

MENOSPRECIO Y REVELACIÓN DE UN ARTE CATÓLICO: LA PINTURA NOVOHISPANA

DESPUÉS DE HABER SUFRIDO la mutilación de su espacio, México sufrió la mutilación de su historia. El porfirismo (1876 - 1910) continuó la tradición liberal de orientarse al futuro y al exterior. Las ideas y las cosas se valoraban por novedosas y extranjeras. Todo era imitado: desde los muebles hasta las leyes, las modas y las instituciones. La modernización del país se entendía como una aspiración a lo convencional y uniforme, a una fórmula perfecta que hiciera síntesis de lo actual: imitar para progresar. El pasado y lo propio no servían. La fórmula produjo dos efectos inmediatos: el retraso y la dependencia, porque se perseguía un futuro que ya se había manifestado en otra parte. El cambio venía de los Estados Unidos y de Francia, los países que habían invadido a México, pero también (como ahora) de Japón y Alemania.

Se negó el pasado: México había nacido con el liberalismo. Lo colonial era lo abigarrado, lo pintoresco, lo condenado por la razón y el buen gusto que venía de fuera. Los sucesos de la Nueva España eran consejas, chismes, tradiciones y leyendas. Lo prehispánico era puesto en vitrinas asépticas y científicas por hombres como Alfredo Chavero, que formaba clubes porfiristas. El pasado se volvió grandioso o entretenido, no objeto de crítica, reflexión, asimilación. No se entendía ni se vivía como un tiempo propio. Lo que se volvía sagrado, por las artes mágicas del civismo, era el pasado inmediato: liberal. En el porfirismo se consagró a los héroes como nunca. El proceso iniciado por Carlos María Bustamante en su *Martirologio* de los insurgentes (1841) culminó en 1910 con la mascarada histórica de las fiestas del Centenario, verdadero carnaval que en tres carros alegóricos mostraba a los héroes con apariencia de cantantes de zarzuela. En esa época se levantaron los altares de la patria, se canonizaron personajes en los muros legislativos nacionales y locales. En esa época se formó la historia oficial, solemne, fría, inhumana y mítica. El pasado, pensaron los hombres de la dictadura, se redime por virtud de la ciencia y el civismo. Así lo cívico quedó permeado de religiosidad. En las ceremonias oficiaba el sumo sacerdotehéroe (don Porfirio) y se respiraba no se qué ambiente de estilo episcopal - juarista. Estilo todavía vigente.

Así como el territorio mutilado pasó a manos extranjeras, la historia mutilada quedó a cargo de historiadores extranjeros. El interés por el arte novohispánico se inició con la visita de un italiano a México en 1823: el conde Jacobo Beltrami, que escribió una nutrida correspondencia publicada en 1830 con el título de *Le Mexique*. Poco simpatizador de los españoles y del clero, cuando menciona los conventos de la ciudad de México dice que "... merecen la atención, aun del

viajero que venga directamente de Roma. Grandiosidad, magnificencia, majestad, riqueza, las bellas artes (que se han prodigado) han hecho museos soberbios; la pintura, sobre todo, domina de manera admirable". Este conde italiano, cosmopolita, culto, educado en Italia, se mostró entusiasta frente al arte novohispánico, de manera contraria a Joaquín Fernández de Lizardi que lo había condenado e insultado. Dice Beltrami: "El catolicismo, por la multiplicación de templos y de imágenes que consagra a su culto, es en todas partes el gran protector de las tres artes hermanas; pero jamás hubiera creído que pudiera cruzar el Atlántico con todo su lujo, su elegancia y su belleza".

Otra europea, Francis Erskine Inglis, mejor conocida como la marquesa Calderón de la Barca, se manifestó como admiradora del arte novohispánico. Cuando visita las Vizcaínas, termina por hacer un elogio de toda la ciudad: "Es un enorme edificio de piedra, en forma de rectángulo, y posee en grado sumo ese aspecto de solidez y grandeza que distingue a los edificios de México, y que junto a la anchura y a la uniformidad de sus calles y la magnificencia de sus plazas públicas, la ausencia total de fausto mezquino, los balcones con sus balaustres y sus ventanas con rejas de fierro macizo o de bronce, hacen de México una de las ciudades de más noble aspecto en el mundo".

Antes de la Reforma, hubo unos cuantos mexicanos que se manifestaron admiradores del arte novohispánico. José Bernardo Couto y José Joaquín Pesado participaron en un diálogo sobre la historia de la pintura en México, que transcurre una mañana de 1860, cuando se encuentran en la puerta de la Academia de San Carlos. Couto se emociona con la pintura, y frente a Baltazar de Echave, el viejo, dice: "Otros pintores nuestros habrán, si se quiere, igualado a Echave en la ejecución; en la invención, en los pensamientos, creo que ninguno". Y agrega: "para creer que hubo ya en el siglo XVI pintores bien aleccionados en México, me basta un hecho; el punto en que (al romper el siglo siguiente) encuentro la pintura en manos de Baltazar de Echave". Pesado, sorprendido, manifiesta el efecto de esa revelación cultural en la que Couto servía de cicerone: "No tenía yo de Echave, a quien apenas conocía de oídas, el concepto que estos cuadros me hacen formar. Lo reputo ahora uno de nuestros más aventajados artistas, y creo que en cualquier país donde hubiera existido, se habría hecho un distinguido lugar".

Al año siguiente, en 1861, la ciudad asiste a un espectáculo lamentable: la destrucción de su patrimonio cultural. En unos meses, esos edificios admirados por Beltrami y madame Calderón fueron reducidos a escombros. Las bibliotecas sirvieron

para los calentadores, los archivos para las hogueras. Las pinturas de los conventos fueron destruidas, dispersadas o embodegadas. Los retablos dorados fueron convertidos en leña. Lo mismo sucedió en todo el país: en Puebla, fueron arruinados los conventos; en Oaxaca, se levantó el oro de los retablos de Santo Domingo y se fundieron sus piezas de orfebrería; en Zacatecas, se rasuró la fachada barroca de San Agustín; en San Luis y en Morelia, en Querétaro y Guanajuato, la piqueta arrasaba lo que podía. El arte de la colonia recibía la agresión más obtusa, un daño irreversible. Los crímenes contra esos monumentos fueron recogidos por Manuel Ramírez de Aparicio en sus *Conventos suprimidos de México* (1861) y por Luis Alfaro y Piña en sus artículos de *El pájaro verde* y en su libro publicado en 1863. El periódico *La Cruz*, dirigido por Pesado, presentó en litografías y por última vez el aspecto de edificios tan suntuosos como el convento de la Merced, cuya iglesia era la única de la ciudad que tenía un artesonado de madera de gran categoría. Pero siguió el silencio: la bibliografía sobre arte novohispano es pobrísima, en el medio siglo siguiente.

En los años del porfiriismo se publicó un solo libro importante sobre el tema: *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, escrito por Manuel Gustavo Revilla. Otros autores hicieron algunas aportaciones, pero muy modestas. Me refiero por ejemplo a don Agustín Fernández Villa, que en Guadalajara leyó y añadió un poco a Couto. Discípulo del sabio carmelita fray Manuel de San Juan Crisóstomo Nájera y autor de un diccionario de términos escolásticos, Fernández Villa reunió algunas pinturas que salvó de los conventos demolidos en esos días. Otro es Bernardo Olivares Iriarte, cuya obra ha sido recientemente editada, que también siguió el camino trazado por Couto. En una carta fechada en 1873, Francisco Morales, poblano al igual que Olivares, le dice a José Salomé Pina, su corresponsal, que: "Tanto este señor (Olivares) como yo, hemos tenido una verdadera satisfacción al ver que una persona tan notable, como fue el Sr. Couto, se hubiera ocupado de la historia de nuestra pintura en México, cosa que creíamos nadie hiciera, por el poco o ningún interés que hasta hoy se ha tenido en esa clase de trabajos e investigaciones, y también por la dificultad de adquirir los datos necesarios para escribir una cosa nueva y de la que muy poco se encuentra escrito". Y es que el libro de Couto, publicado de manera póstuma en 1872, había despertado entusiasmo entre algunos provincianos. Dice Morales: "Felicitémonos porque el Sr. Couto ha iniciado el interés que debe inspirarnos a todos: la historia de nuestra pintura, y esperamos que en lo sucesivo los artistas se empeñen en continuar lo comenzado por el Sr. Couto, y que parcialmente cada estado, cada capital y cada individuo contribuya con su grano de arena para formar la historia general de la pintura en toda la nación". Olivares y Fernández Villa pertenecían a la clase de mexicanos que desde la provincia, y casi de manera subversiva, desenterraban la tradición y se fascinaban ante la revelación de sus valores. Representaban, de alguna manera, otro México empeñado en verse el rostro, a pesar de las mutilaciones y los desfiguros.

En la capital se publicaba *El Artista* a partir de 1874, en el cual Manuel de Olaguibel, liberal, siguió modestamente los pasos de Couto, aunque reprimaba a la pintura colonial su carácter religioso. No la entendía. Don Manuel señalaba con

acentos liberales: "Permítaseme decirlo: se ha abusado del sentimiento religioso. Yo no pretendo que se abandone este género, pero ¿tan sólo en él existirá la belleza? 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... es muy hermoso el porvenir de la pintura en México". Arte de realismo civilista: "no hay más ruta que la nuestra".

Después del interés que despierta la edición póstuma de Couto, surge la figura de Revilla, un personaje muy interesante que ha sido injustamente olvidado. Su papel como primer historiador de arte de México que se ocupa de distintos periodos de la arquitectura, la escultura y la pintura es relevante y digno de memoria. Nacido en la ciudad de México en 1863, vivió en ella hasta que a principios de siglo fue nombrado cónsul en América Central, más tarde en el Sur y en Europa. Abogado y autodidacto en cuestiones de arte, se convirtió en una autoridad. Se hizo amigo desde muy joven del pintor José Salomé Pina, académico interesado en la pintura novohispana; estuvo en contacto con los coleccionistas de entonces: García Rubí, Gutiérrez Victory, la familia Lucio y don Alejandro Ruiz Olavarrieta en Puebla. Se acercó, sobre todo, a un maestro decisivo.

Revilla tuvo el buen sentido de frecuentar a un mexicano tan insólito como fascinante, depositario de la tradición cultural de México, sabio único y bibliófilo insigne: José María de Ágreda y Sánchez. Heredero de dos títulos nobiliarios, se negó a usarlos; invitado para formar parte del congreso constituyente de 1857, se rehusó a ser parte del mismo; heredero de una considerable fortuna, se la gastó en libros y manuscritos. Entregó su vida, plenamente, a la investigación y el conocimiento de la historia y el arte de nuestro país. Ágreda nunca escribió un libro, pero fue muy generoso y proporcionó noticias a todos cuantos lo consultaban. Por ello encontramos su nombre en casi todas las obras fundamentales. Fue amigo muy cercano del padre Vicente de Paula Andrade, Joaquín García Icazbalceta y Francisco del Paso y Troncoso, a los que ayudó mucho en sus trabajos. Ágreda, por ejemplo, rescató de un basurero el único ejemplar completo que existía del *Túmulo Imperial* de Cervantes de Salazar, impreso en México en 1560. Se cuenta, asimismo, que en los años de la exclaustración, cuando los libros de los conventos se trasladaban en carretas colmadas, que los iban tirando, una sirvienta recogió algunos, destinados a un calentador. Ágreda la vio, se acercó y logró identificar los tres tomos de la primera edición de la *Monarquía Indiana* de Fray Juan de Torquemada. Llovía intensamente, pero Ágreda se quitó la capa y vació sus bolsillos para ofrecer todo cuanto tenía a cambio de tan rara obra.

Ágreda vivía en la calle de Jesús María 5, frente al convento de monjas del mismo nombre. Su biblioteca ocupaba un salón y el antiguo comedor, que pasó a otra habitación. Había libros en los pasillos, y en la azotea una torre con instrumentos astronómicos, afición heredada de un tío suyo. Ágreda tenía correspondencia con casi todos los libreros de Europa y con eruditos notables de todo el mundo a los que encargaba libros. Su biblioteca fue excepcional; dominaba el latín y era un paleógrafo notable. A principios de siglo —murió en 1916— no usaba luz eléctrica. Casi nunca estaba en su casa o se escondía, según lo refiere Icazbalceta y lo recuerda



José María de Ágreda y Sánchez

Genaro Estrada, quien lo oyó de González Obregón. Tenía una vajilla de porcelana de Indias y un servicio de plata magnífico. Su mobiliario era todavía el novohispano heredado de su familia. Tenía una casita de descanso en Tlalpam.

Ocupó su vida en leer libros rarísimos, de los cuales en México tenía los únicos ejemplares conocidos. Investigó íntegro el archivo del Sagrario, buena parte del general de la Nación y se puso a transcribir para su edición obras tan importantes como la *Sumaria Relación de Dorantes de Carranza* y las *Crónicas dominicas de Franco y Ojea*. A los 22 años fue el último director de la biblioteca Turriana de la Catedral de México. Se encargó de la biblioteca del Museo Nacional, que enriqueció, y de la Biblioteca Nacional, donde se jubiló como subdirector en 1913. Tuvo el *Proceso* de la inquisición de México contra el pintor flamenco Simón Pereyus, y datos maravillosos sobre pintores y obras que vio en los conventos desaparecidos. Muchos se los proporcionó Revilla.

Ágreda, novohispano viviente, alcanzó el siglo XX. A los setenta años permitía que lo consultaran los jóvenes, a los que transmitía su sensibilidad cultural y aplastante erudición. Su contribución —indirecta, si se quiere— fue fundamental para varias generaciones. Me complace recordarlo, hoy que nadie lo recuerda.

Volviendo a Revilla, decíamos que fue el primer historiador de arte de México que estudió todos los períodos: desde lo prehispánico hasta José María Velasco, su contemporáneo, al cual dedicó un interesante opúsculo. Su *Arte en México* lo hizo con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América (1892), aunque fue publicado, como dije antes, en 1893.

Fue, sin duda, el primero en proponerse estudiar la arquitectura, la pintura y la escultura de los tres siglos del virreinato.

Su obra ha sido superada en muchos aspectos. Sin embargo, fue el punto de partida de Francisco Pérez de Salazar, Manuel Romero de Terreros y Manuel Toussaint, quienes a partir de 1910 comenzaron a publicar sus trabajos. Revilla se indigna a cada paso por las destrucciones de obras de arte que se hicieron en su época, por los saqueos y la incompreensión hacia el arte barroco. Con acertado sentido estético, valoró el barroco, en un clima de comprensión y desconocimiento: exaltó la fachada del Sagrario, elogió la Enseñanza, calificó de soberbio al retablo de los reyes de la catedral de México, aumentó las noticias y criterios aportados por Couto, por lo que toca a la pintura, y apreció el trabajo de los retablos dorados y la escultura policromada. Sin embargo, no comprendió el carácter popular del arte novohispano y criticó las imágenes de los templos pobres, creyendo que los Cora y Tolsá fueron los únicos grandes escultores del virreinato. Su elogio del arte barroco puede resumirse en una expresión suya: "¡Cuán escogido, enclenque y encajonado parece el neogreco — romano al lado de las robustas y grandiosas construcciones del virreinato!"

En el exterior, se extendía el interés por el arte novohispano. Robert Lamborn, doctor en filosofía y hombre culto, publicó en Nueva York un breve ensayo sobre el desarrollo de la escuela española de pintura en México: *Mexican painting and painters*. Este libro no tuvo mucha circulación (la edición fue de 500 ejemplares) y casi no fue leído por los historiadores de arte en Europa. Lamborn se propuso una valoración de la pintura novohispana a la luz de la historia del arte occidental, aunque sus datos y sus criterios no fueran más allá de los aportados por Revilla y Couto. Pero su visión fue más amplia; en el prefacio señala: "Estoy persuadido de que los estudiosos de la historia reconocerán en su momento el hecho de que los acervos de nuestra vecina república contienen amplios materiales para un tratado que sería honrado en los anales del arte y que formarían un capítulo memorable en los hitos de la cultura humana". Lamborn, desde fuera, le concede al arte novohispano un entusiasmo comparable al del conde Beltrami y critica el desdén y desconocimiento de Europa por la pintura de ese período: "Los grandes historiadores de arte, aparentemente, han manifestado una conspiración de silencio en lo relativo a los artistas de la Nueva España". Con honestidad y lucidez, este norteamericano se adelanta un siglo y observa cosas como la siguiente: "...lo que pudiera llamarse la rama mexicana de la gran escuela de arte nos recuerda que las mejores obras de una paleta mexicana fueron ejecutadas antes de que existiera Nueva Amsterdam".

En 1901 aparece en Boston la obra de Silvester Baxter titulada *Spanish Colonial Architecture in Mexico* en diez tomos —uno de texto y nueve de magníficas fotografías— que trajo al castellano Manuel Toussaint en 1934. Esta obra, a juicio del propio Toussaint, fue en su día la más importante sobre el tema. Baxter calificó el arte de Nueva España como "una notable manifestación de artes plásticas... (que)... tiene cualidades que justifican el esfuerzo de darlo a conocer a los amantes del arte en el mundo". Lamborn y Baxter, desde Nueva York y Boston, abrieron los ojos y la boca para manifestar la revelación que les produjo un arte que ha tardado en ser comprendido y valorado debidamente. Siguiéron otros: Ayres, Sitwell y Bossom, por mencionar algunos, hasta llegar a Kubler, hombre clave en la historiografía artística de

Occidente, que le ha dado a la gente de habla inglesa obras fundamentales sobre arte americano, español y portugués.

En España hubo olvido y silencio, como en toda Europa. Hasta mucho tiempo después, los historiadores españoles de arte dejarían los anacronismos positivistas y académicos para ocuparse del arte virreinal en el Nuevo Mundo. Diego Angulo me refería cómo, cuando vino a México por primera vez, en los años treinta, fue a la librería de Robredo, donde vio los libros de los norteamericanos. Los compró todos y los llevó a Sevilla para el recién fundado laboratorio de la Universidad Hispalense. Desde ahí publicó su revista *Arte en América y Filipinas*, que le permitió a España reivindicarse ante la terrible omisión que su historia cultural hacía del arte de las Indias Occidentales. La aportación de Angulo, antiguo director del Museo del Prado y de la Real Academia de la Historia, ha sido definitiva para valorar el arte novohispano y especialmente la pintura.

La modernización liberal y porfirista fue un proceso imitador que nos hizo depender del exterior y del futuro, y nos impidió manifestarnos más allá del modelo, para trascenderlo y compartir una nueva experiencia afirmativa de nuestra originalidad. Experiencia que se dio en los años del virreinato, hasta el período de las Reformas Borbónicas y la Ilustración, con la implantación del arte académico. El arte novohispano, católico y contrarreformista tuvo esa trascendencia, que dotó al país de una fisonomía propia. Algo que todavía en las ciudades que día a día son objeto de mutilaciones y desfiguros en aras de la modernización: Morelia era alta y rosa, Oaxaca chaparra y verde, Mérida blanca y monocroma, Puebla multicolor. La capital era roja y gris, de chiluca y tezontle, en una síntesis única de plasticidad, sobriedad y elegancia, como Madrid no la tuvo nunca. De haberla conocido, hubiera sido el sueño de los Austrias —dijo alguna vez José Moreno Villa.

Pasados los años de la dictadura, los jóvenes del Ateneo abrían los ojos ante el arte novohispano. De ellos destaca un arquitecto, académico y genial, pero de corta vida: Jesús T. Acevedo. Sus conferencias hicieron vibrar a toda una generación. (Bernard, el arquitecto francés que vino a construir en México el Palacio Legislativo, utopía arquitectónica del porfirismo, lo adoptó, admirado de su inteligencia despierta de lector anticipado de Cloquet y su dominio técnico de dibujante magistral.) En una conferencia titulada "La arquitectura colonial en México", Acevedo realiza la plena revalorización de la Nueva España y del barroco. En un arrebatado de entusiasmo, exclama: "¡Nada más inquietante que un altar churrigueresco!".

A Francisco Pérez de Salazar, Manuel Romero de Terreros, Manuel Toussaint y Gerardo Murillo, autodidactos, se debe la plena revaloración del arte novohispano a partir de 1910. Francisco Pérez de Salazar, en Puebla, descubrió a Lagarto y hurgaba noticias documentales en el archivo de notarías de la angelópolis. Romero de Terreros se formó en Inglaterra, y al volver desplegó su notable percepción para advertir indicios de un mundo que ante su vista desaparecería: el mundo novohispano sobreviviente en obras y personajes como Ágreda. Toussaint, entusiasta, excursionista infatigable, recorrió la provincia y se adentró en las regiones para visitar centenares de pueblos. El doctor Atl, tapatío revolucionario, innovador de técnicas y conceptos en el arte, pintó con estilo

propio las iglesias de México y reveló el arte popular. Toussaint emprendió la notable tarea de hacer la historia de la pintura colonial. Logró muchísimo y fundó el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde produjo una obra admirable. Tuvo como discípulos a Francisco de la Maza y a Xavier Moyssén, éste último sabio editor de su obra sobre la pintura, tema del cual se ocupan actualmente algunos de los investigadores de ese instituto (veintidós personas, desde hace ya catorce años, intentan una monografía sobre el pintor Juan Correa, de la cual sólo se han publicado dos tomos de fotografías). Ruiz Gomar ha realizado trabajos muy interesantes y eruditos. Constantino Reyes Valerio (INAH) y Juan Benito Artigas (UNAM) trabajan sobre pintura mural del siglo XVI. Efraín Castro, en Puebla, ha hecho algunas aportaciones sobre pintura novohispana. También el que esto escribe.

Pero, a pesar de la nueva visión que nuestro siglo XX ofrece de esta interesante manifestación artística, aún se desconoce y se menosprecia. Herencia porfirista y europeizante, oblicua, inconsciente, la ignorancia y los prejuicios sobre el tema hacen que en el mejor de los casos se considere que nuestra pintura virreinal es un apéndice de la española. El año pasado en Nueva York, París y Madrid se presentó una exposición sobre Francisco de Zurbarán. En la capital española, donde ahora se produce una notable vida cultural, plena de actualidad, se instaló esa muestra en el Museo del Prado. Tuve oportunidad de visitarla y observar afinidades de este genio con algunos artistas de la Nueva España. Me acompañaba Juan Miguel Serrera, curador de pintura española del museo y gran conocedor de la pintura virreinal, que me señaló: "¿No será que ante la grandeza de Zurbarán se ha minimizado a los pintores indios, negándoles la posibilidad de que, salvando las distancias, hubieran llegado a resultados muy parecidos? ¿No habrá en muchos casos que hablar más de afinidades que de influjos?" Serrera, en el texto del catálogo de esa exposición, escribió: "A la vista de los trabajos realizados en los últimos años, la pintura que allí (al otro lado del Atlántico) se ejecuta durante la etapa colonial ya no puede considerarse, como antes se hacía, simple prolongación o apéndice de lo que se producía en la Península, y más concretamente en Sevilla... Al igual que en el caso de la española, los rasgos que definen a la pintura barroca hispanoamericana tienen diversos orígenes, pudiéndose haber dado el caso hipotético de que, si no hubiera existido Zurbarán, los resultados hubieran sido, salvo casos muy concretos, muy similares a los obtenidos". Por fin, una visión actual desde Europa se plantea la originalidad de la pintura novohispana.

Tras la "conspiración del silencio" señalada por Lamborn, nuestro arte novohispano debe ser visto con otros ojos. No los del porfirismo que negó el pasado de México, en la tradición liberal. Ver únicamente hacia afuera y al futuro, mutiló el pasado, quitándole su propiedad reveladora, para hacer una historia oficial que todavía nos confunde, presentándonos lo novohispano como inicuo, espejo negro o cabeza de Medusa. La historia oficial niega nuestra cultura católica contrarreformista desde el porfirismo, que no reconoció los valores del arte novohispano, al grado de ordenar la demolición del soberbio edificio de la real y pontificia universidad, cuyo terreno hoy día sirve de estacionamiento. Paralelamente, los seguidores de Couto y Revilla desenterraban el pasado cultural, que proclamaban con entusiasmo y universalidad Lamborn

y Baxter desde Boston y Nueva York. Así hemos visto que la pintura novohispana ha sido objeto de un lento proceso de revaloración. Urge invitar a sus estudiosos a producir trabajos interesantes y novedosos, que la comprendan como una muestra de originalidad y grandeza del catolicismo contrarreformista en México. No podemos seguir negándonos a nosotros mismos, esperándolo todo del exterior y del porvenir. Tenemos un pasado maravilloso, del cual deberíamos sentir orgullo.

NOTA

La bibliografía sobre la pintura novohispana, aunque no es tan extensa, ocuparía varias páginas. Puede consultarse *El Retablo de los Reyes*, de Justino Fernández (Instituto de Investigaciones Estéticas la UNAM, 1957). Algunas citas consignadas provienen de este libro, otras de las ediciones originales que puede consultar.

Entre los autores que he omitido en el texto y que se ocuparon de la pintura novohispana a partir de mediados del siglo XIX, se encuentran los siguientes: Ignacio Manuel Altamirano (1883), Manuel Francisco Álvarez (1917), Manuel Orozco y Berra (1856), Francisco de Paula Arrangoiz (1864), Francisco Cosmes (1874), José Mariano Dávila (1908), Tomás Domínguez Illanéz (1908), Jesús Galindo y Villa (1913), José Antonio Gay (1881), Eduardo Gibbon (1874), Luis González Obregón (1900), Felipe S. Gutiérrez (1895), Jorge Hammeken (1874),

Mateo Herrera (1917), Nicolás León (1891), Rafael Lucio (1863), Vicente Manero (1875), Federico Mariscal (1913), Pablo Martínez del Río (1915), Tadeo Ortiz (1832), Francisco del Paso y Troncoso (1891), Manuel Payno (1843), Antonio Peñafiel (1908), José Fernando Ramírez (1865), Antonio de María de la Rosa (1830), Ángel de los Dolores Tiscareño (1909), Alfonso Toro (1919), y Juan M. Villela (1874).

Entre los autores que han escrito sobre el tema entre 1920 y 1950, están entre otros: Ermilo Abreu Gómez (1934), Enrique Berlín (1945), Miguel Bernal Jiménez (1943), Abelardo Carrillo y Gariel (1928 - 1950), Genaro Estrada (1933), Julio Prieto (1933), Valerio Prieto (1926), Jesús Romero Flores (1939), Francisco Xavier Sánchez Cantón (1915), José Juan Tablada (1927), Rafael Heliodoro Valle (1932) y Agustín Velázquez Chávez (1939).

En España se dedican al tema: Antonio Bonet Correa, Concepción García Saiz, Santiago Sebastián, Juan Miguel Serrera; recientemente fallecidos: Enrique Marco Dorta y el marqués de Lozoya. En Inglaterra: Martín Soria y René Taylor; en Italia y Francia no existen todavía obras que revelen grandes aportaciones. En Alemania, Erwin Walter Palm y Hans Hauffe se han dedicado a esta pintura en algún momento. En los Estados Unidos: George Kubler, Pal Kekman, Markus Burke y Robert J. Stroessner. En otros países de América: Luis Luján (Guatemala), Francisco Stastny (Perú) y Héctor Schenonne (Argentina). En México, además de los investigadores mencionados hay varios independientes: Concepción Amerlinck, Virginia Armella, Mercedes Meade, Nuria Salazar, Gabriel Loera y Augusto Vallejo.



Cristóbal de Villalpando: *El triunfo de la eucaristía*