Además, la ideología es una parte de la totalidad social, imprescindible para su existencia. -- Esas ideas, representaciones y valores que el hombre adquiere en su vida social representan el ele--

---

(1) Adolfo Sánchez Vázquez. "La ideología de la -- 'neutralidad ideológica' en las ciencias sociales". En Historia y sociedad. Segunda época, No. 7. México, 1975. Pág. 13. Definiciones más extensas pero semejantes en Nestor A. Braunstein et al., Sicología, ideología o ciencia, México, Siglo XXI, 1976 Págs. 7 a 20. Y en N. Hadjini-kolau, Op. Cit. Págs. 11-12.

mento de cohesión de la misma sociedad, con toda su carga de elementos falsos y verdaderos y es precisamente la que le da su carácter. La ideología dominante es aquélla que impone la clase dominante y -- los patrones de conducta que propugna deben ser congruentes con los intereses de esa clase. El comportamiento del individuo debe ser el que la clase dominante espera de ese individuo. De no ser así, la sociedad y el Estado desarrollan procedimientos represivos que, como todos sabemos, van desde el simple rechazo social hasta la tortura y la muerte. Sin embargo, como todo en la sociedad, la ideología no es algo estático, acabado. A medida que las -- fuerzas productivas se desarrollan y entran en conflicto con las relaciones de producción existentes, la ideología cambia, avanza, anula las falsas representaciones, desenmascara los valores que reproducen la dominación y cimienta y cohesionan la lucha revolucionaria.

Han señalado los sociólogos e historiadores-marxistas que la ideología tiene dos niveles, uno -- el del pensamiento y otro el de la práctica, en ambos sentidos inside en el artista y en su obra. La ideología estará siempre presente, la de su tiempo, la de su clase social, no sólo en el contenido de -- la obra sino en la totalidad. Durante la época de su creación, la obra de pintores aquí tratadas valdrá para la sociedad de su tiempo precisamente por ser vehículo de significaciones ideológicas, por su carácter de testimonio de un cierto pensamiento y -- de una cierta práctica social; pero precisamente -- por ser, la gran mayoría de ellas, auténticas obras de arte han seguido valiendo como tales cuando lo --

más ilusorio de la ideología que las propusieron ha desaparecido, descartándose los valores estéticos - que contienen (1).

Ahora bien, la ideología de la época estudiada, es un complejo difícil de entender si no se examinan todos sus elementos. Y los dos principales, - y contradictorios, de la ideología mexicana son la religión católica y el liberalismo.

El liberalismo no fue una doctrina, o serie de doctrinas, nacida en México ante las condiciones socioeconómicas de la realidad nacional, sino que - tuvo su origen en el nacimiento mismo del capitalismo europeo. Las transformaciones económicas que liquidaron el feudalismo en Europa tuvieron que basarse en una nueva ideología de acuerdo con las nuevas relaciones de producción. Francisco López Cámara - en su ensayo Origen y evolución del liberalismo europeo (2) nos ofrece la interpretación más accesible de este importante movimiento del pensamiento humano. En primer lugar asienta que no es una filosofía sino una ideología que a su vez da origen a - diversas corrientes de pensamiento, teorías políticas y económicas, luchas y acciones. Fue el marco y el común denominador del mundo moderno, un espíritu social y político. Es la ideología de una clase

---

(1) (Vid. Henri Lefebvre. "El contenido ideológico de la obra de arte" En Antología de textos de estética y teoría del arte de Adolfo Sánchez - Vázquez. México, U.N.A.M., 1972. 492 pp. (Antologías No. 14). Págs. 154 y sgts.

(2) México, U.N.A.M., 1971. Passim.

social, la burguesía, que al ascender e imponerse - sobre la otra transforma sus propios valores en universales y eternos. En su origen se enfrenta al -- mundo feudal, y en la decadencia es enfrentada por el socialismo y el proletariado. Postula la libertad del individuo y defiende la propiedad privada. - "La libertad era el individuo y el individuo la propiedad". Acentúa el individualismo para defender - la riqueza individual. Enmascara la explotación colectiva por medio de las libertades individuales. - "La defensa de la propiedad privada individual se - convirtió en el eje del liberalismo. Es una ideología de poseedores. (...) Surgió como concepción particular de cierto tipo de hombre destinado a controlar el mundo y a la sociedad, pero una concepción - que se hizo general cuando ese hombre se hizo modelo de todos los hombres" (1).

Las ideas principales preconizadas por el liberalismo hay que unir las a las circunstancias históricas en que germinaron; por ejemplo, el libera-- lismo defendió la igualdad cuando predominaba una - clase terrateniente privilegiada, "de noble estir-- pe", (es decir, la gente era desigual desde el nacimiento) y una iglesia severamente jerarquizada. -- Las clases medias lucharon por la igualdad, así mismo lucharon por la propiedad a la que antes sólo tenían derecho los nobles y el clero; por la libertad ante instancias y gobiernos despóticos; por el derecho al trabajo, a las ganancias, a la producción y a la distribución comercial de bienes de consumo en una sociedad de minorías privilegiadas. En cuanto-

---

(1) Ib. Pág. 16.

al Estado, postuló la idea del contrato social ante la idea de la delegación del poder de Dios a los reyes y príncipes; luchó por un gobierno basado en el consentimiento individual; todo esto dio por resultado la formación de los estados nacionales y el auge del utilitarismo individual.

Para el liberalismo el trabajo es un medio, - el fin es el provecho individual. Preconiza tam- - bién "una ciencia sin fantasmas teológicos", una -- ciencia de la razón en la que lo importante es la - observación, la experiencia, la investigación, lo - que en su momento propició los descubrimientos cien- tíficos, los geográficos y la revolución industrial. No es el liberalismo, sigue diciendo el autor cita- do, una ideología homogénea, ascendente en línea -- recta", sino que ha sufrido variaciones, retrocesos, contradicciones, como todo proceso histórico; esto es importante para nosotros pues veremos más adelan- te como también en México varió esta doctrina res-- pecto al liberalismo mundial e incluso cómo cambió-- radicalmente en el país dentro del mismo siglo XIX- (1). Indiscutiblemente estos cambios obedecieron a variaciones de los intereses de la burguesía ascen- dente. De cualquier manera las notas característi- cas de esta doctrina que "hasta hace relativamente- poco tiempo (fue) una de las expresiones espiritua- les más homogéneas y coherentes de toda la historia del pensamiento político" (2) son las ya indicadas: la libertad económica, la subordinación del Estado- al interés personal, el individualismo, la propie--

---

(1) Ib. Pág. 43.

(2) Ib. Págs. 44 y Passim.

dad privada.

El liberalismo nacido en Europa prendió pronto en las conciencias de los mexicanos dadas las condiciones de dominación y explotación que habían impuesto los españoles durante los siglos de la Colonia. Esta ideología penetró al país a través de libros y viajeros europeos intérpretes de la Ilustración. La clase media la adoptó como su filosofía natural coherente con su lucha por la supresión de fueros y privilegios de peninsulares pero no abandonó totalmente sus antiguas creencias. En vano buscaremos en los mexicanos del siglo XIX una ideología pura, sino que encontraremos una serie de principios, ideas y valores no sólo como verdaderas o falsas representaciones de la realidad sino muchas veces incongruentes y contradictorios entre unos y otros. La ideología liberal sólo ocupará una parte del pensamiento en la práctica de cada uno de los individuos. ¿Qué otros elementos se mezclarán para formar esta especial ideología? sobre todo, encontraremos ideas correspondientes a sistemas anteriores, precapitalistas que se combinaban con el nuevo capitalismo. Estas ideas predominantes eran las de la religión católica que constituía no sólo la base de una institución económica jurídica política importante sino una doctrina teológica-base del pensamiento universal.

Los pintores independientes eran profundamente católicos como la inmensa mayoría de los mexicanos, pero no por eso dejaban de ser liberales. La fe católica sobrevivirá a las penetraciones de otras ideologías e incluso se irá adaptando a ellas o viceversa. Los liberales salvaron este obstáculo

ideológico, separando al catolicismo como fe religiosa de la práctica cívica y política; ellos mismos dicen que ataca la Iglesia católica como institución económica y política pero que no tocan la religión. El liberalismo, decíamos es la ideología de la burguesía y ésta no admite un poder superior-representado por la Iglesia en la vida civil y económica. No olvidemos que la Iglesia había logrado apoderarse de gran parte de los bienes rústicos y urbanos del país, que había acumulado grandes riquezas que invertía o prestaba a interés, que extraía del pueblo los diezmos o las obvenciones y que, por último había consolidado un predominio político indiscutible que quiso conservar aún después de la independencia. A pesar del "patronato real", por medio del cual el papa Alejandro VI había depositado en manos de los reyes de España el control de la -- Iglesia dentro de los vastos dominios españoles y gracias a su gran influencia sobre las conciencias, ésta se fué apoderando por diversos medios de toda clase de bienes hasta pretender competir con o sojuzgar al mismo poder civil. Manuel López Gallo menciona un hecho revelador, en 1644, el Ayuntamiento de México solicitó al rey Felipe IV una orden para que no se edificasen más conventos, "pues las -- fincas y capitales en poder de éstos, representaba la mitad de la propiedad de la Nueva España". (1) -- La riqueza del clero, nos sigue diciendo este autor, tenía varias fuentes: las mercedes reales, las limosnas, los diezmos y primicias, herencias, réditos por préstamos en efectivo, rentas de inmuebles rura

---

(1) Manuel López Gallo. Op. Cit. Pág. 46.

les y urbanos, bienes adquiridos por hipotecas vendidas y la explotación de las haciendas en su poder. Una de sus propias leyes les prohibían vender los bienes adquiridos; de esta manera, propiedad que pasaba a manos de la Iglesia quedaba muerta para el mercado capitalista. Más adelante, López Gallo cita al Barón de Humbolt quien calculó la propiedad del clero hacia 1800, en 260 millones de pesos, (1) Una vez conseguida la independencia política la Iglesia pretende adquirir mayor dominio luchando por liberarse del patronato real que el gobierno civil de la República quiere seguir detentando, a esta fuerza se oponen los liberales desatándose así la lucha entre éstos y los conservadores que culminaría en el Cerro de las Campanas en el año 1867 -- cuando fue fusilado Maximiliano de Austria, baluarte de los conservadores en México. Es entonces -- cuando la Iglesia acaba por perder su poder temporal pero no su poder moral. Durante el porfiriato volverá a tomar fuerza el clero pero ya supeditado al poder civil. Leopoldo Zea en la obra citada indica que México no consiguió la independencia espiritual y que el clero siguió gozando de privilegios después de 1821. (2) La Iglesia católica representaba pues, en la colonia, un poder mayor que el del gobierno peninsular al que la burguesía mexicana no pudo vencer en casi 50 años; durante el porfiriato-

---

■(1) Ib. Págs. 46 y 47.

-(2) Leopoldo Zea, Op. Cit. Págs. 62-63 y 77 y sgts. No sólo eso, las primeras Constituciones de la República decretaron a la católica como única religión permitida. Vid. López Gallo. Op. Cit. Pág. 87.

la burguesía hizo a la Iglesia su aliada. Ni siquiera el positivismo, la nueva doctrina importada y adaptada a la realidad mexicana por Gabino Barreda a partir de 1867, "quiso disputar el terreno o poder espiritual a la iglesia católica. Pretendió (el positivismo) ser una doctrina del orden social y no del orden individual. El individuo era libre para tener las ideas que quisiera; para lo que no era libre era para imponer estas ideas, sus ideas, a la sociedad" (1).

Mariano Otero en el ensayo citado anteriormente, analiza el poder económico de la Iglesia de su tiempo (1842), insistiendo sobre el poder temporal del clero que tenía grandes propiedades y que además poseía una perfecta organización para controlar a sus tributarios, es decir, a todos los habitantes del país. esto le daba mucha influencia y "posición elevadísima" en todo lugar. El mismo autor señala el poder ideológico de la Iglesia al tener en sus manos toda la educación, de esta manera se constituía en directora de la multitud "que le estaba sometida bajo tantos otros aspectos" (2). Hay que tener presente también el valor social y religioso de los sacramentos.

Mariano Otero, sin olvidar a los sacerdotes-benefactores, "defensores de los miserables", que en México habían sido, escribe:

"De esta manera, con una tal reunión de riquezas, con un tal número de subordinados, -

---

(1) Leopoldo Zea. Op. Cit. Pág. 71.

(2) Op. Cit. Pág. 118.

con una clientela tan extendida con el dominio de la inteligencia y con el poder de beneficencia en esta sociedad pobre, desorganizada, débil y congojosa, el clero debía ser un grande poder social, y constituyó sin duda el principal elemento de las colonias españolas" (1).

La revolución de independencia, la reforma, el porfiriato, todas las luchas ideológicas y los gobiernos conservadores o liberales, no llegaron a anular el fondo católico de la mayoría de los mexicanos. Ni siquiera hubo la idea de hacerlo. Los liberales mexicanos podían adoptar todas las nuevas ideas.. para la vida pública, pero en la privada seguían siendo católicos: educaban a sus hijos dentro de la Iglesia, cumplían con los sacramentos y lo más importante, si eran ricos, confiaban en el catolicismo para que el pueblo guardara el orden que garantizara el progreso (2).

Leopoldo Zea estudiando el positivismo en México encuentra un informe revelador de Gabino Barreda sobre un libro de texto sobre moral propuesto para la Escuela Nacional Preparatoria. Su primera objeción a dicho texto de Nicolás Pizarro aparece muy "liberal": como ataca a la religión católica va en contra de uno de los principios más caros del liberalismo: la libertad de creencias; dice Barreda que

---

(1) Ib. Pág. 120.

(2) Leopoldo Zea. Op. Cit. En las páginas 113 y - - Sgts., ver la defensa que hace Gabino Barreda - del catolicismo.

el gobierno no sólo no debe enseñar a los jóvenes a rechazar una forma de conciencia sino que debe abstenerse de alentar cualquier ideología, ya sea católica o anticatólica, pues de hacerlo acarrearía el disgusto de algunas personas y por lo tanto la protesta, la rebelión y el desorden. Además, decía Barreda, el texto propuesto incluía ideas disolventes contrarias al buen gobierno y al orden y al progreso de la sociedad, al tratar de inculcar la idea de que los ricos deberían repartir sus bienes a los pobres pues eso sería lo más devastador para el orden social basado en la propiedad privada, el estímulo al esfuerzo individual y las recompensas para los más aptos. Además, declara que el clero católico es el conductor de la humanidad. Piénsese en el terror de Barreda al imaginar a las grandes masas empobrecidas (embrutecidas decían) sin el freno de la religión y exigiendo los bienes de los ricos. Entonces sí se desataría el desorden, el caos social-peligrosísimo para la burguesía cuyo principal fin era la propiedad privada. El Estado debería garantizar, y ésta es su verdadera función, la paz y el orden basados en la libertad de conciencia y la libertad de acción, a condición que éstas dos se separaran, a condición de que nadie "se sirviera de la religión para alterar la paz social" (1). Ni siquiera la beneficencia es una obligación del rico, Leamos cómo dice Zea que pensaban:

"Nuestros burgueses tienen mucho interés en que no se confundan las dos esferas. Hombres de dos mundos, quieren al mismo tiempo el --

---

(1) Ib. Págs. 113 y sgts.

pleno disfrute de las riquezas de este mundo y las riquezas del otro. El ser católico no quiere decir dejar de ser burgués: son dos campos distintos que no pueden confundirse pero tampoco oponerse. La mayoría de los hombres que hemos llamado burguesía mexicana seguirán siendo católicos, pero siempre y cuando no se les limiten sus derechos en esta tierra, que no se confundan los terrenos. Obligar a los ricos a dar limosna a los pobres, equivale a desorganizar a la sociedad, es como invitar a la clase trabajadora a que viva de la holganza" (1).

La separación de la Iglesia y el Estado, la ley de desamortización de los bienes del clero, la nacionalización de cementerios, la secularización de los conventos, el registro civil, nunca fueron movimientos antireligiosos propiamente dichos (2) sino a lo más, acciones dirigidas a restar poder temporal al clero y supeditararlo al gobierno civil; de cualquier manera, el catolicismo siguió privando como pensamiento rector en las conciencias de todas las clases sociales en México. Si después de la Reforma el clero perdió parte de su dominio temporal en la capital de la República y en algunas grandes-

---

(1) Ib. Pág. 292

(2) Para conocer los argumentos del clero en favor de la tesis de que la Reforma y siguientes movimientos sí fueron antirreligiosos, Vid Jesús - García Gutiérrez, Acción anticatólica en México. México, Jus. 1959. 191 pp. Passim.

ciudades, no fue así en las pequeñas y los pueblos de provincia donde su poder sigue vigente aún hoy día. Bástenos ver el retrato que Hermenegildo Bustos hace al señor cura Martínez de Purísima del Rincón para tener la imagen completa de los sacerdotes que componían el clero ante el que luchaban políticamente los liberales mexicanos, estos sacerdotes, muchos de ellos peninsulares que vestían la sotana para hacer en América una carrera nada santa, que con otras armas ya era difícil ganar, por la competencia de criollos y mestizos de la que hemos llamado burguesía en ascenso. Los elementos más importantes de esta ideología religiosa no eran los incluidos en el Evangelio cristiano sino las impuestas por la Iglesia como institución. (De ahí el terror de Barreda cuando Nicolás Pizarro recuerda a los ricos la máxima cristiana de repartir los bienes a los pobres) (1). Estas normas del católico eran ante todo de valor social y no subjetivo, cumplir con los mandamientos de la Iglesia era cumplir ante la "buena" sociedad: ir a misa los domingos, comulgar tantas veces al año, no comer carne en vigilia, guardar los días señalados, administrarse todos y cada uno de los sacramentos "desde la cuna -- hasta la muerte", etc. La pena por la contravención de estas reglas más que espiritual era social, al infractor se le separaba del grupo, se le señalaba con el dedo, se le impedía participar en cualquier terreno social. Además de esta serie de reglas, la Iglesia católica cumplía funciones muy importantes, como la de conservar la obediencia y el

---

(1) Ver página 36. Nota 1.

respeto de los pobres ante los ricos y la de servir a aquéllos de última instancia a la que recurrir en sus penas extremas, para encontrar, claro, consuelo espiritual. Otra función de la Iglesia era tener en buenas condiciones de limpieza la conciencia de los ricos, vía el confesionario. La Iglesia católica no tuvo empacho en conservar ritos, fiestas, etc. de las religiones prehispánicas acopladas al ritual católico ni en permitir la degeneración del culto en idolatría. Para el pueblo mexicano, cada imagen religiosa cobra vida propia, es milagrosa por sí, tiene sus propios partidarios, su culto, su periferia y su historia de milagros. Los pintores independientes invirtieron muchos de sus esfuerzos, su talento y su tiempo en la copia de cuadros religiosos, importados de España o Italia y colgados de los muros de las iglesias o de los libros de estampas que no deben haber faltado en los bagajes de los sacerdotes europeos llegados al país. Les llamamos nosotros "arte religioso". Véanse más adelante los retablos, donde cada santo determinado (es decir cada imagen concreta) era la patrocinadora de milagros y mercedes relatados por nuestros ingenuos pintores.

Leopoldo Zea advierte dos etapas en la ideología burguesa mexicana en el XIX, la fase combativa, liberal; y la segunda, cuando la burguesía alcanza el poder y necesita ya no un pensamiento y una acción revolucionarios sino una mística del orden para conservar lo ganado. En la primera fase se lucha por los ideales levantados por los filósofos ilustrados franceses del XVIII y los revolucionarios pragmáticos estadounidenses. Se lucha por -

"Libertad, igualdad, fraternidad", por "dejar hacer, dejar pasar", por los derechos del individuo; ideales que corresponden a todos aquellos mexicanos que se habían visto aherrojados por los privilegios y prohibiciones de la corona española y que no habían podido llegar al ansiado libre desenvolvimiento de sus finanzas, a la aplicación total de sus capitales, a la libre importación de mercancías, al lujo y el dispendio y sobre todo, al poder político. En esta fase combativa, sigue diciendo Zea, se enfrenta la nueva burguesía, primero a la dominación colonial a quien vence en 1821 y luego a otras clases privilegiadas, el clero y la milicia. La primera que conservó sus fueros, y su organización tributaria sobre el pueblo y su dictadura sobre las conciencias; y la milicia, que se formó al calor de la lucha de 1810 a 1821 y que reclamó después el botín de la victoria. Esta etapa que empieza al consumarse la Independencia se inicia con la lucha de centralistas y federalistas y la brillante actuación de políticos como Valentín Gómez Farías y de escritores como José Ma. Luis Mora; sus banderas principales serán la igualdad, que se debe traducir por no privilegios para las clases dominantes anteriores (para que la burguesía pueda desarrollarse, medrar mejor); libertad, ante el Estado y los demás, para poseer, usar, abusar, explotar, sin que nadie moleste la libre acción del individuo en cualquier terreno. El Estado es un organismo que debe garantizar la paz y el orden para el libre desarrollo -- del individuo (1). No sólo por esta libertad comba

---

(1) Leopoldo Zea. Op. Cit. Pág. 48.

te, también por la libertad ante el clero y la milicia. Esta definición cambiará en la segunda fase. Otro de los principios es el respeto a las ideas de los demás, claro, después de haber impuesto las propias ideas burguesas, pues en la práctica, si éstas eran combatidas por otras clases sociales, privilegiadas o desheredadas, había que acallarlas por medio de la violencia; una vez vencidas estas fuerzas de "retroceso", se podía utilizar la persuasión pacífica para inculcar en todos las nuevas ideas, - - ideas que según ellos eran universales. (Leopoldo Zea cita a José Ma. Luis Mora para caracterizar esta fase) (1). Decíamos que se preconizó el respeto a las ideas siempre que fueran "las ideas del tiempo", es decir las "buenas", pero sobre todo respeto para todas aquellas ideas que no incidan en la paz social y provoquen desórdenes que puedan acarrear la violencia y el caos, tan negativos como que eran movimientos antipatrióticos y antisociales.

"La burguesía mexicana identificó sus propios intereses con los intereses de la sociedad. Los privilegios que obtuvo no eran privilegios propios de su clase sino privilegios propios de todo ciudadano a los cuales tenía derecho como miembro de la sociedad mexicana" (2).

Claro que esos privilegios los acapararán -- después los propios burgueses, justificándose con el positivismo en nombre de la superioridad del más apto.

---

(1) Ib. Págs. 92 y sgts.

(2) Ib. Pág. 98.

"Contra la tesis que sostiene que los privilegios de los hombres son un don divino, o bien contra la tesis que concede todos los privilegios o los caudillos o héroes nacionales, está la tesis del esfuerzo personal, según la cual cada hombre tiene derecho a tener aquello que es capaz de lograr por su propio esfuerzo. No de Dios ni de caudillos" (1).

Zea sigue citando a Mora, el más lúcido de los escritores de esta fase combativa cuando dice que se cree que el Estado es un instrumento al servicio de los ciudadanos, a los "civiles" que creen en el trabajo y la industria y que aspiran a un orden que proteja los intereses que se deriven de dicho trabajo e industria". (2) No en balde esta ideología era la profesada por los federalistas que querían estados "libres y soberanos" ante las razones de los centralistas que adivinaban los peligros de la fragmentación del poder.

La segunda etapa comienza cuando es derrotado al partido conservador en el año 1867. La burguesía que ya existía antes de 1821, la que se fue formando y ascendiendo en los cincuenta años posteriores y la que de 1867 en adelante se formaría amparada sobre todo por la dictadura porfiriana, entendió el cambio en el espíritu de los tiempos, se modernizó y adoptó la nueva modalidad del liberalismo, el positivismo, adaptada a México por Gabino Barrera bajo el amparo de los gobiernos liberales, --

---

(1) Ib. Pág. 99-100.

(2) Ib. Pág. 77.

con Benito Juárez a la cabeza.

Esta burguesía, y seguimos con el libro fundamental sobre esta materia, el de Leopoldo Zea, se enfrenta a un nuevo peligro, los viejos liberales - de ideología jacobina:

"La burguesía mexicana a semejanza de la europea quería el orden, y este su afán tropezaba con la ideología que en otro tiempo le sirviera para combatir el orden que la había antecedido. La burguesía de México tuvo también que enfrentar a esta su antigua ideología de combate una ideología de orden. El positivismo, aunque de origen ajeno a las circunstancias mexicanas, fue adaptado a ellas y utilizado para imponer un nuevo orden. (1)

¿Cuáles son los ideales, los valores de la burguesía en esta nueva fase? Muchos de ellos tendrán el mismo nombre, lo que cambia es la orientación, la interpretación que se les dió. Si alguna vez, conceptos como libertad, igualdad, respeto al derecho ajeno, fueron usados como arma revolucionaria, para transformar el sistema de vida, ahora se utilizan para conservar un estado de cosas en provecho de la clase dominante. Seguirán sosteniendo el principio de la propiedad privada para fundamentar la propiedad privada individual ante las corporaciones fueran indígena o clericales; la libertad cuando se refiere a desarrollar "el trabajo y la industria" libremente. El respeto a las ideas propias -

-(1) Ib. Pág. 49. El subrayado es del autor.

para, por un lado garantizarse la no ingerencia del poder político en sus ideas, y por otro para sostener al catolicismo en la conciencia de las masas como instrumento refrenador de "sus apetitos desordenados" y claro, respeto a las ideas propias mientras éstas no atenten en contra del sistema. Es el tiempo en que se empieza a aplicar los términos "comunista", "de ideas disolventes y antisociales" a todo el que luche en contra del orden burgués (1) - Este respeto a las ideas ajenas se verá contradecido en toda la campaña educativa llevada a cabo por los positivistas mexicanos que inculcaron en los jóvenes sus ideas propias. Los mismos positivistas - adaptadores de esta doctrina a la realidad mexicana sostienen que sus ideas son universales, definitivas, aplicables a todas las clases sociales, por lo tanto, las ideas "propias" son las ideas positivistas. El orden es una idea nueva, introducida por el positivismo de Comte, vía Barreda, que viene a México a garantizar el desarrollo del capitalismo. - Ya no es el "dejar hacer" sino poner orden, lograrla "paz social", he aquí la contradicción con el liberalismo jacobino. "Se pueden tener las ideas que se quiera lo que no se puede hacer es estorbar con tales ideas la libre marcha de la sociedad" ¿Cuál es esta libre marcha? El desarrollo de la burguesía y el capitalismo, la dependencia ante las potencias extranjeras, la industrialización, el incremento de las vías de comunicación como los ferrocarriles (2), el aumento del consumo, la proliferación -

---

(1) Vid. Jean Meyer. Op. Cit. Passim.

(2) Vid. Adolfo Gilly. La revolución interrumpida.- México, El Caballito, 1974. 402 pp. Cap. I.

del lujo, la importación de bienes superfluos, la abundancia de la arquitectura civil (Palacios legislativos, teatros, monumentos, cuyo ejemplo extremo es el proyecto del palacio legislativo de la ciudad de México interrumpido, gracias, por la revolución mexicana de 1910, y mansiones particulares en colonias como la Juárez y la San Rafael en la misma ciudad de México). Y todo el arte académico, del que hablaremos en el capítulo II. El progreso representado por los mismos factores antes citados como la industrialización, la internacionalización de los mercados, además de la obtención de comodidades; -- claro progreso de una clase social.

Se le llama "bien social", "interés de la patria" a los intereses de la burguesía. Es en este sentido que se consuma el despojo de sus tierras a los campesinos, el argumento es que los indios luchan por sus tierras, es decir por sus intereses tribales, atrasados; el terrateniente, el hacendado, en cambio, se ve en la necesidad de apropiarse de esas tierras para dedicarlas a un trabajo intensivo que traerá como consecuencia el progreso de la patria. Leopoldo Zea relata un suceso doloroso, campesinos del estado de Hidalgo reclaman las tierras que les fueron despojadas, ante esto, los redactores de La Libertad argumentan que el "amor a la tierra" es algo primitivo, antipatriótico, que

"La tierra debe estar en manos de hombres -- que la hagan progresar, que la puedan explotar haciéndola producir riquezas. La patria no está en la tierra; la patria es el progreso material. El progreso está por encima de

cualquier otro sentimiento". (1).

Otro de los nuevos valores será el patriotismo. ¿Qué clase de patriotismo? Veamos que nos dice Zea citando a Horacio Barreda, hijo y sucesor de Gabino, en su libro La Escuela Nacional Preparatoria. Lo que se quería que fuera este plantel de educación, documento revelador de la ideología positivista del porfiriato. Entre otras normas, se habla de "deberes para con la familia, la patria y la humanidad". "La doctrina positivista despierta en sus corazones el deseo de servir a la patria y morir por ella, si necesario fuese". (2) ¿Pero qué es la "Patria" en este contexto? ¿El territorio nacional? ¿Los indios yaquis combatidos, asesinados, despojados de sus tierras? ¿Los trabajadores del Valle Nacional? ¿Los peones de las haciendas esclavizados por las deudas? No, la "patria es el progreso material" (de la burguesía) (3)..

La riqueza es otro valor, que aunque no explícito, está presente en toda la práctica del hombre del XIX. La riqueza es una distinción moral -- que indica superioridad. (Véase como habían cambiado, para entonces, los principios cristianos). El rico lo es porque lo merece, porque se esforzó, trabajó, porque es más capaz; es decir, demostró su superioridad en el hecho de haberse destacado de entre los demás. No se olvide que el positivismo es el intento de adaptar las leyes de la naturaleza a-

---

(1) Leopoldo Zea. Op. Cit. Págs. 295 y sgts.

(2) Ib. Pág. 203.

(3) Ib. Pág. 295.

a sociedad; aquí, la ley de la supervivencia del más apto. El rico obtuvo bienes y con ellos ganó la comodidad y el ocio que le permiten dedicarse al "bien de la humanidad", al progreso de la patria"; educando a sus hijos en el extranjero, invirtiendo nuevamente sus capitales, en el mejor de los casos - pues hay que tener presentes los depósitos en los bancos extranjeros. Los pobres, en cambio, siguen argumentando los positivistas, son tan atrasados, tan flojos, tan ignorantes, tan degenerados, que no les alcanza el tiempo más que para trabajar para -- tal cubrir sus más ingentes y primitivas necesidades físicas, por lo que al no poderse dedicar al arte, la cultura, etc., se hunde cada vez más en la miseria, la abyección y el vicio (1). Los ricos, si quieren, pueden ejercer la beneficencia, como una gracia; los pobres "tienen deberes con el rico".

"El respeto, la gratitud y la veneración hacia el rico son las obligaciones del inferior en dinero, de acuerdo con la idea de Macedo" (2).

Esto garantiza el orden social, si no lo cumple el pobre está atentando contra la sociedad, la patria y la humanidad. El rico puede ejercer la caridad, pero ésta no es una obligación pues si así fuera, el pobre tendría derecho a ella, y podría reclamarla como tal. Reclamar es exigir, violentar, es decir alterar la paz, desordenar a la sociedad, -- atentar contra la patria y la humanidad. (La humani

---

(1) Ib. Págs. 168 y sgts.

(2) Ib. Pág. 169.

dad burguesa catoliquísima) (1).

Encontramos otra norma que contradice el liberalismo anterior, tan combativo, y es precisamente el antirrevolucionarismo. Recuérdese: la sociedad se rige por leyes semejantes a las biológicas, - una de las principales es la de la evolución, el -- progreso gradual; cualquier intento que se haga por cambiar revolucionariamente el estado de cosas es - ir contra la naturaleza, es decir, proceder equivocadamente (2).

Todos estos ideales, normas y valores aspiran, como dijimos, a ser válidos para todos, son inmutables y eternos, ir contra ellos es ir contra la naturaleza, contra la humanidad, contra el espíritu de los tiempos, contra la misma historia; no los -- prohijan como ideología para una sola clase, sino - como últimas verdades, reveladas por la ciencia y - la razón. Si alguien no participa de ellas es reaccionario o "comunista", es decir, antipatriota, enemigo del bien social; por eso se inculca por todos los medios posibles a los niños, a los jóvenes, a los campesinos, a los obreros; es la ideología dominante. Se las dan en el pupitre y en el púlpito y el confesionario y ellos se lo creen porque ellos - sí son patriotas y aspiran a ser libres e iguales. Además se les garantizaba el derecho a ser católi--cos. El pueblo adoptó el liberalismo (no el positivismo que fue al fin y al cabo una ideología elitista) con verdadera pasión, pues sus ideales no estaban enmascarados, no eran falseados por intereses -

---

(1) Ib. Pág. 290 y sgts.

(2) Ib. Pág. 245.

de la burguesía, porque ellos sí creyeron en la libertad, en la igualdad. José Ma. Estrada trabaja en la fase primera del liberalismo, él mismo actúa con libertad, es espontáneo, por esto es, seguramente, por lo que José Guadalupe Zuno le llama "padre de la independencia artística mexicana", como Hidalgo lo fue de la independencia política. José Ma. Estrada retrata al militar que luchó en la guerra iniciada en 1810, al sacerdote que sigue teniendo influencia política y económica además de la religiosa; al comerciante, al funcionario público, al latifundista; a todos esos representantes de la burguesía mexicana que antes de 1867 están luchando por la riqueza, por el poder político, por la relevancia social; y los rodea de los objetos que puedan señalar este ascenso pintados con cuidado y digamos, amor. En los retratos de Estrada se muestra "ideología de los tiempos" que era la propia de esa clase social. Hermenegildo Bustos pinta su primera obra en 1851 y la segunda, el retrato de su padre, en 1852. Estaba muy cerca la victoria de los liberales plasmada en las leyes de Reforma. Se instrumentaba la separación de la Iglesia y el Estado. Se desacralizaba a los sacerdotes para darles su verdadera dimensión humana. Se suprimían los fueros y los tribunales especiales. Se preparaba el terreno para el imperio de la burguesía y empezaban a cambiar los derroteros ideológicos de la misma clase. Es entonces cuando Bustos retrata a la gente de su tiempo, latifundistas, comerciantes, sacerdotes, pero también, y con todo amor, a los campesinos, arrieros, peones, las jóvenes pueblerinas, los ancianos y los niños de su provincia, de Purísima del Rincón. El mismo es, muy católico, muy patrio-

ta, muy trabajador, cree en los santos y en el esfuerzo propio, practica el respeto al cura y al patrón. Sin embargo, en el momento de retratar al burgués o al sacerdote, no le concede ninguna ventaja, no oculta sus defectos, no idealiza su prosperidad; al contrario, penetra en lo más profundo de sus psiquis, lo descubre, lo desnuda a través de relatar una mirada, un gesto, una taimada sonrisa. Descubre las ansias de poder y de riqueza y nos muestra todo el orgullo, la avaricia y la ambición. Con la misma honradez que pinta la sencillez de una anciana campesina, así pinta la complejidad de un peninsular. Veamos nuevamente el retrato del padre Ignacio Martínez que se guarda(?) en la parroquia de Purísima de Bustos (antes del Rincón), Guanajuato.

II P A R T E

## 1.- LA REVALUACION EN EL SIGLO XX DE LA PINTURA INDEPENDIENTE DEL SIGLO XIX

Artistas, críticos e historiadores del arte se han ocupado de la pintura que hemos propuesto -- llamar independiente, a partir del primer cuarto -- del siglo XX. Se han escrito artículos para revistas, biografías y capítulos especializados para enciclopedias u obras dedicadas a la historia del arte en México. La tónica principal de estos artículos y biografías ha sido el interés por destacar estas obras como un aporte auténtico del pueblo mexicano librado de las influencias, reglas y modas europeas. La indagación ha sido más bien producto de una curiosidad folclórica nacionalista. Algunas -- obras de estos "historiadores" o "críticos" son -- francamente pintorescas como la biografía de Bustos por el doctor Pascual Acevez Barajas; otras sorprendentes por la incongruencia de los temas tratados, -- como la de José Guadalupe Zuno; así encontramos tam bién estudios bastante serios, realmente preocupados sus autores por penetrar hasta la profundidad -- de las obras como el pequeño pero importante artículo de Walter Pach o el de Ramón Gaya. Es indudable la aportación de Justino Fernández quien con su interés por estos pintores y su estímulo a los nuevos investigadores ha dado lugar a la investigación actual sobre el tema. Sin embargo, ha hecho falta un estudio realmente crítico en el que se tomen en -- cuenta todos los aspectos que entran en la composición de esta creación artística. El nuestro es un-

ntento por integrar a estos pintores y a su obra -  
n su contexto histórico; y sin sobre apreciar ni -  
inimizar su obra, colocarla en su verdadera dimen-  
ión.

En las siguientes páginas analizaremos las -  
ublicaciones que estuvieron a nuestro alcance du--  
ante el tiempo que duró nuestra investigación y --  
ue llega hasta el año 1972.

Fuera de la mención que se hace de José Ma--  
ía Estrada en el folleto Las bellas artes de Jalisco  
o (1) de Ventura Reyes y Zavala, de 1882, como de-  
un pintor mediano, pero excelente fisonomista", no  
emos encontrado en ninguna publicación del siglo -  
IX, ni de principios del XX, noticias ni críticas-  
obre la pintura independiente, producida entre - -  
810 y 1910. Es hasta 1921 cuando un pintor, escri-  
or y científico mexicano Gerardo Murillo, más cono-  
ido como Dr. Atl, se ocupa en su libro Las artes -  
opulares de México (2) de las diversas manifesta--  
iones artesanales del pueblo mexicano como la cerá-  
ica, la cestería, etc. Entre ellas, y ocupando un  
equeño capítulo el Dr. Atl habla de los exvotos o-  
etablos que le parecen, y con razón, verdaderas ma-

- 
- 1) Ventura Reyes y Zavala. Las bellas artes de Jalisco. Apuntes para formar un catálogo de los artistas que han nacido en el Estado, o han vivido en él, dejando obras de su mano, compiladas por. Guadalajara, Tip. de Valeriano C. Olague. 1882. (Folleto). Citado por Justino Fernández. Arte moderno y contemporáneo... Op. Cit. Pág. 149.
  - 2) Gerardo Murillo, Dr. Atl. Las artes populares de México 2V. México, Librería Cultural, 1921.

manifestaciones artísticas del pueblo mexicano. En 1927, en la revista Forma se reproduce este capítulo con el título de "Los retablos del Señor del Hospital" (1). El Dr. Atl estudia los retablos o exvotos que encontró en una iglesia del pueblo de Salamanca en Guanajuato, dedicados a un cristo negro de los cuales dice que "son retratos muy elementales, pero con mucho carácter, no sólo en la fisonomía sino en las actitudes", para él, los exvotos que se pintan después de 1860 ya no tienen la misma fuerza que los anteriores y los posteriores a 1910 son escasos, y pobres en expresión salvo los que se pintan para agradecer favores y milagros recibidos de los santos durante la revolución. Cuando la persecución religiosa y el saqueo de las iglesias, el pueblo, a veces los mismos soldados iconoclastas, se los llevaron a su casa con reverencia. Algunas iglesias contenían numerosos ex-votos: el Santuario del Sacromonte de Amecameca, la Basílica de Guadalupe, la iglesia de Mexicaltzingo en Guadalajara, la iglesia de la Soledad en México y el Santuario de los Remedios.

En 1923 apareció un volumen dedicado a la Historia de la pintura en Puebla de Francisco Pérez Salazar (2), donde entre otros pintores se habla de

- 
- (1) Ib. "Los retablos del Señor del Hospital" en Forma. Revista de Artes Plásticas, No. 3. México, SEP y UNAM, 1927. (Director Gabriel Fernández Ledesma).
- (2) Francisco Pérez Salazar. Historia de la pintura en Puebla. Ed. Intr. y notas de Elisa Vargas Lugo. México, UNAM, 1963. 246 pp. 90 ilustr. (1a. ed. en 1923).

Agustín Arrieta, uno de los artistas que estudiaremos entre los que sin ser completamente independientes, por razones temáticas o estilísticas, se puede incluir entre los no académicos a pesar de su formación.

Es a partir del año de 1932, cuando apareció la obra de Roberto Montenegro titulada Pintura mexicana, 1800-1860 (1) que se inició realmente la revaluación de esta pintura producida durante el siglo-XIX, que hasta ese momento no había constituido objeto de interés para los críticos, pendientes sólo, por un lado, de las manifestaciones académicas y -- por otro de los artistas contemporáneos quienes estaban creando el gran renacimiento pictórico mexicano revolucionario. Este movimiento, siguiendo la temática del momento histórico ponía su interés en el pueblo y el pueblo era su tema, su objeto principal. La gran pintura mural mexicana, gestada durante la Revolución de 1910 y nacida en pleno ambiente renovador, plasmó los tipos humanos populares, los problemas de obreros y campesinos, por lo que tuvo una tendencia eminentemente popular y en la mayoría de los casos francamente socialista. Este interés por el pueblo habría de revertir sobre la pintura -- que no había tenido interés para el cientificismo porfirista y que ahora mostraba sus valores humanos y estéticos a la nueva visión de críticos y artistas. Estos últimos fueron los primeros en captar -- su importancia y es por esto, precisamente, que un-

---

(1) Roberto Montenegro. Pintura mexicana, 1800-1860. México, S.E.P. 1934. 19 pp. y LXII ilustraciones. (1a. ed. 1933).

pintor, Roberto Montenegro, y no un crítico, es el que colecciona las muestras del arte independiente del XIX, las estudia y las da a conocer en el libro citado, junto con una pequeña introducción en donde dice que "no quiere exponer teorías sobre plástica" ... "ni una crítica estudiada, ni una interpretación profunda" sobre esta pintura a la que llama la "más genuinamente mexicana posterior a la conquista". El mismo título de la obra, demasiado general, no da una idea de la pintura que trata ni se compromete al no denominarla "popular" "independiente" o de cualquier otro modo. Incluye ex-votos, naturalezas muertas y retratos. Hace resaltar la obra de José Ma. Estrada del que dice: "Su estilo inconfundible y su recia personalidad se ponen de manifiesto en sus retratos, diversos sólo por los accidentes; su ingenuidad es, a la vez, sabiduría y comprensión. Su trabajo se envuelve en la misma paciencia, en idéntica delicadeza, y sus figuras acatan, instantáneamente, el veredicto de la muerte. Esta carencia de vida crea, en cambio, una existencia ulterior que los hace revivir entre nosotros. Su composición (es perfecta en equilibrio lineal, sin fondos que distraigan al sujeto y dan tanta importancia al parecido como a los más insignificantes detalles. Los tonos, a veces oscuros, a veces claros, son siempre de una rara elegancia, y con refinada discreción se sostienen dentro de una perfecta armonía". (1)

Para Montenegro, como antes para el Dr. Atl, la pintura posterior a 1860 es inferior en calidad-

---

(1) Ib. Pág.

a la de los 50 años anteriores; posiblemente este juicio provenga de su desconocimiento de la obra de Hermenegildo Bustos, pues aunque en su libro incluye el retrato de doña Joaquina Ríos de Bustos pintado por su esposo, Montenegro lo dá como anónimo de fecha desconocida. Una de las ideas de Montenegro que después se repetirán en muchos de los estudios sobre estas obras, es de que en ellas hay "sinceridad, candor", "sin ninguna escuela" y también la de comparar a Estrada con el Aduanero Rousseau, hablando de que los dos están "desligados de toda influencia extraña".

Justino Fernández en 1937 publica El arte moderno en México (1) en el que dice que las muestras de este arte son las más interesantes del XIX y propone que se llame "pintura independiente". Dice -- que debe considerarse como la más genuina expresión de la amalgama india española. No conociendo todavía la obra de Bustos y de algunos otros artistas, sólo menciona a José María Estrada.

En 1937 también, Rafael López Malo, al presentar varias muestras de la pintura romántica del siglo XIX en la Revista de la Universidad (2) dice "que la pintura popular expresa a perfección el alma romántica. Tanto los motivos de esta última como la libertad de tratarlos, la espontaneidad y la sencillez, la hace verdaderamente representativa --

---

(1) Breve historia, Siglos XIX y XX. Op. Cit.

(2) "La pintura romántica del Siglo XIX" en la Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, año III No. 12. México, U.N.A.M., 1937. - (Enero).

del romanticismo mexicano". Menciona a Estrada y a anónimos "de los que se conservan cuadros en desorden".

En ese mismo año se habla por primera vez de un pintor Mariano Silva Vandeira, que a la enseñanza académica responde con un primitivismo, que de ser consciente, la colocaría entre los pintores de las corrientes más avanzadas del siglo XX. El autor del artículo es Xavier Villaurrutia quien (1) dice que el pintor tiene "la embriaguez de una sensualidad equidistante del refinamiento y la violencia". Como este autor trabajó sobre todo en el siglo XX, no lo vamos a estudiar aquí detalladamente.

Un pintor español, Ramón Gaya, escribe en 1940 un artículo sobre la pintura independiente en la revista Romance (2) donde dice que José Ma. Estrada "todos sus problemas eran de atención, de observación, de exactitud, de fidelidad, de honradez, y es así como ese pintor llega en sus cuadros a tan extraña veracidad, a tan extravagante realismo, en el cual una breve sonrisa, una mirada momentánea -- quedó allí en una maravillosa perdurabilidad, en un embalsamado mágico...".

Dos años después se publica por primera vez un estudio sobre Hermenegildo Bustos y su obra en -

---

(1) "Un pintor americano: Mariano Silva Vandeira" - en Letras de México. México, V. I No. 2. 1937.

(2) "Divagaciones de un pintor. Introducción a la pintura mexicana" En Romance. México, 1 de marzo de 1940.

Cuadernos Americanos, escrito por el crítico norteamericano Walter Pach, en 1942 (1). Así como Villaurrutia había llamado a Silva Vandeira "pintor americano", así Pach intitula su artículo "Descubrimiento de un Pintor Americano" llamándole así a Armenegildo Bustos. Al lado de algunos juicios críticos nos ofrece datos sobre la vida de este pintor y relata la historia del hallazgo de su obra, diciendo que fue el también guanajuatense Francisco Drozco Muñoz quien la encontró en su estado natal, la coleccionó, la estudió, indagó sobre las curiosidades biográficas del artista y fue quien puso en contacto al autor del artículo con la obra pictórica de Bustos. Pach realza la condición de Bustos como hombre americano y dice que es un primitivo en el sentido de "considerar primarias las cosas primarias, característica de algunas de las escuelas que estimamos más nobles". Dice que la palabra más digna, "ingenuidad" debe rechazarse definitivamente al pensar en estos artistas. Sus retratos "pertenecen a la gran tradición de las artes que esclarecen el enigma de la vida humana".

En este mismo año, 1942, se realiza en el palacio de las Bellas Artes una gran exposición con pinturas jaliscienses del siglo XIX, por medio de la cual se dieron a conocer los originales de algunas de las obras que había publicado, en blanco y negro, Montenegro. Y la Galería "Decoración" dirigida por Eduardo R. Méndez presentó poco después --

---

(1) Walter Pach. "Descubrimiento de un pintor americano" en Cuadernos Americanos, México, nov-dic. de 1942.

una muestra de la pintura veracruzana del siglo XIX, en la que destacó la obra de José Justo Montiel. - Sobre este pintor escribió en el No. 8 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas un artículo Justino Fernández (1) en el que, a pesar de reconocerle una educación artística y posiblemente un viaje de estudio a Europa, prefiere catalogarlo como "independiente de la Academia de San Carlos", junto con otros pintores que "pintaron obras de mérito, en que no sólo los conocimientos, sino una gracia ingenua, les da un cálido aire y un carácter nacional". En 1944 se volvieron a exponer estas pinturas, además de otras que se trajeron de Veracruz para el efecto, en el Palacio de las Bellas Artes.

En 1943 aparece el libro de José Luis Bello y Gustavo Ariza dedicado a las Pinturas poblanas. Siglos XVIII y XIX (2), con textos y datos tomados del libro de Pérez Salazar e ilustraciones de numerosas pinturas poblanas provenientes en su mayoría de las Galerías Bello.

Francisco de la Maza se interesa a su vez -- por la pintura independiente y publica un pequeño artículo sobre José María Estrada en la revista literaria El Hijo Pródigo (3) en el que se apunta que estos pintores no son completamente espontáneos ni

- 
- (1) "José Justo Montiel" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, UNAM, 1942.- (No. 8).
- (2) México, Talleres Gráficos de la Nación, 1943.
- (3) "José María Estrada" en El Hijo Pródigo. Vol. V, No. 17, México, 1944.

autodidactas, sino que han recibido diversas influencias, desde la de los artistas del Renacimiento hasta la de los maestros de formación académica como Uriarte en Guadalajara ocupando un lugar importante la pintura religiosa colonial, muy abundante en las iglesias de la provincia mexicana. En la parte final copia algunos de los juicios de Ramón Gaya, del artículo antes citado.

En el número 15 de El Hijo Pródigo, Vol. IV, año 1944, (1) Paul Westheim se ocupa de los pintores veracruzanos, a los que, siguiendo a Montenegro, compara con Henri Rousseau por el realismo mágico con que se manifiestan estos retratos de familia.

Agustín Lazo insiste en la obra de Mariano Silva Vandeira en el No. 33 de El Hijo Pródigo en 1945 (2) repitiendo conceptos ya dichos por Villaurrutia ocho años antes.

En 1946 aparece en los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas un estudio de don Manuel Romero de Terreros de los "Bodegones y Flores en la Pintura Mexicana", (3) muchas de estas obras ejecutadas por Agustín Arrieta, el artista de formación académica pero de temática popular de quien ya hablamos anteriormente, y de anónimos que bien pueden catalogarse dentro de los "independientes".

En la revista México en el Arte No. 1, de ju

---

(1) "Pintores veracruzanos".

(2) V V, No. 33. México, dic. de 1945.

(3) V. IV, No. 14, 1946.

lio de 1948, editada por el entonces recientemente-creado Instituto Nacional de Bellas Artes, Gabriel-Fernández Ledezma presenta un artículo llamado "Niños anónimos de la Colonia y el Siglo XIX", obras pictóricas que en su carácter de anónimas podemos considerar dentro de los límites de nuestro estudio. Fernández Ledezma nos dice que mientras las obras del XVIII reciben influencias europeas y académicas, las del XIX "se encuentran más lejos del estilo y la técnica académicos, se entroncan con la pintura popular"... "obras ingenuas e inexpertas, pero graciosas".

En el número 3 de la misma revista, de septiembre de 1948 Paul Westheim se vuelve a ocupar de los artistas francamente independientes y les llama "maestros de la realidad". Al lado de algunos juicios críticos, siempre elogiosos, nos da noticias interesantes como la de que en 1947 el Instituto Nacional de Bellas Artes, dirigido entonces por el maestro Carlos Chávez, había adquirido la importante colección de pinturas del doctor Crispiniano Arce, en un total de 36 obras, la mayoría de ellas de José María Estrada y había abierto una exposición permanente en el 3er. piso del Palacio de Bellas Artes donde se exhibirían. Westheim se ocupa principalmente de Estrada y de Bustos y apunta una idea interesante: "la realidad la traducen al dibujo, a la línea, ya en esto hay algo de irreal, de mágico".  
(1)

---

(1) Paul Westheim. "José María Estrada y sus contemporáneos", en México en el Arte. No. 3, México, SEP e INBA, septiembre de 1948.

En diciembre de 1951, enero y febrero de 1952, el Instituto de Bellas Artes abrió una gran exposición exclusiva de las obras de Hermenegildo Bustos. A propósito de este evento se publicó un importante Catálogo en el que encontramos una somera introducción de Fernando Gamboa (1) un detenido estudio de Paul Westheim (2) y una serie de reproducciones en color y en blanco y negro de las más importantes obras del pintor. También incluye una cronología biográfica y la lista de las obras expuestas con todas las especificaciones necesarias, medidas, fechas, propietarios, etc. Westheim recuerda, y reproduce en buena parte, su estudio aparecido en México en el Arte (supra) y las ideas desarrolladas ahí, las amplía en beneficio de una justa revalorización de la obra del guanajuatense. Insiste en la corrección del dibujo que sirve de base para todas las pinturas de Bustos, dibujo que tiene "trazos claros, precisos y no puedo evitar la palabra- correctos", "posee también en alto grado el sentido pictórico", siempre hay dentro de la superficie una viva fluencia de subtonos, una rica vibración de los valores cromáticos, en fin, todo aquello que caracteriza a los auténticos coloristas".

Insistiendo en la difusión de la pintura popular del siglo XIX, Roberto Montenegro publica en

- 
- (1) "Introducción" al Catálogo de la Exposición de las Obras de Hermenegildo Bustos, México, INBA, 1951-52.
- (2) Paul Westheim. "Hermenegildo Bustos" en el Catálogo citado antes.

1950 otro pequeño volumen destinado a los ex-votos -- llamado otra vez ambiguamente Retablos Mexicanos -- (1) edición bilingüe, en la que el título en inglés es más explicativo: Mexican Votive Painting, en el cual, como antes el Dr. Atl, hace resaltar las cualidades de este género de pintura a la que llama -- "popular".

Un trabajo profundo y más serio es el capítulo escrito por Justino Fernández en su libro capital Arte Moderno y Contemporáneo de México publicado en 1952 (2), donde nos explica que el nuevo interés que despierta este arte entre críticos y artistas de la época se debe a las nuevas orientaciones artísticas mundiales, que abandonando al realismo romántico prefieren las obras expresionistas y esta pintura está más cerca del deseo de expresar que de retratar fielmente la realidad. Pero aún con todos sus valores, esta pintura popular no alcanza el rango de arte, porque los artistas que lo producen no tienen conciencia del tiempo histórico en el que viven, ni saben si mejoran o aportan algo nuevo a lo ya hecho. Son espontáneos y libres. A este arte -- "hemos de tomarlo, en su propia esfera de valores". Dedicó cuatro páginas a estudiar y analizar la obra de José María Estrada "que no era naturalista, sino libremente expresiva" y encuentra en ella gracia, sobriedad, moderación en el uso del color y un cierto encanto decorativo. Otro de los artistas que le merecen a Justino Fernández varias páginas de texto y la inclusión de reproducciones es Hermenegildo --

---

(1) México, 1950.

(2) Op. Cit. Págs. 147 a 153.



FILOSOFÍA  
DE LETRAS

Bustos, más naturalista que Estrada, menos decorativo, "por la honradez de su visión y por las cualidades de pintor, su obra resulta excepcional en la -- pintura popular del Siglo XIX mexicano"... "Dejó -- una obra de esas que contribuyen al prestigio de la gran pintura". Nos sigue diciendo que no sólo en -- el Bajío se dieron estas manifestaciones artísticas sino también en otras regiones de la República. En Durango y en época más reciente menciona a Mariano-Silva Vandeira. En Veracruz hay también una gran -- producción anónima. De Oaxaca habla especialmente -- el pequeño cuadro El Banquete dado al General don-  
Antonio León, Gobernador de Oaxaca, en el Palacio --  
de Gobierno, que encaja con los ideales de Baudelaire cuando pedía que el arte estuviera acorde con la realidad cotidiana. Dedicó un párrafo aparte a los ex-votos o retablos y dice que son genuina "pintura popular". Justino Fernández termina diciéndonos -- que en la pintura popular se refleja la sociedad mexicana, "no la india ni la española, sino la auténticamente mexicana que en todos los niveles sociales busca reflejar sus dramas, su vida cotidiana, -- su fe religiosa en expresiones cargadas de sensibilidad". A los artistas que, dice, no son "completamente populares", pero que en cierta medida sí están fuera de la Academia, como Montiel y Arrieta, -- es dedica otro capítulo que se titula "Otros Pintores". De Uriarte de Guadalajara, de Juan N. Herrera de Guanajuato, de Ferrando de Veracruz, no encontramos ninguna noticia, juicio o reproducción en esta obra de Fernández.

A la pronta desaparición de la revista órgano del Instituto Nacional de Bellas Artes, México --

en el Arte, siguió un vacío en México respecto de publicaciones de gran calidad, especializadas en el tema, que sólo fue llenado hasta 1953 en que se fundó Artes de México; una revista que ha encargado la historia y crítica del arte mexicano a especialistas en cada materia y que ha ilustrado con fotografías de obras y del natural en bellas reproducciones. Varios de los números se han dedicado al arte del siglo XIX y en ellas se incluyen obras y artistas que son objetos del presente estudio. En el número 1, Vladimiro Rosado Ojeda habla del "Sentido del arte independiente en el siglo XIX" (1). Otros números dedicados al arte independiente se irán incluyendo en orden cronológico.

En este mismo año de 1953, la Universidad de Guadalajara presentó una exposición de Pintura Jalisciense, 1968-1953, (2) con motivo de la cual publicó un catálogo con el mismo nombre, en el que aparece un artículo de José Guadalupe Zuno titulado "Breve Relación de los Pintores Jaliscienses" en el que hace una historia de la pintura del estado de Jalisco hasta la época. Estrada es mencionado como si hubieran dos pintores del mismo apellido, José María Estrada y José María Zepeda de Estrada, a pesar de que Justino Fernández ya había resuelto el problema sobre esta confusión desde 1952.

Raúl Flores Guerrero colaboró en Artes de México, número 4, 1954, con el tema "Los Muralistas del siglo XIX" en el que da algunas muestras de los

---

(1) En Artes de México. No. 1.

restos de esta pintura que en lo popular fue muy -- abundante en la República.

En 1956 apareció en dos publicaciones distintas el mismo artículo de Paul Westheim; en español en Cuadernos Médicos, 1956, y en francés en Nouvelles du Mexique, 1957. (1) Insiste en darle categoría de obra de arte a las pinturas de Estrada y Bustos, que son los autores que le parecen más importantes dentro de este tipo de pintura.

Ese mismo año aparecieron dos estudios más amplios sobre Hermenegildo Bustos. Un libro del -- doctor Pascual Aceves Barajas (2) originario de San Francisco del Rincón, ciudad contigua a Purísima de Bustos, y varios capítulos que aparecieron en Biografías de Jesús Rodríguez Fraustro (3). Aceves Barajas nos ofrece un interesante retrato del ambiente en el que se desarrolló la vida del pintor y una serie de anécdotas de la misma intercalando de vez en cuando juicios críticos siempre favorables y elogiosos para su paisano. Es muy valiosa la colección --

- 
- (1) "Espejo de una sociedad", en Cuadernos Médicos-Tomo II, No. 2, México, 1956. Y "Miroir d'une société" en Nouvelles du Mexique, No. 1. (Juillet, Aut, Septembre). París, Embajada de México en París, 1956.
- (2) Hermenegildo Bustos, su vida y su obra. Int. de Manuel Leal Guerrero, Guanajuato, Imprenta Universitaria, 1956. 128 pp. con ilustraciones.
- (3) "Hermenegildo Bustos" en Biografías, cuadernos-11, 12 y 13. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1956.

de reproducciones de cuadros que agrega al final, - muchos de ellos propiedad del autor del libro, que fueron prestados por Aceves Barajas para la exposición de 1951, pero otros hasta entonces desconocidos. Rodríguez Fraustro, en cambio, omite casi todo lo pintoresco de la vida de Bustos e intenta hacer una crítica más profunda. Encuentra en la obra de Bustos tres períodos, el primitivo, la evolución y la plenitud; la primera caracterizada por el "predominio de los colores oscuros" "dejando en la penumbra a sus personajes" (?). En la segunda época "la opaca paleta de Hermenegildo Bustos se empieza a iluminar", en la tercera intenta la pintura de cuerpo entero. Rodríguez Fraustro agrega una valiosa lista de las obras entonces localizadas del pintor guanajuatense. Dentro de sus limitaciones es uno de los ensayos monográficos más serios hechos sobre Bustos.

Comos vimos, José Guadalupe Zuno que aparte de abogado y político es también crítico y pintor, ya había incursionado en la historia del arte de Jalisco. Comparte con el también jalisciense doctor Crispiniano Arce el amor por las obras de José María Estrada y anónimos que ambos coleccionan con fruición. Escribe en 1957 José María Estrada, padre de la independencia en la pintura mexicana (1) y la Historia de las artes plásticas de Jalisco (2) en las que dignifica y enaltece el arte que de provinciano se trata de volver universal, sobre todo -

---

(1) Guadalajara, Jal, Instituto Tecnológico de la - Universidad de Guadalajara, 1957.

(2) Guadalajara, 1957.

por lo que respecta a Estrada. El mismo año publica el libro Las artes populares en Jalisco (1), en el que, a semejanza del Dr. Atl dedica un capítulo a los retablos y ofrece reproducciones de éstos muy interesantes junto a algunas pinturas del estilo de Estrada.

La revista Artes de México invita a Ceferino Valencia a colaborar con el número dedicado a "Los Charros pintados por Ernesto Icaza, G. Morales y otros artistas" (2) ilustrado profusamente; y un año más tarde el poeta Carlos Pellicer incursiona por el arte escribiendo la "Introducción" y los "antecedentes" para el enorme libro Pintura mural de la revolución mexicana, 1921-1960 (3), en donde coloca a Bustos, junto con José María Velasco y José-Guadalupe Posada, como el pintor que anuncia el arte auténticamente mexicano; para él sólo ellos tres son los verdaderos antecedentes de la gran pintura mural mexicana de nuestro siglo.

Justino Fernández publica en 1962 su libro El hombre, estética del arte moderno y contemporáneo (4), donde analiza, en el capítulo referente a la pintura independiente, muchas de las obras que hasta aquí hemos mencionado, agregando algunos juicios propios como el de decir que Bustos "es uno de los más grandes artistas surgidos en México durante el siglo XIX".

---

(1) Guadalajara, 1957.

(2) No. 26, México, 1959.

(3) Op. Cit.

(4) México, U.N.A.M., 1962.

El mismo autor firma un artículo donde sintetiza todo lo que ya ha dicho anteriormente sobre el arte moderno y contemporáneo de México, para un número de la revista del Consulado Mexicano en París—ya mencionada (1) correspondiente a abril-diciembre de 1962, donde reafirma sus conceptos sobre Estrada y Bustos.

Artes de México, en 1962, vuelve al arte del siglo XIX con su número 41 dedicado a "Bodegones mexicanos del siglo XIX" (2) en el que aparecen dos artículos alusivos al tema, uno de Ceferino Palencia "Psicología del bodegón" y otro de Francisco Carrera "Los Bodegones de Agustín Arrieta". Todo el número, aunque incluye los nombres de varios artistas como Felipe Gutiérrez, Rafael Flores, M. D. Hernández, M. Pacheco, varios anónimos y otros, le da la máxima atención al pintor poblano Arrieta.

En 1963 se abrió una exposición de arte de Jalisco en el Palacio de las Bellas Artes, con motivo de la cual se editó un folleto, casi un libro, titulado Arte de Jalisco (3) La exposición presentaba obras jaliscienses provenientes desde la época prehispánica hasta la actual, ocupando un lugar muy

---

(1) Justino Fernández. "L'Art moderne et contemporain du Mexique", en *Nouvelles du Mexique*, No. 29, 30, 31. Avril a Decembre, 1962. Págs. 68-90.

(2) No. 41, Año X, México, Septiembre 1962.

(3) Arte de Jalisco. Edición dirigida por Víctor M. Reyes y Adrián Villagómez. Presentación de Celestino Gorostiza. Introducción de Víctor M. Reyes. México, Museo Nacional de Arte Moderno, I.N.B.A., 1963.

destacado la pintura independiente del XIX con Estrada a la cabeza de numerosos pintores que trabajan dentro de esta "escuela". El autor de la "Introducción" del libro, Víctor M. Reyes, dice que Estrada y los otros pintores de la época "aspiraban... a encontrar el camino de la verdadera nacionalidad". En la nota explicativa del capítulo referente al arte moderno del XIX dice (no se sabe si el mismo Reyes) que "se les reconoce valor por que presentan un primer paso en la liberación de las influencias que ejercieron las escuelas europeas sobre los pintores mexicanos durante la época del llamado arte colonial". "Una pléyade de artistas anónimos que nacían bodegones... retratos... sus tendencias. (..) naturalistas (son) secundadas por un fino espíritu-decorativista". Se exhibieron de esta pintura independiente cuarenta y dos cuadros de autores identificados, Oscar Bernache (sic), Gerónimo Córdoba y José Ma. Estrada. León Frousset, Jacobo Gálvez, Manuel Gómez Castro, Guarneros, G. F. Mendoza. José María Muñoz, F. Ramírez, Abundio Rincón, J. Virgen (1912), José María Uriarte, Félix Zárate.

Muchos de estos pintores, aunque están incluidos en el apartado "Arte Moderno siglo XIX" son del siglo XX, pintaron imitando el estilo del XIX, ya que habiendo sido éste revalorizado adquirió altos precios en el mercado. Ejemplo: Oscar Bernarch y G. F. Mendoza. Y una gran colección de anónimos, ciento cuatro en total. Todos estos cuadros procedentes del Museo Regional de Jalisco, del Museo de Arte Moderno de México y de Colecciones particulares. En 1964 apareció el III tomo de la ambiciosa obra Historia general del arte mexicano, firmado --

por Raquel Tibol y dedicado al arte moderno y contemporáneo, (1), en él, la autora dedica un capítulo a nuestros pintores agregando un nombre desconocido hasta entonces, Mariano de Jesús Torres, de Morelia, Michoacán. Raquel Tibol, a diferencia de Montenegro dice que no es un arte nuevo sino de larga tradición. Dice que estas obras son espontáneas, "ajenas a cualquier preocupación estético-dogmática". Juzga con igual criterio la obra independiente y los ex-votos. Dice que tienen una carga emocional subjetiva. Los "retratos y naturalezas muertas" habrán de ofrecer la primera síntesis de los candores populares y los refinamientos académicos".

Xavier Moysén es el encargado de escribir el estudio para el número 61 de la revista Arte de México, 1965, dedicado a la "Pintura Popular y Concombrista del siglo XIX" donde aporta los siguientes juicios: en primer lugar prefiere llamarle arte popular, no por ser más acertado el término sino porque su uso es más general. Estos artistas no estuvieron ayunos de enseñanzas. Dice de Arrieta que fue discípulo de la Academia de Puebla "sin embargo, sus obras contradicen sustancialmente su formación académica". Esta "pintura popular vive de la imitación, cuando no copia, de la pintura formal o académica". La tradición del retrato viene desde mediados del siglo XVIII. Estrada tiene una delicadeza-

---

(1) Historia del arte mexicano. Epoca moderna y contemporánea. México, Buenos Aires, Hermes, 1964. 249 pp. (Tomo III de Historia del arte mexicano). Págs. 14-15 y 70.

incomparable. Bustos, magníficas obras. De Montiel dice que "estudió en la Academia". Menciona a Maza, Torres, Arrieta, de Guanajuato a J. Zalmerón. El mismo crítico escribe el estudio referente a "La Pintura del Siglo XIX" en el número 92-93 de la misma revista Artes de México, 1967, dedicada al "Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec". Distingue tres clases de pintura en el mencionado siglo, la académica, la popular y la hecha por artistas extranjeros. Insiste en llamarle "popular" a toda esta pintura de autor conocido o anónima. En Chapultepec se conservan algunas muestras sobre todo las de tema histórico, retratos de patriotas.. También las hay de charros, interiores de cocinas y una, ya citada, a la que da mucha importancia: El Banquete ofrecido al general León en Oaxaca. "De algunas puede asegurarse que son un encanto por la novedad de la expresión, tanto en las figuras como en el colorido". "Son el eslabón entre la pintura colonial y la mural del siglo XX". Menciona a algunos pintores como Patricio Ramos Ortega autor de La Batalla del Cinco de Mayo y a Francisco de Paula Mendoza en La Batalla del dos de abril en Puebla.

Quien nos da nuevos nombres para enriquecer la historia de la pintura independiente es Leopoldo I. Orendain, quien escribe "Apuntes sobre pintura - tapatía" en Artes de México, "Guadalajara", números 94-95 de 1967. Hace una historia de la Escuela de Bellas Artes de Guadalajara donde enseñó José María Uriarte quien inculcó a sus discípulos que se apartaran de influencias extranjeras, extrañas, para -- buscar, dentro del medio en que actuaban, su propio

estilo. Así formó a José Ma. Zepeda Estrada, Juan-  
 4. Mares, Rincón, Remigio Patiño, José Antonio Fabi-  
 a y Cirilo Bandera. Todos ellos tienen las caracte-  
 rísticas que se han encontrado en Estrada. Des-  
 pués de haber mencionado la fundación del "Club Ar-  
 tistas Pintores Gerardo Suárez", en 1885, dice, "ca-  
 llidamente surgen los pintores autodidactas... Fran-  
 cisco de P. Herrera, Francisco Mendoza, Rosalío Gon-  
 zález, Luis Asco y Liborio Ponce".

John F. Scott, en el Seminario de Historia -  
 del Arte del doctor Justino Fernández escribió un -  
 ensayo sobre la "Evolución de la Teoría de la Histo-  
 ria del arte por escritores del siglo XX sobre el -  
 arte mexicano del siglo XIX", publicado por los Ana-  
 les del Instituto de Investigaciones Estéticas en -  
 1968 (1) donde analiza las obras de críticos del si-  
 glo XX sobre pintura del XIX en el que trata muy so-  
 nmeramente algunas de las obras estudiadas aquí.

Se publicaron muestras de la pintura indepen-  
 diente en el álbum editado por la Financiera Comer-  
 nex llamado Miniaturas mexicanas (2) y se reproduje-  
 ron algunas de ellas en el número que sobre esta --  
 obra publicó la "Revista de Cultura" suplemento do-  
 minical de Novedades (3). Desgraciadamente este ál-  
 bum se distribuyó sólo a los clientes de la Finan-  
 ciera por lo que las instituciones de cultura no -  
 llegaron a poseerlo, menos los particulares sin --  
 cuenta de banco.

---

(1) No. 37, México, U.N.A.M. 1968.

(2) Introducción de Julio Alexandre. México, Comer-  
 mex, 1969.

(3) 15 de febrero de 1970.

También en 1970 Artes de México vuelve a presentar algunas de estas obras en su número 129 dedicado a los "Niños Mexicanos", con una "Invitación - al Lector" de Alfonso Noriega y un artículo "Los Retratos de Niños en el siglo XIX" de Virginia Armella de Aspe (1). A conceptos muy dichos anteriormente agregan bellas reproducciones en color y en blanco y negro que hacen muy valiosos el número.

La que esto escribe obtuvo su título de Licenciada en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Facultad de Filosofía y Letras, en 1970, con la tesina sobre la vida y la obra de Hermenegildo Bustos, que es un intento de penetrar en los problemas estéticos y biográficos que presenta el pintor guanajuatense (2).

En 1971 se efectuó una exposición en León, - Guanajuato, con las obras de Juan N. Herrera, pintor posiblemente académico, que se dice fue maestro de Hermenegildo Bustos, con este motivo se publicó un folleto-catálogo escrito por Ma. Esther Ciancasde Jiménez Moreno (3). Posiblemente con este motivo Artes de México le dedicó su número 138 (4) en el que escribió un estudio en exceso elogioso Gonzalo Obregón.

---

(1) No. 129, México, 1970.

(2) Hermenegildo Bustos, pintor. Inédita, 1970.

(3) "Pintura de Juan N. Herrera". Catálogo de la Exposición de la Casa de la Cultura de León. León, Gto., 1971.

(4) "Un pintor desconocido, Juan N. Herrera". En Artes de México. No. 138, México, 1971.

## 2.- PANORAMA DE LA PINTURA ACADEMICA. 1810-1910

Para darnos una idea más completa de lo que es la pintura no académica o "independiente" y antes de hacer un estudio de ella, debemos asomarnos al panorama que presentaba el arte académico, partiendo del cual señalamos que el del objeto de nuestro estudio, precisamente no es. En esa época el académico era el único al que se daba categoría de arte, mirándose todas las demás manifestaciones como artesanías, poco dignas de tomarse en cuenta. Los ojos estaban puestos en el arte del viejo mundo y no percibían el que se desarrollaba frente a ellos. El mejor estudio sobre el arte del siglo XIX sigue siendo el de Justino Fernández (1).

El arte propiamente "académico" tiene su origen en las postrimerías del siglo XVIII, que es cuando se produce en toda cultura occidental un cambio profundo inaugurado por la Ilustración. El rechazo a las formas barrocas, exuberantes de pasión, retorcidas por las emociones y portadoras de mensajes simbólicos, se había producido en Europa y luego extendido por América, movidos los hombres por un nuevo ideal: la razón. El hombre era el centro del universo, pero también era un hombre limitado a lo racional y su universo estaba restringido a lo visible y a lo palpable. Sin cambiar básicamente de formas, simplificándolas tan sólo, se inició el arte al que se llamó neoclásico como un estilo apropiado a las nuevas ideas racionalistas. La técnica,

---

(1) Justino Fernández. El arte moderno y contemporáneo de México. Op. Cit.

la temática, la expresión, el color, todo debía respetar cánones "racionales" que bien aprendidos tendrían los maestros y que los alumnos debían cumplir. Con este espíritu nacieron las academias de bellas artes. Primero en Italia, luego Francia, Alemania, España, América. En México se funda en 1785, la Academia de Bellas Artes de San Carlos, su propósito era enseñar a los jóvenes americanos la forma correcta de proyectar, esculpir, grabar, y pintar, y la forma correcta era la clásica, la que tenía por ideales la sencillez, la claridad, el equilibrio, la calma, la grandiosidad sin exageraciones, el drama sin violencia.

Aunque se trajeron maestros europeos como el grabador Jerónimo Antonio Gil (1731-1798) el arquitecto y escultor Manuel Tolsá (1757-1816), el pintor Rafael Ximeno y Planes (1761-1825) y el grabador José Joaquín Fabregat, los alumnos no pudieron prescindir de su carácter de americanos ni dejar de introducir en sus obras restos del barroquismo impregnados de pasión propios de su subjetividad. Ejemplos de ello los encontramos en la iglesia de El Carmen en Celaya del arquitecto mexicano Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833) y en el retablo del Sagrario Metropolitano del discípulo de Tolsá, Pedro Patiño Ixtolique (1774-1853), artista de origen indígena.

El siglo XVIII es la gran fragua donde se preparó la idea de lo americano como algo diferente a lo europeo, idea que brotó junto con los movimientos de independencia del siglo siguiente y que se manifestó en el arte popular. Pero esto en la con-

ciencia de los americanos pues la cultura oficial - del siglo XIX vivió de los conceptos europeos, pues los críticos no consideraron entonces como arte las manifestaciones auténticamente americanas, las creadas por el pueblo.

Al consumarse la independencia, ya habían muerto los maestros españoles y no habían surgido nuevos, por lo que la Academia se cerró en 1821, reabriéndose en 1824 para luego languidecer hasta su reorganización en 1847.

Consolidado en el poder, el general Antonio López de Santa Anna ordenó por decreto de 1843 la reapertura de la Academia de San Carlos. Se ofrecía en él traer maestros entre los mejores de Europa, adquirir buenas obras del arte italiano y destinar las ganancias de la lotería, creada ex profeso, para dotar a la Academia de un edificio y de los fondos necesarios para su reapertura y mantenimiento. Se invitaron a dos artistas catalanes para dar clases en su especialidad; a Pelegrín Clavé (1810--1880) la cátedra de pintura y a Manuel Vilár la de escultura; ambos llegaron a México en 1846 y la reapertura solemne fue el 6 de enero de 1847. Posteriormente vinieron otros maestros como el italiano Eugenio Landesio cuya enseñanza de pintura del paisaje habría de dar frutos tan magníficos como las obras de José María Velasco. Los primeros resultados pudieron apreciarse en las exposiciones anuales que se organizaron en la Academia donde presentaban al público, al lado de las obras salidas de las manos de los maestros, las de sus discípulos. A pesar de todo este aparato educativo se pensaba que los alumnos nunca podrían obtener en México toda la

enseñanza requerida para hacer de ellos unos maestros por lo que se les enviaba, a los más prometedores, pensionados a Europa. Allá se perfeccionaban copiando obras de artistas consagrados, sobre todo de Rafael, y empapándose en los ideales clásicos imperantes. Así vemos que la influencia de los neoclásicos europeos, sobre todo de los alemanes, es muy poderosa en estos nuevos artistas mexicanos.

Pelegrín Clavé, a la razón de 37 años, se encargó de casi toda la enseñanza de los primeros discípulos: dibujo, perspectiva, estudio del natural, claroscuro y los sometió a una disciplina que entrañaba un trabajo constante y metódico que muy pronto daría sus frutos. Entre sus discípulos podemos mencionar a Santiago Rebull, José Salomé Pina, Felipe Gutiérrez, Joaquín Ramírez, Ramón Sagredo, José Obregón, Petronilo Monroy y otros más. La temática que presentaron al principio era la tradicional: escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, alegorías, grandes hechos de la historia universal, retratos de nobles damas y de caballeros ilustres, pero poco a poco fueron introduciendo temas diferentes como escenas de la historia del México antiguo, tratadas al modo clásico, con personajes de facciones europeas pero de piel oscura y vestidos a la moda de la época, adornados con plumas exóticas de brillantes colores. Todo ello tratado en forma grandilocuente y aparatosa como si fueran escenas teatrales.

La obra mural de Clavé y sus discípulos en la cúpula de la Iglesia de la Profesa, inspirada en el romanticismo alemán, no fue bien recibida por la crítica. Ni Benito Juárez ni Maximiliano lo aceptaron ni le confirmaron sus cargos por lo que regresó

a su patria después de veintidos años de residencia en la Ciudad de México. Algunos de sus discípulos lograron crear obras de mérito, que aunque no son pinturas maestras, cuando menos sí son buenas muestras de lo que se pudo lograr con la reapertura de la Academia en el México independiente. Así como en la política se estaba tratando de consolidar una forma de gobierno adecuada para el país y apenas se estaba formando una conciencia de nacionalidad, copiando modelos extranjeros, en el arte académico no se lograba todavía la expresión de un verdadero espíritu mexicano.

Analícemos algunos de estos artistas; Joaquín Ramírez (1832-1886) realizó varios cuadros con temas del Antiguo Testamento: El Arca de Noé, Los Hebreos Cautivos en Babilonia, Moisés en Raphidin, en ellos encontramos movimientos y gestos dramáticos medidos, dibujo anatómico correcto, claroscuro equilibrado, caída de ropajes estudiada y resuelta clásicamente, pero todo ello con una suavidad de formas y una timidez de colorido que les impiden llegar a ser obras de primer orden aún dentro de la Academia. Ramón Sagredo (1834-1872), trabajando con temas del Nuevo Testamento, se nos presenta en su obra Jesús en Emaus, menos rígido, las facciones son más humanas y el movimiento y el colorido más vivo. Rafael Flores (1832-1886) pinta Jesús Festejado por los angeles y la Sagrada Familia, grandes lienzos con figuras solemnes; claroscuro, sobrio, dibujo medido y correcto; que nos revelan una apropiada asimilación de la enseñanza académica pero que no aportan nada original. José Obregón (1832-1902) aunque en lo formal continúa el mismo estilo-

impuesto por Clavé, introduce temas prehispánicos, por primera vez en el arte mexicano, en su obra El descubrimiento del Pulque.

Rodrigo Gutiérrez (1848-1903) pinta El Senado de Tlaxcala donde trata de representar los rostros indígenas con cierta propiedad, para acercarse, en su manera, a la verdad histórica.

Los discípulos de la Academia que lograron obras más cuajadas fueron José Salomé Pina (1830-1909), sólido dibujante; sus primeras obras le valieron ser becado en Europa donde permaneció por quince años, allá pintó varios cuadros en los que se aprecia su asimilación a las enseñanzas de los maestros clasicistas franceses e italianos. Su mejor obra, Abraham e Isaac, de inspiración rafaelesca, es una buena muestra de esto. De regreso a México ocupó la dirección de pintura, en 1869, al dejarla Pelegrín Clavé. Ya aquí, pintó algunos cuadros más pero no logró superarse ni supo abrir camino a los jóvenes estudiantes, sus discípulos de la Academia de San Carlos.

Santiago Rebull (1829-1902) también hizo el consabido viaje a Europa en donde en ese entonces se estaba produciendo una gran revolución en el arte; estos cambios no los supieron comprender los mexicanos, mucho menos incorporarlos a sus obras. La corriente académica drivaba hacia el romanticismo, de suaves líneas, delicado color, con expresiones dramáticas y artificiales en contraste con la fuerza y la vida en toda su plenitud del realismo de Courbet y de los primeros atisbos del Impresionismo. Frente a estas transformaciones Rebull sigue repi-

Reteniendo los temas que ya se habían utilizado hasta el cansancio y pinta El Sacrificio de Isaac, en el que el mayor mérito radica en la realización del adolescente semidesnudo; Rebull fue profesor de dibujo del natural y de perspectiva en la Academia de San Carlos, pintó un retrato de Maximiliano, de gran mérito. Por encargo del emperador austriaco decoró con pinturas murales al estilo Pompeyano las terrazas del Castillo de Chapultepec.

Felipe Gutiérrez (1824-1904) y viajó por Europa y Sudamérica pintando y escribiendo. Sus dos figuras de santos, San Bartolomé y San Jerónimo, de gran calidad en el dibujo, son obras de lo mejor de la Academia mexicana. Pintó una Amazona en los Andes, obra mucho más ambiciosa, que es un completo desnudo femenino colocado en violento escorzo en medio de un árido paisaje. Es un cuadro que podríamos colocar dentro del Modernismo literario, muy cerca de Rubén Darío y que es una obra excepcional en la producción académica mexicana. También hay que mencionar aquí a Petronilo Monroy (1837-1882) y a Luis Monroy (1845-19??).

Juan Cordero (1824-1884), académico, pero no discípulo de Clavé, regresa a México a mediados del siglo, era un pintor que había sido pensionado en Italia, alumno de la Academia anterior a la de 1847. Juan Cordero es la figura central de la pintura mexicana académica del siglo XIX. Ya en Italia había pintado algunos cuadros de mérito, entre ellos el de los escultores Pérez y Valero y un autorretrato. En estas dos obras revela que era un dibujante seguro y logra un marcado contraste de luces y sombras. En el retrato de los escultores destacan las manos-

finamente modeladas y en actitud de gran romanticismo. Había incursionado por la pintura de escenas históricas con el cuadro Colón ante los Reyes Católicos, que envió a México desde Roma. Ya en México pintó otro gran cuadro El Redentor y la Mujer Adúltera, en el que las numerosas figuras colocadas en los grupos equilibran la composición con Cristo en el centro. Están impregnadas de intensa emoción, -- salvo el mismo Redentor que mantiene una augusta -- calma en todo su cuerpo, un poco grueso para el gusto clásico. La luz sólo baña a tres mujeres, dos a la derecha y una a la izquierda de Cristo, de cuya cabeza brota un resplandor, dejando todo lo demás -- en la penumbra, acentuando así el dramatismo de la escena. Estos cuadros llamaron la atención de los críticos mexicanos que colocaron a Cordero en un lugar destaca, lo que trajo por consecuencia que se -- le empezaran a encargar retratos de los personajes políticos del momento. Pintó el retrato encuestre de Santa Anna y luego el de su esposa, doña Dolores Costa de Santa Anna, de gran calidad. El lujo de -- la estancia en la que reina la dama, el mobiliario, el rico vestido, las joyas, hacen un marcado con-- traste con las líneas clásicas del rostro y la rosa da piel del mismo y de cuello y brazos. En este -- cuadro demuestra Cordero su atinada composición así como cierto gusto, mexicano, por el barroquismo, so -- bre todo en el color. Pintó también un mural en la iglesia de Jesús María y poco después realizó su -- obra más ambiciosa en la capilla del Cristo de Santa Teresa cuya cúpula había sido reedificada por el arquitecto Lorenzo de la Hidalga. Una vez termina-- das estas obras se le encargó la pintura de la cúpu

Ma de la iglesia de San Fernando. Realizó otros retratos en los que demostró su sólido aprendizaje europeo y su propia personalidad resalta de entre los estrechos moldes de un arte que de clásico se ha ido suavizando hasta el romanticismo.

En la pintura de paisaje es donde se dió el más grande de los pintores mexicanos del siglo XIX, José María Velasco (1840-1912), al genio natural de este artista hay que agregar que tuvo la oportunidad de ser discípulo de un gran artista italiano, Eugenio Landesio (1810-1879) quien vino a la ciudad de México hacia 1855. Del taller de este maestro salieron varios pintores que recrearon el paisaje mexicano con técnicas europeas: Luis Coto, José Jiménez, Gregorio Dumaine, Salvador Murillo y José María Velasco. Al mismo tiempo que atendía a sus alumnos, Landesio pintó algunos cuadros notables de nuestro paisaje como El Valle de México, La arquería de Matlata, Chimalistac y muchos más. Son obras muy bien compuestas, con equilibrados contrastes entre la tierra, la vegetación, los edificios, los cielos y nubes, todos exquisitamente detallados, con amplios horizontes y perspectivas muy bien logradas, bañados por una luz un poco irreal. El Valle de México sería el antecedente de la serie de cuadros que sobre el mismo tema pintó Velasco con los que alcanzó la plenitud de su obra.

José María Velasco es el artista que ocupa el primer lugar en la segunda mitad del siglo XIX en la pintura académica mexicana. Fue reconocido su talento fuera de las fronteras de México y se enviaron sus obras a varias exposiciones internacionales. El mismo asistió a varias de ellas, como la -

de París en 1889, donde atrajo la atención con la belleza del paisaje mexicano y con la maestría con la que lo había recreado. Pronto supera a Landesio, su maestro, pues plasma la grandiosidad de nuestro paisaje abriendo los horizontes hasta el infinito, creando rocas de gran belleza plástica; dando vida a vegetaciones en las que emplea una rica gama de tonos de verde, a una atmósfera real, a una luz que siendo propia de un instante se vuelve inmortal a través de su pincel. No fue un impresionista pues pinta todos y cada uno de los detalles con el mayor naturalismo posible, pero sí pinta la naturaleza como la vió; sus ojos eran muy distintos de los franceses que por ese tiempo trataban de captar la luz del instante al reflejarse en los objetos.

En la década de los setentas llega a la culminación su carrera con varios cuadros dedicados al Valle de México, uno de ellos se llamó de esa manera y otro simplemente México. En estos grandiosos cuadros, grandiosos por todos conceptos, es en los que resume lo que ha aprendido de su maestro con sus propias experiencias logrando las obras maestras del siglo XIX. Cuida tanto los primeros planos como las lejanías, logra darle a la tierra y a las rocas una sorprendente textura, el cielo y las nubes están tratados con serena pasión y logra crear una atmósfera perdida ya para la ciudad de nuestro tiempo tan diáfana y al mismo tiempo tan concreta que todo parece adquirir una vida sorprendente bajo su envoltura. No se concreta a pintar el Valle de México que no por tanto repetirlo se vuelve monótono sino que busca otros horizontes, Las pirámides de Teotihuacan, El Puente de Metlac,

en donde introduce al progreso técnico en las formas de un ferrocarril y un puente. Viaja a Oaxaca y su cuadro de La Catedral demuestra que también es un maestro pintando arquitectura. Velasco es la magnífica muestra de un artista que se forma dentro de una escuela, que sigue reglas fijas y que aprovechándolas al máximo, las supera y crea una obra original y de alto mérito.

Los artistas que trabajaron en los últimos años del siglo XIX y hasta 1910, marcan el fin del academicismo que se había transformado en un romanticismo un tanto ramplón y el principio de una época completamente diferente en la que se encontrarán expresiones que intentaron una verdadera renovación. Entre éstos sobresalen Manuel Ocaranza (1841-1882), José Ibarrán Ponce (1854-1910) y Gonzalo Carrasco (1860-1936).

Otros dos artistas académicos se liberaron de los temas dramático-religioso y buscan en la historia de México temas para sus obras. Ellos son Félix Parra (1845-1919) que pinta un cuadro: Fray Bartolomé de las Casas, con el fraile en el centro y dos indios a sus pies, muerto él y ella suplicando-amparo; su dramatismo tiene mucho de artificial y lo que quiso ser arquitectura indígena se quedó en cartonamiento. En este propósito de revivir escenas de nuestra historia, como ya vimos, no fue el primero pues continúa una corriente que se iba poco a poco afirmando. Leandro Izaguirre (1867-1941) en 1892 pinta El Suplicio de Cuauhtémoc, gran cuadro en el que logra mayor propiedad en el escenario y en la personificación de indios y españoles. La

realización de esta obra nos muestra el eclecticismo a que se había llegado en arte dentro de la Academia pues en su forma y en su contenido encontramos elementos clásicos y románticos, cierto realismo, lo americano y lo europeo, lo tradicional y lo moderno, todo junto, en un intento semejante al político, de construir una nacionalidad, contraste y espejo de otras nacionalidades, semejante a otras pero sólo igual a sí misma.

La última época de la Academia, brillante en su agonía, fue la que presidió desde la dirección de pintura el catalán Antonio Frabrés que sometió a sus discípulos a las más severas disciplinas del dibujo como base esencial para toda buena pintura. Uno de sus alumnos, que habría de llegar a ser la máxima figura del arte mexicano en la primera mitad del siglo XX, José Clemente Orozco, reconoció que sin un buen aprendizaje del dibujo no se formaba un buen pintor.

Solamente trataremos de dos pintores más que aunque se alejan del estricto academicismo y que pasando por el romanticismo y el modernismo inauguran el realismo mexicano, trabajaron dentro del tiempo que nos hemos propuesto estudiar, es decir, antes de 1910. El malogrado Julio Ruelas (1870-1907) adquiere especial importancia para nosotros por tratarse de un retratista de gran talento que busca dentro del realismo una profunda interpretación de la personalidad del sujeto, en lo que se asemeja a Termenegildo Bustos, quien por el mismo tiempo en que Ruelas aprende dibujo en Europa y recibe las enseñanzas de Böcklin y otros románticos alemanes, sintió calladamente en Purísima del Rincón, con idén

ticos propósitos, con semejante capacidad, pero con diferentes medios. Es interesante anotar que Ruelas en 1900 pinta un Autorretrato de excelente factura. De su segundo viaje a Europa ya no habría de regresar pues muere en París en 1907, mismo año de la muerte de Bustos, sólo que Ruelas apenas contaba con 37 años y Bustos alcanzaba la edad de 75. En su última época de trabajo realizó numerosos grabados en los que desborda su exuberante imaginación y que por los temas que trata más nos parece un pintor surrealista que académico; es con su personal interpretación del estilo Art Nouveau, el último romántico, en cuyas obras palpita todo el desgarramiento espiritual de un hombre joven que vive sus últimos años en los albores de un siglo pleno de tragedias y de transformaciones extraordinarias.

Saturnino Herrán, nació en 1887, muere también muy joven, a los 31 años, en 1918; a pesar de su corta vida deja una obra importante que es el eslabón entre la pintura académica del XIX y la mexicana del XX, pues trata con autenticidad los temas mexicanos; basándose en un dibujo certero plasma escultóricas figuras, no idealizadas al gusto del siglo XIX sino sobre la realidad de un nuevo concepto que en las obras de Herrán alcanzan un rango de calidad creadora.

De esta manera hemos visto que durante el siglo XIX se hicieron grandes esfuerzos por lograr -- crear un arte a la altura del europeo, que no se escatimaron gastos ni se evitaron trabajos y también -- que los resultados fueron en buena forma positivos, pues de la destrucción de los antiguos ideales clasicistas, la revolución ideológica mexicana de los

Primeros veinte años de nuestro siglo, de la gran capacidad creadora del mexicano y de su originalidad, habría de surgir, entre las cenizas del academicismo, el muralismo mexicano, corriente con la que entraría, por fin, México al arte mundial.

III P A R T E

## 1.- HERMENEGILDO BUSTOS

En una de las salas del edificio de la Alhóniga de Granaditas de la ciudad de Guanajuato se encuentra un retrato en cuyo reverso se lee: "Hermenegildo Bustos, indio de este pueblo de Purísima del Rincón, nací el 13 de abril de 1832 y me retraté para ver si podía el 19 de junio de 1891".

En esas cuantas palabras uno de los más notables pintores mexicanos nos da la columna vertebral de su biografía, el tiempo y el espacio en los que desarrolló su vida y su obra y nos indica también la medida de su genio. Nos lanza la frase "para -- ver si podía" con una humildad que nos parece falsa y cuando volvemos la lámina y nos enfrentamos al -- personaje sentimos que teníamos razón. Ya ven, parece decirnos sus ojos negros y penetrantes, yo, -- que soy un indio, que no fui a ninguna academia de artes, que nunca he tenido la presunción de llamarme pintor, he intentado hacerme un retrato y he podido.

Si quisiéramos definir al hombre por lo que es, la enumeración anterior sería casi acertada: Bustos no era un europeo, no era un académico, pero sí era un pintor y su autorretrato nos lo demuestra. Ciertamente logró una obra en la que la técnica no es menos importante que la interpretación psicológica. Nos muestra un dibujo correcto, seguridad en la pincelada, sobriedad para emplear el color, equilibrio entre las formas: ojos, boca,

ropa, botones y cruces. No es obra de improvisación sino el resultado de una larga práctica recreando rostros, miradas, expresiones, es decir, reproduciendo la imagen de todos sus coterráneos de Purísima del Rincón y de otros pueblos del estado de Guanajuato.

Purísima del Rincón, hoy de Bustos es un típico pueblo mexicano. Sobre una extensa llanura, misma que da asiento a la ciudad de León, y al pie de unas montañas poco elevadas se encuentran, como arrinconados, San Francisco y Purísima. Este pueblo se ha quedado detenido en el siglo XIX como estampado en una litografía. Quietud, tranquilidad, silencio. Una espaciosa plaza con árboles siempre verdes y bancas de fierro flanqueada por una blanca iglesia, el mercado y el palacio municipal. Calles rectas de piso de tierra, casas de adobe. Un nevero que pasa pregonando. Un vendedor de fruta que espera a las puertas del Santuario del Señor de la Columna, a la gente que saldrá de misa. Los sacerdotes atraviesan las calles recogiendo la sotana. Jardines y huertos perfuman el ambiente desde los patios de las casas y las orillas del pueblo. Las mujeres de rebozo, los campesinos de ancho sombrero y manos recias. Los ancianos con el rostro surcado por arrugas profundas semejantes a las grietas de la tierra seca, recuerdan los rostros de los ancianos retratados por Bustos. Los niños endomingados, el rico ganadero de ojos azules, el comerciante de rostro felino, las jóvenes de frescas y abundantes sonrisas, todos son personajes de Bustos que se desprenden de las láminas pintadas y que transitan por el pueblo en la soleada mañana del domingo. Hoy es igual que hace cien años, sólo que ahora nos falta-

a mano segura del pintor para dejar constancia de todos esos tipos humanos.

Bustos, después de autorretratarse, viviría dieciseis años más entregado al noble oficio de la pintura, en su cuarto de piso de tierra de aquella casita de adobe alumbrado por la luz que entraba por la estrecha ventana.

Al observar el autorretrato no nos parece -- cierta la afirmación de que era indio de raza pura -- sino más bien un mestizo típico de la región sur -- del Bajío. Hombre de piel morena, sí, pero no oscura, de poblado y negro bigote caído sobre los delgados y apretados labios, cejas igualmente pobladas -- formando un triángulo sobre los ojos penetrantes y claros; una gran calvicie sobre la frente redonda; -- la oreja bien dibujada casi no sobresale del contorno de la cabeza; la nariz recta; la mirada inquisidora que debe haber producido la impresión de querer desnudar. Un régimen austero de vida se revela en la delgadez de las facciones y la textura lograda por las pinceladas imperceptibles nos muestra -- con todo realismo la piel pegada a los huesos de la cara. Es un hombre seguro de sí mismo y del mundo que lo rodea, consciente de su valor como hombre y como artista, firme en sus creencias, bien parado -- sobre una tierra que no le despierta inquietudes, -- seguro de obtener en el más allá el premio por haber cumplido aquí con su deber. Trabajo, carácter, voluntad, progreso, los ideales del siglo, eran los ingredientes esenciales en la vida de Hermenegildo Bustos. La religión y la patria eran sus fines. -- Aunque nunca tomó parte activa en los numerosos conflictos que sufrió el país en el siglo XIX, sí es --

manifiesto su patriotismo en la chaqueta de corte militar que portaba al retratarse y que nos señalaba su simpatía por los chinacos y su repudio a la intervención extranjera. Solía decir que sólo había tres personajes importantes en el mundo: El Papa, Porfirio Díaz y él demostrando así su ideología: liberalismo, catolicidad y el alto aprecio que tenía por su persona. Su religiosidad es evidente también en las cruces de oro que adornan su pecho y que anteceden a su nombre inscrito en letras doradas sobre el cuello de la chaqueta.

Su vida. Gracias a la devoción que a Bustos le profesan en Purísima y San Francisco, nos es posible conocer muchos datos y aspectos de su vida. Pascual Aceves Barajas, médico originario de San Francisco del Rincón, investigó y escribió la biografía del pintor. (1) De él obtuvimos los datos siguientes: Hermenegildo Bustos era hijo de José María Bustos y Serafina Hernández, "indios de pura raza indígena". Nació el 13 de abril de 1832 y murió el 28 de junio de 1907. Se casó con Joaquina Ríos en 1854. Su oficio era nevero. Se dice que guardaba el hielo que recogía en la montaña en el invierno, en un pozo cubierto con hojas de maguey y paja, para emplearlo en el enfriamiento de las nieves de frutas que fabricaba en otras épocas del año. Como tenía una posición elevada dentro de la pequeña sociedad pueblerina, le parecía menoscabo llevar a vender personalmente su mercancía por las calles. Por lo que pregonaba los sabores de la nieve del día y cuando aparecía un comprador le decía: "allá-

---

(1) Op. Cit. Passim.

con Joaquinita, ella la vende", también hacía conservas y dulces y era tanto su amor por los productos de la naturaleza que los pintó en dos insólitos bodegones, (¿podremos llamarlos así?) de los que hablaremos abajo. También vivía de pintar pues hasta su casa llegaban los clientes por el retrato de la madre anciana, del padre floreciente, de la hija casadera, de los niños almidonados. Otros iban a encargarle el retablo o ex-voto de agradecimiento para el Señor de la Columna o algún otro santo de su devoción. Bustos pintaba el cuadro, en más o menos tiempo, con más o menos cuidado, según el precio -- concertado que en el mejor de los casos no pasaba -- de ocho reales.

El resto del tiempo siempre lo tenía ocupado. Su gran habilidad manual lo hacía indispensable en donde quiera se necesitara la realización de un traabajo diferente al de agricultor. Bustos era el albañil que construía una casa desde hacer los adobes. Era el arquitecto que proyectaba el plano de una capilla. Era el sastre que diseñaba, cortaba y cosía sus propias casacas. Era el carpintero que hacía mesas, sillas, camas y féretros, todo lo necesario para pasar la vida y la muerte. Sobre una mesita trabajaba el oro y la plata confeccionando anillos, collares, broches y rosarios, probablemente muchas de las alhajas que vemos en los personajes pintados por su mano. Por las tardes ensayaba sus propias piezas dramático-religiosas que los purisimeños representarían en las fiestas anuales. El mismo actuaba y dirigía y fabricaba con toda anticipación -- las armaduras y los cascos del batallón farisaico -- que comandaba en la representación de la Semana Sana

ta. Diseñaba y pintaba las figuras de cartón para la escenificación de la Pasión de Cristo y adornaba los altares en las fiestas mayores. Por encargo de los curas esculpía figuras religiosas, algunas de tamaño natural que todavía existen en varias iglesias del lugar. Por las noches se reunía con otros hombres en la escoleta pues tocaba la guitarra, la mandolina, el saxor, el saxofón, el pistón, el flautín y otros instrumentos. Lo interrumpían para pedirle algún remedio para los enfermos o accidentados. Ya de vuelta a su tranquilo hogar (no tuvo hijos), se quedaba un rato hojeando sus viejos libros antes de apagar la luz de la cachimba de hojalata hecha por él mismo. La Historia Sagrada, Los Evangelios, El Año Cristiano. Y algún libro de reproducciones del arte del Renacimiento del que sin duda preferiría las madonas de Rafael.

A pesar de la seguridad en sí mismo que revela en el retrato, le preocupaba su falta de preparación. Casi siempre firmaba sus cuadros anteponiendo a su nombre una aclaración: "aficionado". A veces Barajas asegura que nunca tuvo enseñanza artística; sin embargo, Jesús Rodríguez Fraustro en el estudio publicado en los Cuadernos de la Universidad de Guanajuato, dice que Bustos vivió algún tiempo en la ciudad de León, antes de cumplir los veinte años y que asistió a la Academia del pintor Juan N. Herrera, pero que al verse obligado a ejecutar los trabajos más humildes regresó a su pueblo con la intención de no volver más al mundo exterior y de desarrollar sus habilidades enseñándose, corrigiéndose y estimulándose a sí mismo sin más recursos que su propia e implacable crítica. No por es-

no podemos decir que se vió libre de influencias; - su arte, sobre todo el religioso, tiene su raíz en el arte occidental.

Dotado de una gran sensibilidad, no fue indiferente a la belleza femenina. Tuvo tiempo para amar y admirar a las jóvenes de rostro apiñonado y negras trenzas que acudían a hacerse retratar y a las que Joaquinita vigilaría conocedora de las debilidades de su esposo. Ella recordaría sin duda, -- que a raíz de haber retratado a una dama, doña Santos Urquieta, caracterizada de Belleza en el acto -- al cortarle las uñas a un león, la Fuerza, en el -- cielo raso de una de las principales tiendas del lugar, la relación había pasado a mayores y la Belleza le había dado al pintor un hijo, muerto prematuramente.

Nada nos falta, ni siquiera el ingrediente -- rótico, para decir con propiedad que de la entraña de nuestro pueblo, en el siglo de nuestra afirmación nacional, vivió un hombre universal, como trasplantado del propio Renacimiento.

Los retratos. Toda la habilidad de Hermenegildo Bustos se concentra en la pintura de los rostros. Aunque los rodea de ropajes, joyas, una flor entre femeninas manos o un libro abierto, no se dispersa en acentuar esos accesorios como lo hacía José Ma. Estrada al que le interesaba mucho recrear -- un ambiente adecuado para cada personaje. A Bustos le interesa sobre todo la profunda expresión del -- ser que tiene inmóvil junto a su caballete. Sobre la base de un dibujo correcto o los manchones de la grisaya, acomoda sus masas oscuras sobre fondo toda

vía más oscuro incorporando tenues tonos rosados -- hasta hacer desaparecer la pincelada y lograr la - textura de una epidermis, las curvas de unos ojos, - el gesto de unos labios apretados. Aun cuando Ro-- dríguez Fraustro piensa que en la obra de Bustos se pueden diferenciar tres épocas: primitiva, evolu- - ción y plenitud, nosotros encontramos mínima la va- riación en los retratos a lo largo de su vida. Así notamos que al principio de su carrera no se atreve con los cuerpos enteros; cuando lo hace, después, - no logra un resultado correcto demostrando con esto sus escasos o nulos conocimientos anatómicos y de - la perspectiva. Para nosotros, desde sus primeros- cuadros conocidos, el de doña Francisca Meza fecha- do en 1851 y el de su padre de un año después, su - estilo está perfectamente cuajado y solamente su ha- bilidad mejorará a través de una práctica constante.

Poco antes de cumplir veinte años pinta de - memoria el retrato de su padre muerto. En esa obra vemos que ya no es un aprendiz, que puede hacer un- cuadro en el que vemos seguridad en el trazo, colo- rido atinado y sobrio, memoria visual desarrollada- y facultad para reproducir la realidad psicológica- del modelo. Es uno de los cuadros más apagados de - Bustos, en el que todavía teme introducir la luz y - el color que tendrán los posteriores. Dos años des- pués retrata a dos sacerdotes, de los que inexplica- damente, no da sus nombres, pues en la mayoría de- los retratos Bustos acostumbra anotar cuidadosamen- te nombre, edad, fecha de nacimiento, fecha del re- trato, de la muerte en su caso, parentescos y hasta - medidas de los retratados. En estas obras encontra- mos una mayor seguridad en la pincelada, delicadeza

En la interpretación de los detalles y colorido más variado. Insiste, como lo hará en toda su obra, en recalcar la oscuridad del fondo donde va a recortar la figura; esta práctica puede ser reveladora de su sentido artístico pues está consciente de que un fondo claro haría resaltar las imperfecciones no sólo las técnicas de la mano del pintor sino las físicas del mismo retratado. Pinta a los dos sacerdotes en posición de tres cuartos de perfil, mirando fijamente al espectador. El cabello, las chaquetas y las pecheras son negras y los rostros morenos; agrega una nota de color buscando la armonía cromática, en las blancas camisas y en unas cintas de colores colocadas entre las pecheras y el cuello. Como Bustos no estaba dispuesto a conceder nada en aras de la buena apariencia, reproduce, en uno de los sacerdotes, una cicatriz en la mejilla izquierda.

Su estilo ya está cuajado, su vocación está definida y tiene apenas veintidos años de edad. Después de estos retratos su producción será numerosa y variada y frente a su escrutadora mirada desfilarán mujeres y niños, jóvenes y ancianos, hombres maduros, sacerdotes, indígenas y mestizos. Uno de los retratos más notables es el que hizo a su esposa, por su realización casi escultórica, el vivo colorido de ropas y alhajas y la dureza de la expresión. En ninguno como en este retrato, Bustos extremó la meticulosidad en el detalle y omitió la ternura. Al contrario de todos los otros, nos da la impresión de que la mujer no dejó que el pintor penetrara en su espíritu para luego recrearlo en la lámina. En este rostro no vemos ni drama ni ale-

gría, sólo una muy breve altivez, una dureza de carácter reveladora de una vida vacía de afecto. Sabemos que Bustos no fue feliz en su matrimonio y -- que su trato para con ella era muy diferente ante la gente que en la intimidad, de ahí quizá ese cuidado por representarla enojada y elegante, pero de dura expresión.

Sus otros retratos de mujeres no son tan -- fríos, ni siquiera los que representan a ancianas. Captaba la belleza humana aun en los rostros no hermosos y si eran de mujeres y de mujeres jóvenes los pintaba con un amoroso deleite, vibrando de emoción ante una tez apiñonada, unos ojos negros, unas manos cálidas, una mirada suspicaz, una sonrisa burlesca, un guiño imperceptible pero preñado de coquetería. Recoge la existencia plena de la mujer que se ha abandonado, quieta, frente a él y al ir observando y plasmando cada detalle, la captura, la asimila y la interpreta con amoroso afán, empleando en cada creación todo su ser absorto ante el repetido milagro de la femineidad. No hay duda de que Bustos -- amó a cada una de sus modelos, desde la "niña" solterona hasta la viejecita, desde la vendedora de -- bulque hasta la China, incluso a la monja, la Madre Rosa.

En sus retratos de hombre no fue menos cuidadoso, esclavo fiel de la realidad. Podemos leer en los rostros la avaricia, la dureza, el rencor o la bondad. Los más extraordinarios son los dedicados a los ancianos, en los que alcanza un alto grado de penetración psicológica y una extraordinaria caracterización de las caras llenas de arrugas, los cabe

los canos y los ojos apagados. No es tan feliz en el retrato de los niños. Quizá porque no tuvo hijos no supo acercarse a los espíritus infantiles para congelar sus sonrisas. Sus niños son tiosos, como muñecos de porcelana.

En el Santuario del Señor de la Columna (Purísima Gto.) se guarda una obra (de la que ya hemos hablado) considerada por Aceves Barajas como la obra maestra de Hermenegildo Bustos; es el retrato del padre Ignacio Martínez. Por las informaciones orales y la leyenda que aparece en el retrato, este sacerdote parece haber influido mucho en la vida de Purísima. En el retrato de 80 x 200 cm. aparece el sacerdote, que de pie, sostiene con sus manos de largos dedos una hoja de papel blanco donde están escritas con palabras del mismo sacerdote, su vida: la historia del Señor de la Columna (1). El cuerpo es imperfecto: ya habíamos indicado la difícil

---

1) La parte final de la inscripción dice así: ".... Todo esto me ha granjeado el respeto y el aprecio de todo este pueblo quien con instancias varias veces me suplicó dejase la copia de mi persona para perpetua memoria. Pero yo por pudor y modestia me había rehusado, hágolo hoy no por vanidad, sino por no ser infiel a varias instancias de mis amigos no menos que al empeño que tomó don Hermenegildo Bustos. La posteridad con ésta verá mi gratitud para todos los que me aprecian". Por su parte, agrega Bustos: "Yo Hermenegildo Bustos, aficionado pintor, indio de este pueblo de Purísima para que sus futuras generaciones conozcan a su bienhechos, tomé este empeño y a mis expensas tuve el honor de retratarlo el día 6 de octubre de 1892".

dad que presentaban para Bustos los cuerpos enteros / la perspectiva, pero el rostro es verdaderamente impresionante. Toda gradación de los ocres, de los grises, de los verdes es empleada con singular habilidad para lograr la representación de un rostro -- enérgico, incisivo, seco, impresionante en su delgadez. Los huesos angulosos del cráneo y la mandíbula están cubiertos con una fina piel que apenas los disimula y las arrugas son hondas, escultóricas. La oreja visible es enorme.

Esta es una de las obras en la que Bustos es verdaderamente crítico. En ninguna otra supo captar como en ésta la profundidad de una personalidad. Ignacio Martínez se nos presenta como un peninsular, heredero de aquellos que "venían a hacer la América", que ya no eran reconocibles por el látigo en la mano pero sí por la mirada, honda mirada azul herida y peligrosa como filo de puñal. No es un ídolo al que hay que venerar, es un hombre al que hay que temer. La fuerza de carácter, la voluntad, los fines precisos, la energía para conseguirlos desde la cima de la autoridad que le daba la investidura eclesiástica en una sociedad profundamente religiosa, respetuosa de las normas dictadas por la Iglesia y por la clase dominante. En este retrato se puede comparar a Bustos con los mejores escultores / pintores romanos, retratistas de los personajes de un Imperio que alcanzó el dominio del mundo antes de decaer absolutamente, corroído por sus propias contradicciones entre las cuales no eran las menores los vicios y la ambición desmedida de riqueza y poder. Estos artistas, a pesar de rodear la efigie del emperador de los atributos de Marte o Júpiter

iter, divinizándolos, los recreaban tal cual eran, con toda su vejez y su fealdad, con todos los apétitos reflejados en sus rasgos y en su expresión. Amos, los retratos romanos y el retrato del padre Martínez, obra de Bustos, son vividos retratos de la decadencia moral y física de los hombres que buscaron en la vida más la satisfacción de ambición de riqueza y de poder que la bondad, la clemencia, la introspección espiritual, el dominio de la carne. En el caso de los romanos era esto consustancial a su naturaleza (sobre todo en los emperadores de la decadencia), pero no en el sacerdote católico.

Podemos estar de acuerdo con Acevez Barajas en cuanto a que este retrato (el rostro) es la obra maestra de Bustos, pues en ningún otro logró la perfección que lo equipare con los mejores retratistas de la historia, recreadores supremos de la realidad física, psicológica y moral del personaje humano. Pero aún más, para nosotros éste es el retrato más importante por ser el más crítico, el mejor exponente de su actitud revolucionaria ante la sociedad de su tiempo.

LOS TEMAS RELIGIOSOS.— Hemos dicho que no sólo se buscaba a Bustos para pedirle la hechura de un retrato, sino también para que pintara un exvoto o una imagen religiosa. Siguiendo una costumbre ancestral, en cada hogar se erigía un altar en donde estuvieran reunidas las imágenes preferidas y de su devoción. Se les ofrendaban flores naturales o artificiales, se les tenía siempre prendida una vela. A veces, en algunos días señalados se les arreglaba con telas preciosas, soguitas de papel y diversas -

ofrendas. Era el lugar preferido para las almas -- atribuladas que todos los días les ofrecían más que sacrificios, peticiones, deseos incumplidos, sus esperanzas siempre frustradas pero cada día renovadas. No bastaba el crucifijo o la estampa del descendi-- miento, eran necesarias todas las imágenes de los -- abogados de las almas sufrientes, la Virgen en sus -- diversas advocaciones o los santos y las santas es-- pecializados en cada uno de los diversos problemas-- que se presentaban cotidianamente. Había santos o -- imágenes de ellos o de Cristo que se ponían de moda -- que se recomendaban como más eficaces que otros.-- Entonces se presentaba la necesidad de mandar pin-- tar una nueva imagen con el santo o la santa indis-- pensable. Bustos cumplía estos encargos siguiendo -- los modelos que estaban en la parroquia para que no -- les faltaron los atributos indispensables, la corona -- o la Virgen del Refugio, el gallo y los clavos a -- la Dolorosa, el pescado de San Rafael. Bustos, a di-- ferencia de otros pintores populares, siempre agre-- gaba algo suyo al cuadro, una variación en los ropa -- les, una cortina o varios jarrones en los cuadros -- dedicados al Santo Niño de Atocha y un rostro dis-- tinto cada vez, trabajando con el empeño y la habi-- lidad del retratista que no puede representar un -- rostro si no lo toma del ejemplo humano que tiene -- ante sus ojos. Así encontramos vírgenes con el ros -- tro de alteña de Jalisco, San José con cara de in-- dio, ángeles morenos de ojos oscuros.

Una importante colección de obras religiosas -- conformada en su mayoría por obras de Bustos, firma -- das o no, por las de contemporáneos del pintor y -- por obras anónimas, era la colección del señor Je--

ús Angel Cortés, vecino del pueblo de San Francisco del Rincón en Guanajuato. Ciertamente, sólo --  
 -nas cuantas obras están firmadas por el propio Bu  
os u otros artistas como por ejemplo un "Segoviano"  
 el que no tenemos ningún otro dato. Se planteaba  
 a posibilidad de que muchas de estas obras fueran  
 -ducto de discípulos de Bustos ya que en todas --  
 llas se encuentran elementos semejantes. Pero no  
 -ay que olvidar que muchos historiadores, entre --  
 llos Pach, Westheim y Aceves Barajas han afirmado,  
 o que por lo demás es leyenda repetida en Purísima,  
 -ue don Hermenegildo no quiso tener discípulos, por  
 o cual no es demasiado arriesgado pensar que la ma  
oría de estas pinturas recolectadas en San Franciss  
o del Rincón por el coleccionista, sí sean produc-  
 o del pincel del de Purísima. Aunque no se podría  
 -esechar del todo la hipótesis de que algunas fue--  
 an de alumnos o ayudantes de Bustos pues hay una -  
 -arcada unidad de estilo aunque sí diferente: cali--  
 ad. Si aceptamos la primera y más segura afirma--  
 -ión, nos encontramos con la más copiosa muestra de  
 -bras de Bustos y la diferencia de calidad se explica  
ría por esta circunstancia: Bustos casi siempre -  
 -abajaba por encargo, por lo que a veces invertía--  
 -ás tiempo en unas obras que en otras, de acuerdo -  
 on el precio cobrado.

Ante el problema que presentan las obras no-  
 -firmadas de la colección Angel Cortés, repetiremos  
 - algunas notas características de la obra de Bustos--  
 -ue se encuentran en una gran mayoría de estos cua-  
 -ros: Bustos, como todo autodidacta genial tenía --  
 - grandes cualidades y grandes defectos, predominando  
 - siempre las primeras que lo colocan, a nuestro cri-

erío a la cabeza de los pintores independientes de a Academia de las Bellas Artes.

Entre sus defectos, señalados ya por los críicos, están el desconocimiento de la perspectiva y a incapacidad de dibujar correctamente la anatomía humana, posiblemente Bustos fue consciente de ello -- por eso prefirió pintar sólo bustos o caras. En algunos cuadros, ya estudiados arriba, en los que -- ncluye el cuerpo entero, como el del padre Martí-- ez, se manifiesta su falta de habilidad pues los -- uerpos son planos y desproporcionados, estáticos -- aunque en algunos exvotos hay intentos por repre-- entar movimiento, intentos por lo demás fallidos). -- tros de los problemas a los que se enfrenta sin -- -- uen éxito es la factura de las manos, que tienen -- -- or lo general dedos demasiado cortos y deformes. -- -- u desconocimiento de las leyes de la perspectiva -- e manifiesta en el dibujo del piso de las estan-- -- ias, en los ex-votos, que siempre se dispara hacia -- a parte superior del cuadro. Ahora bien, todos es -- -- os defectos que saltan a la vista en los retratos, -- -- e ven atenuados en la pintura religiosa. Los cuer -- -- os de las vírgenes, de los Cristos y de los santos -- -- o son tan desproporcionados ni deformes. La expli -- -- ación la podría dar el hecho de que todos los cua -- -- ros religiosos son en cierto modo copias o recrea -- -- ciones de cuadros pintados durante la colonia en Eu -- -- opa o por académicos europeos y que colgados de -- -- -- as paredes de las iglesias eran objeto del culto -- -- -- a los sacerdotes y de la veneración popular. Los -- -- cuadros religiosos de Bustos, todos diferentes en -- -- us detalles pero semejantes en su composición, son -- -- omados de modelos académicos, rafaelistas en su ma

yoría. Incluso en algunos podemos percibir una -- tercera dimensión, muy primitiva claro, pero que -- le da a las escenas una idea de realidad encantado-- ramente ingenua, ejemplo, los ex-votos o la Histo-- ria de las apariciones de la Virgen de Guadalupe. --

(1) Entre las cualidades de Bustos como pintor de retratos, en las obras de asunto religioso encontra-- mos la calidad de la factura de los rostros y la mi-- nuciosidad y fidelidad, de miniaturistas, con las -- que pinta todos los detalles y el ambiente que ro-- dea los asuntos de los milagros en los ex-votos. -- Las calidades artísticas logradas en estos dos as-- pectos se deben, a mi modo de ver, al dominio que -- tenía don Hermenegildo del dibujo base de su pintu-- ra y a su hábil manejo del pincel al aplicar el co-- lor. Es indudable que antes de aplicar el color, -- abocetaba las figuras con líneas a lápiz y luego -- aplicaba la grisaya hasta lograr una composición en la que nunca encontramos desequilibrio o amontona-- miento de elementos. Una vez satisfecho del boceto procedía a aplicar el color, operación en la que -- era maestro. No hay que olvidar que Bustos fabrica-- ba sus propios pinceles y aún las pinturas, a base de pelo de conejo los primeros y tierras y jugos de plantas los segundos, con aglutinantes hasta ahora desconocidos, que hacen de su pintura algo único -- por las tonalidades logradas, su textura y su resis-- tencia a los embates de los hombres y del tiempo. -- Bustos logra extraordinarios efectos en los ropajes, los cabellos y la epidermis de los personajes. Los rostros de los santos, cristos y vírgenes son por --

---

(1) Una de las obras de la colección de J. Angel -- Cortés.

El color general de color blanco, levemente sonrosados de las mejillas y la punta de la nariz, con una gradación levísimas de color en donde los pinceles no han dejado la menor huella. Cosa importante de - - acentuar, aunque las figuras en general siguen ciertos arquetipos impuestos por la pintura religiosa tradicional, los rostros son individuales, cada uno diferente, verdaderos retratos, la Virgen del Refugio tiene la cara de una trigueña guanajuatense posiblemente llamada Rosa o Juana y la Virgen de la Paloma tiene el rostro de una rubia de los Altos de Jalisco, región cercana a Purísima. Aun cuando el asunto se repita muchas veces, por ejemplo la Virgen del Refugio, nunca una imagen es exactamente igual a la otra; cambian los rasgos de la cara, el color de la tez, la forma y calidad de la tela del vestido, los adornos y las joyas, todos los detalles simbólicos y los superfluos que las completan. En cada uno de estos cuadros se nota la huella de la personalidad de Bustos que jamás se permite caer en la producción en masa, repetitiva, en la que caen tantos otros autores agobiada su originalidad por las solicitudes de la clientela.

Las obras que componen la colección Angel Cortés, sean o no de Bustos, se pueden agrupar de acuerdo a sus dimensiones en grandes cuadros pintados al óleo sobre tela, cuadros medianos pintados en lámina con asunto religioso, y los ex-votos también pintados en lámina. Los óleos sobre tela solamente provienen de iglesias o de casas particulares acomodadas que pudieron hacer el gasto de la tela, más costosa que la lámina, que por lo demás se podía obtener desbaratando una lata de alcohol o de

miel de colmena. Esta era, pues, para el pueblo y sólo costaba unos cuantos centavos.

Entre los cuadros importantes pertenecientes a la colección tratada, destacan uno que representa a mano de Cristo, chorreando sangre, rodeada de figuras de personajes del Antiguo Testamento, la Sagrada Familia y unos curiosos borregos (Apéndice No. 1). Otros son los que representan a San Francisco de Paula y San Francisco de Asís, pues son retratos de dos ancianos, personas que podemos encontrar todos los días, a la vuelta de cualquier esquina de un poblado de la provincia mexicana, en los que Bustos alcanza su máxima expresión. Un capítulo completo podría escribirse sobre los santos niños de Atocha, pues si bien habíamos dicho que Bustos no fue muy feliz retratando niños, como lo fueron los jaliscienses, y que sus infantes parecen muñecos, en los niños de Atocha logra una más viva expresión y sus atuendos y ornamentos están tan bien logrados que podemos suponer que había visto y asimilado la manera peculiar de pintar ropajes, encajes, terciopelos y joyas de sus vecinos.

Ex-votos: Por lo que respecta a los ex-votos, que son muy numerosos, los encontramos en todas las colecciones. Por lo general son anónimos aunque sí podremos encontrar algunos firmados por Bustos al pie de la leyenda que relata el hecho acaecido y el milagro. Una vez producido éste, los hombres están en deuda, no con el Creador en abstracto sino con determinada imagen como la Virgen de San Juan de los Lagos o con el Señor de la Columna, venerado en la iglesia principal de Purísima. Los hombres tie-

nen que hacer públicas las circunstancias y detalles del hecho sobre todo para ganarle adeptos a la imagen y para ello hay que contar los hechos lo más gráfica y explícitamente posible. Para esto la gente del pueblo acudía a Bustos y a todos los pintores lugareños para que representaran la escena con todos sus detalles. Los que se salvaban de un accidente, los que sanaban de una enfermedad, los que escapaban de caer en las manos de la justicia (ver Apéndice No. V), todos ellos se encomendaban a los santos, las vírgenes, y en el caso de Purísima, con gran frecuencia y extrema devoción al Señor de la Columna y eran salvados en ocasiones de sus problemas o tribulaciones. Bustos pinta una gran cantidad de ex-votos que tienen las cualidades ya mencionadas en los de asuntos religiosos, es decir, -- los rostros son verdaderos retratos de los protagonistas y no prototipos y todos los detalles ilustrativos del asunto son tratados con gran cuidado y minuciosidad. Bustos incluía en los ex-votos, además de los principales personajes y la imagen promotora del milagro, carros, animales, árboles, ríos turbulentos, a veces verdaderos paisajes ricos en detalles, espacio y movimiento. A pesar del pequeñísimo tamaño de los personajes, pues los ex-votos son por lo general de 25 x 18 centímetros, Bustos los trata con el mismo cuidado que si fuera retratos -- grandes. Así mismo los detalles de los cuartos de los enfermos y moribundos, la ropa, zapatos y huarches y sombreros de los familiares, las cortinas y los pobrísimos muebles, las mulas arrastrando, desrocadas a un carro, los árboles de un bosque. Los donantes presentan su propio rostro y no un arquetipo como en todos los demás ex-votos de la época o

posteriores. Al pie de la ilustración se agrega la leyenda explicativa con las curiosas caligrafía y ortografía del artista. La práctica de los ex-votos no es exclusiva de Bustos sino que fue una costumbre extendida por el país, desde los siglos de la Colonia y que posiblemente tiene su origen en los cuadros con donantes provenientes de los pintores primitivos flamencos. En México se encuentran en las iglesias que son centros de devoción y de peregrinación y se han seguido usando hasta nuestras épocas, sólomente que, aunque son pintorescos, no tienen la calidad artística de los de Bustos, quien hace de cada uno de ellos una verdadera obra de arte.

Varios.- Habíamos mencionado las dos llamadas "naturalezas muertas", calificadas por Paul Wescheim "especie de catálogo" de las frutas de la región. Son dos láminas en las que representó frutas, verduras y animales, con la curiosidad, más del científico que del artista. A primera vista parece que están colocadas sobre repisas pues los objetos se agrupan en líneas paralelas; pero examinando con cuidado vemos que están puestas sobre una mesa, sólo que no se usa la perspectiva sino que se ven como si el espectador estuviera colocado arriba y desde ese punto de vista los viera colocados en hileras. A pesar de esto, es decir de que son vistas como en un muestrario más descriptivo que artístico, sí se nota una intención estética al agrupar las frutas y animales en orden de su tamaño, color y naturaleza y en algunas su curiosidad o su interés por ellos es tal que presenta las frutas cortadas por el medio para enseñar todas sus partes interio-

res. En una de ellas el elemento animal es un alacrán y en la otra es un sapo, minuciosamente dibujados para completar el panorama de la naturaleza de la región.

También pintó cometas que observó con interés científico y otros fenómenos de la naturaleza - lo que nos muestra la universalidad de sus intereses que lo equipara con los hombres renacentistas, - toda proporción guardada.

Juicio Crítico.- Las dos mejores críticas -- que encontramos en la bibliografía dedicada a Hermegegildo Bustos son sin duda las expresadas por Walter Pach (1) y por Justino Fernández en su obra Arte mexicano moderno y contemporáneo (2). Por su parte, Walter Pach dice que en Bustos lo que "vemos es la nueva humildad ante la naturaleza, la sinceridad nueva y el nuevo sentido de la realidad del México del siglo XIX"... , Bustos pinta "por amor, por la satisfacción deleitosa que su trabajo le procura". Pach reproduce algunas obras de Bustos y las analiza someramente encontrando en algunas "un modelo particularmente enérgico", en otro "una profunda perspicacia"; en donde más detiene su análisis crítico es en el cuadro llamado La China (No. 76 -- del Catálogo del INBA) (3), pues dice: "Ostenta una composición monumental y constructiva tomando como base los brazos cruzados con sus manos admirablemente observadas; las cintas anchas y oscuras que descienden del cuello se cruzan con una simetría que -

---

(1) y (2) Obras citadas.

(3) Apéndice No.

audiera parecer excesiva si no se hallara atenuada por la nota del libro que guía nuestra mirada en la dirección que equilibra a aquella que establecen -- los ojos del modelo. Ahora bien, esos ojos que han valido a esta señora el amistoso epíteto La China -- no tienen acaso la calidad inmediata e ineludible -- para la observación del artista que encontramos en las obras maestras de los retratistas más grandes, -- como los de las tablas de encáustica de la última -- gran escuela de Egipto? Muchas efigies realizadas por Bustos confirman y hasta robustecen la impresión que acabo de describir en la imagen de La China; y si, como pienso, la obra de Bustos puede realmente compararse a la de aquella escuela suprema de retratistas que concentró su atención sobre el parecido y la vida habiéndose despreocupado casi por -- completo de los atributos estéticos, me parece que se aducido la prueba favorable a mi tesis de que -- Bustos se dejó guiar exclusivamente por su sentido -- de la naturaleza". (1)

Walter Pach nos llama la atención sobre la calidad de los dibujos descubiertos y coleccionados por Orozco Muñoz y que no corresponden a ninguna -- obra al óleo conocida, por lo cual concluye que no son bocetos, o trabajo previo al del óleo sino -- obras independientes. Desgraciadamente ni el INBA ni el Museo de Guanajuato nos muestran este trabajo que debe ser importante. El proceso del trabajo al óleo es muy diferente pues una obra inconclusa vista por Pach le revela que su técnica es algo semejante a la grisaya pues "el procedimiento del artis

---

(1) Walter Pach. Op. Cit. P.

ta consistía en preparar su cuadro en monocromo o con colores muy rebajados, para obtener en seguida sus carnaciones y demás tono -a veces de una sutileza exquisita, a veces muy brillantes- mediante aplicaciones transparentes de color" (1).

Más adelante Pach proclama la superioridad de Bustos sobre todos los demás pintores independientes mexicanos de la época. Se pronuncia contra la palabra "ingenuidad" para calificar los retratos hechos por Bustos y dice que "pertenecen a la gran tradición de las artes que esclarecen el enigma de la vida humana" (2).

Justino Fernández lo valora colocándolo en el sitio de un pintor popular y autodidacta pues de otra manera "tendría que ser puesto al lado de Ingres, lo cual es insensato", no obstante, Bustos, es realmente un pintor, que no sólo se contenta con copiar al modelo sino que capta a "la persona, más allá de los rasgos físicos y sabía cómo darles la necesaria intención" (3). Además no hace concesiones a sus modelos sino que con gran honradez los retrata con "garra", tal como son. Le reconoce "fuerza", "encanto", "carácter" y "calidad en la factura" y que es de "fina sensibilidad", sus obras resultan "redondas e impecables".

No son elogios desmesurados lo que hace Justino Fernández de la obra de Hermenegildo Bustos si

---

=(1) Op. Cit. Pág. 159.

=(2) Op. Cit. Pág. 161.

=(3) Op. Cit. Pág. 156.

no que lo hace de acuerdo a su espíritu crítico desarrollado a través de su gran obra, de su prolongado contacto con el arte mexicano y sus conocimientos que podríamos llamar enciclopédicos sobre la historia del arte; el maestro Fernández, digo, no alogia la obra de Bustos sino que le otorga la justa medida de su valor señalando sobre todo que es un pintor, es decir que es un artista que sabe utilizar los recursos de la línea y del color dentro de las normas más generales de la estética, la composición, el ritmo y la armonía.

Sin embargo, la distinción que hace Fernández entre el gran arte y el arte popular, definición basada en la conciencia del propio valor revolucionario del arte burgués y de su lugar en la concatenación histórica, parece restarle valor a Bustos e impedir que se le compare con Ingres (¿por qué con Ingres precisamente?). Esto nos llevaría a negarle validez a todo el arte no occidental, en una apreciación individualista, elitista, frente a los grandes artistas de nuestra época y preguntarnos si el arquitecto del Panteón de Roma o de los Guerreros en Chichén Itzá o de Mamallapuran en la India eran conscientes de lo que estaban renovando o si el pintor del Levante español estaba revolucionando conscientemente la pintura naturalista de Alzamira.

Si partimos de que el valor de la obra está precisamente en la práctica artística y una práctica artística, realmente auténtica reveladora de una inquietud espiritual, es expresión y objeto satisfactor de una necesidad vital de objetivación humana, de reconocimiento del hombre en el objeto produ

cido, encontraremos que Bustos es un pintor, es decir, un artista que utilizando un medio de expresión, la línea y el color, alcanza a plasmar una obra importante, de recio valor humano.

Pero Bustos va más allá que los demás retratistas del XIX, no sólo copia, recrea y reproduce la realidad, sino que hace una crítica, enjuicia a sus personajes, profundiza en las personalidades poniendo al descubierto todas las buenas y las malas pasiones que ellos tienen. No retrata, disecciona. Más aun no concede nada, ni en cuanto al físico del cliente, ni en cuanto a la riqueza de su atuendo, menos aún enmascara los valores morales. A los rostros de los ricos, cuando los retrata, asoma la corrupción, la ambición desmedida, la lujuria enmascarada, la envidia, la altanería, la soberbia y no la honradez, el respeto, la dignidad, el amor al trabajo, el afán de progreso, etc., valores de los que se preciaban los componentes de la clase social que se hacía retratar para que sus descendientes colgaran su efigie en el lugar principal de la sala. Esto es lo que hace de Bustos ser diferente de los demás pintores de su época, esto es lo que lo hace más valioso, pues es en donde en verdad aporta, revoluciona. Más aún, cuando retrata al hombre del pueblo lo hace con toda sinceridad, su campesino es el auténtico jornalero que trabaja de sol a sol; es la verdadera anciana que ha vencido sus espaldas ante el trabajo doméstico, la costura y el tejido a gancho; sus niños son los verdaderos niños comedores de frutas verdes y tomadores de sus nieves. La mujer, el anciano, el niño, el hombre del pueblo, son siempre auténticos.

## ESTADO ACTUAL DE LAS COLECCIONES DE OBRAS DE BUSTOS.

En 1973 la Secretaría del Patrimonio Nacional tratando de interpretar el deseo del presidente Luis Echeverría de "difundir los altos valores del espíritu", adquirió la colección de pinturas del doctor Pascual Aceves Barajas. Ya hemos hablado del interés que despertó Bustos en el médico de San Francisco del Rincón, Gto., del libro que escribió y de su empeño en adquirir las obras que se encontraban en manos de sus primitivos dueños. A la muerte del doctor Aceves Barajas, la viuda y sus hijos trataron la venta de 68 obras de Bustos con la Secretaría del Patrimonio Nacional quien las adquirió sin el concurso de expertos según lo dicho por Jorge Hernández Campos (1). Una vez que se adquirió esta colección, la Sepanal, el INBA y el gobierno de Guanajuato centralizaron la obra de Bustos en una sala del Museo de la Plástica Guanajuatense (Museo Regional de Guanajuato en la Alhóndiga de Granaditas) que fue inaugurada con gran solemnidad y discursos el 15 de abril de 1973. Anteriormente se le había entregado al pintor José Chávez Morado las colecciones de la S.P.N. y del INBA para Guanajuato. Sin embargo, el resultado de toda esta faena político-cultural no fue el deseado por las autoridades gubernamentales, pues las obras pertenecientes a la colección Aceves Barajas no satisficieron a los críticos quienes protestaron por la baja calidad de la obra. Llamaron la atención sobre el hecho de que -

---

(1) Excelsior. Diario. México, 17 de abril de 1973.

no toda la obra expuesta era de la mano de Bustos y dejaron traslucir su temor de que fueran falsificaciones contemporáneas (?) de Bustos o actuales.

La que esto escribe no pudo ver las obras de la colección Aceves Barajas en la ocasión que viajó a San Francisco del Rincón en 1971, la viuda del -- doctor se negó a enseñármelas por lo que no podría decir nada sobre el estado de ellas antes de haber sido vendidas a la Sepanal. Cuando las ví en Guanajuato, en 1974, mi impresión fue semejante a la de Hernández Campos al constar que lo expuesto no corresponde a todo lo que conocíamos de Bustos. Además, la muestra es pobre pues no se incluye todo lo que se exhibía en Bellas Artes. Con una obra tan copiosa (ver Apéndice IV) podía haberse dejado una sala en la ciudad de México para solaz de sus habitantes y montado otra en Guanajuato.

En cuanto a la autenticidad de las obras que provienen de la colección de Aceves Barajas, me pareció muy dudosa. En conversación con el señor Jesús Angel Cortés, este me informó que lo sucedido a las obras de la colección mencionada fue que la familia, con intención de venderlas, las mandó "resaurar", es decir, retocar. Esto dio por resultado la depreciación de la obra de Bustos y por lo tanto la demeritación de la sala de la Alhóndiga de Granaditas. Todo lo cual es de lamentar.

## 2.- JOSE MARIA ESTRADA

Mientras en Guanajuato trabajaba Hermenegildo Bustos, modestamente, con su clientela de campesinos, pequeños comerciantes y clérigos pueblerinos, en Guadalajara, la segunda ciudad del país, atendía su taller de pintura José María Estrada o José María Zepeda de Estrada.

No es posible comparar a uno y otro pintor, — menos aún valorar una obra sobre la otra; son, dentro de las líneas generales de la pintura mexicana independiente, muy diferentes. El de Guadalajara podemos decir que sí formó una escuela y que sí dejó discípulos pues vemos las líneas generales de su estilo en gran cantidad de obras firmadas y anónimas contemporáneas a él y posteriores a 1860, año que parece ser la fecha límite de su obra personal. Basta recorrer las salas del Museo Regional de Jalisco, la Sala de Palacio de Bellas Artes (1), el libro de Roberto Montenegro y si fuera posible, todas las colecciones particulares, para darnos cuenta que en el Occidente de México floreció realmente una corriente de pintura de retrato con esas características.

La obra de Estrada y sus contemporáneos, que así les llamaremos, es extensa en cuanto a número y muchos de los retratos son de grandes dimensiones — en comparación de los de Bustos que por lo general son ejecutados en pequeñas láminas, nunca mayores — 20x25 cm. Muchos de los personajes los encontramos

---

(1) Antes de 1977.

de pie, en estancias suntuarias e incluso hay retratos de familias o de escenas como el cuadro La Agonía, "retrato de la familia Madrueño" perteneciente al INBA. (1)

José Guadalupe Zuno (1890) pintor, escritor y político jalisciense ha escrito, coleccionado y conservado con afán la obra de su paisano y se ha preocupado por el problema que presenta desentrañar la personalidad del pintor Estrada. Ante una casi nula documentación biográfica, llega a la conclusión de que fueron dos los pintores de este nombre, padre e hijo. El primero que trabajaría a partir de la segunda decena del siglo XIX, pues dice Zuno haber visto un retrato de Felix Barajas, fechado el 10 de enero 181? cuya escritura en la leyenda alusiva es grande, y el segundo que trabajó entre los treinta y los sesentas y que escribe las leyendas de los retratos con letra más fina. En cuestión de estilo "se distinguen vivamente uno del otro, sin perder la íntima relación y las intenciones que debajo de sus líneas y colores podemos adivinar" (2). Como realmente no sé qué pueda adivinar Zuno y hay muy pocos fundamentos para decidir la existencia de dos pintores, me atengo al fallo de Justino Fernández quien se decide por la existencia de un solo pintor que por cierto capricho firma sus cuadros con sus primeros nombres usando a veces uno u otro o los dos apellidos: José Ma. Estrada, José María -

---

(1) Ya citado. Apéndice I, No. 11.

(2) José Guadalupe Zuno. José Ma. Estrada, padre de la independencia en la pintura mexicana. Op. Cit. Pág. 23.

Zepeda, José Ma. Zepeda de Estrada. De cualquier manera, estas cuestiones, como las relativas al nombre, fechas, lugares de nacimiento, genealogía y descendencia, serán datos interesantes para los biógrafos pero en la Historia del Arte no son decisivos y en ocasiones ni siquiera importantes; lo que debe estudiarse e investigarse es la obra de arte misma, hecha por éste o aquél, en enero o en octubre. Este criterio, pensamos, es el mismo de los artistas aquí estudiados; pues ya vimos que muchas obras no firman, que firman a veces con iniciales o que juegan con nombres y apellidos, porque ellos mismos sabían que no pintaban para crearse un nombre que pasara a la inmortalidad ni que fuera inscrito en "el libro de la fama", preocupaciones muy individualistas de los artistas de nuestro tiempo, sino que lo que realmente valía era la obra. Que la obra, una vez hecha, cobrara vida propia dependería de la calidad de la misma y no de la personalidad del firmante. En esta pintura, y entre estos pintores, el cuadro no valía más o menos dinero por la firma, sino que valía por la fidelidad con el retratado, por la honradez de la reproducción de la realidad. Por todo esto pensamos que la preocupación por los datos biográficos, por la atribución o no de obras, por la clasificación dentro de la "escuela de Estrada", por la datación o identificación del retratado, no son más que preocupaciones de tipo utilitario y capitalista, pues una obra de este tipo, auténtica, alcanza ya un buen precio en el mercado. Pensamos que un estudio serio no debe ocuparse de ellos.

Volviendo a Zuno es necesario consignar aquí

la principal de sus tesis en cuanto a este pintor - (pintores). Lo compara exageradamente con Miguel - Hidalgo y Costilla y dice que al mismo tiempo que - uno inicia la independencia política de México, el - otro proclama la independencia artística. Compara - su obra con los academicistas de Guadalajara "los - Castros, los Gálvez, los Suáres, los Valdéz" (1), - que se encontraban dentro de los cánones de la pin - tura académica española, y dice que Estrada, cons - cientemente, pinta de otra manera, anulando el movi - miento e inaugurando el estatismo en las figuras. - Nosotros diremos que no sólo anula el movimiento si - no la composición múltiple y la utilización de la - luz, y que para la época y la cultura de Estrada, - es demasiado decir que esto lo haya hecho conscien - temente. En el sentido de la declaración de inde - pendencia en cuanto al arte oficial occidental, Zu - ro menciona como precursor del movimiento a José Ma. - Uriarte, quien fue director de la Academia de Be - llas Artes de Jalisco y que parece fue maestro de - Estrada.

Para la biografía de Estrada tenemos cuatro - datos únicamente: uno, la referencia de Ventura Re - yes Zavala en el libro Las bellas Artes de Jalisco, - publicado en 1882 que dice:

"Estrada, José María. Pintor mediano en su - tiempo, excelente fisonomista; nació en Gua - dalajara, fue discípulo de don José Ma. - - - Uriarte. Dejó muchos retratos de bastante - - - parecido con los originales y murió hará co -

---

(1) Ib. Pág. 47.

mo veinte años en esta ciudad" (1).

Dos: J. G. Zuno menciona y reproduce un acta de examen para graduarse de bachiller en filosofía en la Universidad "antigua" a nombre de un José Ma. Estrada. Además de ser borrosa la reproducción nada nos garantiza que -- ese alumno haya sido el pintor. Tres: Un posible autorretrato. Lo reproduce Zuno en su libro y nosotros pudimos verlo gracias a la gentileza del Dr. Arce. Está pintado en una pequeña lámina (alrededor de 15 x 20 cm.), - en cuyo anverso (o reverso) se pintó un - - "cristo crucificado, el que llaman de la Misericordia" (2). El doctor Arce cuenta que adquirió esta pintura en el hospital de Salamanca, Gto., y que las monjas del lugar le - dijeron que decía la tradición que fue donado por una persona que había estado ahí atendida, que se retrató a sí mismo para dejarles un recuerdo y que dijo llamarse José María. El cuarto documento, todavía más incierto que los anteriores (si esto es posible), es la mención que se hace de que un retrato de mujer es la "esposa del pintor", Zuno indica "supuesta esposa", pero Moyssén en Artes de México (3) da como buena la versión

---

(1) Ventura Reyes Zavala. En J. Fernández. El arte moderno y contemporáneo... Op. Cit. pág. 149.

(2) Zuno. José Ma. Estrada... Op. Cit. Pág. 25.

(3) Moyssén. "Pintura popular y costumbrista" en Artes de México, No. 61. Op. Cit. Pág. 65.

y dice que es la esposa de Estrada. El "autorretrato", propiedad del doctor Arce, nos muestra a un hombre de mediana edad, de rasgos mestizos, ejecutado con gran economía de recursos pero con energía y creemos, fidelidad.

Si tomamos en cuenta como verdadera la fecha de 181? para el primer cuadro datado de Estrada, podemos convenir que trabajó intensamente durante cuarenta años, aunque su actividad se intensifica entre 1830-1860. Su obra es muy numerosa y se encuentra en salas oficiales y en colecciones particulares, mencionadas por Zuno, del Doctor Crispiniano Arce, de Jorge Enciso, Monteverde, Roberto Montenegro, Alberto Pani, Moisés Sáenz, Marte R. Gómez y Morillo Zafa en la ciudad de México, y en Guadalajara a las familias Martínez Negrete, Villaseñor, Castillo Negrete, Orendain, la hacienda de Cedro, Rafael Leal Camarena, Fernando Fernández Somellera, Rufino Tamayo y muchos más.

A partir de la publicación del libro de Roberto Montenegro "Pintura Mexicana 1800-1860" en 1933, los críticos e historiadores mexicanos se interesan por la obra de Estrada por lo que aparecen diversos juicios en publicaciones que se estudiaron arriba. En cuanto a José Ma. Estrada, Ramón Gaya (1) en 1940 opina que aspiraba a la "hermosura artística, unida a esa respetuosidad, a esa ceguera por la naturaleza que es la característica de todos ellos". Justino Fernández dice que el mérito de la

---

(1) Ramón Gaya. Op. Cit. Passim.

obra de Estrada es que no es "naturalista sino muy libremente expresivo", "sabía cómo expresar un carácter". Añade que en la obra de Estrada se pueden ver claramente dos tendencias, una que tiende a lo abstracto y decorativo y otra hacia un "naturalismo", un "realismo ingenuo" sobre todo en los rostros. "El color se ajustaba a un gusto medido siempre, más por igual usa tonos blancos y grises, como una entonación brillante o caliente, o su color se torna grave y profundo" (1). Dice el maestro Fernández que Estrada al contrario de lo que apuntó Ventura Reyes y Zavala de que era "un pintor mediocre", era un "refinado pintor" y concluye "los que sólo conocen o ven los aspectos más fieros de México, encontrarán en este género de pintura el reverso de la medalla, un modo de ser mexicano de una discreción, de una elegancia, de una intimidad y unos sentimientos tan intensos, que en ocasiones pueden conmover hasta producir el llanto" (2).

Xavier Moyssén dice que "sus colores no fueron muy variados, tiraba más bien hacia las gamas frías que no a las entonaciones cálidas. Arte severo y desprovisto de toda superficialidad (?), en los personajes hay un sello de solemnidad y distinguida elegancia provinciana. La estructura de sus composiciones invariablemente es la misma: un eje vertical al centro de la tela le sirve para colocar a sus personajes a quienes muestra siempre en la pos

---

(1) Justino Fernández. Arte moderno y contemporáneo ... Op. Cit. Pág. 150.

(2) Ib. Pág. 153. (Vid. Id. Págs. 149 y 154).

tura de tres cuartos, con grandes y negros ojos - -  
 vueltos hacia la izquierda del expectador. Las ma-  
 nos las dispuso en la zona media del cuerpo, ocupán-  
 dolas en sostener una fruta, un libro, un pañuelo y  
 abanico o simplemente la actitud de descanso. Cabe  
 señalar que la dispersión estructural de los retra-  
 tos de Estrada, era uno de los principios básicos -  
 que se aconsejaba seguir a los alumnos de la acade-  
 mia. A los hombres (...) supo darles una nobleza -  
 distinguida, a las mujeres no sólo elegancia sino -  
 una gracia especial en la tristeza profunda y solem-  
 ne en que aparecen estar sumergidas. Nada que dela-  
 te las apetencias o inquietudes mundanas de los se-  
 xos (...), delicadeza incomparable en la que están-  
 aplicados sabiamente dibujo y colorido (...), niños  
 verdaderamente excepcionales, dentro de su género,-  
 en la pintura mexicana (...) estilo propio". (1)

Raquel Tibol (2) dice que Estrada "poseyó un  
 lenguaje limitado que llegó a manejar con verdadera  
 exquisitez. Falto de los términos que le permitie-  
 ran articular movimiento y volúmenes, creó su pro-  
 pia convención plástica, sustentada en la rigidez,-  
 supo aprovechar, en un perfecto sentido del equili-  
 brio, sus facultades para reproducir fielmente la -  
 fisonomía de sus modelos y para dibujar, con fina -  
 objetividad, frutas, joyas, encajes, bordados y mu-  
 ñecos, no solo su composición y su dibujo fueron li-  
 mitados, también lo fue su materia plástica; pero -  
 supo hacer del defecto, virtud; su materia plástica

---

■(1) Xavier Moyssén. Pintura popular ...." Op. Cit.-  
 Pág. 19.

-(2) Raquel Tibol. Op. Cit. Pág. 14.

es ingenua, pero dentro de ese carácter sirve minuciosa y limpiamente a una escala cromática muy impersonal" (1).

En 1973 apareció un artículo en Excelsior (2) acompañado de fotografías a color de algunas obras de Estrada y de anónimos jaliscienses donde se habla que lo que "nos fascina en este artista es su ingenuidad, cierta torpeza en el dibujo y esa combinación de un realismo minucioso en los detalles con una visión poética, una tendencia a la estilización, un clima en cierto modo irreal, todo ello muy alejado del ideal y los cánones académicos, precisamente por esta última razón hizo que en aquel entonces la gente la gente entendida en las cosas del arte no lo apreciara".

Como nos podemos dar cuenta hay cualidades que son mencionadas por casi todos los críticos: ingenuidad, economía cromática, gusto por el detalle, solemnidad, elegancia, todo lo cual caracteriza en forma general la obra de estos artistas. En cuanto al realismo hay divergencia pues cuando algunos hablan de naturalismo, otros expresan que en la obra de Estrada hay un decorativismo y hasta un realismo mágico, coincidiendo en que no es copista sino que hay en sus obras una fuerte expresividad original.

Ya hemos dicho que la temática de la obra de Estrada siempre es el retrato, personajes de pie, de medio cuerpo, o bustos; casi siempre una sola

---

(1) Ib. Págs. 78 y 79.

(2) Suplemento dominical de Excelsior, 4 de marzo de 1973.

persona pero en algunas ocasiones familias comple--tas.

Dados los requerimientos de estos retratos - al pintor se ve obligado a cuidar más de la anato--mía de los cuerpos, de las proporciones de sus di--versas partes y de una mínima pero consciente pers--pectiva para la correcta colocación de muebles, co--lumnas y ventanas dentro de las estancias. Notamos en todos estos artistas, Estrada y seguidores, un - cuidado mayor por los dibujos anatómico y construc--tivo lo que revela algún aprendizaje; cuidan el tra--tamiento de los ropajes, la caída de faldas y corti--nas; y sobre todo, algo que les preocupaba muchísi--mo, la textura de las telas que implica en los enca--jes una fina transparencia. En contraste con el fi--no tratamiento y el cuidadoso acabado de todos los--detalles, los rostros nunca alcanzan la calidad psi--cológica de los retratos de Bustos y nos dejan la - impresión de que son muñecos de porcelana los que - aparecen sobre todo este aparato. En los cuerpos - femeninos se advierte una tendencia hacia la obesi--dad, no sabemos si porque las mujeres retratadas --son de por sí gordas, porque la rubicundez es signo de bienestar económico, porque el ideal de la belle--za femenina estaba en razón directa a la abundancia de carnes o porque el artista sólo podía represen--tar cuerpos rubicundos.

Algunos críticos han llamado a estos retra--tos preciosos y puede ser que sí encontremos en to--da la ejecución un preciosismo si entendemos por --tal ese cuidado extremo por los detalles, esa finu--ra por la representación de la textura en la piel - de las mujeres, en los pétalos de las flores, en --

los encajes y terciopelos de los vestidos de los niños, en el pelo de los perritos falderos.

José Guadalupe Zuno nos indica un detalle -- que tal vez nos aclare la impresión que de muñecos--nos causan los personajes de este (estos) pintores. Como no servía a una clase rica, aristocrática, sino a la clase media, los clientes no acudían a él -- cuando estaban en la plenitud de sus facultades, sino que las familias requerían los servicios retra--tísticos cuando el personaje ya había fallecido y -- se necesitaba un recuerdo vivo de él. El pintor entonces, si creemos a Zuno, llegaba hasta el cadáver, hacía un breve apunte de sus facciones y luego, en su taller, armaba la composición en la que debería--aparecer vivo. En este trabajo estriba, si segui--mos con Zuno, la calidad inventiva del pintor, su -- capacidad para revivir al personaje rodeado de los--objetos que lo caracterizaban. Nosotros no creemos--que ésta haya sido la norma de la rutina de trabajo de Estrada y contemporáneos, sino que lo harían por -- excepción, cuando se los hubieran requerido. Basta -- ver a las mujeres amorosamente retratadas, de suave -- tez apiñonada, de sonrisa que esconde coquetería, -- ellas están vivas a pesar de su apariencia un tanto -- acartonada y artificial.

El ejemplo más representativo y más conocido -- también de retratos de difuntos, es el del joven -- Francisco Torres tomando como modelo a un cadáver. -- El poeta, (así llamado), está representado con los -- ojos cerrados, coronado por una cinta de flores -- naturales dibujadas y coloreadas con gran minuciosi--dad. Como en todas las obras, el fondo liso y oscu

ro hace resaltar la porcelana del cutis y el contor no preciso de cejas, párpados, nariz y boca. La -- composición se completa con un sobrio traje negro, - camisa blanca y corbata de cuadros café y azules. - Ciertamente parece estar "dormido y soñando en su - propia gloria" como dice J. Fernández. Con la mis- ma postura, aparentemente de pie, y también con los ojos cerrados, aparece el niño Eustaquio Martínez - Negrete (1) fallecido, de acuerdo a la leyenda al - pie del cuadro, el día 11 de marzo de 1842, retrato al que además de solemne nosotros calificaríamos de tierno y delicado; ciertamente no es el retrato de un cadáver, sino la representación de un hermoso mu ñeco de manos artificiales, apretando una rosa de - migajón y ataviado con elegantes ropas. (2)

La gran mayoría de los personajes está retra tada con la cara en tres cuartos de perfil a la de recha y con la vista fija en un punto situado a su izquierda. Hay algunos donde esta posición cambia con la cara hacia la izquierda y la mirada a la de recha, pero son los menos. Lo que más llama la - - atención del espectador es la mirada penetrante de los grandes ojos de los personajes de Estrada. (Zu-

---

(1) Colección de la familia Martínez Negrete. Repro ducido por Roberto Montenegro en Op. Cit. Lámi- na VII.

(2) Existe otro retrato del mismo niño, de cuerpo - entero y con el mismo atuendo y ojos abiertos, - que comprueba la facilidad con que pinta el au- tor y el carácter de su oficio que le permitían pintar, a partir de un modelo muerto, un retra- to vivo.

no habla de que por lo general coloca un ojo más -- abajo que el otro para lograr una impresión de bulto). Toda la fuerza de la expresión está concentrada en los ojos y todas las miradas son fijas, duras, inquisitoriales. Otra constante son las bocas cerradas, incluso apretadas con fuerza, como la de la Dama de vestido rosa con mitones y reloj pendiente del cuello, del Palacio de Bellas Artes. En cuanto a la nariz, es sorprendente la semejanza de todas -- las narices, tal parece que no sabía pintar otro tipo más que el recto, un poco más largo de la punta -- que de las ventanas y de proporciones muchas veces -- no adecuadas para los rostros, afeando a algunos de las elegantes damas.

La moda imperante en los vestidos femeninos -- había ido desnudando el cuello de la mujer hasta casi dejar al descubierto los hombros. Esto permitió al pintor desplegar sus habilidades en cuanto a lograr las mejores carnaciones, pues es en la piel de rostro y cuello donde despliega una serie de tonos -- rosas y ocres exquisitamente matizados y desvanecidos, hasta lograr una apariencia de vida y salud -- que muchas de sus modelos no deben haber tenido.

Mucho se ha hablado de los detalles que completan los retratos dándoles esa apariencia de riqueza y elegancia. Nos referimos a los vestidos y joyas y a los pañuelos, libros y flores que sostienen los personajes en las manos. El mismo retrato -- de la Dama de rosa del Museo de Bellas Artes luce -- mitones de encaje negro bordado con flores rojas de delicada transparencia que deja adivinar la piel color de rosa de las manos. De mayor transparencia -- son las mangas-mitones de delicado encaje blanco de

la Señora de azul con abanico de la Colección de Julio Alejandro. Son notables, también en este retrato, las joyas: tres anillos en cada mano, collar y aretes de perlas y plata trabajados minuciosamente y un extraño tocado que suaviza la expresión un tanto irónica de la cara. (1)

Ejemplo del preciosismo y elegancia en el atuendo es la Niña doña Lorenza Martínez Negrete. En cuyo vestido de brocado blanco, terciopelo verde y encaje transparente, el pintor logró la mejor de sus texturas. Y el gran tocado también de terciopelo y florecitas de colores remata una sonrosada faz infantil de ojos expresivos y sonrisa apenas insinuada. (2)

Casi siempre que de Estrada se trata, se ilustra con una reproducción del Retrato de Miguel-Arochi y Baeza (3) de la colección del INBA que es representativo del estilo del pintor en cuanto a retrato masculino. Pintado hasta un poco más abajo de la cintura, el joven jalisciense nos mira estático desde la tela. El rostro sigue el modelo descrito para las demás, la piel color de rosa, los grandes ojos fijos mirando a su izquierda, las cejas, nariz y boca muy delineados, los labios apretados, la nariz "estradiana" no tiene nada de notable; lo-

---

(1) Reproducido por Javier Moyssén. "Pintura popular..." Op. Cit. Pág. 17.

(2) Colección de la familia Martínez Negrete. Ib. - Pág. 23.

(3) Reproducido por J. Fernández. "Arte Moderno y..." Op. Cit. Pág. 154.

que llama la atención es el vestido y la chistera.- Sobre una rica camisa blanca con botones de fantasía y encajes, el señor Arochi y Baeza viste un chaleco de fantasía, posiblemente bordado a mano, con florecitas de colores. Se cubre con un saco negro, con botones dorados; le brilla, pendiendo del bolsillo del chaleco al ojal, la leontina de oro del reloj y remata con una chalina amarilla cruzada cubriendo el cuello de la camisa a modo de corbata -- prendida con un dije de mosaico posiblemente italiano. Toda la figura está rematada por una chistera negra para no dejar lugar a duda sobre la categoría social del retratado.

Aunque no es un pintor como Bustos cuya preocupación era extraer y poner a flote (a tela) la verdadera personalidad del retratado, a los hombres José Ma. Estrada les hace menos concesiones en cuanto a su bien ver que a las mujeres a las que siempre trata de embellecer. Sus retratos de hombre son más reales, más psicológicos. Basta mirar el retrato del canónigo don José Cesáreo de la Rosa, (1) el retrato del Dr. don José María Cano (2), en los que se ve el intento por parte del pintor por captar los rasgos individuales y característicos de estos comerciantes o hacendados jaliscienses del siglo XIX.

Pocas son las obras conocidas por nosotros -

---

(1) Zuno. José Ma. Estrada... Ilustración No. 6 y R.- Montenegro, Op. Cit. Entre las Págs. 28 y 29.

(2) Ib. Ilustración No. 10 y R. Montenegro, Op. Cit. 11. 12.

en las que se incluya en la composición los muebles de la estancia. Pensamos que Estrada era consciente de sus limitaciones como pintor para representar todo lo que no fuera el rostro humano. Sus conocimientos de las leyes de la perspectiva eran rudimentarios y posiblemente nunca practicó lo suficiente ni tuvo maestros hábiles para desarrollar una pintura en cuanto a ambientes. La mejor lograda es el Retrato de don Secundino González (1) del Museo del INBA que nos muestra al personaje de pie, con la pierna derecha flexionada y la misma mano sobre una mesa de madera cubierta con un mantel azul bordado. El piso de madera, cubierto parcialmente por un tapete de fibra de maguey está bien logrado pues no se sube sino que logra abrir un espacio real donde están alineadas dos sillas de madera y palma. Sobre la mesa hay tres libros, un tintero y una taza y un plato de cristal donde encontramos que Estrada despliega sus habilidades para lograr las transparencias también en el cristal y no sólo en los vidrios y encajes, a que eran tan afectos los pintores del XIX. Consideraban como una habilidad indispensable en su oficio y un orgullo lograr estas transparencias que indudablemente "apantallaban" a los espectadores de su tiempo. En otra obra (2), en el cuarto en donde coloca a una pareja, es una rica estancia, con una mesa redonda en medio en la que hay plato, taza, plato grande con comida y un jarrón con flores artificiales dentro de una campana de -

---

(1) Col. del INBA. Apéndice No. 1, Obra No. 12.

(2) J.G. Zuno. Op. Cit. Ilustración No. 13 y R. Montenegro, Op. Cit. Entre la 28 y la 29.

cristal. Toda la obra está enmarcada por arriba -- por una cortina de terciopelo con flecos y adornos. Lo notable del cuadro es que a pesar del cuidado y minuciosidad desplegados por el artista para la ejecución de detalles, (las sillas se disparan hacia adelante), no logra las proporciones entre las dos figuras humanas, pues el hombre es manifiestamente más pequeño y delgado y aún parece que no alcanza a poner los pies en el suelo.

Hemos dejado para lo último los retratos de niños pues pensamos que son los más logrados por el artista, pues en ellos puso lo mejor de su habilidad, lo más puro de su intención. De estos retratos nos da una buena muestra Montenegro, en su obra citada y pensamos que algunos registrados como anónimos ahí, son también de José Ma. Estrada. Son todos niños ricos, suntuosamente trajeados, horriblemente tiesos dentro de todo el aparato dispuesto para lucir de una manera más elegante la prosperidad-económica y el ascenso social. Anteriormente ya -- mencionamos los tres retratos de los niños Eustaquio y Lorenza Martínez Negrete, el uno retratado -- después de fallecido y ella ataviada ricamente. Hablaremos ahora de los retratos de los niños Villaseñor, el del Niño Pablo José Ma. de J. Villaseñor -- (1) en traje de etiqueta, sosteniendo con la mano derecha una chistera y con la izquierda un durazno en rama, está volteando hacia la izquierda y fija sus ojos negros ligeramente a su derecha. Se distingue por su cabellera rizada, sus pequeñísimos la

---

(1) R. Montenegro. Op. Cit. Lámina IX.

bios y su postura altiva y elegante (1). La niña - Ma. de los Angeles luce un vestido semejante a la niña Martínez Negrete, de terciopelo y encajes y luce joyas y abanico (2):-- Los otros retratos que incluye Montenegro como anónimos son más frescos, menos artificiales aunque tienen el mismo estilo de Estrada.

Más natural, más auténtico es el Retrato de Concepción Arce y Gallardo (3) por su expresión -- (aunque dice J. Fernández que fue retratada después de muerta). Más graciosa es la Niña Matilde Gutiérrez (4) cuyo vestido transparente deja ver el cuerpecito rechoncho y cuyos piecitos descalzos descansan graciosamente sobre el piso de mosaico a cuadros. Este retrato es el menos rígido y en él, Estrada demostró una gran sensibilidad ante la ingenuidad y gracia infantiles.

Con el color, Estrada se manifiesta realmente como un pintor, pues aunque sus obras revelan un dominio del dibujo, la buena utilización de la paleta se sobrepone en todas las obras. Sobre fondos casi siempre oscuros y lisos sobresalen la realiza-

- 
- (1) Su hermano, Juan Nepomuceno, sufre también dentro del traje de etiqueta, sólo que sostiene -- una flor. Ib. Lámina XI.
- (2) Ib. Lámina X. Estirados y artificiosos pero al fin y al cabo graciosos y tiernos como todos -- los niños y bellamente expresados como en todos los retratos de Estrada.
- (3) Zuno, José María Estrada Op. Cit. Ilustración 2.
- (4) Ib. 11. No. 28. R. Montenegro, Op. Cit. Lámina X.

ción pictórica que incluye colores puros bien combinados, mezclas atinadas y gradaciones exquisitas sobre todo en las carnaciones. Los detalles siempre ponen un punto de color que anula la monotonía de los ocre y los negros, utilizando en ellos los rojos, los azules, los blancos, los dorados. Ya hemos hablado ampliamente de la transparencia de vellos y encajes y los labios rojísimos destacan en los rostros en ocasiones intensamente pálidos. Hay que mencionar aquí un notable retrato de hombre difunto, propiedad del doctor Crispiniano Arce que nos lo muestra de pie, con los ojos abiertos pero cuya piel se ha construido con varios tonos de verde y amarillo en gradaciones y esfumattos que causan una intensa impresión en el espectador pues realmente se está contemplando a un cadáver. ¿A esto es a lo que llaman realismo mágico?.

Algunos autores han hablado de que se puede agrupar la obra de Estrada en tres grandes épocas pero yo pienso que esta preocupación es un tanto inútil pues dentro de un estilo bien definido, que se manifiesta preciso desde las primeras obras datadas hasta las últimas, creemos que no hay más desarrollo o cambio que el propio producto de la práctica diaria del oficio. Ahora que sí se encuentran algunas obras más cuidadosamente trabajadas, que dan la impresión de ser mejores por la terminación precisa de todos sus detalles, de lo cual nosotros pensamos, dentro de la misma idea ya apuntada, de que estos pintores ejercieron más un oficio que un arte (aunque el resultado sea o no una obra de arte); esta diferencia se debe a la cantidad cobrada a cada cliente.

Independientemente de la ingenuidad, frescura, preciosismo, bella representación, colorido, composición que encanta y atrae, en todos los retratos de este (os) autor (es) hay un aire de artificio, - en algunos acentuado por el hecho de haber sido tomados después de fallecido el modelo, algo así como una falta de concordancia entre el ser humano y la parafernalia de ropa y joyas; una falta de vida, de movimiento de la figura que ha dejado de ser humana para convertirse en maniquí, una estaticidad y acartonamiento de las expresiones. Todo esto creemos - fue lo que dió vida a la teoría de la suprarrealidad o el realismo mágico en las obras de todos estos pintores, sobre todo de Estrada, pero creemos - que se debe, al mismo tiempo que a limitaciones propias sobre todo por la falta de técnica aprendida, - a su propio estilo y a su manera de ver un mundo -- que ya entonces, se empezaba a construir, artificioso y superficial, y que después distinguiría (a principios de siglo con la llamada Belle Epoque) a la burguesía ya en el poder.

### 3.- LAS PINTURAS ANONIMAS

Sería imposible estudiar, ni siquiera enumerar, todos los cuadros anónimos pintados en el siglo XIX por artistas más o menos hábiles. Desde el siglo XVIII en todas las casas de cierta posición - se colgaban de las paredes de la sala principal los retratos de los padres y los abuelos, de los hijos o de los hermanos fallecidos. Estos retratos pasaron a manos de las nuevas generaciones después de una sangrienta revolución perdiéndose los nombres -

de los retratistas y en muchos casos hasta los de los mismos retratados. La moda neocolonial en la decoración posterior a los cincuentas, los ha exhumado después que las corrientes "modernistas" de la primera mitad del siglo XX los habían barrido de las salas elegantes. Muchos de estos cuadros fueron arrumbados en bodegas y sótanos donde si no se destruyeron sí sufrieron deterioro. Sólo se salvaron los que fueron conservados por algunas familias o los rescatados y adquiridos por coleccionistas y anticuarios, que con fino sentido, se dieron cuenta que llegaría el día de su justa revalorización.

Las pinturas de autor anónimo son muy numerosas y presentan los más variados temas: retratos, representaciones de hechos históricos, alegorías, naturalezas muertas, escenas bucólicas, exvotos, asuntos e imágenes religiosos. Algunos museos de la república poseen y exhiben estos cuadros pero la mayoría se encuentra en manos de particulares. Las colecciones principales son las del Palacio de las Bellas Artes, en su sala, ahora desaparecida (1978), "José María Estrada y Contemporáneos", la del Museo Regional de Jalisco con la sala del mismo nombre; el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec en muchas de sus salas, el Museo de la Alhóndiga de Granaditas y el Museo de Chihuahua, entre otros. El investigador, por lo general, no tiene acceso a las colecciones particulares, y solamente se puede ver estas obras cuando se organizan exposiciones. De esa manera se pudieron conocer en las exposiciones "Un siglo del Retrato Mexicano" de 1943, "El Niño en la plástica Mexicana" en 1944, "Arte de Jalisco" en 1963 (1), de pintura veracruzana

---

■(1) En el Palacio de Bellas Artes.

ia en la Galería de Arte "Decoración" de Don Eduardo N. Méndez en septiembre de 1942, y otras. Hay que hacer mención de la exposición de obras de Roberto Montenegro en el Museo de Arte Moderno en 1970 en el que se exhibieron algunas de estas obras propiedad del pintor, -recuérdese que Montenegro es uno de los primeros que inicia la revalorización. - También puede uno acercarse a estas obras cuando al investigador se le abren con gentileza las puertas de las casas que atesoran colecciones artísticas como en el caso del doctor Crispiniano Arce y del señor Jesús Angel Cortés a los que agradecemos las facilidades que nos dieron para mirar las obras de su propiedad.

### LOS RETRATOS:

Los retratos anónimos tienen las mismas características de los que sí están firmados por corresponder al estilo en uso desde fines del siglo XVIII; están pintados al óleo sobre tela, madera o lámina o sea sobre el material de más fácil adquisición en el lugar de su origen. La mayoría nos muestra la cara del personaje ligeramente volteada hacia un lado, con lo que se evita la dificultad de representar un rostro de frente en el que se tendría que lograr una simetría perfecta entre los dos lados; en algunos otros, los menos, encontramos el perfil completo; en cuanto a la porción de cuerpo representada los hay de sólo el rostro, bustos, medios cuerpos y cuerpos completos; siendo éstos los más llamativos porque la inhabilidad que tenían los artistas para reproducir la anatomía humana les da una apariencia encantadora de irrealidad y porque son los cuadros en los que el pintor tiene oportuni

dad de agregar ventanas, cortinas, muebles y objetos personales, exponentes de la categoría social, las aficiones o la profesión de los retratados, como son alhajas, libros, flores, misales, rosarios, anteojos, bastones, monedas, medallas, juguetes. Por supuesto, mientras más porción del cuerpo contenga el cuadro, más puede el artista explayarse en la pintura de ricos vestidos, velos, guantes, encajes, charreteras y galones en los que concentra su habilidad de miniaturista y su gusto por las texturas ricas y los colores vivos.

Atendiendo a los personajes podemos clasificar los retratos anónimos en los siguientes grupos: retratos de niños, de mujeres, de hombres y de difuntos. En Bellas Artes alrededor de 1970 había veintiseis retratos anónimos; en el de Guadalajara quince y en el de Historia de Chapultepec más de setenta. De las colecciones particulares, los catálogos publicados con motivos de las exposiciones ya mencionadas incluyen algunos, otros han aparecido publicados en la revista Artes de México, y otros los hemos podido admirar en casas particulares. En seguida describiremos los que nos han parecido poseedores de mayor calidad artística.

Un precioso ejemplo de retrato de niños es el cuadro anónimo procedente de Jalisco, de principios del siglo XIX, que podríamos titular "Tres Hermanos" perteneciente a la colección del doctor Crispiniano Arce. Representa tres criaturas lujosamente ataviadas, de facciones delineadas y coloreadas con positiva exquisitez. Están de pie, la niña mayor en medio y las tres cabezas forman un triángulo en la parte superior que contrasta con los rectángu

los de la inferior formados por las faldas, los calzones de encaje y los pantalones del niño. Los tres cuerpos son notoriamente desproporcionados al tamaño de la cara y la edad de los niños. Con el cabello recogido en la nuca, vestida con un traje gris con adornos verticales en rojo y tapada con un chal de encaje, la niña mayor revela en sus facciones regulares la seguridad de una persona adulta. A su derecha la niña pequeña se cubre la cabeza con un gorro de organdí blanco adornado con flores verdes y se cubre el torso con un manto bordado con flores blancas. A la izquierda, el niño que toma de la mano a la niña mayor, sostiene con la otra mano un sombrero y está perfectamente vestido de etiqueta, - frac negro, camisa plizada, chaleco blanco, corbata de moño; el cabello bien peinado le cae sobre la oreja visible. Por el parecido concluimos que son hermanos y están tratados por el pintor con verdadero esmero, sobre todo en el acabado de la piel que parece de porcelana, la transparencia y dibujo de los encajes y la textura de las telas, están conseguidas por una mano diestra que se complació en la ejecución de este retrato.

En la Sala "José María Estrada y Contemporáneos" del Palacio de las Bellas Artes en la ciudad de México, se encontraban en 1970 varios retratos de niños entre los que destacan La Niña del Sombrero, Retrato de la Niña con Flor, retrato de Niño con Vaso de Agua, Retrato de Niña Lugarda Hernández, Niña María Arochi y Baeza, todos ellos de mérito, - especialmente El Niño del Gallo, precioso exponente de un expresionismo ingenuo, que nos hace recordar al Niño del Pífano de Eduardo Manet. También hay -

que detenerse en el Niño Vestido de Escocés, el mejor ejemplo de la importancia que daban estos artistas a los ropajes dejando en segundo término la cara hecha con menor cuidado que aquéllos. Otro muy interesante es el de Mujer con dos niñas, éstas fueron agregadas años después al retrato de la mujer, que muestra con una gran desproporción y torpeza en la ejecución, el primitivismo del pintor que no por ello dejó de lograr una obra con cierto encanto por su colorido y su ingenua interpretación de la naturaleza humana. El más logrado me parece que es el Retrato de Niña (el número 51 de la colección) (1)-realizado con una gran maestría, de mayor realismo pues el rostro de la niña no es tan artificial como en los rostros retratos de niños que parecen muñecos de porcelana. Los ojos claros tienen más expresión, sin embargo, el cuerpo es desproporcionado y las manos sostienen artificiosamente un perrito de juguete sobre su vestido azul de cuadritos negros.

La revista Artes de México en su número 129- titulada "Niños Mexicanos" publica algunos retratos anónimos mezclados con académicos de Juan Cordero, Tiburcio Sánchez, Pingret y con independientes de José María Estrada y otros. Casi todos ellos corresponden al mismo estilo del cuadro propiedad del doctor Arce. Destaca por su originalidad el Niño e las Flores (2) que es un robusto bebé acostado en una lujosa cama con dosel, con la cabeza apoyada

- 
- 1) Colección del Palacio de Bellas Artes. Vid. - - Apéndice 1.
  - 2) Revista Artes de México. No. 129. "Niños mexicanos". Pág. 46.

sobre dos almohadas cubiertas con fundas de encaje, tapado con una preciosa manta dorada con forro azul bajo la cual se dibuja el cuerpo exageradamente -- grande y obeso del niño. Este absurdo cuerpo deforme, la pequeña mano tomando un ramito de flores, la quietud increíble del niño, el colchón que se asoma en una esquina, integran una composición de gran -- originalidad por su misma irrealidad.

En los retratos de mujeres encontramos una -- gran variedad, desde espléndidas mujeres ataviadas con lujo a veces exquisito, a veces exagerado, hasta modestas mujeres del pueblo cuyo único adorno es el rebozo o un par de aretes dorados. En el Palacio de Bellas Artes se encontraba el Retrato de Mujer, que es el de una joven sentada en una silla; -- en una postura romántica, tan a tono con las modas de la época, apoya el brazo izquierdo sobre el respaldo y el derecho descansa sobre sus piernas. Sos tiene con mano delicada una camelia rosa, sus fac-- ciones son mestizas pero la piel de brazos y manos es muy blanca no así el rostro que tiene un tinte -- rosado más oscuro. Su expresión es de una leve -- tristeza resignada. Son notables las joyas que -- adornan a la desconocida: un anillo con perlas en -- la mano izquierda y tres con perlas y brillantes en -- la mano derecha, collar y aretes también con perlas / una cadena de oro, que posiblemente sostiene un -- reloj oculto bajo la blusa y un prendedor de rosas.

Otro de los mejores cuadros que se podían go-- zar en el Palacio de Bellas Artes era el retrato Mu-- jer con Rebozo, que representa a una indígena de -- cierta edad, muy morena, cuyo rostro se adelgaza --

pronunciadamente hacia la barba, boca pequeña, fuertemente cerrada, posiblemente sin dientes. Tiene una expresión de seriedad forzada, como conteniendo la respiración. Se adorna con aretes y collar sencillos. Viste un traje típico negro, verde mostaza y amarillo y se envuelve con un rebozo verde listado. Sin desmentir su origen indudablemente no académico, esta obra marca un acusado contraste con las dedicadas a damas de clases sociales más acomodadas en las cuales es más importante el lucimiento en todos sus detalles de telas y joyas que la expresión y la psicología de la retratada. Una buena muestra de este tipo de retratos es el llamado Retrato de Mujer con Flor en la mano (1), que nos presenta a una dama blanca de tez rosada, con profusión de anillos y aretes de filigrana de oro. Recargada en su brazo izquierdo sobre una mesita redonda, destaca sobre el fondo oscuro de la estancia sobre la claridad de una cortina de caída muy rígida. Su expresión, un tanto irónica, nos oculta una sonrisa, tal vez reprimida por el pintor que exigiría seriedad en trance tan delicado. Lo más extraordinario es el tratamiento que éste dió al vestido azul de tafeta, en el que logra una magnífica impresión de la textura propia de la tela. Sobre el escote lleva un cuello doble de encaje transparente. Remata el vestido unas mangas azules muy amplias y abajo de ellas aparecen otras transparentes que bajan hasta el puño ribeteadas de encajes. Esta mujer es un buen exponente de la burguesía criolla acomodada, y la obra una muestra de la dedicación y habilidad del pintor que gracias a la fama

---

(1) Colección Bellas Artes. Vid. Apéndice I.

ganada en su provincia, era llamado a los enormes caserones de los terratenientes para retratar a la joven hija de "los señores".

El más asombroso de los retratos de mujer -- que se podían admirar en el Palacio de Bellas Artes es el Retrato de mujer con Mitenes (sic) y Reloj -- (1), en el que se hizo verdadero derroche de accesorios y ropajes para adornar un rostro que de tan geométrico nos parece irreal, aunque a veces la naturaleza nos da sorpresas. Sobre un cuerpo robusto y tieso y bajo un rostro cuadrangular en el que no hay líneas curvas, se extiende un rico vestido labrado de terciopelo verde. Debajo de él hay una blusa de encaje blanco transparente. La mujer se cubre con un manto de terciopelo con grabados de color rojo vino, de debajo de ese manto aparecen dos finas y pequeñas manos con mitones de encaje negro con flores bordadas de color morado. La joyería es variada y rica, anillos, aretes, collar, prendedor, reloj, todo ello pintado con óleo mezclado con polvo de oro para dar una mayor impresión de riqueza. El brillo de este oro que se reparte por todo el cuadro, la riqueza y colorido de las telas, la palidez e irrealidad formal del rostro, hacen una combinación desconcertante y magnífica con el tono verde sólido de los ojos de mirada profunda de la extraña mujer. Este fue uno de los cuadros que fueron quitados de la sala.

En la Sala del Siglo XIX del Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec encontramos un retrato de mujer, anónimo. Su vestido es rojo y

---

(1) Vid. Apéndice I No. 41.

su único adorno son los guantes blancos que hacen destacar sus manos sobre el vestido. Su expresión es de lejanía y tristeza y tiene el fresco encanto de las obras de la época. En el mismo Museo, en la sala de Cerámica y Mujeres del siglo XVIII, hay algunos del siglo siguiente entre los que destaca el de Ana María S. de Nava y Mota, ejecutado también por mano de pintor anónimo.

En los retratos de hombres encontramos también ciertas características que se repiten, como los fondos oscuros, los cuerpos de frente y los rostros volteando ligeramente hacia un lado, por lo general hacia la izquierda del espectador, boca cerrada, gesto serio, trajes oscuros, camisas blancas solizadas, corbatas muy delgadas de dos tiras que caen sobre el pecho o se recogen bajo el cuello; que sostienen algunos objetos en la mano como libros, monedas, bastones. Lucen algunas discretas joyas, a veces chalecos de finas telas. Las expresiones son rígidas y los ojos, en ocasiones desiguales, tienen la mirada fija y dura. Ejemplos de ellos los tenemos en el Retrato de Hombre con Bastón (1) de la Sala José María Estrada de Bellas Artes, junto con el Retrato de Hombre con Bastón y Libro (2), y el Retrato de Hombre con Anteojos (3), el de don José Vicente Martínez (4) y el Retrato de Chinaco firmado por un Rafael Aspeitia, del que no tenemos más referencia (5). En esta obra destacan

---

■(1) Apéndice No. 1, No. 21.

■(2) Ib. No. 23.

■(3) Ib. No. 24.

■(4) Ib. No. 25

■(5) Ib. No. 22.

además de la expresión, la dureza y la maestría con que están trabajadas las manos.

Del Museo Regional de Jalisco hay que mencionar el Retrato de Hombre, marcado con el número de Cédula 1, pues nos ofrece una representación plena de la vida de un mestizo del Occidente de la República en el que el rostro está logrado con tal calidad de matices y se logra una expresión tan bien captada e interpretada que nos sorprende no haberlo encontrado reproducido en ninguna publicación especializada y que haya pasado desapercibido para la crítica y la historia. Por su gran calidad se le agregó a la denominación de anónimo, la siguiente frase: "probable escuela de Bustos", pues se acerca mucho al realismo rico en expresividad del guanajuatense, pero es afirmación ligera si tomamos en cuenta que Bustos no tuvo ni dejó ninguna escuela. En mi opinión este retrato podría atribuirse al pincel de Bustos.

Epoca eminentemente militarista, a los hombres del XIX les atraía especialmente el retratarse dentro de un vistoso uniforme. Las modas militares europeas habían enriquecido los uniformes con botones dorados, cintas, charreteras, medallas, cruces, espadas, tricornios, plumas, galones, todo lo cual les daba una prestancia tal que llamaban poderosamente la atención. Muy difícil habría sido vencer la tentación de hacerse inmortalizar tan gallardamente. En todos los Museos encontramos buenas muestras de este tipo de representaciones varoniles. En Guadalajara un ingenuo retrato de Agustín de Iturbide; los muy numerosos del Castillo de Chapultepec; un militar en el Palacio de Bellas Artes y -

el retrato de un jovencito de uniforme con grandes charreteras y cuello dorado propiedad del Dr. Arce.

El museo Nacional de Historia en Chapultepec, montado con criterio pedagógico, exhibe obras del siglo XIX. Sobre todo en lo que se refiere al período histórico comprendido entre la Guerra de Independencia y la Reforma. Siguiendo un orden cronológico se presentan retratos y objetos referentes a cada etapa, con muy sintéticas explicaciones sobre el personaje en cuestión, pero sin ninguna referencia a la obra pictórica. A la nula información sobre el origen, autor, procedencia, se agrega la para mí- absurda práctica de mezclar con auténticos retratos del siglo XIX, obras de nuestro siglo, inferiores en gran medida aquéllos. En ninguna otra parte como en estas salas se comprueba la gran decadencia que el arte del retrato ha tenido en nuestra época. Pues algunos de los retratos ejecutados en el XIX son verdaderamente notables. Posiblemente muchos de ellos fueron tomados del modelo vivo y otros fueron hechos por referencias, de memoria, o tomados de otros más antiguos que se han perdido. En este caso están todos los que se han hecho del padre Hidalgo, pues el más antiguo, es posiblemente el pintado por Antonio Serrano en 182?. A excepción de la estatua en madera del padre Hidalgo de cuerpo entero, que se atribuye a un Silvestre Terrazas, aquel retrato es el único testimonio fiel del prócer. Los retratos auténticos del XIX de personajes históricos del Museo de Chapultepec presentan las características generales de toda la retratística de la época: su realismo, su preocupación por lograr el parecido y la impresión de vitalidad; el colorido basado en ocres y nada exagerado, la oscuri-

dad de los fondos, ropajes y objetos cuidadosamente trabajados; el correcto dibujo que desaparece bajo la pincelada suave y redonda y sobre todo la captación del verdadero carácter del personaje, en ocasiones extraordinaria, que es una de las cualidades que los distingue de los retratos ejecutados en el XX, cualidad que nos entrega personajes verdaderos, gente de carne y hueso, voluntad y dinamismo y no estereotipos patrioterros, casi máscaras logradas en nuestra época a base de ángulos y colores vivos antinaturales. Porque el realismo de los pintores -- del siglo pasado es tal que se aparta del naturalis no ramplón que nos quiere entregar el XX. Y se aparta a tal grado de la vulgaridad que llega a conseguir en ocasiones una suprarrealidad. Esto lo vimos en la Mujer con Mitenes de Bellas Artes y lo re encontramos en esta galería en el retrato de Pedro Sainz de Baranda. Representa a un jovencito, más cerca a un aspirante al Colegio Militar que a un jefe de una importante plaza militar. El enorme cuello del uniforme se alarga como un tubo de donde -- brota el rostro infantil, cándido, del militar, provocando la sorpresa y el arrobó del espectador. De esta suprarrealidad participa también el retrato de Fray Servando Teresa de Mier reproducido en varias obras de Historia de México. El inquieto fraile -- nos muestra un perfil de pájaro emergiendo de un -- fondo muy oscuro del que apenas se destaca su oscura piel.

No sólo se retrataba al personaje principal de la familia. Han aparecido cuadros familiares, como el que reproduce Justino Fernández en su libro Arte Moderno y Contemporáneo de México, procedente del estado de Veracruz, en el que un matrimonio con

sus cinco hijos se hizo retratar. Como un detalle excepcional de este tipo de obras, el fondo no es liso y oscuro sino que se ha pintado un paisaje, -- montañas y vegetación, no naturalistas sino acartonadas y artificiales como si se hubiera puesto un telón pintado atrás del grupo, esto nos recuerda -- una costumbre que posteriormente tendría mucha aceptación entre los fotógrafos populares, los que ponían (Y todavía ahora lo hacen) un telón pintado con imágenes religiosas, paisajes, etc., como fondo para sus retratos, en las ferias populares. (1) En todos estos retratos familiares, anónimos o firmados, encontramos un claro sentido de la composición pues cada uno de ellos nos la muestra armónica, donde es muy importante el acomodamiento de las personas para crear un conjunto agradable.

### TEMAS HISTORICOS:

La variedad de los temas en los cuadros anónimos es mayor que en los artistas conocidos que se dedicaron con mayor dedicación al retrato. En los museos se encuentran representaciones de eventos -- históricos, incluso grandes batallas, alegorías, paisajes, escenas costumbristas y bodegones. En el Museo de Chapultepec están cinco dedicados a Agustín de Iturbide, la Coronación, la Despedida en Veracruz y el Fusilamiento, que muestran la manera de cómo el pueblo veía e interpretaba los sucesos más importantes de su vida civil. La pintura llamada Entrada del Ejército Trigarante a la Ciudad de México es una pintura de la sociedad de la época, del-

---

(1) Op. Cit. Pág. 156.

regocijo, la vestimenta y la euforia patriótica. - Estos pequeños cuadros revelan un conocimiento más profundo del dibujo de la perspectiva, tanto en las formas arquitectónicas como en la consecución de -- Mas vivientes, sean hombres, animales o vegetales; -- hay movimiento en los caballos, los árboles están -- movidos por el viento y la comitiva de Iturbide, en la Entrada va disminuyendo de tamaño al alejarse -- por la calle que le ha dado acceso. En la Corona-- ción es bastante correcta la interpretación de la -- Catedral de México, a la que da un tono majestuoso. El más curioso de todos éstos es la Alegoría de la -- Coronación de Iturbide, sobre este cuadro es intere -- sante reproducir aquí lo que de él escribió Justino -- Fernández pues no se puede intentar una mejor inter -- pretación que la del maestro:

"Aquí sí se desbordó la imaginación del au -- tor, su entusiasmo o su adulación; o tal vez exprese los ideales o anhelos populares del -- momento. Iturbide está sentado en un trono, frente a un crucifijo, con el centro en una -- mano y en la otra una rama de olivo y atavia -- do con el manto de púrpura y armiño; lo coro -- nan la Paz y la Fuerza; América lo contempla; el Tiempo le ofrece el águila imperial; la -- Iglesia y las naciones sancionan el acto; el comercio, la industria y el poder militar, -- rodean a la Historia alada, que escribe sob -- re un gran libro, mientras un águila (Méxi -- co) ataca a un león vencido (España); amerci -- llos aquí y allá completan el simbolismo y -- en una tribuna, en lo alto, la sociedad mexi -- cana aplaude. No podría pedirse más, pero -- "

aún, sobre un dosel que cubre el trono, resplandecede la Providencia". (1)

Difícilmente podríamos encontrar en un solo cuadro, como en éste, todas las aspiraciones e ideales de una clase social. La burguesía ascendente - que basaba su triunfo en la paz y la fuerza, que buscaba su predominio por medio del comercio y la industria; que quería verse libre de las trabas mercantilistas de la metrópoli española; que se apoyaba en una milicia incondicionalmente a sus órdenes; que buscaba la alianza provechosa con la Iglesia como institución de dominación al pueblo trabajador; - todo ello encarnado en la persona del aventurero que había sabido explotar las ambiciones ajenas para satisfacer las propias. Sobre un balcón en el lado izquierdo, se congrega esta clase social muy por encima de una fila de dignatarios eclesiásticos vestidos de blanco. La figura más curiosa es un anciano desnudo, pintado en un primer término en el que el pintor representó al pueblo explotado sobre el que se sostenía todo el aparato teatral y falso de apoteosis y gloria.

Mucho más sencillo es el cuadro en que se representa el Fusilamiento de Maximiliano y que reproduce Roberto Montenegro (2). Menos académico, está más cerca de la pintura independiente, lo que no le hace perder su dramaticidad.

En cuanto a cuadros de batallas el Museo más rico es el de Chapultepec que muestra varios cua-

---

(1) Arte moderno y contemporáneo..... Pág. 32.

(2) Op. Cit. Lámina LIV.

dros realmente interesantes: La Batalla del 2 de --  
Abril, que podemos decir monumental dado el tamaño-  
 usual de las obras anónimas, muy bien logrado en --  
 cuanto al dibujo de la arquitectura y el colorido;-  
 ella también de grandes proporciones nominada con la-  
 siguiente leyenda: Xochiapulco incendiado por los -  
traidores que fueron capturados y fusilados. Los -  
austriacos derrotados y prisioneros por los genera-  
les José María Maldonado y Juan Francisco Lucas, --  
marzo 14 de 1865, que es todo un documento históri-  
 co además de sus valores pictóricos primitivos. En  
 Guadalajara existe en el Museo Regional una pintura  
 más reciente, de 1912, que corresponde a un suceso-  
 de la Revolución Mexicana Asalto a Cocula, aunque -  
 hecho ya en este siglo, se le puede incluir aquí --  
 por corresponder estilísticamente a los del siglo -  
 pasado, siendo quizá la última muestra de esta pin-  
 tura ingenua y primitiva pero valiosa en sus calida-  
 des artísticas, éstas se perdieron al abrirse nue--  
 vos caminos que liquidaron, al mismo tiempo la pin-  
 tura académica decimonónica afrancesada que a la --  
 pintura popular e independiente, que no ha dado nin-  
 gún nuevo valor en la historia del arte mexicano en  
 este siglo excepto el pintor hidalguense de charros,  
 el hidalguense Icaza.

## LOS PAISAJES

Mucho más escasa es la producción de paisa--  
 jes. La pintura independiente en México en el si--  
 glo XIX floreció en la provincia. La belleza de la  
 naturaleza en la provincia mexicana es algo tan na-  
 tural, de tal manera forma parte de la vida diaria-  
 que pasa desapercibida para el campesino, general--

mente. Sin embargo, hay artistas que sí lo aprecian y lo incluyen en sus obras.

La pintura de paisaje puro no existe en la época que estudiamos, cuando aparece, lo hace asociado con personas o sirve de fondo a asuntos como en el caso de La Caza del Ciervo del Museo de Chapultepec, en el que se relata todo un episodio de unos charros lazando (?) a un venado junto a un jacal cuidadosamente pintado, en primer término se ve un maguey al que el pintor dedicó toda su habilidad y todo su entusiasmo. En el mismo Museo, sala de siglo XIX, hay otras dos obras en las que predomina el paisaje y que posiblemente son de la misma mano. En uno se ve un paseo en el que aparecen hombres y mujeres de diversas clases sociales e indumentarias. Campesinos que van al mercado cargados con canastos de frutas, papas y cántaros; un matrimonio burgués, gente de clase media, charros y al fondo jinetes espléndidamente vestidos y montados en briosos caballos. En el segundo aparecen niños, vendedores de frutas, charros. En cuanto al paisaje urbano, fue un género muy socorrido por los pintores extranjeros que encontraron en nuestras plazas, catedrales y calles empedradas una belleza digna de llevarse al lienzo (1), por lo que no sabemos si atribuir a alguno de ellos un pequeño cuadro llamado La Alameda de México o Fuente en la Alameda Central, de la misma Sala, pues el pintor logró una muy buena composición con la fuente en el extremo derecho, un

---

(1) Vid. J. Fernández. Ib. Págs. 33 y sgts. Algunos de estos artistas son D'Alvimar, Claudio Linati, Federico Waldeck, Egerton, Rugendas, etc.

quiosco iluminado al fondo y un hermoso árbol que ocupa todo el lado izquierdo trabajado como los mejores árboles de los paisajistas flamencos, en el espacio abierto departe gente de todas las clases sociales aunque predominan los militares de gallardos uniformes, que pasean como en noche de serenata. En el Museo de Guadalajara se encuentra otro paisaje urbano, Plaza y Catedral de México, semejante en todo a la obra de los ingleses y franceses que llegaron a enamorarse de nuestras bellezas y nuestras costumbres. Posiblemente estas obras estén mejor clasificadas entre las obras de esos extranjeros y no en este lugar dedicado a artistas nacionales independientes.

### LAS NATURALEZAS MUERTAS.

El gusto por la parafernalia brillante y ostentosa de la naciente burguesía que empezó por manifestarse en los atuendos de damas y caballeros -- los llevaron a la representación de mesas colmadas de alimentos. En este siglo la hospitalidad se hizo proverbio en los hogares provincianos y la abundancia llenaba mesas, despensas, trojes y alhóndigas y los pintores fueron liberándose de la necesidad de hacer retratos únicamente; después de agregarle muebles tallados, cortinas de seda y tul, pisos de mosaico fugándose hacia arriba, se dedicaron a pintar naturalezas muertas. El hacendado, el comerciante, sintieron la necesidad de adornar también las paredes del comedor. De Europa les llegaban litografías de bellas damas y desmayados caballeros, ellas dentro de tafetas color pastel y -- ellos de uniformes marciales, litografías que capi-

Salinos y provincianos acomodados se apresuraba a enmarcar para colgarlos frente al piano de cola cubierto con los legítimos mantones de Manila. Para el comedor los comerciantes les decían que lo apropiado era un bodegón que ya se hacía en las Academias y que tenía como antecedente a los clásicos españoles y flamencos. Sí, todavía no se hacían por millones las reproducciones, en todos los materiales, de la Ultima Cena de da Vinci. Un bodegón era lo apropiado, copia al óleo o litografía europea o en algunos casos óleos originales de algún hábil pero modesto pintor que no se atrevió a firmar su obra. A pesar de que el género es absolutamente europeo, el artista americano dió su propia versión y esa singularidad fue la riqueza. Posiblemente con ella se quería propiciar la propia abundancia. El bodegón se pintó para colgarse frente a la mesa del comedor como parte de un ritual en el que el exorcismo se hacía para evitar la pobreza y la abstinencia, estados y cualidades tan caros para el cristiano del siglo anterior fomentados en el americano trabajador por el amo español siempre satisfecho. Pero ya no eran los mismos tiempos y el mestizo del México independiente podía colmar su mesa de diversos manjares, y aún más, representarlos en cuadros que se caracterizan precisamente por el exceso. A personas más acomodadas, sus mesas más abundarán en elementos: cerámica decorada, vasijas, copas y vasos de vidrio, frutas, aves y caza, hasta platillos ya elaborados, todo ello en amplio derroche por toda la superficie del cuadro. En el Palacio de las Bellas Artes se exhibían cuatro bodegones, procedentes tal vez del Bajío aunque no sería remoto que alguno viniera de Puebla o Veracruz, lugares reconocidos por la buena cocina y la preciosa alfarería, --

que de ambas cosas las naturalezas muertas en cuestión son buen ejemplo. Destacan en estas obras algunos elementos que los distinguen de los bodegones académicos herederos de los españoles y los flamencos y es su intención dar una muestra, codificar -- tanto los productos naturales como los productos de la buena cocina mexicana. Se pueden reconocer el mole poblano, los chiles en nogada, las tortillas de harina, las "conchas" y los bolillos. También se pueden enumerar las frutas tropicales, colocadas en un intencionado desorden para recalcar su exuberancia. Frutas enteras, otras partidas por la mitad para mostrar su apetitoso interior y la colocación de sus semillas (como la chirimoya), rebanadas de melón o de sandía y el verde interior de los aguacates contrastando con el negro intenso de cáscara y hueso. Hay mesas proletarias, incluso sin mantel y otras sumamente refinadas (la Naturaleza Muerta con Gato) (1) que refleja costumbres ultramarinas, un plato con aceitunas y cuadritos de queso, la sardina en conserva, una lata recién abierta, -- las cajas de habanos y la botella de vino apenas descorchada. Para recalcar una cierta clase social se pintan los cubiertos de plata que en otras mesas no aparecen por innecesarios. Las mesas de los europeos tienen frutas importadas, manzanas, nueces de Castilla. Pero en todas destaca la pericia y el gusto del artista desconocido por la representación del detalle, por la fidelidad a la forma y al color del original, por el minucioso tratamiento de la cerámica y el vidrio. En éste es donde recrean todas sus capacidades técnicas y logran efectos de perfec

---

(1) Col de Bellas Artes. Apéndice I, No. 34. Vid. - R. Montenegro, Láminas LVIII - LXII.

ca transparencia, ya sea en el vaso de leche, en la copa de vino o en el convoy del aceite y el vinagre. Sutiles contornos de jarras, vasos y botellas, perfectamente simétricos, transparentes cuyos contenidos líquidos reflejan incluso la luz que ilumina -- discretamente la escena.

Mesas con mantel o mesas sin mantel, en todas la abundancia es la tónica, lo importante es la ostentación de la riqueza primordial, el alimento de cada día. No en vano en los retratos de los personajes decimonónicos son muy importantes los tres elementos esenciales para la vida del hombre: casa, vestido y sustento, y mientras más se demuestre -- abundar en cualquiera de los tres, más importancia tendrá el retratado.

En la exposición de Roberto Montenegro se -- exhibió un Tigre. (1) Este cuadro se sale de todas las clasificaciones que se puedan hacer del arte independiente del siglo XIX. Por el tema es perfectamente inútil. Ni retrato de personaje, ni lámina religiosa, menos manjar, pues representa a un animal exótico. Un tigre verde y negro que ocupa todo el espacio plano con su cuerpo en movimiento. Tal parece un contemporáneo del bizonte de Altamira. Nos llama la atención sobre la libertad de la que -- en un momento de audacia o de superación de la necesidad, puede ejercer un artista para pintar en un momento dado la cosa más insólita. No dudamos que este cuadro, en su época, haya quedado fuera del -- marco que para el trabajador del arte, era vital, -- el comercio; difícilmente este tigre pudo haber sido comprado para adornar una sala o un comedor del-

---

(1) Reproducido por J. Fernández, Op. Cit. Pág. 158.

urgués del siglo XIX. Este tigre, sí, volviendo a lo que decía Montenegro, nos acerca al aduanero - - Rousseau, por su ingenuidad, por su colorido, por su expresión, acechando agazapado desde la tela, -- con toda su potencia concentrada y dinámica.

### LA PINTURA RELIGIOSA

La pintura anónima religiosa es muy abundante dadas las necesidades del pueblo mexicano que requería de un altar doméstico en el que hacer cotidianos sacrificios: flores, veladoras, etc., y que no podía surtirse de imágenes impresas de importación. A partir de algunas de éstas, que llegaban -- sobre todo de Italia, y de las imágenes pintadas o de bulto de las iglesias, los artistas mexicanos -- que trabajaban en la provincia recrearon una especial iconografía, dando a los principales personajes de la religión católica una personalidad original, tanto en la realización de los rostros, de herencia rafaelesca pero de sello mestizo, de los ambientes, paisajes, flores y motivos mexicanos como del colorido, que es notablemente vivo, con tonalidades claras y brillantes, muy al contrario de la pintura religiosa europea, envuelta todavía en las sombras y realizada con los ocre del barroco español.

Cuando hablamos de la pintura religiosa de Bustos apuntamos algunas de las características -- principales de la religiosa anónima tomándola como punto de contraste con aquélla. Baste aquí recordar que hay una gran diferencia entre los cuadros -- anónimos religiosos y los realizados por Bustos que

consiste en que los rostros conseguidos por la mano de éste son siempre diferentes, es decir, corresponden a individuos concretos, son verdaderos retratos, mientras que en todos los demás son rostros típicos, a veces incluso estereotipados que no muestran una individualidad. Esto no quiere decir que no sean valiosos por lo que representan de realización artística y de documentos históricos sino que difieren de las obras personalísimas del pintor guanajuatense.

Pintadas casi todas ellas sobre lámina muestran una amplia gama de personajes donde los más representados son la Virgen María y Cristo en muchas de sus advocaciones, los apóstoles, los Padres de la iglesia, la Trinidad, el Cordero Pascual, etc. Son muy numerosas las reproducciones de santos, vírgenes y cristos venerados en algunos santuarios, centros de peregrinación, famosos por sus milagros. Las representaciones de la Virgen de Guadalupe son muy numerosas, así como la de los Remedios, la de Zapopan en Guadalajara, la de Talpa y San Juan de los Lagos, la de la Luz en León, Guanajuato; los Señores como el de Saltillo, el de Mexicaltzingo (Guadalajara), el de la Columna en Purísima de Bustos y otros personajes como el Niño de Atocha de Fresnillo, Zacatecas, del que hablamos en el capítulo dedicado a Bustos, y colecciones particulares como la ya mencionada de Jesús Angel Cortes. (1).

---

(1) A fines del año 1977 la Universidad Nacional Autónoma de México presentó en su Galería Aristos una exposición de pintura religiosa titulada -- "Iconografía popular mexicana del S. XIX" com--

Aunque no son anónimas, es necesario aquí --mencionar las pinturas religiosas que se conservan en el Convento de Santa Mónica en la ciudad de Puebla. Son cuatro grandes lienzos pintados por un artista originario de la vecina Cholula llamado Rafael Morante del que no pudimos averiguar datos personales. Pinta cuatro escenas religiosas referentes a cuatro episodios del Nuevo Testamento: María Magdalena, La oración del Huerto, La Samaritana y la entrada a Belem. En el lugar en el que se encuentran exhibidos al público, están clasificados como "pintura popular" tal vez por el gran contraste que marcan con la pintura religiosa académica de la que el Convento citado conserva una buena muestra. Realizadas las formas con una gran libertad, estas obras muestran más vida, más movimiento, son más frescas que las "no populares"; por su parte, el colorido, conseguido, de acuerdo a las noticias recabadas en el lugar, "por la utilización de pinturas obtenidas de vegetales e insectos como la cochinitilla (el rojo), disueltas en baba de nopal y mezcladas con sustancias desconocidas" dieron por resultado "colores vivos, brillos violentos" sobre el material que es terciopelo. Otra información que se recibió es que el pintor "empezó sus obras entre 1845 y 1855 y que tardó 36 años en terminarlos". Son obras muy interesantes que merecen un estudio --

---

puesta por 163 retablos coleccionados por el jalisciense Fernando Juárez Frías. Esta colección representa un buen ejemplo de la pintura religiosa aquí mencionada. Vid. Excelsior, 18 de noviembre de 1977. Sección B. Págs. 9 y 11 y Gaceta Universitaria, 30 de enero de 1978.

aparte, pero en las podemos constatar la creatividad y originalidad del artista mexicano independiente que trabaja, sí, desarrollando temas europeos pero interpretándolos con gran libertad y con un nuevo sentido de la forma y el color.

#### 4.- PINTORES DEL CENTRO Y ORIENTE DE LA REPUBLICA (en cierto modo independiente).

En la región oriental de la república mexicana floreció un movimiento pictórico en ciertos sentidos semejante al de Occidente que ya estudiamos. Las causas que lo generaron fueron las mismas que propiciaron el arte de otras regiones pues los fenómenos económicos sociales se dieron en forma semejante en todo el país. La clase social acomodada, es decir la antigua y la nueva burguesía, tiene necesidad de perpetuar su individual imagen en medio de un marco de bonanza económica. Se hacen retratos de personas y de familias. La diferencia estriba en que en los estados de Puebla y Veracruz florece una pintura más apegada a las reglas académicas, influenciada por la pintura europea, española e italiana, lo que se debió, tal vez, por ser esta región la que estaba más en contacto con la cultura de ultramar por medio del puerto de Veracruz.

Todos los pintores identificados hasta ahora y todos los anónimos de esta región evidencian el conocimiento de técnicas y procedimientos académicos; a pesar de ello, es necesario incluirlos en el presente estudio dado que tienen puntos de contacto, de una manera o de otra, con el movimiento indepen-

diente de la Academia que se dió en Occidente. A pesar de que la obra de estos pintores es importante, los historiadores y críticos del arte mexicano les han dedicado poco espacio en sus estudios y es notable la carencia de obras monográficas y biográficas respecto a ellos, aún más aguda que de Estrada y Bustos, tal vez una de las razones para que esto suceda sea porque trabajaron con las reglas del arte oficial por lo que su obra, más seria, es menos ingenua, fresca y espontánea, características principales de los pintores de Occidente. Lo que ganaron en técnica lo perdieron en encanto y espontaneidad. Todos ellos hicieron principalmente retrato excepto Agustín Arrieta que presenta un caso particular. Nosotros no nos ocuparemos detenidamente de cada uno de estos pintores pues en gran medida no cumplen con los supuestos en que se basa este trabajo, que son la independencia en cuanto a la academia aunque sí creemos que merecen otras investigaciones y estudios más profundos que los que se han hecho hasta ahora para que se les caracterice más correctamente y se les evalúe mejor.

### JOSE JUSTO MONTIEL

De Veracruz veremos a Salvador Fernando y a José Justo Montiel. De este último sólo tenemos referencias en dos obras de Justino Fernández, la ya citada Arte moderno y contemporáneo de México, (1) y un artículo aparecido en el número 8 de los Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, (2),

---

(1) Op. Cit. Pág. 159.

(2) Ib. "José Justo Montiel". Op. Cit. Págs. 45 a 49.

en 1942. A pesar de haber indagado en la ciudad de Jalapa no pudimos encontrar ninguna otra referencia sobre este pintor ni siquiera pudimos ver sus cuadros pues los que habían estado en alguna sala de la Universidad fueron guardados en una bodega a donde nos fue imposible acceder. Así pues nos atendremos sólo a las noticias y juicios del maestro Fernández. En primer término no hay la seguridad de que Montiel haya nacido en alguna de las ciudades del estado de Veracruz y ni siquiera se sabe si fue o no mexicano pues no hay ninguna noticia segura sobre su nacimiento, progenitores, etc. El doctor Fernández lo supone criollo que pudo haber viajado a Europa en donde hubiera recibido alguna enseñanza artística. Se sabe que trabajó en Orizaba a mediados del siglo XIX, donde funda un taller de pintura al que asisten algunos jóvenes que luego viajarán a la ciudad de México para estudiar en la Academia de San Carlos. Se cree que trabajó también en Jalapa pues se conservan retratos de familia y personas de esta ciudad. Su obra es tan desigual, ecléctica dice Fernández, que no fundamenta ninguna tesis que se quiera elaborar sobre su obra. De cualquier manera nos da su opinión:

"Pero por unas cuantas de sus pinturas podemos darnos cuenta de la elegancia natural -- con que Montiel manejaba luces y sombras, tonos y diseños" (1).

Justino Fernández nos da la noticia de que -- había entrado en contacto con la obra de Montiel y otros pintores veracruzanos en una exposición pre--

---

(1) Ib. Pág. 47.

sentada en las galerías "Decoración" de Eduardo R.- Méndez, suponemos que llevada a cabo en ese año - - 1942. Que ahí se presentaron alrededor de 25 obras de Montiel de muy desigual calidad, incluso algunas francamente "malas", pero que algunas eran de tal valor que le merecieron el artículo publicado por el Instituto y su invitación a los investigadores a ahondar en la vida y la obra de José Justo Montiel. De sus mejores retratos, Fernández llega a compararlo con Ingres "toda proporción guardada", como el retrato de doña Isabel Vivanco Patiño en el que "la nobleza de la figura, la corrección y exquisitez en el dibujo y la factura, particularmente en las manos, recuerdan cualidades análogas de Ingres y de las mejores obras académicas" (1).

En el mencionado artículo se nos ofrecen reproducciones de las posiblemente mejores obras de Montiel expuestas en aquella ocasión: un autorretrato de 1863, el retrato de Josefa Murillo, poetisa veracruzana, del general Gálvez (1864), el de doña Isabel Vivanco y el de un niño fechado en 1865. En estas obras podemos constatar la principal característica de Montiel que señala Fernández y que es su desigualdad, junto a retratos de exquisita factura, se encuentran otros sencillos y hasta ingenuos como puede serlo el del general Gálvez, en comparación con el clasicismo del de la señora Vivanco. Estos cuadros ingenuos y sencillos, de mayor colorido que los académicos son los que acercan la obra de este pintor a la de los independientes; pensamos que posiblemente el pintor, al trabajar en la provincia,-

---

(1) Ib. Pág. 48.

en el medio de estas familias "decentes" a las que tenía que retratar para vivir, va perdiendo la rigidez académica, se va exigiendo menos técnica, va impregnándose de la sencillez provinciana y de la luz y el color de la campiña y así, gradualmente va separándose de la Academia para acercarse a la pintura independiente. Ya lo había notado Fernández:

"Lo interesante es que, sin ponerse de acuerdo, sus obras llevan cierta unidad (con Estrada, Bustos, etc.) en que podemos reconocer un carácter mexicano. En Montiel el pintor académico (conocimiento) y el independiente (candor) se dan la mano..." (1).

Es una lástima, que hasta la fecha de 1978, de acuerdo con nuestras noticias, no se haya formado la pinacoteca del Museo General del Estado de Veracruz que se anuncia en el artículo del maestro Fernández desde 1942.

### SALVADOR FERRANDO

De Salvador Ferrando tenemos más noticias ya que gracias al impulso de algunos críticos como Jorge Juan Crespo de la Serna y algunos hijos de su ciudad natal Tlacotalpan, se han promovido varias exposiciones de sus obras, en la misma ciudad veracruzana de las riberas del Papaloapan, en la capital del estado, Jalapa; y en el Palacio de las Bellas Artes en la ciudad de México en agosto-septiembre de 1961. En 1965 se funda en Tlacotalpan el mu

---

(1) Ib. Pág. 49.

seo "Salvador Ferrando" donde se exhiben algunos de sus cuadros al lado de objetos de la vida cotidiana del siglo XIX. En 1971 la Secretaría de Educación Pública por medio de la Dirección General de Arte - Popular publica un folleto en donde se recogen las críticas publicadas por varios escritores a raíz de las exposiciones ya dichas, de Juan Malpica Silva, Carlos Pellicer, Gabriel Cházaro, Luis Suárez, Jorge J. Crespo de la Serna, Víctor M. Reyes, además - que se reproducen, en blanco y negro, 29 de las - - obras del pintor. (1)

Por medio de estos textos nos enteramos que Salvador Ferrando nació en Tlacotalpan, pintoresca ciudad a orillas del Papaloapan, en 1835. De humilde origen pero revelando facultades extraordinarias para la pintura fue mandado a estudiar a Roma a los diez y ocho años con una beca costeada por el párroco del lugar don José Sánchez. Estudia, se casa y permanece en Italia, viajando esporádicamente a - - otros países europeos, durante 26 años. Una vez -- viudo, vuelve a su país con sus tres hijas, se instala brevemente en la ciudad de México pero pronto la abandona para volver a Tlacotalpan, que entonces

---

(1) Salvador Ferrando. Pintor veracruzano del Siglo XIX. México, SEP. 1971. 48 pp. y 29 ilustraciones. Y Arq. Humberto Aguirre Tinoco "Salvador Ferrando" en Novedades, diario. México, 27 de noviembre de 1970. Otra publicación posteriores la de Excelsior, 13 de febrero de 1977, en el magazine dominical "Dos pintores veracruzanos del siglo XIX" firmado por Valdiosera y con reproducciones a color.

vive sus mejores épocas, donde vive y trabaja, casi hasta su muerte, ocurrida en el puerto de Veracruz a fines de siglo. Para nuestro trabajo presenta la misma dificultad que Montiel, es un pintor académico, aún más, formado en Europa en las mejores academias de su tiempo, con mejores calificaciones, dentro de esta corriente pictórica, aún que muchos mexicanos considerados académicos. Sin embargo, por alguna razón los escritores que dieron su opinión - en ocasión de las exposiciones presentadas, sobre todo la de la ciudad de México, lo asocian con Estrada, Bustos y Montiel, más que con Pina, Cordero o Landesio, aun cuando señalan que lo que los diferencia es precisamente la preparación académica neoclásica europea del veracruzano.

Jorge Juan Crespo de la Serna dice, y con razón, que la mejor parte de la obra de Ferrando la representan los paisajes, en algunos alcanza verdadera maestría, podría comparársele con Landesio y aún con José Ma. Velasco, sólo que su obra no fué tan copiosa y reviste una modalidad y es la introducción de temas fluviales en diversos paisajes sobre el Papaloápan, en estos cuadros no hay ningún punto de comparación con los pintores independientes. También trata temas religiosos en los que alcanza gran maestría y hasta alguna originalidad - acercándose aún más a la grandilocuente pintura neoclásica de temas bíblicos. En donde sí se encuentran puntos de contacto con Estrada y Montiel es en los retratos, pero sobre todo con Hermenegildo Bustos, en la hondura psicológica utilizada en la creación de sus personajes. Estos pintores tienen una función ideológica que cumplir en la sociedad en que viven y es la de retratar a sus coterráneos y -

contemporáneos de la clase dominante. Basta ver la galería de retratos que presenta el Museo Jarocho - Salvador Ferrando de Tlacotalpan, los hombres representativos de la "mejor sociedad" del lugar; las --hermosas damas acomodadas, los niños de preciosos-vestidos de seda y encajes. El logro del "pareci--do" y la habilidad para recrear el carácter del retratado, logrados ambos excelentemente por Ferrando, lo acercan más que a ningún otro pintor independiente, a Hermenegildo Bustos, Ferrando con la "mano -maestra", Bustos con la intuición y la habilidad innatas. Ferrando es un pintor que merece un estudio más a fondo para darle el sitio que le corresponde en la historia del arte mexicano.

#### AGUSTIN ARRIETA

En cuanto a los artistas poblanos, que hay - varios de calidad, nos ocuparemos sólo de Agustín - Arrieta porque su obra tiene mayores puntos de contacto con los independientes que los otros. No hay que olvidar que poblano fue Rodríguez de Alconedo - conocido por su extraordinario autorretrato y por - su participación y suerte sufrida en la guerra de - independencia. Pero todos estos artistas poblanos-están dentro de la línea académica excepto Arrieta. En la ciudad de Puebla, a partir de una pequeña escuela de dibujo se fue creando un centro de enseñanza de las artes que hizo posible que en 1819 se llevara a efecto la primera entrega de premios a los - alumnos más destacados. Algunos de los nombres de los artistas formados en este movimiento sobre todo -pictórico y arquitectónico, que después se plasma--ría en la Academia de las Bellas Artes de Puebla, -

son don José Trinidad Abrego, José Manzano, Mariano Rodríguez, Juan José Ordaz. Es en esta institución donde estudia por algún tiempo el artista que nos ocupa, Agustín Arrieta.

Agustín Arrieta nació en Santa Ana Chiautempan, Tlaxcala, en el año 1802, se trasladó muy joven a la ciudad de los Angeles atraído por la actividad pictórica que ahí se desarrollaba. Estudia y trabaja asiduamente y por sus obras recibe varios premios en diferentes exposiciones organizadas por la Academia de las Bellas Artes de Puebla que ya mencionamos. En esta ciudad trabaja hasta su muerte ocurrida en 1874. De origen muy humilde, jamás salió de la pobreza, podríamos decir miseria.

Es indudable que de sus años de aprendizaje de las técnicas en la Academia, Arrieta tenga una base teórica y práctica muy importante para el desarrollo de su obra que aunada a su propia habilidad y creatividad le permitieron lograr obras acabadas. No es su pintura ni primitiva ni ingenua y él sí utiliza correctamente las leyes de la perspectiva, de la composición y la utilización de las luces y las sombras. En este sentido es en el que no podemos hablar de él como un verdadero pintor independiente de la academia, como tampoco lo fueron Montiel ni Ferrando ni Juan N. Herrera (1818-1878) de Guanajuato. Ya vimos que tanto Montiel como Ferrando se acercan a los independientes por haberse dedicado a retratar a su clientela local y que lo hicieron con parecido espíritu que Bustos y Estrada, con Arrieta nos encontramos un caso totalmente distinto. Una vez que deja la escuela, Arrieta se dedica a pintar escenas típicas y costumbristas. Podríamos-

decir que introduce conscientemente temas populares y los trata, además de con habilidad y maestría, -- con elementos formales adecuados, es decir es popular en sus temas pero no en la forma como los trata. A pesar de su pobreza, no vive de hacer retratos de la clase acomodada poblana, sino que se dedica a pintar bodegones, ramos de flores, interiores típicos-poblanos, sobre todo las famosas cocinas del lugar. En todas sus obras encontramos una gran dedicación-- que se traduce en una cuidadosa recreación del detalle y un brillante colorido, "charro" le llama Justino Fernández (1), "violencia del color" dice Francisco Cabrera (2).

Arrieta representa con amor el pequeño mundo en que transcurre su vida. No sólo lo copia con exquisita finura sino que lo reproduce en todo su valor de cosa humana, de ambiente producido por y para la vida del hombre; lo recrea, no lo copia, lo--grando uno de los objetivos del trabajo artístico:-- fijar permanentemente el instante dándole a éste la calidad de lo eterno. No sólo nos fija un ramo de flores, de suyo efímero, una cocina con su fogón enccendido y sus cazuelas rebozantes de comida lista -- para saborearse sino que crea esa nueva realidad -- que se llama cuadro de Arrieta, indispensable ya para la totalidad México en el siglo XIX. Las flores se marchitaron y las comidas se agotaron y las ca--zuelas se rompieron pero ese recóndito México, esa pintoresca Puebla ha quedado en esos cuadros para -

---

(1) Arte Moderno y ... Op. Cit. Pág. 158.

(2) "Los bodegones de Arrieta" en Artes de México - Op. Cit. Set. 1962. Pág. 12.

nuestro deleite y nuestro conocimiento. Los interiores domésticos poblanos con sus fogones y pretiles y paredes de mosaico de talavera y sus paredes cubiertas de alfarería ya desaparecieron para dar lugar al azulejo industrializado, el peltre, el aluminio, la estufa de gas y el refrigerador, pero aquéllas, tan coloridas, tan ricas en formas originales de barro y palma, esas nos quedaron en los lienzos de Arrieta. Las frutas y las viandas fueron consumidas pero los bodegones de Arrieta todavía nos las ofrecen para nuestro deleite visual, siempre frescas, vivas, renovadas a cada instante.

Arrieta no es un folclorista ni sus obras son sólo decorativas o muestran un valor documental y anecdótico, son obras que se deben inscribir en el libro del gran arte, posiblemente dentro de la corriente que se ha dado en llamar "romanticismo costumbrista", pero que ciertamente nos hacen vibrar intensamente como receptores de un mensaje que quiso ser vital, humano y que lo logró ampliamente por medio del dibujo, la composición, el colorido.

Arrieta constituye un caso muy especial dentro de la pintura independiente. De acuerdo con su preparación y trayectoria, él sí está consciente de innovar, él sí tiene conciencia histórica en cuanto a su trabajo que se aparta de sus maestros y discípulos. Veámoslo como un estudiante de la Academia de Puebla donde indudablemente conoce la obra de los clásicos europeos, donde copia infatigablemente a los consagrados maestros del neoclasicismo, italianos, franceses, españoles. ¿Quién en su tiempo no deseaba pintar como los consagrados europeos? Una vez adquirida la técnica y los conocimientos --

teóricos suficientes, rompe con la corriente oficial, deja de pintar las historias bíblicas, el cuerpo humano semidesnudo, las anécdotas literarias o míticas, y se mete a las cocinas poblanas a retratar, detalle por detalle muebles, utensilios, jarros, cazuelas, platillos. Si pinta a la mujer no lo hace como si la tuviera frente a una cámara fotográfica con sus mejores joyas y adornos sino que lo hace en su dimensión humana, en su ambiente, con sus vestidos típicos. Sus retratos no son de individuos sino prototipos. Arrieta debe haber estado consciente que el gusto oficial, la crítica artística del momento no lo iban a tomar en cuenta, incluso lo iban a despreciar por la sencillez y "vulgaridad" de sus temas. Un gran silencio rodea su modesta existencia. Las cocinas, floreros y bodegones no llamaron la atención en su tiempo. Sabía que no sería reconocido por sus contemporáneos ni menos aún homenajeado y que ni siquiera encontraría clientes entre la burguesía rica que pagara bien sus cuadros pues ésta despreciaba lo popular. Aún así - - Arrieta invierte largas horas en pintar típicas cocinas o rebozantes charolas de frutas o comunes y corrientes canastas del mandado sin olvidar al loro de la casa, la botella transparente de vidrio, el cazo de cobre; no busca ni el dinero ni la fama sino sólomente está valorizando lo popular mexicano, consciente de estar supramizando lo ínfimo y lo humilde, de estar salvando de la destrucción temporal lo cotidiano, lo vital de su tiempo. Consciente - - tal vez de estar objetivando al través de un trabajo artístico la esencia del pueblo. En todo esto - - estriba la importancia de la obra de Agustín Arrieta dentro de la pintura independiente y dentro de -

la historia del arte mexicano, su conciencia de pintor popular. En este sentido, con toda justeza lo podríamos colocar como un antecedente de Diego Rivera.

### LOS PINTORES DE CHARROS

Otra corriente importante entre la obra artística independiente de la academia es la pintura de charros. Proviene desde la mitad del siglo XIX y se prolonga hasta la década de los veinte. Esta corriente culmina con la obra del hidalguense Ernesto Icaza de quien se conservan una buena cantidad de cuadros todos ellos de escenas de la charrería mexicana. Antes de este autor debemos mencionar a Primitivo Miranda que se extiende a temas campesinos; a Mateo Saldaña quien se dedica a los charros en especial. De estos artistas hay obras importantes en el Museo Nacional de Historia en Chapultepec, en los que podemos notar el cuidado y detallismo -- utilizado para recrear estas escenas típicas, con técnicas ingenuas, perspectivas un tanto mal logradas, en donde lo más importante es el dibujo de los cuerpos de los caballos, reproducidos con la intención de hacerlos majestuosos y en posturas forzadas con las que se quiere figurar el movimiento. A pesar de estos problemas formales, los paisajes y las escenas están logradas con un detallismo exquisito, con su ingenuidad y es un gusto para el espectador encontrarlas en las frías paredes de los museos, parece que se ha introducido un hálito de vida, fresca, espontáneo, auténtico.

Ernesto Icaza, de acuerdo a la Enciclopedia-

de México (1) nace en la ciudad de México en -- 1866. "No se sabe si fue autodidacta o tuvo formación académica". Aunque pintó murales, su obra de caballete es la más conocida ya que por su pintoresquismo es muy apreciada para ilustrar la vida rural mexicana. Sus temas son todos referentes a la charrería, incluso crea series de cuadros en lo que se ilustran las diferentes suertes de la vaquería, a veces partes de cada etapa de estas suertes con un sentido didáctico e ilustrativo. El mismo era un buen charro por lo que quería enseñar a los demás, gráficamente, la manera correcta de montar, la zar, tirar manganas, etc. Sus composiciones son muy atractivas e interesantes por la diversidad de figuras que representa, el detallismo para recrear nombres, animales y arreos, como por su vivo colorido. Trata de lograr el movimiento de las cabalgaduras y de los otros animales, exagerando en ocasiones pero siempre tratando de acentuar la elegancia del paso y la fina estampa de los nobles brutos. Tal vez a esto se deba que adelgaza exageradamente las extremidades de los caballos.

Así como Arrieta recrea los interiores de las casas poblanas, Icaza nos lega un mundo que se está perdiendo, el mundo de la vaquería y la charrería, tan entrañablemente mexicano, mundo cada vez más alejado e ignorado por el pueblo ante el empuje del automóvil y la industrialización, quedando sus restos sólo para los museos (Museo de la Charrería-

---

■(1) Enciclopedia de México. Dir. José Rogelio Alvarez. México, 1977. Artículo Icaza, Ernesto.

en Tlalpan, D.F.) o para la alta burguesía mexicana- (y mexicanista) pues dado su alto costo, es la única capaz, económicamente, de cultivar tal actividad (¿arte o deporte?).

Las obras de Icaza, salvo algunas excepciones del Museo Nacional de Historia de Chapultepec, se encuentran en manos de coleccionistas privados - como la de la familia Sánchez Navarro, de Alberto - C. Montero, Silvano Barba González, Carlos González Herrejón, Norma Wanless de Camacho, Joaquín Álvarez Tena, Arturo Alonso, Dionisio de Velasco y los hijos de Luis Martínez Vértiz (1). Se dice que el ex-presidente Johnson de los Estados Unidos tiene en lugar preferente de su biblioteca una obra de Icaza. Algunas de estas obras fueron reproducidas en el número 26 de la Revista Artes de México (2). Pinta también murales en algunas haciendas como la de Ciénega del Rincón (¿o de Mata?) cerca de Lagos de Moreno en Jalisco y en la de La Cofradía, Aculco, estado de México (3), con las mismas características antes mencionadas para la pintura de caballete.

- 
- (1) Enciclopedia de México. Op. Cit.
  - (2) "Los charros..." en Artes de México, No. 26. Op. Cit. y en "Pintura popular y ..." en Artes de México No. 61. Op. Cit. Págs. 95 a 98.
  - (3) Javier Moyssén "Pinturas murales de Ernesto Icaza" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 34. México, U.N.A.M., 1965.

IV P A R T E

## APENDICE I

Obras de José María Estrada y contemporáneos expuestas en la que fue Sala del mismo nombre en el Palacio de las Bellas Artes.

- 1.- J. Estrada. El hombre del libro.
- 2.- J. Ma. Zepeda. Cuadro con la siguiente leyenda: "Doña Jesús Suárez de Garay, se retrató de - - treinta años de edad a espensas de su esposo - don José María, a 9 de julio de 1844".
- 3.- José Ma. Estrada. Retrato de hombre.
- 4.- J. M. Estrada. Retrato de don Pedro Juan de -- Olazágarre.
- 5.- "Retrato del niño don Eustaquio Martínez Negre te y Alva, nació el día 22 de mayo de 1839 y - falleció el día 11 de marzo de 1842. Lo retrató José María Estrada".
- 6.- Anónimo. Retrato de hombre.
- 7.- J. M. Estrada. Retrato de Margarita Vellejo.
- 8.- J. M. Estrada. Retrato del canónigo J. Domingo Sánchez.
- 9.- J. M. Estrada. El poeta muerto. "Francisco Torres falleció el día 9 de Dbre. de 1846 a las tres y media de la mañana y se sepultó a las 9 del día 10 en la puerta de la Capilla de los - Angeles de Conchillo. Se retrató el día prime ro de noviembre de 13 años, 6 meses, 9 días de su edad. José Ma. Zepeda de Estrada lo retrató".
- 10.- J. M. Estrada. Retrato de la esposa del pintor.

- 11.- J. M. Estrada. Retrato de la familia Madrueño. Con la siguiente leyenda: "O parcaorenda, terrible destructora de labida Umana. Espada Brillante que Anadie Perdonas. Eres Cosatris-te. No hay quien te pueda tolerar. Te-presentas al micero mortal Conun aspegto muy Funesto para truncar subida Conademán Furioso cual nose-puede comparar. Hicistes Exterminar la Egsis--tencia amiamada hermana Bernardina Madrueño, - el día Domingo 11 de Julio del Año 1852. Siendo memorable para sus familiares tantriste - - acontesimiento".
- 12.- J. M. Estrada. Retrato de don Secundino González.
- 13.- J. M. Estrada. Señora de traje encarnado.
- 14.- J. M. Estrada. Retrato de don Filomeno Vázquez.
- 15.- J. M. Estrada. Retrato de Miguel Arochi y Baeza.
- 16.- J. M. Estrada. Retrato de don V.M.S.G.A.
- 17.- J. M. Estrada. Retrato de dama en traje verde.
- 18.- Anónimo. Retrato de niño con flores.
- 19.- Anónimo. Retrato de mujer.
- 20.- Anónimo. El niño del gallo.
- 21.- Anónimo. Retrato de hombre con bastón.
- 22.- Rafael Aspeitia. Retrato de chinaco.
- 23.- Anónimo. Retrato de hombre con bastón y libro.
- 24.- Anónimo. Retrato de hombre con anteojos.
- 25.- Anónimo. Retrato de niño con yegua.
- 26.- Anónimo. Retrato de don José Vicente Martínez.
- 27.- a 33 Anónimo Naturalezas muertas.

- 34.- J.F.M. Naturaleza muerta con gato.
- 35.- Anónimo. Niño vestido de escocés.
- 36.- Anónimo. Retrato de la niña Lugarda Hernández.
- 37.- Anónimo. Retrato de niñas.
- 38.- Anónimo. Retrato de militar.
- 39.- Anónimo. Retrato de mujer con abanico y mascarada en las manos.
- 40.- Anónimo. Retrato de mujer con abanico.
- 41.- Anónimo. "Mujer con mitenes y reloj".
- 42.- C. Ramírez. Retrato de mujer.
- 43.- Anónimo. Retrato de mujer.
- 44.- Anónimo. El niño del sombrero.
- 45.- Anónimo. Retrato de militar.
- 46.- Anónimo. La mujer del rebozo.
- 47.- Anónimo. Mujer con dos niñas. "posiblemente -- agregadas después".
- 48.- Anónimo. Niña María Arochi y Baeza.
- 49.- Anónimo. Retrato de mujer con flor en la mano.
- 50.- Anónimo. Retrato de Jesusita Serrano.
- 51.- Anónimo. Retrato de niña.
- 52.- J. Ma. Estrada. "Manuela Gutiérrez, retratada de un año y cuatro meses de edad el 4 de octubre de 1838".
- 53.- J. Ma. Estrada. Retrato de la niña José de Jesús.

## APENDICE II

Obras de José Ma. Estrada y Contemporáneos en la sala del mismo nombre en el Museo Regional de Jalisco. Guadalajara, Jal.

- 1.- Anónimo. "Probablemente anterior a Estrada. -- Sta. Teresa del Santísimo Sacramento".
- 2.- Anónimo. "Probable escuela de Bustos". Retrato de hombre.
- 3.- Felix Zárate. "La caída de Jesús".
- 4.- José Ma. Zárate. Retrato de Sotero González. - 1851.
- 5.- Anónimo. Retrato de mujer.
- 6.- Anónimo. Retrato de Mujer.
- 7.- Anónimo. Retrato de sacerdote. Mediados del - siglo XIX.
- 8.- J. M. Estrada. Retrato de hombre.
- 9.- José Ma. Mares. Retrato de doña Tranquilina Vidrio de Leal.
- 10.- J. M. Estrada. Niña con periquito.
- 11.- "Zárate o Estrada o contemporáneo". Retrato de mujer.
- 12.- Anónimo. Retrato de mujer.
- 13.- Anónimo. "Retrato del cura Buenaventura Armen-gol, sacerdote de la Congregación de la Misión de San Vicente y superior de las hijas de la - Caridad de España".
- 14.- Anónimo. Paisaje con puente.

- 15.- Anónimo, Retrato de monja. (Siglo XVIII). Dice: "En este cuadro aparecen todas las características de Estrada: estatismo y simplicidad en el color y en la línea".
- 16.- Manuel Gómez Castro "contemporáneo de Estrada". "Retrato de doña Josefa Espinoza, bailarina y actriz de teatro".
- 17.- Anónimo. Paisaje con laguna, barca y dos mujeres.
- 18.- Anónimo. Retrato de hombre.
- 19.- J. M. Estrada. Retrato de José Ma. Cano. 1848.
- 20.- J. M. Estrada. Retrato de dama. "Se supone que aquí está representada la esposa del pintor".
- 21.- León Troussel. Ciudad de Encarnación de Díaz.- Nov. de 1882.
- 22.- Anónimo. Asalto a Cocula, Jal. 1912.
- 23.- "Pintor francés que firma F.R. que vino con Maximiliano" plaza y catedral de México.
- 24.- Anónimo. Retrato de monja. Siglo XVIII.
- 25.- Anónimo. Retrato de don Mariano López y Limón.
- 26.- Anónimo. Retrato del Dr. Juan José Martínez de los Ríos. "Doctoral de esta Sta. Iglesia Catedral de Guadalajara".
- 27.- J. M. Estrada. Retrato de desconocido. Dice en el cuadro: "Lunes 30 de Dbre. de 839... el Sor. Dn. José Ma...".
- 28.- Félix Zárate. Retrato del presbítero Juan Manuel de la Garza Falcón.

- 28.- Félix Zárate. Retrato del presbítero Juan Manuel de la Garza Falcón.
- 29.- Abundio Rincón "Compañero de Estrada". "Retrato de sacerdote con gafas azules, posiblemente de la ciudad de Cocula".
- 30.- J. M. Estrada. "Retrato del canónico don Cesáreo de la Rosa, pintado por José Ma. Estrada - en el año 1857".
- 31.- J. M. Estrada. "Retrato del marqués de Santa - Rosa de Malpaso.
- 32.- Anónimo. Retrato de jovencito con traje militar. "Es de estilo popular de mediados del siglo XVIII".
- 33.- J. M. Estrada. Retrato del Prior don Agustín - José Rico. 1846.
- 34.- Anónimo. Retrato de niña.
- 35.- Anónimo. Retrato de obispo.

## APENDICE III

Obra de Salvador Ferrando expuesta en el Museo del mismo nombre en Tlacotalpan, Ver.

- 1.- Retrato de José Ma. Morelos.
- 2.- Retrato de Miguel Hidalgo y Costilla.
- 3.- Retrato de doña Matilde Cházaro y Soler.
- 4.- Retrato de Miguel Cházaro.
- 5.- Retrato de Nicolasa Lara de Silva.
- 6.- Retrato de Francisca Salas de Cházaro.
- 7.- Retrato del Gral. Juan de la Luz Enríquez.
- 8.- "Náufragos".
- 9.- "Corbeta Zaragoza".
- 10.- Retrato de Ma. de Jesús Lagos de Enríquez.
- 11.- Retrato de doña Nieves Morales y Susanaga.
- 12.- Retrato de don Romualdo Cházaro.
- 13.- Retrato de Candelaria Lagos de Miller.
- 14.- "Las tinieblas".
- 15.- Retrato de Rosaura Schescke y Aguirre.
- 16.- Retrato de Juan de la Luz Enríquez.
- 17.- Retrato.
- 18.- Vapor de río Mauricio.
- 19.- Retrato de doña Nieves Mortero y Susunaga.
- 20.- Retrato de doña Francisca Soler de Cházaro.
- 21.- Retrato.

## APENDICE IV

CATALOGO DE OBRAS DE HERMENEGILDO BUSTOS EXPUESTAS-  
EN BELLAS ARTES EN 1951.

## RETRATOS, BODEGONES Y DIVERSOS.

1. Ruberta Francisca Meza, óleo sobre tela, 1851, -  
64.5 X 46.5 cm., Col. Sr. Fernando Gamboa.
2. Don José María Bustos, (padre del pintor), óleo-  
sobre lámina, 1852, 35 y 25 cm., Col. Sra. Dolly  
van der Wee Vda de Orozco Muñoz.
3. Retrato de sacerdote, óleo sobre lámina, 1854, -  
33 X 23 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de Oroz-  
co Muñoz.
4. Retrato de un sacerdote, óleo sobre lámina, 1854,  
35 X 25 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de Oroz-  
co Muñoz.
5. Leocadia López de González, óleo sobre lámina, -  
1858, 35 X 25.5 cm., Col. Sr. Dr. Pascual Aceves  
Barajas, San Francisco del Rincón, Gto.
6. Paula Ortega, óleo sobre tela, 1860, 26.5 X 18.5  
cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de Orozco Muñoz.
7. Retrato del señor De Flores, óleo sobre tela, --  
1861, 39 X 27 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de  
Orozco Muñoz.
8. La mujer de las flores, óleo sobre lámina, 1862,  
12.5 X 8.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de -  
Orozco Muñoz.

9. Juan Nepomuceno G. Valdivia, óleo sobre tela, - 1862, 41.5 X 30 cm., Col. Sra. Dolly van der We de Orozco Muñoz.
10. Mujer con libro, óleo sobre lámina, 1862, 12.5- X 9 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de Orozco- Muñoz.
11. Santiago Pérez, óleo sobre lámina, 1862, 9.5 X- 7 cm., Col. Sra. Dolly Van der Wee de Orozco Mu ñoz.
12. Juana Ortega, óleo sobre lámina, 1862, 15 X 11.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de Orozco Muñoz.
13. Retrato de hombre, óleo sobre lámina, 1862, 13- X 9 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de Orozco- Muñoz.
14. Horacia Quesada, óleo sobre lámina, 1864, 8.5 X 6 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee de Orozco Mu ñoz.
15. Secundino Gutiérrez, óleo sobre lámina, 1864, - 34 X 24 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee vda. - de Orozco Muñoz.
16. Niño Jesús Muñoz, óleo sobre tela, 1867, 40.5 X 29.5 cm., Col. Sr. Dr. Pascual Aceves Barajas, - San Francisco del Rincón, Gto.
17. Retrato de Don Juan Muñoz y señora, óleo sobre- tela, 1869, 53.5 X 72 cm., Col. Sr. Dr. Pascual Aceves Barajas, San Francisco del Rincón, Gto.
18. Retrato del señor Luciano Barajas y su hijo Pe- dro, óleo sobre tela, 1872, 72.5 X 54 cm., Col. Sr. Dr. Pascual Aceves Barajas, San Francisco - del Rincón, Gto.

19. Bodegón con frutas, óleo sobre tela, 1874, 41 X 33.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de - Orozco Muñoz.
20. Bodegón con frutas, óleo sobre tela, 1874, 41 X 33.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de - Orozco Muñoz.
21. Niña María Morillo, óleo sobre tela, 1879, 45.5 X 35.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de Orozco Muñoz.
22. Copia del retrato de Don Juan Nepomuceno G. Valdivia, óleo sobre lámina, 1880, 42 X 30 cm., -- Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de Orozco Muñoz.
23. Retrato de un matrimonio, óleo sobre tela, 1883, 55.5 X 72.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee -- Vda. de Orozco Muñoz.
24. Eclipse de sol, óleo sobre lámina, 1883, 25 X 18 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de -- Orozco Muñoz.
25. Cometas de 1881, 1882, 1858, 1884, óleo sobre - lámina, 25.5 X 18.5 cm., Col. Sra. Dolly van -- der Wee Vda. de Orozco Muñoz.
26. Agripina González, óleo sobre lámina, 1885, 18- X 12.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de Orozco Muñoz.
27. Doña Refugio Segovia de Muñoz, óleo sobre lámi- na, 1885, 18 X 12.5 cm., Col. Sra. Dolly van -- der Wee Vda. de Orozco Muñoz.
28. Don Luz Murillo, óleo sobre lámina, 1885, 17.5- X 12.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de Orozco Muñoz.

29. Niño Claudio Muñoz, óleo sobre lámina, 1885, --  
17.5 X 12.5 Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de  
Orozco Muñoz.
30. Don Manuel Desiderio Rojas, óleo sobre lámina, -  
1885, 45 x 30 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee-  
Vda. de Orozco Muñoz.
31. Eustasia Parra de Murillo, óleo sobre lámina, -  
1886, 17.5 X 12.5 cm., Col. Sra. Dolly van der-  
Wee Vda. de Orozco Muñoz.
32. Retrato de F.Z., dibujo a lápiz, 1886, 15.5 X -  
10.5 cm., Col. Sra. Dolly van der Wee Vda. de -  
Orozco Muñoz.
33. Dionisia de la Trinidad Bustos, (hermana del --  
pintor) óleo sobre lámina, 12.5 X 9 cm., Col. 1.
34. Don Rafael Sánchez, óleo sobre lámina, 1887, 17  
X 12. Col. 1.
35. La niña Ildelfonsa Arriaga, óleo sobre lámina, -  
1887, 17 X 12 cm., Col. 1.
36. Don Felipe López (viudo de doña Luz Aguirre) --  
óleo sobre lámina, 1887, 12.5 X 9 cm., Col. 1.
37. Niño Pablo Aranda, óleo sobre lámina, 1887, - -  
11.5 X 16.5 cm., Col. 1.
38. Máximo Martínez, óleo sobre lámina, 1887, 16.5-  
X 11.5 cm., Col. 1.
39. Don Francisco Aguirre, óleo sobre lámina, 1887,  
51 X 35.5 cm. Col. 1.

COL. 1. DE LA Sra. Dolly van der Wee Vda. de Orozco  
Muñoz.

40. Retrato de Mujer, dibujo a lápiz, 1887, 14 X -- 9.5 cm., Col. 1.
41. Mauricia Hernández, óleo sobre lámina, 1887, -- 12.5 X 17.5 cm., Col. 2.
42. Doña Eduwiges Hernández de Becerra, óleo sobre cartón, 1887, 16 X 12.5 cm., Col. 3.
43. Don Eulalio Becerra, óleo sobre lámina, 1888, - 17.5 X 12.5 cm., Col. 1.
44. Doña Ramona Pérez, óleo sobre lámina, 1888, 18- X 12.5 cm., Col. 1.
45. Don Basilio Mojica, óleo sobre lámina, 1888, -- 17.5 X 12.5 cm., Col. 1.
46. Doña Juana López de Mireles, óleo sobre lámina, 1888, 18 X 13 cm., Col. 1.
47. Agapita Frausto, dibujo a lápiz, 1888, 15 X 11.5 cm., Col. 1.
48. Don Alfredo González, óleo sobre lámina, 1889, - 13 X 9 cm., Col. 1.
49. Vicenta de la Rosa de Reyes, óleo sobre lámina, 1889, 13 X 9 cm., Col. 1.
50. Doña Albina Villanueva, óleo sobre lámina, 1889, 13 X 9 cm., Col. 1.
51. Don Eduwigis Ruvalcaba, óleo sobre lámina, 188? 17 x 12 cm., Col. 1.

COL. 1. Sra. Dolly van der Wee de Orozco Muñoz.

COL. 2. Sr. Dr. Pascual Aceves Barajas, San Francisco del Rincón Gto.

COL. 3. Sr. Luis García Guerrero.

52. Fermina Frausto, dibujo a lápiz, 188?, 15 X 11.5 cm., Col. 1.
53. Abundio Reyes, dibujo a lápiz, 1890, 11 X 7 cm., Col. 1.
54. María de los Remedios Barajas, óleo sobre lámina, 1890, 35 X 24.5 cm., Col. 1.
55. Autorretrato, óleo sobre lámina, 1891, 34 X 24-cm., Col. 1.
56. María Justa de Arce De Salazar, óleo sobre lámina, 1892, 18 X 13 cm., Col. 1.
57. Enedina Castillo, dibujo a lápiz, 1893, 13 X -- 10.5 cm., Col. 1.
58. Don José María del Pilar García, óleo sobre lámina, 1894, 16 X 11 cm., Col. 1.
59. Doña Severa Morán de Quintana, óleo sobre lámina, 1894, 17 X 12 cm., Col. 1.
60. Doña Clemencia Becerra de la Rosa, óleo sobre lámina, 1894, 12.5 X 9 cm., Col. 1.
61. Don Epigmenio Ortiz, óleo sobre lámina, 1895, - 24.5 X 16.5 cm., Col. 1.
62. Doña Bernarda Reyes, óleo sobre lámina, 1896, - 18 X 13 cm., Col. 2.
63. Doña Concepción García de Sánchez, óleo sobre lámina, 1896, 18 X 13 cm., Col. 1.

-COL. 1. Sra. Dolly van der Wee de Orozco Muñoz.

-COL. 2 Sr. Dr. Pascual Aceves Barajas, San Francisco del Rincón Gto.

64. María Jesus Arriaga, óleo sobre lámina, 1898, -  
16.5 X 11 cm., Col. I.
65. Doña Jacinta Rodríguez viuda de Quiroz, óleo so  
bre lámina, 1898, 12 X 12 cm., Col. I.
66. Niña Aurora Barajas, óleo sobre lámina, 1898, -  
16.5 X 12.5 cm., Col. I.
67. Doña Juana Robles viuda de Orozco, dibujo a lá  
piz, 1898, 15 X 12 cm., Col. I.
68. Isabel González, dibujo a lápiz, 1898, 13.5 X -  
11 cm., Col. I.
69. Cipriano López, óleo sobre lámina, 1899, 16.5 X  
11.5 cm., Col. I.
70. Rómula Torres, óleo sobre lámina, 1899, 16.5 X-  
11.5 cm., Col. I.
71. Josefina P. de González, dibujo a lápiz, 1899,-  
13.5 X 11 cm., Col. I.
72. Retrato de Mujer, dibujo a lápiz, 1902, 10 X --  
6.5 cm., Col. I.
73. Retrato de mujer, dibujo a lápiz 1902, 12.5 X -  
9.5 cm., Col. I.
74. Don Jesús Becerra, (gran músico), óleo sobre lá  
mina, 1903, 18 X 12.5 cm., Col. I.
75. Micaela Pita Echeverría, óleo sobre tela, sin -  
fecha, 37 X 27.5 cm., Col. I.
76. Mujer con libro, óleo sobre tela, sin fecha, 44  
X 33 cm., Col. I.

COL. I. Sra. Dolly van der Wee de Orozco Muñoz.

77. Retrato de familia, óleo sobre tela, sin fecha, 27.5 X 37.5 cm., Col. 1.
78. Retrato de mujer, óleo sobre lámina, sin fecha, 18 X 13 cm., Col. 1.
79. Maximiliano Cruz, óleo sobre lámina, sin fecha, 18 X 13 cm., Col. 1.
80. Julia Castillo, dibujo a lápiz, sin fecha, 13.5 X 10 cm., Col. 1.
81. Retrato de doña Joaquina Ríos de Bustos, esposa del pintor, óleo sobre lámina, sin fecha, 36 x-25 cm., Col. Museo Nacional de Artes Plásticas.
82. Estudio para el retrato de la esposa del pintor, dibujo a lápiz, sin fecha, 22 x 16 cm., Col. 1.
83. Estudio para el autorretrato, dibujo a lápiz, - sin fecha, 17 X 11 cm., Col. 1.
84. Retrato de hombre, óleo sobre lámina, 17.5 X -- 12.5 cm., Col. 2.

#### EX VOTOS, PINTURA RELIGIOSA.

85. Ex-voto de Don Zenón Parra, óleo sobre lámina, - 1858, 18 X 22 cm., Col. 2.
86. Ex-voto de Mauricio Velázquez, óleo sobre lámina, 1858, 22 X 18 cm., Col. 1.
87. Ex-voto de Guadalupe Donato, óleo sobre lámina, 1877, 25 X 18 cm., Col. 1.

COL. 1. Sra. Dolly van der Wee de Orozco Muñoz.

COL. 2. S. Dr. Pascual Aceves Barajas, San Francisco del Rincón, Gto.

88. Ex-voto de Refugio Cortés, óleo sobre lámina, - 1877, 18 X 13 cm., Col. I.
89. Ex-voto de Atilana García y Nemesio Rico, óleo sobre lámina, 1879, 35.5 X 25.5 cm., Col. I.
90. Ex-voto de Claudia Saldaña, óleo sobre lámina, - 1881, 25.5 X 18 cm., Col. I.
91. Ex-voto de María Dolores Medrano, óleo sobre lámina, 1890, 18 X 13 cm., Col. I.
92. Ex-voto de Doña Pomposa López, óleo sobre lámina, 1893, 18 X 12.5 cm., Col. I.
93. Ex-voto de Guadalupe Coronel, óleo sobre lámina, 1899, 18 X 12.5 cm., Col. I.
94. Ex-voto de Don Jesús Becerra, óleo sobre lámina, 1899, 22.5 X 18 cm., Col. I.
95. Ex-voto de la niña Mercedes Calvillo, óleo sobre lámina, 1900, 18 X 13 cm., Col. I.
96. Ex-voto de Cipriana Serrano, óleo sobre lámina, 1901, 18 X 12.5 cm., Col. I.
97. Ex-voto de Ramona Hernández, óleo sobre lámina, 1903, 18 X 13 cm., Col. I.
98. Ex-voto de Don Juan Valadés, óleo sobre lámina, 1905, 18 X 13 cm., Col. I.
99. Ex-voto de Macedonio López y Florencia Ibarra, - óleo sobre lámina, 1905, 18 X 12.5 cm., Col. I.
100. Ex-voto de María Rodríguez, óleo sobre lámina, - 1906, 18 X 13 cm., Col. I.

COL. I. Sra. Dolly van der Wee de Orozco Muñoz.

101. Ex-voto de Concepción Lozano y su hijo Blas -- Quiroz, óleo sobre lámina, 1906, 18 X 12.5 cm., Col. 1.
102. Ex-voto de sin descripción, óleo sobre lámina, sin fecha, 17.6 X 12.5 cm., Col. 1.
103. Ex-voto sin descripción, óleo sobre lámina, -- sin fecha, 18 X 13 cm., Col. 1.
104. Ex-voto de "Muerte de un Franciscano", óleo sobre lámina, sin fecha, 25 X 35 cm., Col. 2.
105. Ex-voto a la Virgen de la Soledad, óleo sobre lámina, sin fecha, 18 X 25 cm., Col. 2.
106. Ex-voto al Cristo de Esquipula, óleo sobre lámina, sin fecha, 18 X 25 cm., Col. 2.
107. San Ignacio de Loyola, óleo sobre lámina, sin fecha, 12 X 17 cm., Col. 2.
108. San Francisco de Paula, óleo sobre lámina, sin fecha, 17 X 25 cm., Col. 2.
109. El Santo Niño de Atocha, óleo sobre lámina, -- sin fecha, 35 X 25 cm., Col. 2
110. Santa Elena, óleo sobre lámina, sin fecha, 24 X 16 cm., Col. 2.
111. Virgen de la Soledad, óleo sobre lámina, sin fecha, 35 X 24 cm., Col. 2.
112. Virgen de la soledad, óleo sobre lámina, sin fecha, 18 X 12.5 cm., Col. 1.

COL. 1. Sra. Dolly van der Wee Vda. de Orozco Muñoz.  
 COL. 2. Sr. Dr. Pascual Aceves Barajas, San Francisco del Rincón, Gto.

113. San Cayetano, óleo sobre lámina, sin fecha, 35 X 25 cm. Col. 2.
114. Santa Rita, óleo sobre lámina, sin fecha, 35 X 25 cm., Col. 2.

COL. 2. Sr. Dr. Pascual Aceves Barajas, San Franciss  
co del Rincón, Gto.

APENDICE V

CATALOGO DE LAS OBRAS ATRIBUIDAS A HERMENEGILDO BUSTOS Y OTROS AUTORES GUANAJUATENSES. SAN FRANCISCO - DEL RINCON, GTO.

JESUS ANGEL CORTES

- 1.- Nuestra Señora del Refugio. Oleo sobre tela. - 100 X 84 cm.
  - 2.- Ib. Oleo sobre tela. 108 X 82 cm.
  - 3.- Ib. Oleo sobre tela. 79 X 64 cm. (Probablemente no de Bustos).
  - 4.- Virgen de Guadalupe. Oleo sobre lámina. 52 X - 37 cm.
  - 5.- Virgen de Guadalupe. Oleo sobre tela. 85 x 63 cm.
  - 6.- Sagrada Familia. Oleo sobre tela. 87 X 64 cm.
  - 7.- Arcangel con pez. Oleo sobre tela. 73 x 56 cm. (prob. no de Bustos)
  - 8.- Virgen de Guadalupe con marco de lámina obra - también de Bustos, óleo sobre tela. 103 X 78.
  - 9.- Santísima Trinidad. Oleo sobre tela. 63 X 46 cm.
  - 10.- Ib. Oleo sobre tela. 42 X 32 cm.
  - 11.- San José. Oleo sobre tela. 54 X 42.
  - 12.- Angel. Oleo sobre tela. 68 X 52 cm.
  - 13.- Dolorosa. Oleo sobre tela. 37 X 27 cm.
- EXVOTOS. (Todos óleos sobre lámina).
- 14.- De Epifanía Landeros. 25 X 18 cm.
  - 15.- De Leocadio Torres. 25 X 18 cm.
  - 16.- De Marciala González. 26 X 26 cm. Atribuido a Segoviano.

- 17.- De Teodoro Aguirre. 36 X 26 cm.
- 18.- De Modesto Martínez. 36 X 26 cm.  
Con la siguiente leyenda:  
"Berdadero milagro del Señor de la Columna que  
iso con Modesto Martínez que estando adentro...  
de una tienda tomando llegó el comandante a to  
marlo preso en el momento celes fugó y la ca--  
rrera que le echaron fue asta la orilla y ce -  
debolbio el comandante con el soldado y le pi--  
dió con benas de su corazón a este dibino Se--  
ñor que lo faboreciera de este peligro que le  
amenasaba por impulsiones y le ollo sus pedi--  
mentos y le izo este milagro en el que da debi  
das gracias en la fecha del mes de Setiembre -  
16 del año de 1896".
- 19.- De Claudia Fernández. 36 X 25.
- 20.- De Serapio Pulido. 35.5 X 25 cm. 1874.
- 21.- De Hermenegildo Saldaña. 17.5 X 13 cm. 13 de --  
abril de 1900.
- 22.- De Antonia Barva. 17.5 X 13 cm. 1876. (De Segó  
viano).
- 23.- De Trinidad Muños. 18.5 X 13. 1861.
- 24.- De Pánfilo Güemes. 25 X 18 cm. 1894.
- 25.- De Belem Puente. 18 X 13. 1904. (Prob. no de -  
Bustos).
- 26.- De Cirilo Ramírez. 25.5 X 18 cm. (IB).
- 27.- De Bernarda Ríos. 25.5 X 18 cm. 1889.
- 28.- De Josefa Llamas. 17.5 X 13 cm. 1862.
- 29.- De Hilaria Muñoz. 13 X 15.5 1854.
- 30.- De Martina Camacho. 17.5 X 11.
- 31.- De Lucio Rayas. 12 X 17 cm. 1899.

- 32.- De Apolinar Oviedo. 12 X 17.  
 33.- De Silvestre Porras. 17 X 12. 1871.  
 34.- De María Ibarra. 12 X 17 cm. 1901.  
 35.- De Porfirio Pérez. 12 X 17 cm. 1903.  
 36.- De Anastasia Sánchez. 12 X 17 cm. 1907 (Año de la muerte de Bustos).  
 37.- De José Ma. Moreno. 12 X 17. 1905.  
 38.- De Florencio Venegas. 12 X 17. 1905.  
 39.- De Praxedes López. 12 X 17 cm.  
 40.- De Pascual Valadez. 12 X 17. 1877.  
 41.- De Cipriana Izarraraz. 1874. 12 X 17 cm.  
 42.- De Francisca Mena. 12 X 17 cm. 1874.  
 43.- De Jesús Bonifacio. 18 X 25 cm. 1897.  
 44.- De Macario Barajas. 1900.  
 45.- De Manuelita Gómez. 1886. 18 X 26 cm.  
 46.- De Dionisia Pérez. 1873. 26 X 18 cm.  
 47.- De José Buso. 1871. 26 X 18.  
 48.- De Damasia Regalado. 26 X 18 cm. 1861.  
 49.- De Irene Casillas. 1863. 26 X 18 cm.  
 50.- De Espiridiona Franco. 1894. 35 X 25 cm.  
 51.- De Dominga Mena. 1894. 35 X 25.

#### CUADROS RELIGIOSOS:

- 52.- San Antonio con Niño. 36 X 26 cm.  
 53.- Virgen del Perpetuo Socorro con Niño.  
 54.- Santo Niño de Atocha. 36 X 26.  
 55.- Ib, Ib.  
 56.- Ib. Ib. 25 X 18 cm.

- 57.- Ib. Ib. Ib.  
 58.- Ib. Ib. Ib.  
 59.- Ib. Ib. Ib.  
 60.- Ib. Ib. Ib.  
 61.- Ib. Ib. 18 X 12 cm.  
 62.- Ib. Ib. con nicho. 36 X 26 cm.  
 63.- Virgen con nicho. 36 X 26 cm.  
 64.- San Francisco de Paula con nicho. 18 X 13 cm.  
 65.- Santa Rita de Casia. 25 X 18.  
 66.- Ib. 17 X 12 cm.  
 67.- Ib. 36 X 26 cm.  
 68.- Santo Niño de Atocha. 26 X 18 cm.  
 69.- Dolorosa, 26 X 18 cm.  
 70.- Virgen de la Paloma. 25.5 X 18 cm.  
 71.- Virgen del Refugio, 26 X 18 cm.  
 72.- San José con el Niño Dormido. 36 X 26 cm.  
 73.- Sagrada Familia. 36 X 26 cm.  
 74.- Sagrado Corazón. 36 X 26 cm.  
 75.- San José. 36 X 26 cm.  
 76.- Santísima Trinidad. 36 X 26 cm.  
 77.- La Mano (?). 36 X 26 cm.  
 78.- San Francisco de Paula. 36 X 26 cm.  
 79.- Sagrado Rostro. 36 X 26 cm.  
 80.- Sagrada Familia. 36 X 26 cm.  
 81.- Señora del Refugio. 36 X 26 Cm.  
 82.- San Francisco de Paula. 26 X 18 cm.  
 83.- San Ib. (Oleo sobre tela) 18 X 13 cm.

- 84.- Virgen de la Paloma. 26 X 18 cm.
- 85.- Virgen de la Paloma, 26 X 18 cm.
- 86.- Sagrada Familia. 25 X 18 cm.
- 87.- Ib. 16 X 13 cm.
- 88.- Santa Catalina. 25 X 18 cm.
- 89.- Santo Niño de Atocha. 26 X 19 cm.
- 90.- Sagrado Corazón. 18 X 26 cm.
- 91.- Virgen de Guadalupe. Lámina de cobre. 16 cm. -  
(tondo).
- 92.- El Anima Sola de Guadalajara. 25 X 18 cm.
- 93.- Dolorosa. 34 X 25 cm.
- 94.- Virgen del Refugio. 25 X 17 cm.
- 95.- San Francisco de Asís. 35 X 25 cm.
- 96.- Virgen del Refugio. 35 X 25 cm.
- 97.- Virgen del Refugio. 35 X 25 cm.
- 98.- Ib. 35 X 25 cm.
- 99.- Ib. Ib.
- 100.- Ib. Ib.
- 101.- Ib. Ib.
- 102.- Ib. 12 X 17 cm.
- 103.- Ib. 25 X 18 cm.
- 104.- Ib. Ib.
- 105.- Ib. Ib.
- 106.- San José. 17 X 13 cm.
- 107.- Ib. 18 X 13 cm.
- 108.- Ib. 13 X 9 cm.
- 109.- Sagrada Familia, 36 X 26 cm.
- 110.- Virgen de Guadalupe. 25 X 35 cm.
- 111.- Ib. 25 X 17.

- 112.- Ib. 12 X 9 cm.  
113.- Ib. 18 X 13 cm.  
114.- Ib. 33 X 25 cm.  
115.- Ib. 25 X 35 cm.  
116.- Ib. 24 X 35 cm.  
117.- Sacramento. 25.5 X 17 cm.  
118.- Dolorosa. 17 X 13 cm.  
119.- Ib. Ib.  
120.- Ib. Ib.  
121.- Virgen del Refugio. 26 X 18 cm.  
122.- Ib. 36 X 25 cm.  
123.- Ib. Ib.  
124.- Ib. Ib.  
125.- Ib. Ib.  
126.- Ib. 25 X 18 cm.  
127.- Ib. Ib.  
128.- Ib. 26 X 25 cm.  
129.- Dolorosa. 36 X 25 cm.  
130. a 133.- Ib. Ib.  
134.- Ib. 25 X 18 cm.  
135. a 137.- Ib. Ib.  
138.- Ib. 36 X 25.  
139 al 145.- Ib. Ib.  
146 al 149.- Ib. 25 X 18  
150.- Ib. 33 X 23.  
151.- Nuestra Señora de la Luz. 18 X 25 cm.  
152.- Ib. Ib.  
153.- Ib. 14 X 20 cm.  
154.- San Camilo. 25 X 18 cm.

- 155 y 156.- Ib. Ib.  
 157.- Ib. 18 X 13 cm.  
 158.- Ib. 9 X 13 cm.  
 159.- Santa Rita. 26 X 18  
 160.- Señor de la Columna. 9 X 13 cm. (muy raro).  
 161.- Santísima Trinidad. 18 X 12 cm.  
 162.- Sagrada Familia. 18 X 14 cm.  
 163.- Señora de la Luz. 36 X 26 cm.

#### EXVOTOS

- 164.- De Miqueila Flores. 1869. (No Bustos)  
 165.- De José Navarro. 1895.  
 166.- De Timoteo Nabarra. 1870.  
 167.- De Filomeno Jacinto. 1876. 18 X 12 cm.  
 168.- San Nicolás de Tolentino. 51 X 35 cm.  
 169.- Dolorosa. 51 X 36 cm.  
 170 y 171.- San José. 26 X 17 cm.  
 172 al 175.- Ib. 35 X 25 cm.  
 176.- Sagrada Familia. 25 X 18 cm.  
 177 al 182.- Ib. Ib.  
 183.- Santísima Trinidad 25 X 18 cm.  
 184.- Ib. Ib.  
 185.- Dolorosa. 18 X 13 cm.  
 186.- San José, 25 X 17 cm.  
 187.- San Ramón. 18 X 12 cm.  
 188.- Ib. Ib.  
 189.- Sagrado Corazón. 16 X 12 cm.  
 190.- Santiago. 25 X 17.

- 191.- Ib. Ib.  
192.- Sacramentos, 35 X 25 cm.  
193.- Soledad. 25 X 18 cm.  
194.- Virgen del Rosario. 25 X 18 cm.  
195.- Virgen de la Paloma. 25 X 18 cm.  
196.- Soledad. 25 X 17 cm.  
197.- Señora del Carmen. 34 X 25 cm.  
198.- San Rafael Arcángel. 36 X 25 cm.  
199.- Santa Elena de la Cruz. 36 X 25.  
200.- Ib. Ib.  
201.- Virgen del Refugio con nicho. 25 X 17 cm.  
202.- Santo niño de Atocha (con nicho). 17 X 12 cm.  
203.- Virgen de Guadalupe con nicho. 25 X 18 cm.  
204.- Virgen de Guadalupe. 17 X 12 cm.

PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS QUE MENCIONAN AL ARTE-INDEPENDIENTE. (Listadas en orden cronológico).

- 1.- VENTURA REYES Y ZAVALA. Las bellas artes de Jalisco. Guadalajara. Tip. de Valeriano C. Olaygue, 1882. (Folleto citado por Justino Fernández en Arte moderno y contemporáneo. Citado - abajo. Pág. 149.
- 2.- GERARDO MURILLO. DR. ATL. Las artes populares en México. 2 V. México, Librería Cultural, - - 1921.
- 3.- FRANCISCO PEREZ SALAZAR. Historia de la pintura en Puebla. 1a. Ed. 1923 Se consultó la 2a. E. con introducción y notas de Elisa Vargas Lugo, México, U.N.A.M., 1963. 246 pp y 90 ilustraciones.
- 4.- GERARDO MURILLO. DR. ATL. "Los retablos del Señor del Hospital" en Forma. Revista de Artes - Plásticas. México. No. 3. 1927. (Patrocinada - por la S.E.P. y la U.N.M.).
- 5.- ROBERTO MONTENEGRO. Pintura mexicana, 1800-1860. 2a. E. México, S.E.P., 1934. 19 páginas de texto en español e inglés más LXII ilustraciones - en blanco y negro y V en color. (1a. edición - publicada en 1933).
- 6.- JUSTINO FERNANDEZ. El arte moderno en México, - breve historia, siglos XIX y XX. México, Antigua Librería Robredo, 1937. 473 pp.
- 7.- RAFAEL LOPEZ MALO. "La pintura romántica del - siglo XIX". En la Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, U.N.A.M., - Año III, No. 12. Enero de 1937.

- 8.- XAVIER VILLAURRUTIA. "Un pintor americano: Mariano Silva Vandeira" en Letras de México. Revista. México, Vol 1, No. 2. 1937.
- 9.- RAMON GAYA. "Divagaciones de un pintor. Introducción a la pintura mexicana", en Romance, revista. México, 1 de marzo de 1940.
- 10.- WALTER PACH. "Descubrimiento de un pintor americano" en Cuadernos Americanos. Revista. México, nov-dic. 1942.
- 11.- JUSTINO FERNANDEZ. "Jose Justo Montiel" en - - Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Revista. No. 8. México, U.N.A.M. 1942.
- 12.- JOSE LUIS BELLO Y GUSTAVO ARIZA. Pinturas poblanas. Siglos XVIII-XIX. México, Talleres Gráficos de la Nación, 1943.
- 13.- FRANCISCO DE LA MAZA. "José María Estrada" en El Hijo Pródigo. Revista. Vol. IV, No. 17. México, 1944.
- 14.- PAUL WESTHEIM. "Pintores veracruzanos" en El Hijo Pródigo Revista. Vol IV, No. 15, 1944.
- 15.- AGUSTIN LAZO. "La obra de Mariano Silva Vandeira", en El Hijo Pródigo. Revista. Vol. VI, No. 33. Dic. de 1945.
- 16.- MANUEL ROMERO DE TERREROS. "Bodegones y flores en la pintura mexicana. Siglos XVIII y XIX" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México, U.N.A.M. Vol. IV, No. 14, - - 1946.

- 17.- GABRIEL FERNANDEZ LEDESMA. "Niños anónimos de la Colonia y el siglo XIX" en México en el Arte. Revista. México, I.N.B.A. No. 1. Julio de 1948.
- 18.- PAUL WESTHEIM. "José Ma. Estrada y sus contemporáneos" en México en el Arte. Revista. México, S.E.P. Sep. de 1948. No. 3.
- 19.- CATALOGO DE LA EXPOSICION DE OBRAS DE HERMENEGILDO BUSTOS. México, I.N.B.A., 1951-1952. Artículo de Fernando Gamboa "Introducción" y de Paul Westheim "Hermenegildo Bustos".
- 20.- ROBERTO MONTENEGRO. Retablos mexicanos. Votive Paintin, México, 1950.
- 21.- JUSTINO FERNANDEZ. Arte Moderno y contemporáneo de México. México, U.N.A.M., 1952. 524 pp.
- 22.- VLADIMIRO ROSADO OJEDA. "Sentido del arte en el siglo XIX". en Artes de México. Revista. No. 1. México, 1953.
- 23.- JOSE GUADALUPE ZUNO. "Breve relación de los pintores jaliscienses" en Catálogo. Pintura jalisciense 1668-1953, folleto publicado en ocasión de la Exposición de la Universidad de Guadalajara en el anexo del Museo del Estado. Guadalajara, Jal. 1953.
- 24.- RAUL FLORES GUERRERO. "Los muralistas del siglo XIX" en Artes de México. Revista. No. 4. México, 1954.
- 25.- PASCUAL ACEVES BARAJAS. Hermenegildo Bustos, su vida y su obra. Introducción por Manuel Leal Guerrero. Guanajuato, Imprenta Universitaria, 1956. 128 pp. e ilustraciones.

- 26.- JESUS RODRIGUEZ FRAUSTRO. "Hermenegildo Bustos" en Biografías, Revista. Cuadernos 11, 12 y 13. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1956.
- 27.- PAUL WESTHEIM. "Espejo de una sociedad". En -- Cuadernos Médicos. Tomo II, No. 2. México, -- 1956. Este artículo apareció en francés en la revista Nouvelles du Mexique No. 1 (Juillet, -- Aut, Septembre), París, Embajada de México en París, 1956.
- 28.- JOSE GUADALUPE ZUNO. Don José María Estrada, -- padre de la independenciamexicana en la pintura mexicana. Guadalajara, Jal., Instituto Tecnológico -- de la Universidad de Guadalajara, 1957.
- 29.- JOSE GUADALUPE ZUNO. Historia de las artes -- plásticas en Jalisco. Guadalajara, 1957.
- 30.- JOSE GUADALUPE ZUNO. Las artes populares de Jalisco. Guadalajara, 1957.
- 31.- CEFERINO PALENCIA. "Los charros pintados por -- Ernesto Icaza, G. Morales y otros artistas", -- en Artes de México, No. 26. "La charrería en -- México". México, 1959.
- 32.- PINTURA MURAL DE LA REVOLUCION MEXICANA, -- 1921-1960. Introducción y antecedentes por CARLOS PELLICER. 1a. E. México, Fondo Editorial -- de la Plástica Mexicana, s/F. (1960) 292pp. -- 220 II.
- 33.- JUSTINO FERNANDEZ. El hombre, estética del arte moderno y contemporáneo de México. México, -- U.N.A.M., 1962.

- 34.- JUSTINO FERNANDEZ. "L'art moderne et contemporaine du Mexique" en Nouvelles du Mexique. Revista del Consulado Mexicano en París. Nos. 29-30-31. Avril a decembre, 1962.
- 35.- CEFERINO PALENCIA. "Psicología del bodegón" y FRANCISCO CABRERA "Los bodegones de Arrieta" - en Artes de México. Revista. No. 41. México, - septiembre de 1962.
- 36.- ARTE DE JALISCO. Folleto dirigido por Victor - M. Reyes y Adrián Villagómez. Presentación por Celestino Gorostiza. México, Museo Nacional de Arte Moderno, INBA, 1963.
- 37.- RAQUEL TIBOL. Historia del arte mexicano. Epoca moderna y contemporánea. México, Editorial-Hermes, 1964. 249 pp.
- 38.- XAVIER MOYSSEN. "Pintura popular y costumbrista del siglo XIX", en Artes de México. Revista. No. 61, México, 1965.
- 39.- XAVIER MOYSSEN. "La pintura del siglo XIX" en Artes de México. Revista, No. 92-93. 1967. México.
- 40.- Leopoldo I. Orendain. "Apuntes sobre pintura - tapatía" en Artes de México. No. 94-95. México, 1967.
- 41.- JOHN F. SCOTT. "La evolución de la teoría de la historia del arte por los escritores del siglo XX sobre el arte mexicano del siglo XIX" - en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 37. México, U.N.A.M., 1968.

- 42.- MINIATURAS MEXICANAS. Album editado por la Financiera Comermex. Intr. de JULIO ALEXANDRE. - México, Comermex, 1969. (Fuera de la venta).
- 43.- "Gracia y belleza de las miniaturas mexicanas del siglo XIX" suplemento dominical de Novedades, diario. México, 15 de febrero de 1970.
- 44.- VIRGINIA ARMELLAS DE ASPE. "Retratos de niños en el siglo XIX" en Artes de México. Revista - No. 129. México, 1970.
- 45.- ANA ORTIZ ANGULO. Hermenegildo Bustos, pintor. Tesina para optar por el grado de licenciada - en Historia. Inédito, 1970.
- 46.- ESTHER CIANCAS DE RAMIREZ MORENO. "Pinturas de Juan N. Herrera", en Catálogo de la Exposición de la Casa de Cultura de León, Gto, de la obra de Juan N. Herrera. León, 1971.
- 47.- GONZALO OBREGON. "Un pintor desconocido, Juan N. Herrera". En Artes de México. Revista. No.- 138. México, 1971.
- 48.- "José Ma. Estrada" en Suplemento dominical de Excelsior, diario. 4 de marzo de 1973.
- 49.- "Pintores anónimos de la provincia", en Excelsior, Diario. Suplemento dominical. México, - 11 de marzo de 1973.
- 50.- "Hermenegildo Bustos, pintor indio de la Purísima del Rincón". en Excelsior. Diario. Suplemento dominical. México, 8 de abril de 1973.
- 51.- ALEJANDRO SORONDO. "La muestra de Bustos en la Alhóndiga de Guanajuato". En Excelsior. Diario. Sección B. 19 de abril de 1973.

- 52.- HUMBERTO AGUIRRE TINOCO. "Salvador Ferrando" - en Novedades, Diario. México, 27 de noviembre de 1970.
- 53.- JORGE JUAN CRESPO DE LA SERNA ET ALL. Salvador Ferrando, pintor veracruzano del siglo XIX. México 1971. 48 pp. y 39 ilustraciones.
- 54.- VALDIOSERA. "Dos pintores veracruzanos del siglo XIX" en Excelsior. Diario. Magazine dominical. 13 de febrero de 1977.

## LIBROS CITADOS EN EL TEXTO.

AGUILAR MONTEVERDE, Alonso. Dialéctica de la economía mexicana. México, Nuestro Tiempo, 1976. 240 pp.

BRAUNSTEIN, Nestor A. et all. Psicología, ideología o ciencia. México, Siglo XXI, 1976. 420 pp.

ENCICLOPEDIA DE MEXICO. Dir. José Rogelio Alvarez.- México, 1977. 12 volúmenes.

FERNANDEZ, Justino. Arte moderno y contemporáneo de México. México, UNAM, 1952. 524 pp.

FERNANDEZ, Justino. El arte moderno en México, breve historia, siglos XIX y XX. México, Antigua Librería Robledo, 1937. 473 pp.

GARCIA GUTIERREZ, Jesús. Acción anticatólica en México, México, Jus, 1959. 191 pp.

GILLY, Adolfo. La revolución interrumpida. México, - El Caballito, 1974. 402 pp.

HISTORIA Y SOCIEDAD. Revista trimestral. Segunda -- época. No. 5, primavera de 1975 y No. 7, otoño de 1975.

HADJINIKOLAU, Nikos. Historia del arte y lucha de clases. México, Siglo XXI, 1973. 232 pp.

KOSIK, Karel. Dialéctica de lo concreto. México, -- Grijalbo, 1967. 270 pp.

LOPEZ CAMARA, Francisco. Origen y evolución del liberalismo europeo. México, U.N.A.M., 1971.

LOPEZ GALLO, Manuel. Economía y política en la historia de México. México, El Caballito, 1975. 610 pp. (XI edición).

LUKACS, Georg. Estética. 4 V. México, Grijalbo, 1972.

MEYER, Jean. Problemas agrarios y revueltas campesinas (1821-1910). México, S.E.P., 1973. 236 pp.

MARX, Karl y ENGELS, Federico. Obras escogidas. 2-V. Moscú, Progreso, S/F.

MATUTE, Alvaro. México en el siglo XIX. México, U.N.A.M., 1972. 565 pp. (Antologías universitarias No.-12).

NOVAK, George. Para comprender la historia. Buenos-Aires, Pluma, 1975. 206 pp.

PINTURA MURAL DE LA REVOLUCION MEXICANA, 1921-1960. Introducción y antecedentes por Carlos Pellicer. 1a. E. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, S/F. (1960). 292 pp. 220 ilustraciones.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Estética y marxismo. 2 V.-México, Era, 1972.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Textos de estética y teoría del arte. México, U.N.A.M., 1972. 492 pp. (Antologías universitarias No. 14).

SEMO, Enrique. Historia del capitalismo en México. México, Era, 1972.

TURNER, John Kenneth. México bárbaro. México, Costa Amic, 1975. 304 pp.

ZEA, Leopoldo. El positivismo en México, nacimiento, apogeo y decadencia. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. 482 pp.