

ARTE, MODERNIDAD Y NACIONALISMO (1867-1876)

*Jorge Alberto MANRIQUE
El Colegio de México*

DESDE QUE en 1824 se constituyó la república liberal mexicana, ésta se planteaba como una posibilidad abierta a la modernización. Los liberales entendieron que el país era preexistente a su independencia, pero que había permanecido adormilado bajo el régimen español, incapaz en aquella circunstancia política, de realizar sus posibilidades. Justamente, la forma liberal y republicana que adoptaba al constituirse era el sistema que permitiría la manifestación cabal de sus posibilidades. Cuando, al triunfo de la revolución de Ayutla, se reunió el Congreso Constituyente que formularía la Constitución de 1857, aquella primitiva idea seguía vigente, sólo que ahora los legisladores advertían que no bastaba ofrecer la posibilidad de realizar al país, sino que era necesario, además, que la ley señalara lineamientos específicos que propiciaran la modernización y las reformas; el mismo criterio, todavía más decidido, fue el que guió la promulgación de las Leyes de Reforma de 1859. Sin embargo de todo esto, es claro que no fue realmente sino hasta el triunfo definitivo de la república (con la desaparición del imperio de Maximiliano), cuando de hecho se abría la posibilidad real de las tan anheladas como cada vez más indispensables reformas al país, que harían de él verdaderamente una nación moderna.¹ Parece indudable que el gran optimismo que se apoderó en 1867 de los mexicanos no provenía solamente del hecho de haber vencido, sino de que tal hecho permitía, por fin, mostrar al mundo y mostrarse ellos mismos que México era capaz de ser (y de hacerse) una nación a la altura de las más modernas del mundo. La

preocupación por poner en práctica la legislación de 1857 y 1859 y la creación de nuevas instituciones, como la Escuela de Ingenieros y, sobre todo, la Escuela Nacional Preparatoria, son claro ejemplo de esta decisión. (Prieto encuentra que hasta el vestido y el porte de los muchachos que acuden a la Preparatoria “marcan una época nueva totalmente”).² La modernización, la renovación, la reforma debían alcanzar a todos los órdenes de la realidad mexicana.

Pero ¿de veras a todos los órdenes? ¿Incluso a ese coto cerrado y ajeno a la circunstancia diaria que era el arte —especialmente las artes plásticas? ¿En qué modo podrían las artes participar en la renovación total de país? Tratemos de ver, en los párrafos siguientes, cómo fue ese problema considerado por los mexicanos del siglo pasado en los años siguientes a 1867, después del triunfo de la república y antes de que Porfirio Díaz ocupara la presidencia; es decir en la época que don Daniel Cosío Villegas ha llamado la República Restaurada.³

El lenguaje estético. La belleza y el progreso

Lo primero que conviene advertir al referirse a este tema es que el lenguaje estético de aquellos hombres que se sentían tan modernos seguía siendo, salvo alguna excepción, el mismo lenguaje tradicional que había quedado fijado en el mundo más o menos desde la época de Lessing, fundamentalmente de corte clasicista; de hecho el romanticismo, incluso a pesar de Ruskin, no llegó a formularse en términos teóricos de altura sino con Baudelaire apenas unos años antes del momento que estamos tratando, y desde luego que en tan poco tiempo no había alcanzado todavía a las más cultas personas de México. Se sigue hablando de una belleza absoluta, la Belleza, con normas definitivas e inalterables (y aquí empieza el problema, porque ¿cuáles son esas normas?: no las mismas ciertamente para unos y para otros). Los griegos del siglo de Pericles —cuyo prestigio no había menguado desde el Renacimiento y aun se había acen- tuado a partir de los descubrimientos arqueológicos de la prime-

ra mitad del siglo XIX— eran quienes habían logrado plasmar la Belleza o, por lo menos, quienes más se habían acercado al ideal; después de los griegos, el Renacimiento: dos cimas no sobrepasadas por las realizaciones estéticas de otras épocas (por más que ya se empezara entonces a hablar con menos desprecio del arte gótico). Se trata de una belleza intemporal, eterna, y así lo recalcan en toda ocasión quienes escriben artículos referentes a temas artísticos, pero que sin embargo no existió siempre, sino que fue alcanzada en dos momentos únicos de la historia de la humanidad. Uno no puede dejar de sorprenderse cómo se podía compaginar esa idea con la otra, tan del siglo XIX y tan indispensable en toda la estructura mental de los hombres de aquella época, que es la idea del progreso continuo de las sociedades ¿Qué entidad extraña era esa que no marchaba parejamente —o por lo menos no siempre parejamente— con el progreso de la humanidad? Tal contradicción, ciertamente, es un fenómeno común a la cultura decimonónica y no exclusivo de la mexicana. En la circunstancia nuestra la antinomia resulta palpable y aun parece que de algún modo fueron conscientes de ella los escritores: mientras, por un lado, no dejan de poner los ojos en blanco por *la Belleza*, hablan simultáneamente de que los “progresos” (¿cómo entonces?) del arte deben estar a la altura de “las luces de nuestro siglo”. Así, Justo Sierra, refiriéndose en 1872 a un Cristo pintado por Ramón Sagredo, no deja de hacer alusión a un presente y a un futuro: “El comprendió... el carácter *actual* del cristianismo... Los destellos del pasado, la fe en el porvenir; estas dos irradiaciones han convergido en un foco de luz, que reverbera en el interior de esa adorable cabeza de Cristo, pintada por Sagredo”.⁴ En *El Monitor Republicano* del 9 de enero de 1869, con el seudónimo “El de la Olla”, aparecía un artículo en que su autor reconocía con candidez: “A pesar de ser altamente republicanos, debemos confesar que no hay arte más noble que el de la escultura, en razón de su antigüedad... La Grecia fue la primera cuna de la bella escultura”; y encontraba que algunos artistas modernos “se han aproximado, a veces, a los sublimes artistas de la culta Grecia”.⁵ En ese artículo se siente realmente la vergüenza de

aceptar como superior algo “antiguo”, y la insegura concesión de que algunos modernos casi se acercan a ese grado superior, pero sin alcanzarlo. “Ningún arte ha superado a tu arte, ninguna belleza ha superado a tu belleza. . .” decía Jorge Hammeken y Mexía en un artículo de *El Artista* titulado precisamente “¡Ave Graecia!”⁶ y en otro artículo en el que cita profusamente a Taine, se contradiría a sí mismo (y esto nos parece precisamente revelador de la antinomia insalvable en que se encontraba aquella gente): “El dios Pan ha muerto. . . No debe el arte buscar sus inspiraciones ni en la Grecia ni en el Renacimiento. . .”⁷

En el caso particular de México se presentaba una circunstancia también embarazosa. Aquí no había una Grecia propia qué seguir, pero de cualquier modo no podía negarse la superioridad del arte de la época colonial —y especialmente de la pintura— frente al arte producido por la república. Aquí también el progreso que presupondría la vida independiente no era acompañado por el arte, y había que confesar que ese período oscuro de nuestra historia era el que más notables artistas había producido. No sólo lo reconocen así Couto o Diez de Bonilla,⁸ sino también liberales de intachables convicciones como Olaguíbel o Altamirano (por más que algunos reparos hagan a la pintura del viejo Echave, José Juárez o Cabrera, reparos dirigidos especilamente a *sus temas*).

Desde luego existía, también como una subsistencia bastante rancia, la idea de considerar a una obra de arte como compuesta por diversas partes que tenían independencia entre sí: idea, dibujo, color, sentimiento, concepción, composición, invención, etc.⁹ Tales componentes eran reducibles en general a dos: la “filosofía” y la “forma” (contenido y forma, se diría después). Alrededor de esos dos polos harán girar los críticos sus apreciaciones; entre ellos, por cierto, uno de los mayores, Felipe López López, que al referirse a las pinturas de Clavé y discípulos en la Profesa, dice textualmente en 1867: “El objeto principal de las bellas artes es el portento; y entran en su creación el *idealismo* y la *ejecución*: el primero viene a ser la Filosofía del arte, la segunda el Arte de la pintura. . .”¹⁰ En estricto rigor teórico, fi-

lososofía y forma serían inseparables en la erección de la Belleza. Y sin embargo, para los mexicanos de hace un siglo la famosa división les permitía una salida a su intrincado problema de la modernidad opuesta a una Belleza tradicional. La forma, en busca de la Belleza, debía aceptar los cánones establecidos desde Grecia, y a ella no cabía más posibilidad que acercarse a la perfección ya existente. La filosofía, en cambio, sí abría posibilidades nuevas: ahí sí que los artistas podían estar a tono con su siglo y ser modernos; la fórmula perfecta sería, pues, una filosofía nueva y una forma clásica. La salida es clara: del mismo modo que se alababa la pintura colonial, pero se rechazaban los temas, “muestras del obscurantismo de la época”, la salvación de un arte moderno era —y su modernidad misma consistía— en actualizar la temática. Y eso podría tal vez hacerse en todos los terrenos, aun en la pintura religiosa, según hemos visto las alabanzas de Sierra a Sagredo por haber entendido “el carácter actual” del cristianismo.

El arte y el mundo prehispánico

Un problema, secundario en el plano teórico, pero no desdeniable para el momento histórico que atendemos, era el de considerar las obras prehispánicas.¹¹ La actitud nacionalista y valorizadora de lo propio inclinaba a la gente a alabar aquellas obras. Pero ¿se les podía considerar realmente como obras de arte? Los tiempos no estaban todavía para eso: ¿dónde encontrar alguna similitud entre las obras del México precortesiano y las de Grecia? Muchas veces se les tributan elogios de una vaguedad tal que no llega uno a comprenderlos cabalmente; así, J. M. Césares Escudero se refiere con ardor a la ciudad de Uxmal, pero al fin de su artículo queda la sensación de que lo que más le maravilló en su visita a aquel sitio fue el recuerdo de los sacrificios humanos y el horror del trueno en la selva.¹² Existía también una alabanza condicionada y desde luego no satisfactoria: teniendo en cuenta el atraso de aquellos pueblos era elogioso lo que habían llegado a hacer, por más que estuviera a

una inmensa distancia de la Belleza. La verdadera solución teórica del problema, dada la circunstancia cultural de hace un siglo, era una que también ofrecía, desde Kant, el lenguaje referido al arte: las obras prehispánicas eran *sublimes*, aunque carecieran de la gracia griega; lo sublime, sobrecogedor (tan caro precisamente al romanticismo), podía entenderse, ambiguamente, o como una forma de belleza o, más bien, como una categoría cercana a lo bello, pero no identificable con éste. Si las obras prehispánicas no eran bellas, sí podía decirse, por lo menos, que eran sublimes. Un caso curioso e interesante de este proceso de revalorización y de la necesidad de ligar el pasado indígena —en términos de arte— con el presente progresista y clasicista fue el del señor Sánchez Solís, que había reunido una amplia colección de obras indígenas y que, simultáneamente, había encargado a algunos pintores una serie de cuadros de temas prehispánicos para que adornaran los salones que alojaban su colección; ahí sí se hermanaban la antigüedad mexicana y la modernidad.¹³ El resultado concreto no puede sorprender a nadie: los cuadros representaban hechos indígenas idealizados a la manera griega. Hibridismo necesario que revela, nos parece, la peculiar estructura cultural mexicana de hace un siglo. El muy conocido óleo de José Obregón *La invención del pulque*, ejecutado ex-profeso para Sánchez Solís, es el mejor ejemplo de lo dicho.

El arte y su utilidad: lo Bello y lo mexicano

Una pregunta debemos hacernos para proseguir el análisis de las ideas que los mexicanos de hace un siglo tenían sobre el arte: ¿Para qué servía el arte? ¿Para qué servía especialmente a México en aquél momento? ¿Se justificaba que el gobierno hiciera un esfuerzo por mantener a flote la Academia y por pensionar a los artistas? Tal pregunta la contestaron aquellos hombres de diversas maneras, algunas contradictorias.

La respuesta más a mano era la de que el arte enaltecía las costumbres de los pueblos, y arrancándolos de la vida vulgar y

baja elevaba sus sentimientos. "No alcanza la imaginación común [decía Cavallari] a comprender la importancia que las bellas artes tienen en la vida social. . ."14

Había otra razón importante: el arte revela el adelanto de los pueblos. En el caso especial de México, servirá para mostrar que la nación está a la altura de las más adelantadas del mundo, sueño dorado e inalcanzable, pero siempre perseguido. "Las bellas artes y la literatura han sido en todos los tiempos el ornato y el termómetro del adelanto y la cultura de las naciones civilizadas".15 Ante el poco interés del público por las obras artísticas, López López no podía dejar de exclamar: "¡ Pesa hoy el más cruel infortunio sobre vosotros, pobres artistas! La sociedad está lánguida y olvida el fausto de quien sois hijos. . ."16 Y ya el anónimo reseñador de la exposición de 1862 decía con desencanto, refiriéndose a los artistas que después de trabajar con buenos resultados en Europa se sumían en México en la mayor abulia:

... Es que llegan a un país, que si en otros ramos está poco adelantado por efecto de su juventud, en las artes lo está aún más, porque éstas huyen de la guerra y se refugian donde hay paz y una decidida protección. Sin ésta ¿qué genio, por entusiasta y enérgico que sea, no languidece y plega [sic] las alas muriendo de abatimiento?17

Conviene, pues, impulsar a las artes para brillo de la nación. Pero, en la coyuntura del triunfo de la república aparece una idea nueva y de la mayor importancia. Ya no se trata sólo de impulsar a las artes porque se suponen un valor positivo. Sino que éstas *están obligadas a contribuir* a la reforma del país, y a su modernización. Deben, también, tener un sentido didáctico: ser partícipes de la formación y vigorización de nuestra nacionalidad. La más o menos vaga conveniencia que se artibúa a las artes se convierte ahora en una misión clara y precisa que necesitan cumplir, en bien de la patria moderna. El arte, por tanto, debe expresar sentimientos del siglo y nacionales: mostrar el carácter de la nación, relatar sus grandezas, sus herocidades, sus sufrimientos; debe pintar sus paisajes y sus tipos.

Ya en 1867 Felipe López López decía a los jóvenes artistas: "Muchas cúpulas os esperan: muchos edificios públicos piden a

vuestros pinceles obras maestras que transmitan a las generaciones futuras los rasgos heroicos de nuestra historia. . .”¹⁸ La historia, claro, relatada en escenas completas o a través de alegorías, era lo que se pedía a los pintores. Frente a un cuadro de Petronilo Monroy que representa a la Constitución de 1857 Guillermo Prieto está a punto de desmayarse de gozo:

Pero lo que caracteriza ese pensamiento es la fisonomía de la deidad, con su cabello rizado y flotante, su frente abierta al pensamiento y al amor, sus negros ojos como dos abismos de ébano, en que duermen los rayos de la pasión; su boca trémula de promesas, de caricias . . . y ese color apiñonado y delicioso, que sólo se matiza con nuestras auroras y se fija en las mejillas de nuestras bellezas, con los voluptuosos besos de nuestras auras.

Es México, es la patria querida, es la glorificación de la razón . . . que en el mundo se llama ley.

¡Divino! exclamábamos.

¡Divino! Decíamos a una voz Alcalde y yo . . .¹⁹

Podría el cuadro no ser tan maravilloso, pero es evidente que para Prieto era ya un mérito inmenso el que representara un asunto patrio, y el que la mujer que representaba a la patria tuviera los rasgos de una mexicana.

Quienes sin duda más claramente expresaron la nueva idea del arte republicano fueron Ignacio Manuel Altamirano y Manuel de Olaguíbel. En ellos se presenta el mismo problema, que ya he citado, de hermanar una Belleza absoluta y un arte mexicano y moderno; y la solución es la misma: la forma responderá a la Belleza, y la filosofía responderá a la mexicanidad:

Tendiendo cada día más a la eterna y serena belleza helénica, como el objeto esencial, como el único ideal de perfeccionamiento, puede sin embargo [el arte] revestir nuevas formas, si vale expresarme así, y asumir un carácter nacional que nos pertenezca o al menos que pertenezca a la América . . .

. . . estas escuelas [europeas] en su afán de volver a la fuente pura, a la belleza antigua, afán que no excluye de ningún modo el sentimiento patriótico, ni la idea filosófica moderna, ni aun el carácter local y moral de un país, porque los eternos principios de lo bello se adaptan a todas partes y revisten todas las formas, han logrado las más

veces fundar una escuela nacional más o menos perfecta, pero esencialmente propia.²⁰

Ya se ve aquí clara la intención: lo que se pedía, lo que se urgía, era la creación de una verdadera "escuela mexicana".

Manuel de Olaguíbel también clamaba por lo mismo, y conminaba a los pintores a forjar un arte nacional. En un artículo titulado "Nuestros artistas. Pasado y porvenir" (*El Artista*, 1874) alaba a los grandes artistas coloniales y concluye:

Que aquellos hombres hubieran tratado tan sólo el asunto religioso se comprende fácilmente; muchos eran eclesiásticos, y los que no lo eran por su estado lo eran por su tiempo... La época no es la misma... Hay otro sentimiento, hay otro amor que es preciso cultivar, sentimiento conservador de las sociedades, amor que enaltece al individuo, el sentimiento nacional, el amor a la patria.

¡Oh! lo digo con orgullo, en muy pocas historias han de encontrarse hechos tan heroicos como en la nuestra... Si se trata del paisaje... nuestra cordillera con sus bosques y sus cañadas, nuestras costas de ambos mares, nuestros ríos, nuestro volcanes, nuestros lagos con sus islotes pintorescos... Artistas, trabajad; seréis grandes porque vuestro campo es muy extenso; para el género histórico contáis con héroes sublimes, para la pintura del interior, con tipos interesantes, y para el paisaje con una naturaleza virgen.²¹

La misma preocupación, pero elevada a un plano teórico superior, se manifiesta en José Martí. Él pudo entender más claramente y sin la ingenuidad de los otros la naturaleza real del problema. Al hacer la reseña crítica de la exposición de la Academia de 1875, sin duda la mejor reseña de su tiempo, encuentra una obra del maduro y muy alabado Juan Cordero, *Stella matutina*, una Virgen de la Concepción; la critica ponderadamente y con gran agudeza (en esto se revela de una gran sensibilidad, pues con sus escasos elementos de juicio la encuentra, como la juzgamos ahora, inferior a la mayoría de la obra de Cordero), y después del análisis formal riguroso se pregunta por qué un artista de la talla de Cordero pudo fallar. Y su respuesta es:

... un pintor demasiado humano no podía concebir ni ejecutar bien una figura que no está probablemente en su corazón, y que no está

seguramente en la atmósfera que respira, en la sociedad en que se mueve, en las necesidades por completo distintas de la vida actual...²²

Como se ve —y esta es la importancia de la crítica de Martí— aquí ya no se trata de proponer nuevos temas, o temas nacionales, por convenientes que puedan ser para el país en un determinado momento, sino que se condiciona, de plano, la posibilidad de realizar la belleza a una adecuación entre lo que se pinta y el tiempo en que se pinta. Y si Martí recomienda a Cordero y a los demás pintores los temas propios e históricos (“Pinte Cordero, ya que tanto ama las tintas rojas de la luz, cómo al pie de las espigas quebrantadas por los corceles del conquistador, lloraba al caer de la tarde amargamente un indio”), su recomendación tiene un sentido diferente y más amplio, porque relaciona el valor belleza a una circunstancia y a una época. Puede advertirse, desde luego, que Martí no concibe ya una Belleza, sino bellezas relativas, y esta idea, sin duda, era novedosísima en su tiempo, y no sólo en el ambiente mexicano:

Todo anda y se transforma, y los cuadros de vírgenes pasaron. A nueva sociedad, pintura nueva... no se ate la imaginación a épocas muertas... Ni vuelvan los pintores vigorosos los ojos a escuelas que fueron grandes porque reflejaron una época original: puesto que pasó la época, la grandeza de aquellas escuelas es ya más relativa e histórica que presente y absoluta.²³

Más claramente no podía exponerse el problema. Martí encontraba la solución a la antinomia en que se enredaban los demás críticos. No es una problemática Belleza absoluta aplicada a temas modernos y mexicanos lo que se necesitaba, sino una belleza relativa a su época (la belleza de la época), que surgiría justamente de esa temática nueva. No por otra cosa, por cierto, era por lo que clamaba Baudelaire.

El arte comprometido con el progreso de México

Ya para la exposición de la Academia de 1869 se habían establecido un premio y un accésit para la mejor obra histórica

de tema mexicano.²⁴ Pero, más que eso, un acto peculiar fue para las ideas de los nuevos creadores de México profundamente significativo, y sancionaba de manera patente lo que varios de ellos habían sostenido en escritos. En noviembre de 1874 se develaba en la Escuela Nacional Preparatoria el mural que con el tema de *La ciencia y la industria* había ejecutado Cordero por encargo de don Gabino Barreda. Que fuera justamente en la Preparatoria —es decir, en el centro educativo al que más directamente competía la transformación y renovación de México— en donde se llevara adelante el ensayo de una pintura de temática totalmente nueva es ciertamente muy significativo. El propio Gabino Barreda inicia su bello discurso alusivo recalcando esa circunstancia: “Asistimos hoy a una solemnidad al parecer excepcional...” El director de la Preparatoria había encargado el mural teniendo en mente justo las dos ideas que manifestaba el grupo renovador: que el arte debía cambiar su temática, y que debía ser útil para la sociedad, y precisamente para esa sociedad en ese momento. Sobre esos dos puntos gira la parte medular de su discurso:

...es un error casi universal el de suponer que no hay poesía ni belleza estética sino en los asuntos que tan asombrosamente supieron tratar los Homero y Virgilio, el Dante o el Tasso... Sin duda nosotros debemos imitar esos sublimes modelos [de la Antigüedad y del Renacimiento]; pero imitar no es copiar servilmente;

...los asuntos que ellos tan oportunamente supieron elegir deben ya abandonarse como agotados e infecundos...

La misión del poeta y del artista debe ser sobre todo precursora, debe siempre guiar por medio del sentimiento y guiar forzosamente hacia adelante...

Todo asunto que sea contrario a los progresos espontáneos de la época debe abandonarse como incapaz de inspirar al artista y como estéril para el mejoramiento social.²⁵

La función del arte como uno de los gestores del progreso y de la renovación de México era sancionada explícitamente: “De hoy más, el artista pertenece a los fundadores de la Escuela Preparatoria...”; lo que equivalía a decir: adquiere el com-

promiso de estar con nosotros en la creación de un México nuevo. Barreda anunciaba que el artista tomaría parte en las luchas de los nuevos inventores de México, participaría de sus triunfos y podría ver realizada su "profética inspiración" en un futuro cercano, en "ese día cuya aurora ha comenzado ya. . ."

NOTAS

¹ El doctor Edmundo O'GORMAN ha mostrado esa actitud e inmejorablemente el sentido que por ella tiene la victoria republicana del 67 en un estudio, "El Triunfo de la República en su marco histórico", que aparecerá en breve, junto con otros, en edición de la Secretaría de Hacienda.

² Guillermo PRIETO: "Crónica charlamentaria". *El Monitor Republicano*, 5162 (México, 17 enero, 1869).

³ Quienes más extensamente y con mayor seriedad se han ocupado de este problema son los doctores Justino FERNÁNDEZ e Ida RODRÍGUEZ. Cf. del primero su *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, 1952, y *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, 1962; de la segunda su Introducción a *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, (3 Vols.), México, UNAM, 1964, compilación de la cual está tomada la mayoría de los documentos que en este artículo se invocan.

⁴ Justo SIERRA: "En la exposición de pinturas. (Impresiones)". *El Federalista*, edición literaria, I: 1 (México, 7 enero, 1872). Cf. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *op. cit.* II, p. 155.

⁵ "La escultura". *El Monitor Republicano*, 5155 (México, 9 enero, 1869). Cf. *op. cit.* II, p. 125.

⁶ Jorge HAMMEKEN Y MEXÍA: "¡Ave Græcia!". *El Artista*, I (México, enero, 1874). Cf. *op. cit.* II, p. 192.

⁷ Jorge HAMMEKEN Y MEXÍA: "El arte y el siglo". *El Artista*, I (México, enero, 1874). Cf. *op. cit.* II, p. 207.

⁸ Cf. José Bernardo COUTO: *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, edición, prólogo y notas de Manuel TOUSSAINT, México, Fondo de Cultura Económica, 1947; y Francisco DIEZ DE BONILLA: "Academia de Bellas Artes. Colaboración", *El Siglo XIX*, 23 enero, 1878.

⁹ Este tipo de conceptos artísticos existía desde los primeros tratadistas italianos de los siglos XV y XVI, pero quien más minuciosamente los había codificado era Roger DES PILES, en las famosas "calificaciones" de su *Cours de peinture par principes*, París, 1708.

¹⁰ Felipe LÓPEZ LÓPEZ: *Bellas artes. Pinturas en la cúpula de la Profesa*. México, Imprenta de La Constitución Social, 1868. Cf. Justino FER-

NÁNDEZ: "La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de la Profesa", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 13 (México, 1945).

¹¹ Sobre esto véase de Justino FERNÁNDEZ su *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, México, UNAM, 1945.

¹² J. M. CÉSARES ESCUDERO: "Una tarde en las ruinas de Uxmal". *La Firmeza*, I: 37 (México, 23 dic. 1874). Cf. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *op. cit.* II, pp. 257-263.

¹³ PÍLADES [Pseud.]: "Boletín. Reunión artística. Museo de antigüedades. Breve ojeada sobre ellas". *Revista Universal*, 137 (México, 17 junio, 1875). Cf. *op. cit.* II, pp. 269-271.

¹⁴ Javier CAVALLARI: "Discurso escrito para la solemne distribución de premios de la Academia Nacional de Bellas Artes de San Carlos, por el señor director de la clase de ingeniería civil y arquitectura doctor don..." *El Siglo XIX*, 422 (México, 12 marzo, 1862).

¹⁵ "Exposición en la Academia Nacional de San Carlos. 1862". *El Siglo XIX*, 399 (México, 17 febrero, 1862).

¹⁶ LÓPEZ LÓPEZ: *op. cit.* en nota 10.

¹⁷ "Exposición... 1862" citado en nota 15.

¹⁸ LÓPEZ LÓPEZ: *op. cit.* en nota 10.

¹⁹ Guillermo PRIETO: "Crónica charlamentaria". *El Monitor Republicano*, 5162 (México, 17 enero 1869). Cf. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: *op. cit.* II, p. 129.

²⁰ Ignacio M. ALTAMIRANO: "La pintura heroica en México". *El Artista*, I (México, 1874), p. 7. Cf. *op. cit.* II, pp. 185 y 186.

²¹ Manuel de OLAGUÍBEL: "Nuestros artistas. Pasado y porvenir". *El Artista*, I (México, 1874), p. 15. Cf. *op. cit.* II, pp. 187-190.

²² José MARTÍ: "Una visita a la exposición de Bellas Artes". *Revista Universal*, X: 297 (29 diciembre, 1875). Cf. *op. cit.* II, pp. 327-330.

²³ *Ibid.*

²⁴ Las bases del concurso en *El Siglo XIX* del 15 noviembre, 1869.

²⁵ "Discurso pronunciado por el señor doctor Gabino Barreda a nombre de la Escuela Nacional Preparatoria de México, en la festividad en que dicha escuela, laureando al eminente artista señor Juan Cordero, le dio un testimonio de gratitud y admiración por el cuadro mural con que embelleció su edificio". Gabino BARREDA: Estudios, selección y prólogo de José FUENTES MARES, México, UNAM, 1941. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 26).