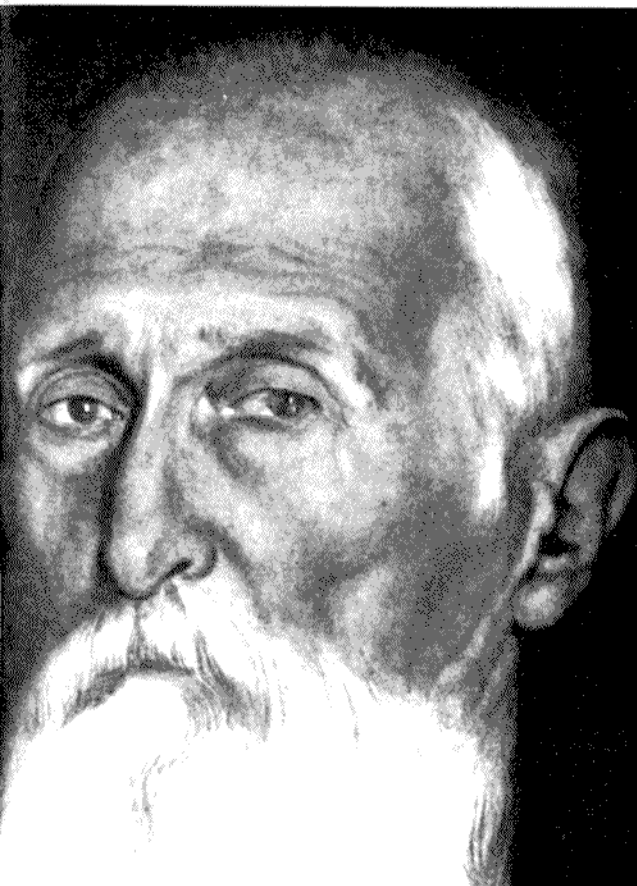
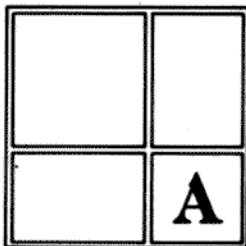


OCTAVIO PAZ

Yo, pintor, indio de este pueblo



Matías Aranda, 1892



l disponerme a
escribir estas
páginas sobre
Hermenegildo

Bustos, volví a pensar en su caso y de nuevo me maravillé: ¿cómo explicarlo? Estamos acostumbrados a ver en cada hecho la consecuencia de otros hechos que, enlazados, lo determinan y en cierto modo lo producen. Los historiadores discuten interminablemente acerca de las causas de la decadencia de Roma (incluso sobre si es pertinente la noción misma de decadencia) pero ninguno entre ellos niega que cada hecho histórico es el resultado de la acción conjunta de otros hechos, factores y causas. En el campo del arte la concatenación entre las tradiciones y las escuelas, la sociedad y las personalidades no es menos visible y determinante. Ciertamente, tratándose de la política y los cambios sociales o de las artes y las ideas, la historia se resiste siempre a las explicaciones rígidamente deterministas; en cualquier fenómeno histórico hay siempre una parte imprevisible —la antigua fortuna, el accidente, el genio, el temperamento individual. Pero la aparición del pintor Hermenegildo Bustos en el pueblecillo de la Purísima del Rincón, a mediados del siglo pasado, nos enfrenta a un hecho realmente insólito. Bustos no es ni el heredero ni el iniciador de un movimiento pictórico: con él comienza su arte y con él acaba. No tuvo maestros ni compañeros ni discípulos; vivió y murió aislado en un pueblo perdido del centro de México, un país también aislado, en esos años, de las grandes corrientes artísticas. Sin embargo, la pintura de Bustos —al mismo tiempo profundamente tradicional e intensamente personal— se inserta en la gran tradición del retrato y, dentro de esa tradición, ocupa un lugar único. Ante Bustos podemos repetir que "el Espíritu sopla donde quiere". Es una ex-

plicación que no ha cesado de escandalizar a los racionalistas, desde la Antigüedad. Ya Porfirio se burlaba de los cristianos y de los judíos que creían en un dios todopoderoso hacedor de milagros, como detener al sol, abrir en dos al mar o transformar las piedras en panes; no, Dios no quiere ni puede sino aquello que es verdadero, justo y bueno; Dios no puede violar el orden y las leyes del universo como no puede negar los axiomas de la geometría: sería negarse a sí mismo. No me atrevo a desmentir al filósofo pero lo cierto es que lo inesperado nos rodea y diariamente nos desafía; no solamente colinda con lo inexplicable sino que, a veces, se confunde con lo inexplicable. Para neutralizarlo acudimos a nombres y conceptos como lo fortuito, la casualidad, el accidente o la excepción. Estos términos revelan nuestra perplejidad pero no descifran los enigmas; son maneras de clasificar un hecho anormal, no de comprenderlo ni de comprender su razón de ser. Desde la perspectiva de la historia del arte, la pintura de Bustos me parece inexplicable. Al mismo tiempo, es una realidad visible y que tuvo un origen no milagroso sino cotidiano: un hombre que se llamó Hermenegildo Bustos y del que conocemos no sólo un puñado de fechas y de anécdotas sino su retrato pintado por él mismo y que es una de sus obras maestras. ¿No es bastante?

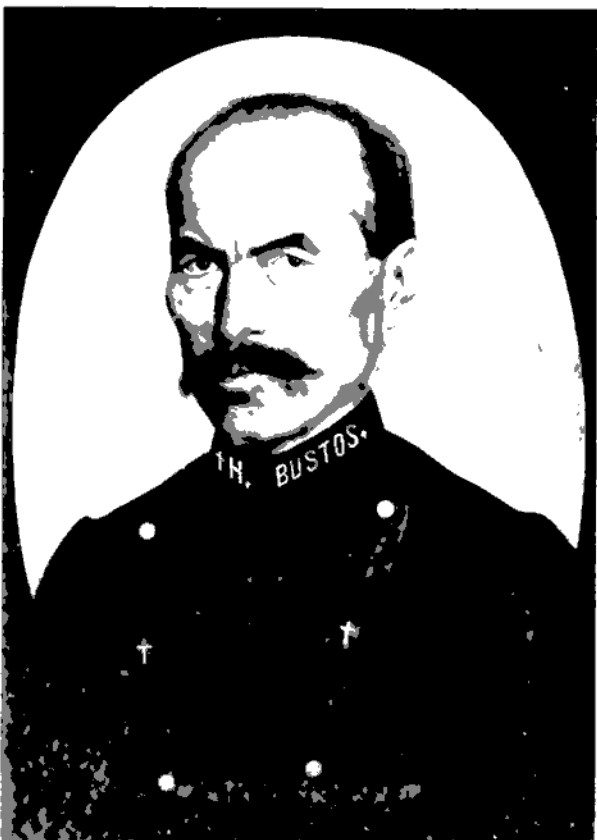
A menos de treinta kilómetros de la ciudad de León, en el Estado de Guanajuato, se encuentran dos pequeños pueblos colindantes: Purísima (Virgen) del Rincón y San Francisco del Rincón. Fueron fundados en 1603 con indios otomíes y tarascos. Todavía hasta la fecha la población es predominantemente indígena aunque los idiomas nativos han sido desplazados por el castellano. La región es rica por la agricultura y el comercio; en el pasado lo fue también por las minas de plata: en el siglo XVI los tres grandes centros mineros del mundo eran Guanajuato, Zacatecas y Potosí (Bolivia). La prosperidad minera duró, con altibajos, hasta

comienzos del siglo XIX. En cambio, la agricultura sigue siendo, hasta nuestros días, el principal recurso de la población. "Los pueblos del Rincón", dice Raquel Tibol en la monografía que ha dedicado a Bustos, "conocieron una estabilidad sin remecimientos: ni abismos de miseria ni prosperidad espectacular".¹ La Purísima creció más rápidamente que San Francisco y hacia 1860 tenía ya unos 16,000 habitantes. Aparte de las haciendas que lo rodeaban, el pueblo tenía huertos frutales, una artesanía floreciente y un comercio activo con la vecina León. La población vivía con modestia pero sin grandes apuros. La componían jornaleros, artesanos, pequeños y medianos propietarios, comerciantes y varios clérigos. Había una escuela de primeras letras, una orquesta y un grupo teatral de aficionados dirigidos por el cura. Eran frecuentes los desfiles cívicos y las procesiones religiosas, no había luz eléctrica y el pueblo estaba comunicado con León por un servicio de diligencias.

Aunque los vecinos de la Purísima participaron en los trastornos de la época y en las luchas entre conservadores y liberales, el rasgo que los define es el tradicionalismo. El núcleo de ese tradicionalismo era la religión católica en su versión hispanomexicana: ritualismo, intensa piedad colectiva, culto a las imágenes, abundancia de fiestas y ceremonias. La Iglesia, lo mismo en el sentido material que en el institucional y el psicológico, era refugio, inspiración, pauta y conciencia. El otro eje de la vida pueblerina era la familia. Entre la vida pública y la familiar, los intereses y las pasiones tejían una red de afinidades y enemistades: intercambios de bienes y productos, jolgorios, matrimonios, bautizos, sepelios y también rivalidades entre clanes y familias, envidias y riñas. Vida rítmica pero sacudida por las pasiones y sus violencias, principalmente la lujuria y los celos: no eran infrecuentes las fugas de

¹ Raquel Tibol: *Hermenegildo Bustos, pintor del pueblo*, Guanajuato, 1981.





Arriba: *Juanita Quesada*, 1864; *Leocadia López de González*, 1854.
Abajo: *Auto-retrato*, 1891

las enamoradas, los raptos y las venganzas sangrientas de padres, hermanos y esposos ofendidos. Al lado de las pasiones y sus estragos, las maravillas y los horrores de la naturaleza: eclipse, inundaciones, sequías, cometas.

Todas estas agitaciones, lo mismo las humanas que las naturales, estaban referidas a los valores y doctrinas tradicionales. Gracias a la Iglesia el mundo, aún en sus extravíos, poseía coherencia y sentido. La religión no sólo comunicaba al pueblo con las vastas fuerzas sobrenaturales y naturales que rigen el cosmos y a las almas, sino con el pasado y el presente de México. La historia de la nación se confundía con la de la religión católica. Por último, con sus instituciones y doctrinas pero también y sobre todo con sus imágenes —el Crucificado y su madre, los profetas y los mártires, los santos y las santas— la Iglesia unía a la Purísima y a su gente con Roma y el Viejo Mundo. El catolicismo hispanomexicano, además de ser una visión del mundo y del trasmundo, una moral colectiva y un lazo de unión entre los mexicanos, era un puente entre México y la antigua cultura europea. Lo primero que vieron los ojos de Hermenegildo Bustos, indio puro como él decía con orgullo, fueron copias, reproducciones e imitaciones de las imágenes religiosas europeas.

Aunque el acta de nacimiento de Hermenegildo Bustos se ha perdido, sabemos por una relación escrita de mano de su padre que nació el 13 de abril de 1832. El minucioso José María Bustos anotó el día del nacimiento de su hijo Hermenegildo (un miércoles), la hora (11.30 de la mañana), el nombre de la partera, los de los padrinos y el del cura que lo bautizó, ¡pero olvidó anotar el de su madre! Se llamaba Juana Hernández. El padre era campanero de la parroquia del pueblo. Hermenegildo también estuvo ligado a la Iglesia. No sabemos si realmente fue sacristán de la parroquia, como dice algún crítico, o si desempeñó en ella diversos trabajos de restauración de los altares, los cuadros y

las esculturas. También se ocupaba del arreglo de las imágenes y sus vestiduras así como del adorno de la iglesia durante las fiestas religiosas. Hermenegildo repartía su vida entre sus ocupaciones en la parroquia, a la que concurría por la mañana, y sus trabajos profesionales por las tardes, en su pequeño taller.

Aunque es difícil establecer una relación cronológica de su vida y sus hechos, no lo es tener una idea de su carácter y actividades. Se conservan algunos papeles de Hermenegildo Bustos, entre ellos un calendario de 1894 en cuyas márgenes, con letra muy fina y menuda, anotó con maníática imparcialidad los acontecimientos de cada día, sobre todo los fenómenos de la naturaleza —nublados, heladas, lluvias— y los escándalos pueblerinos. Sus ocupaciones y preocupaciones durante los otros años no deben haber sido muy distintas: la vida en la Purísima fluye con la regularidad y la constancia de los rosarios de las beatas. Además, Bustos causó una profunda impresión entre sus coetáneos y dejó una leyenda que ha llegado hasta nosotros. No es difícil separar en ella la realidad de las quimeras. Su ferviente y fantasioso biógrafo Pascual Aceves Navarro le atribuye infinidad de talentos.² Sin duda exagera —es difícil que haya sido arquitecto, director de teatro y relojero— pero no demasiado. Aunque su vocación profunda era la pintura, en el pueblo tradicional en que transcurrió su vida la especialización y la división del trabajo no habían llegado a los extremos actuales.

A los veintidós años se casó con Joaquina Ríos, que tenía apenas quince. Fue un matrimonio sin hijos, estable pero quizá no muy bien avenido: Bustos era enamorado, tuvo varias amantes y con una de ellas, María Santos Urquieta, uno o dos hijos. Poseía un huerto con árboles frutales y legumbres, que cultivaba él mismo ayudado por uno o dos jornaleros. Lujuria y excentricidad: vivía con un tecolote, un

perro y un perico hablantín. Decía con cierta sorna que era toda su familia. Fue un verdadero *bricoleur* y la variedad de sus ocupaciones y actividades no cesa de maravillarme: nevero, curandero, hortelano, prestamista, músico, hojalatero, maestro de obras, carpintero, escultor, pintor. En verano él y su mujer hacían nieve de limón que él mismo pregonaba por todo el pueblo; levantaba muros, reparaba techumbres y reconstruyó la capilla del Señor de las Tres Caldas; prestaba dinero bajo prenda; criaba sanguijuelas y las alquilaba; sus infusiones y cocimientos de hierbas aromáticas y medicinales eran célebres; rasgueaba la guitarra, tañía la mandolina, soplabla el saxofón y era miembro de la banda municipal que tocaba todos los domingos en la plaza; fabricó una clepsidra y corrigió el reloj de sol de la parroquia; sobresalió en los trabajos de carpintería y fabricó mesas, camas, sillas, alacenas y, sobre todo, ataúdes —entre ellos el de su mujer y el suyo propio, que guardó hasta su muerte en su pequeño taller; fue sastre y él mismo cortaba y cosía sus trajes según el dictado de su fantasía eclesiástico-militar; también cortaba y arreglaba los ropajes de las vírgenes y los santos de los altares; fue hojalatero y, como director y jefe del batallón farisaico que desfilaba los días santos, fabricó las armaduras, los escudos y los cascos de los soldados y oficiales; era orfebre y hacía collares, broches y rosarios; fue escultor y tallador: todavía se conservan algunas de sus esculturas en madera de santos, vírgenes, Cristos y un *Ecce Homo* que guarda la Parroquia de la Purísima; dejó una serie de máscaras que servían para las escenificaciones de la Semana Santa; no era un letrado pero su familiaridad con las cosas de la Iglesia —oía misa todos los días y comulgaba con frecuencia— lo hizo leer libros de devoción y aprender algunos latinajos.

Hombre de humor cáustico, se le atribuyen salidas memorables. Por ejemplo, solía decir que en este mundo sólo había tres personas notables: su Santidad el Papa (Pío X), Porfirio Díaz, dictador de México,

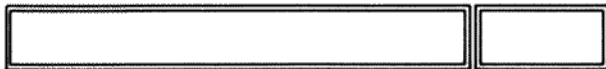
² *Hermenegildo Bustos. Su vida y obra. Guanajuato, 1956.*



y Hermenegildo Bustos, pintor y sábelotodo. Vestía trajes de su invención y se había hecho un vestido de gala compuesto de una casaca verde de corte militar y botones dorados, en el cuello tres cruces bordadas y su nombre: H. Bustos, otras dos cruces en el pecho, banda roja y pantalones de charro. El uniforme de una milicia mitad republicana y mitad celestial. Usaba un sombrero indochino de paja y entre sus instrumentos de música se encontraba un *pi-pa* chino. ¿Cómo llegaría a sus manos? Hay dos fotografías de Hermenegildo y de Joaquina, su mujer. En una de ellas hay una inscripción que dice: *Nos retrató el señor cura Gil Palomares, el 13 de abril de 1901*. El tenía sesenta y nueve años y ella sesenta y dos. En una de las fotos la pareja está sentada; en la otra, la mejor, de pie. Joaquina viste como las lugareñas de entonces: falda larga y un ancho rebozo que la arrebujaba cubriéndole la cabeza y la mitad del cuerpo. Lo único visible es la cara: seria, surcada de arrugas y acentuadamente india. Hermenegildo viste su uniforme de gala, la famosa casaca verde que, semiabierta, deja ver una camisa plisada, un paliacate y una faja con borlas que no es difícil adivinar roja o morada. Hermenegildo no era muy alto y tal vez para compensar esta desventaja su brazo izquierdo descansa sobre los hombros de su mujer, gesto a un tiempo familiar e imperioso. La cabeza levantada; los ojos profundos y entrecerrados, como para ver mejor el lente de la cámara; entre las cejas una hondonada: el ceño, arruga geológica desde la que desciende majestuosa la nariz; el bigote espeso y entrecano; el labio inferior ancho; el mentón firme, los pómulos salientes, la frente amplia, el pelo ralo y muy corto. La cara de ella revela resignación, cansancio y cierta impasibilidad; la de él es enérgica e inteligente: piel soleada, músculos y huesos poderosos. Cara de indio pero también de tártaro. Cara de hombre-pájaro que ve de lejos y penetra hondo. Hermenegildo Bustos murió seis años después de tomada esta fotografía, en 1907, a



Arriba: Joaquina Ríos de Bustos, s. f. Abajo: Retrato de familia, s. f.



los setenta y cinco años de edad, uno después de su mujer. Cuando ella murió, le pidió a un vecino que lo ayudase a amortajarla, cerró la casa sin dejar entrar a nadie y pasó la noche solo con ella. Con la misma serenidad y la misma reserva dispuso cómo debía ser enterrado... Excéntrico, caprichoso, avaro, diligente, reconcentrado, astuto, religioso, sarcástico, imaginativo, ceremonioso, lujurioso, devoto, perspicaz, penetrante: un verdadero raro o, como se decía en el siglo XVII: un monstruo.

No recordaríamos las excentricidades de Hermenegildo y sus habilidades en las artes mecánicas, unas y otras indudablemente magnificadas por la fantasía pueblerina, si no fuese por su excelencia como pintor. Mientras vivió, fue estimado y admirado por sus paisanos de la Purísima y de San Francisco del Rincón. Sin duda su fama rebasó los límites de los dos poblados y llegó a otros lugares cercanos; entre los retratos pintados por Bustos hay algunos de vecinos de León y de otros sitios contiguos. Su fama, sin embargo, fue local y reducida a una zona geográfica muy precisa: la Purísima y sus alrededores. Su clientela estuvo compuesta por sus coterráneos. También es notable que no haya estado circunscrita a una clase o a una categoría social; entre sus modelos hay clérigos, comerciantes, propietarios de huertas, agricultores, artesanos, familias de mediano pasar y muchas mujeres de distintas clases y condiciones: jóvenes, casadas, viudas, la dueña de una pulquería, beatas. Todos estos lugareños eran gente modesta, aunque, claro, había diferencias entre un simple agricultor y un comerciante más o menos acomodado. La actividad de Bustos se desplegaba en tres direcciones: cuadros y murales con asuntos religiosos, exvotos y retratos. Por las tres actividades recibía modestas remuneraciones y en ese sentido era un pintor profesional, aunque él siempre insistió —¿humildad o desafío?— en llamarse aficionado.

No se conservan muchos ejemplos de su pintura religiosa. No es extraño: por

una parte, pintor cuidadoso y lento, su obra no es abundante; por otra, no debe haber tenido muchos encargos fuera de la Purísima y de San Francisco: su fama no era tan grande como para atraer a los altos prelados de León y Guanajuato. Además, en esos años la Iglesia ya había dejado de ser la gran protectora de las artes. Bustos pintó cuadros de caballete de asunto devoto y algunos murales. Entre los primeros es curiosa una alegoría, *La belleza vence a la fuerza*, en la que se ve a un león y a una linda muchacha que, armada de unas descomunales tijeras, recorta no se sabe si la melena o las garras de la fiera. ¿Reminiscencia de Santa María Egipcíaca? La voz pública quiere que la figura femenina sea la de su querida, María Santos Urquieta... Los murales en el Altar Dorado de la Parroquia de la Purísima representan escenas de la Pasión de Jesús y no fueron pintados enteramente por Bustos sino "retocados", como él mismo lo dice en una inscripción. Pero cuando Bustos habla de "retocación", observa con buen juicio Raquel Tibol, "se refiere a algo más que trabajos de restauración. Agrega trozos enteros de su invención. Por ejemplo, en el tablero del *Via Crucis* en que Jesús encuentra a la Virgen, los rostros de las mujeres son suyos". Así es: esas fisonomías sólo podían ser de vecinas de la Purísima. En las pechinas de la cúpula de la Parroquia, hay cuatro pinturas: San Bernardo, San Ildefonso, San Buenaventura y San Alfonso de Ligorio. Son indudablemente suyas pues debajo del último aparece esta inscripción: *Los pintó Hermenegildo Bustos, aficionado y natural de este pueblo*. Ni los óleos ni los murales son memorables: son ejemplos más bien impersonales de la pintura religiosa de esa época. Copias de copias europeas.

Los exvotos son mejores. Todos fueron pintados sobre lámina de latón de pequeñas dimensiones y representan sucesos dignos de memoria: el donante da las gracias a la Virgen o a un santo de su devoción por haberlo salvado de un peligro grave: la





Arriba: *Felipe López*, 1887. Abajo: *Alejandra Aranda*, 1871

caída de una escalera, el asalto de unos facinerosos, la embestida de un toro bravo, unas fiebres malignas. Desde el siglo XVIII hasta bien entrado el XX se han pintado en México miles de retablos. Los de Bustos se ajustan a las reglas no dichas de la tradición: son pinturas populares en el sentido recto de la palabra y esto las distingue de su pintura religiosa, a medio camino entre la academia y el arte popular. Pero nada nos haría detenernos en los exvotos de Bustos si no fuese porque varios entre ellos son algo más que ejemplos de un arte tradicional y estereotipado. No todos, naturalmente. En muchos casos Bustos cedió a las facilidades del género y, además, entre los que se le atribuyen hay un buen número que no deben ser suyos: en nada se distinguen de otros cientos de exvotos. Pero hay unos cuantos que inmediatamente nos cautivan, no por la ingenuidad del trazo y del asunto—maravillas a lo largo monótonas— sino por la energía y la veracidad de ciertos rostros. El retablo deja de ser una muestra más de una tradición impersonal y se convierte en una obra de arte auténtica e intensamente personal: el retrato de una persona única.

Pintor más o menos hábil de imágenes religiosas tradicionales y de exvotos populares, Bustos merece ser recordado por lo que realmente fue: un extraordinario retratista. Las pinturas religiosas son obras de mediocre interés y los retablos no se apartan, salvo excepcionalmente, de las limitaciones y convenciones de una fórmula tradicional. En todas esas obras Bustos es un verdadero aficionado; en cambio, en los retratos se revela como un pequeño maestro. Pequeño por las limitaciones del género, por el número de sus cuadros y hasta por la modestia de sus dimensiones; maestro por su intensidad, su penetración y, no pocas veces, por su perfección. Ante estas obras es imposible no preguntarse: ¿dónde, cómo y con quién aprendió el arte de la pintura? Reaparece así la pregunta que me hice al comenzar estas páginas. No es fácil contestarla pero procuraré, al menos, insertarla en su contexto histórico.

Después de su muerte, Bustos fue casi enteramente olvidado. Como todo el país, la Purísima no escapó a los trastornos de la Revolución Mexicana. Hacia 1920, la paz restablecida, los mexicanos se inclinan sobre su pasado: buscan en su historia pruebas no de lo que fueron sino de lo que son. Andan en busca de sí mismos. El arte popular les parece, simultáneamente, un indicio de lo que fueron y una promesa de la supervivencia de la nación. En 1933 el pintor Roberto Montenegro publica un libro, *Pintura mexicana (1800-1860)*, en el que aparece entre las láminas que lo ilustran un retrato de autor anónimo: Joaquina Ríos (la mujer de Bustos).³ El error no tardó en ser reparado: ya para entonces Francisco Orozco Muñoz había comenzado su paciente investigación y unos pocos años después los críticos y los conocedores de México descubrían, paulatinamente, la obra y la personalidad de Bustos. La acción de Orozco Muñoz fue decisiva. Nació en San Francisco del Rincón, fue poeta y diplomático. Vivió durante muchos años en Bélgica, allí se casó con una mujer inteligente y también amante del arte: Dolly van der Wel. Allí también pudo familiarizarse con los pintores flamencos del siglo XV, especialmente con Jan van Eyck, artista por el que sentía devoción. Tal vez la afortunada combinación de esas admiraciones y el amor a la tierra nativa —sin olvidar lo determinante: su sensibilidad y su inteligencia— explican que, ante los retratos flamencos, Orozco Muñoz haya recordado los pequeños cuadros pintados sobre láminas de latón que él había visto, durante su niñez y su adolescencia, en su casa de San Francisco del Rincón y en las de otras familias del mismo pueblo. Un indicio de la afinidad que estableció entre los retratistas flamencos y el modesto Bustos es que, al descubrir en el dorso de su autorretrato esta inscripción orgullosa en su humildad: *me retraté por ver si podía*,

³ Cf. la citada monografía de Raquel Tibul, que contiene una sucinta pero completa relación del proceso de descubrimiento y de rescate de Bustos y su pintura.





Francisca Valdivia, 1856

inmediatamente la asoció con la divisa de van Eyck: *Als ik Kan* (como yo puedo). Orozco Muñoz logró reunir un número considerable de obras de Bustos pero nunca escribió sobre él. Sin embargo, casi todo lo que se publicó sobre Bustos en este primer periodo ostenta las huellas de sus conversaciones. A Orozco Muñoz le gustaba mostrar su colección y hablar sobre sus hallazgos.

Los pocos críticos que se ocuparon de Bustos entre 1930 y 1950 lo veían como un "primitivo", aunque algunos entre ellos se daban cuenta de lo inapropiado del término. No hay nada primitivo ni ingenuo en obras como el autorretrato de Bustos (1891), la Mujer de las flores (1862), el retrato de Alejandra Aranda (1871) o el de Francisca Valdivia (1856). Por esto Walter Pach decía con discernimiento que Bustos, más que un "primitivo" (¿qué se quiere decir exactamente con este vago término?), era un autodidacta: unos pocos libros acerca del empleo de los aceites y sobre la preparación de los colores (que él elaboraba para sí propio como los pintores de antaño) más la contemplación de las obras de arte que existen en cualquier población antigua de México, formaron el fondo técnico de su oficio".⁴ En ese mismo ensayo seminal, Pach señala que, en su primera juventud, "pretendió recibir algunas enseñanzas" pero que, desanimado por las burlas de los otros estudiantes, "se retiró ensiguida al campo de donde había venido y resolvió los problemas del arte con sus propios recursos". Es claro que el origen de esta información fue alguna confidencia de Orozco Muñoz, de quien proceden todas las noticias de Pach sobre Bustos. La información era muy vaga pero en 1952 se precisó. En ese año se realizó la primera gran exposición retrospectiva de Bustos, organizada por Fernando Gamboa. En el catálogo podía leerse que aunque Bustos había intentado estudiar el arte de la pin-

Walter Pach: "Descubrimiento de un pintor americano", *Cuadernos Americanos*, Noviembre-Diciembre de 1942.

tura en León con el maestro Herrera, "a los seis meses abandonó a tan mal mentor pues ese maestro más que enseñar a sus discípulos los utilizaba en diversos quehaceres". La fuente de esta noticia no puede ser distinta a la de Pach: todo apunta hacia Orozco Muñoz, conocedor de las tradiciones orales del Rincón. Subrayo que se trata de una tradición oral: hasta esta fecha no se ha encontrado documento alguno que pruebe la presencia de Bustos en el taller del pintor académico Juan N. Herrera. La hipótesis es plausible en apariencia, dada la cercanía entre León y la Purísima; no obstante, parece difícil que un pueblerino humilde y sin recursos como Bustos hubiese logrado ingresar en una academia de la ciudad de León. ¿Con qué títulos, con qué valedores y con qué dinero?

En 1973 un historiador del arte mexicano, Gonzalo Obregón, publicó un ensayo en el que mantiene que Bustos fue discípulo de Herrera.⁵ No aporta ninguna prueba documental y se funda únicamente en la cercanía de León y en la crítica interna: es imposible que, por sí solo, Bustos tuviese el dominio del oficio que atestiguan sus retratos. A Obregón le parece que Bustos estudió más de seis meses con Herrera: ya en sus primeros cuadros revela una notable maestría técnica. Así es: el Retrato del Sacerdote (1850) y el de su padre (1852), pintados entre los dieciocho y los veinte años, son obras de madurez. En el caso del segundo, se trata de una composición a un tiempo luminosa y sombría: la camisa blanca, la chaqueta negra, el brillo oscuro del pelo, la tez tostada, la boca desafiante, los ojos que nos acechan desde una lejanía próxima. Según Obregón estas tempranas muestras de maestría revelan un aprendizaje prolongado: Bustos debe haber estudiado con Herrera de 1848 a 1851, entre sus dieciséis y diecinueve años. Después, regresa a su pueblo y "se encuentra solo, sin influencia de nadie y su arte tiende a lo



Arriba: *Secundino Gutiérrez*, 1864. Abajo: *Juan Muñoz y Juliana Gutiérrez*, 1869

⁵ *Un pintor desconocido: Juan H. Herrera, 1818-1878. Actes de México*, No. 138, 1963.

popular". Además, la economía: "su clientela de la Purísima no iba a dar lo que la gente acomodada de León". Para Obregón hay una involución: abandonado a sus propios medios y frente a una clientela pobre e ignorante, Bustos regresa a lo popular aunque conserva cierta calidad que le debe a Herrera.

Por tres razones juzgo insostenible esta hipótesis. La primera es la falta de documentos: todo es una suposición, incluso la asistencia de Bustos al taller de Herrera por unos meses. La segunda: desde sus primeras obras hasta las últimas los retratos de Bustos son notables y, muchas veces, perfectos: no hay grandes cambios entre los del comienzo y los del fin. También desde el principio es notable su torpeza con las figuras y los fondos así como el trazado inhábil de las perspectivas. Lo primero que se aprende en una academia, antes que modelar una fisonomía, es trazar una figura y dominar el arte de la perspectiva. Es inverosímil que en el caso de Bustos se haya invertido el proceso. Para remediar esta falla de su razonamiento, Obregón acude a una hipótesis aún más ligera: la de la involución. No: la excelencia de Bustos en el arte del retrato y su debilidad en los otros aspectos técnicos se debe, precisamente a que no estudió en una academia. En fin, la tercera: no sólo una y otra vez Bustos se declara pintor *aficionado*, es decir, sin estudios académicos, sino que en 1903, en el Altar Dorado de la iglesia parroquial, firma: *Hermenegildo Bustos, pintor aficionado sin maestro y en 72 años de edad*. Después de esto, no nos queda sino volver a las suposiciones del principio: los maestros de Bustos fueron algunos libros, unas pocas imágenes y, sobre todo, sus ojos que penetraban en lo que veía, su memoria que retenía lo visto y su pulso y su imaginación que lo reproducía y transfiguraba.

Bustos no pintó paisajes ni interiores ni desnudos. Tal vez se lo impidió su desmaño para pintar figuras, fondos y lejanías. La perspectiva no era su fuerte. En el caso

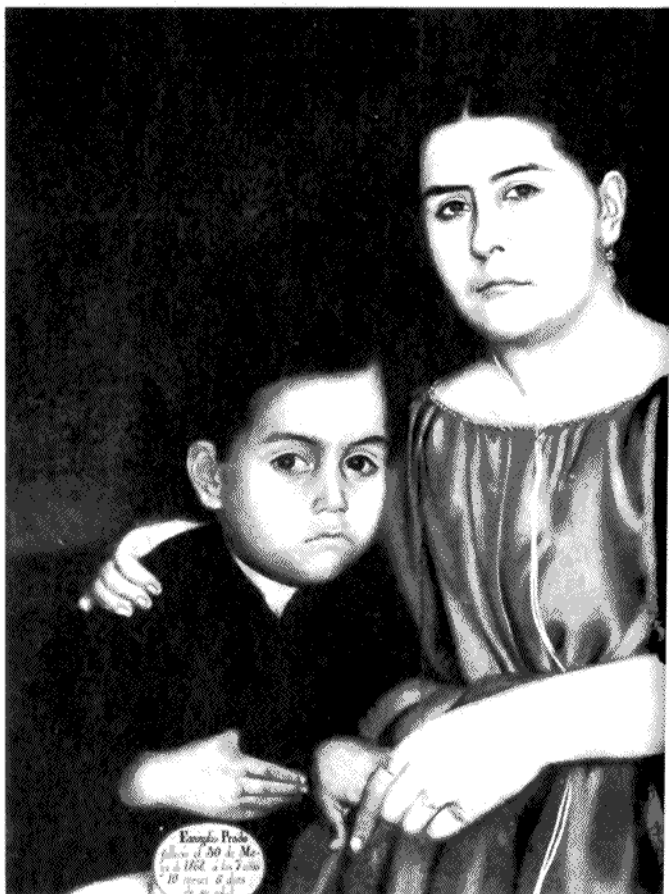
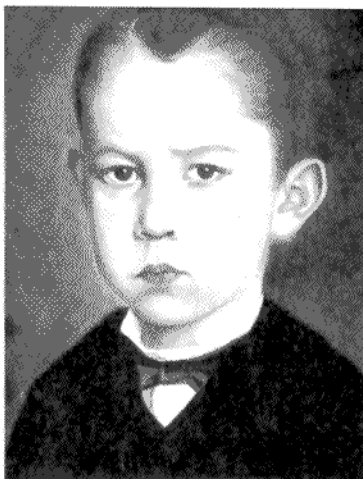
de los desnudos debe añadirse, además, la pudibundez de la provincia mexicana. Conocemos dos bodegones en los que aparecen distintas frutas, algunas legumbres, una rana y un alacrán. El pintor evadió las dificultades de la composición y dispuso las frutas y legumbres en hileras. Más que un cuadro, las dos pinturas parecen ilustraciones de un tratado de horticultura. Los retratos, en cambio, son casi siempre notables por su verismo, su modelado, sus colores y su dibujo firme, suelto y fino (cualidades no contrapuestas, en su caso, sino complementarias). Vale la pena subrayar la excelencia de su dibujo: el trazo, como ya dije, es seguro y neto pero ligero y, en cierto modo, reflexivo; quiero decir: la mano que dibuja las líneas sirve al ojo que mira y a la mente que mide y que, al medir, compara y construye. Para Bustos el dibujo, más que una composición, es una exploración. Ninguno de los que conozco es una obra en sí: son estudios, apuntes para el futuro retrato. Sin embargo, tienen un encanto propio: son el presentimiento de una obra, la prefiguración de un rostro. Pienso en el boceto que precede al retrato de su mujer: es difícil olvidar esos ojos que miran con cierto asombro al mundo bajo unas cejas pobladas y una frente más soñada que dibujada. El rostro de la muchacha es un fruto en el momento de entreabrirse: ¿cómo ese óvalo inmaduro y delicioso pudo convertirse en los rasgos severos de la matrona del retrato y en la cara resignada y un poco estólida de la foto en 1901?

Los dibujos de Bustos eran probablemente ejercicios de memoria visual; también le servían para familiarizarse con el modelo y para "*se faire la main*". Después, sobre la lámina o el lienzo, comenzaba a pintar directamente, ya sea en monocromo o en colores muy tenues; más tarde aplicaba el color con delicadeza y cuidado. El toque es firme, nunca violento: no hay nada extremado en sus pinceladas. La sensibilidad de Bustos era ajena a cualquier expresionismo. Walter Pach se pregunta

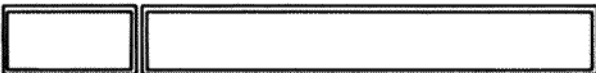


cómo fue posible que el artista lograra con ese procedimiento pintar composiciones en las que el modelado parece estar sostenido por el esqueleto del dibujo. Quizá la respuesta está en lo que señalé más arriba: la memoria visual. Al pintar, Bustos seguía el trazo mental de sus dibujos: su mano pintaba, su memoria dibujaba. De ahí la necesidad de los apuntes previos. En fin, cualquiera que haya sido su método, lo cierto es que los óleos de Bustos revelan a un extraordinario dibujante. Como los huesos que, recubiertos por los músculos y la piel, forman y conforman una fisonomía, su dibujo sostiene a los pigmentos y a las manchas. Es una arquitectura invisible.

Bustos pinta a la perfección lo más complejo, difícil y misterioso: el rostro humano, pero no acierta con un cuerpo, con una arboleda o con tres libros, un vaso y una lámpara sobre una mesa. Esto explica los estrictos límites que se impuso y que son los de sus talentos y limitaciones. Eliminó los fondos, no pintó interiores ni escenas y redujo sus modelos a lo esencial: el rostro. Adivinamos su condición por la ropa que visten, por sus prendas y adornos y, a veces, por el objeto que sostienen sus manos: un libro, una moneda, una flor, una carta con su nombre, una pizarra de colegial. Los retrata en general de tres cuartos y de medio cuerpo. Salvo en el caso de un retrato de mujer que muestra los hombros desnudos —el escote de la ligera blusa deja ver el nacimiento de unos senos macizos— Bustos presenta a sus modelos enteramente vestidos. La ropa los cubre y los define: agricultor, comerciante, cura, viuda, soltera, madre de familia. Sin embargo, todos esos retratos irradian —o mejor: transpiran— una poderosa carnalidad. El cuerpo se ha vuelto energía, ha dejado de ser forma y volumen para convertirse en gesto, temperatura, mirada. Si se me pidiese definir con una sola palabra la impresión que me causan esos retratos, respondería sin vacilar: intensidad. El dibujo, el modelado, los colores, los volúmenes, todo, se resuelve en una energía reconcentrada.



Arriba: Juan Claudio Muñoz, 1885. Abajo: Ignacia Barajas e hijo, 1868



Tras la impasibilidad de esos rostros quemados se adivina un hervor de pasiones y deseos subterráneos, una inmensa vitalidad a un tiempo contenida y obstinada.

Es natural que ante esta obra breve pero, en su brevedad, no pocas veces perfecta y, dentro de sus límites más bien reducidos, casi siempre extremadamente personal, los pocos críticos que se han ocupado de ella hayan vuelto los ojos hacia la tradición en busca de antecedentes y paralelos. Por su realismo, su indiferencia ante los rangos sociales y ante las convenciones y fórmulas de la belleza ideal, así como por su economía visual y su "esencialismo"—algo muy distinto a la búsqueda de lo característico y lo extraño—, en suma: por su equidistancia del idealismo clásico y del barroquismo y el expresionismo, Bustos hace pensar en los orígenes del arte del retrato: los flamencos del siglo XV. No busca en el retrato un tipo ideal como los grandes renacentistas ni una singularidad o una excepción como los barrocos y los modernos: retrata personas reales y esto evoca a los flamencos. Pero apenas se enuncia el parecido, se disipa: compararlo con Jan van Eyck, como algunos lo han hecho, es temerario. Esa cercanía lo empequeñece e incluso lo aplasta. Van Eyck es un comienzo o, más exactamente, es *el comienzo* del gran arte del retrato en Occidente; Bustos es un momento de esa tradición, un parpadeo apenas: un pequeño maestro. Pero la comparación, aunque exagerada, es útil. En Bustos no encontramos los misteriosos interiores del flamenco con su mezcla de vida cotidiana y objetos simbólicos, las ventanas como golfos de claridad y los espejos de reflejos recónditos, las conjunciones de la luz y la sombra en las telas y los metales, pero hay la misma pasión por la verdad humana y la misma honradez ante lo que ven nuestros ojos: una persona, un ser único y vulnerable. Pintar un rostro no es tanto una consagración como un reconocimiento, una fraternidad.

Debemos a Walter Pach una comparación menos aventurada: los cuadros de Bustos le recuerdan al crítico norteamericano los retratos anónimos de Fayún. Estas obras, menos complejas que las de los flamencos, ofrecen efectivamente parecidos sorprendentes con los retratos de Bustos. No obstante, según se verá, esas semejanzas no ocultan diferencias notables y más profundas. Pach señaló el parecido pero no pudo o no quiso desarrollar su idea; tampoco lo han hecho los que, más tarde, han repetido su opinión. Los parecidos saltan a la vista: las pequeñas dimensiones de las obras; la ausencia de fondos; el rostro visto de tres cuartos (en las tabletas de Fayún la representación frontal también es frecuente); la figura humana reducida al rostro y la parte superior del tronco; el cuidado de los detalles emblemáticos (la diadema de hojas doradas en el retrato de un sacerdote del culto de Serapis y el breviario y la cruz en el de un cura de la Purísima del Rincón, la tableta y el estilo entre las manos de una maestra griega y la tiza y el pizarrón entre las de un colegial mexicano); en fin, el realismo: ni los artistas de Fayún ni Bustos pretendieron representar tipos sino individuos concretos. Procuraron ante todo ser verídicos, sin idealizar o embellecer al modelo. Estas semejanzas no son engañosas: son superficiales. Hay diferencias profundas entre los retratos pintados sobre los sarcófagos que guardaban las momias de los terratenientes del nomo Arsinoítico⁶ y los de los lugareños de Bustos. Esas diferencias se refieren a la función social de las pinturas pero asimismo a sus elementos formales y a su significado profundo.

Los retratos de Fayún son doblemente anónimos: no conocemos los nombres de los artistas que los pintaron y sólo en contadas ocasiones han llegado hasta nosotros los de los retratados. Los ejemplos más antiguos se remontan a unos cien años

⁶ El actual Fayún se llamó Arsinoítico en la Antigüedad, en honor de Arsinoe II, la mujer y hermana de Ptolomeo Filadelfo.



Retrato de mujer joven, Fayún, s. II d.C.



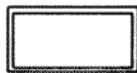
Retrato de hombre, Fayún, s. II d.C.

después de la caída del Egipto ptolomeico bajo la dominación romana (30 a.C.) y los últimos al siglo IV. No sólo es notable la continuidad de esta tradición —más de tres siglos— sino que durante tanto tiempo no se presenten variaciones estilísticas apreciables. Sin negar el encanto e incluso la verdad psicológica y el *pathos* religioso de muchos de esos retratos, es indudable que estamos ante una manera colectiva que prohíbe todo cambio y variación individual. Durante más de trescientos años cientos de ejecutantes repitieron, con mayor o menor fortuna, una fórmula. Los retratos de Fayún pertenecen más a la historia de la religión que a la del arte. Desde su descubrimiento, a fines del siglo pasado, se han recobrado más de setecientas tabletas. Parece mucho pero es poco ante lo que se ha perdido o siguen ocultando los cementerios de esa región. Todos los retratados pertenecían a la clase acomodada de esa provincia: terratenientes y sus familias, altos funcionarios y matronas, oficiales romanos casados con damas de la aristocracia nativa, sacerdotes del culto oficial. Por último, el nomo Arsinoítico era una de las regiones más ricas del riquísimo Egipto y su clase dirigente estaba compuesta por una población cosmopolita —romanos, griegos, egipcios, sirios— en continua relación con Alejandría, Atenas, Roma y los otros centros del Imperio.

Un vistazo al mundo de Bustos y un breve examen del carácter de su arte y de las circunstancias que lo rodearon, basta-

rán para mostrar el contraste con el arte de Fayún. Las notas dominantes de este último son la continuidad, la impersonalidad y la uniformidad. El arte de Bustos es profundamente individual; fue un autodidacta y su tradicionalismo no es una herencia sino una conquista y casi una invención. No son menos significativas las otras diferencias. Sus modelos no pertenecían a la clase dirigente de México o, siquiera, de su provincia: eran gente modesta de su pequeño pueblo. Tampoco son anónimos: conocemos sus nombres y, en muchos casos, la fecha de su nacimiento, la de su matrimonio, su estado civil, su profesión, el número y los nombres de sus hijos, su estatura y otros detalles curiosos. La obra de Bustos no es numerosa y cubre apenas medio siglo de la oscura vida de un rincón —el nombre de su pueblo no pudo ser más apropiado— de la provincia de México, un país en esos años apartado del mundo. En fin, diferencia capital, cada retrato de Hermenegildo Bustos fue una experiencia distinta. Cada una de esas obras fue una aventura estética y humana: confrontación y encuentro.

Los retratos de Fayún son una de las expresiones finales de los antiguos cultos funerarios del Egipto faraónico. El hecho de que esos cultos, asociados a Isis y Osiris, hayan llegado hasta la época de la dominación romana es una prueba no sólo del tradicionalismo egipcio sino de la naturaleza casi indestructible de las creencias religiosas. Desde el principio se guarda-



ron las momias de las personas acomodadas en sarcófagos que imitaban la forma del cuerpo humano. Los arqueólogos llaman "antropomorfos" a esos sarcófagos pero Klaus Parlasca, en el interesante e instructivo ensayo que ha dedicado al tema, piensa que deberían llamarse "osiri-formes", ya que están relacionados con el culto de Osiris, dios de los muertos, la vegetación y la resurrección.⁷ La costumbre se conservó bajo la dinastía lágida y durante la dominación romana. Los sarcófagos se depositaban en una sala especial consagrada a los antepasados, en la que se celebraban, los días rituales, libaciones y banquetes funerarios. Al cabo de dos o tres generaciones, las momias eran enviadas a los cementerios. En el distrito de Fayún los sarcófagos, "por razones de espacio", se colocaban en forma vertical y con frecuencia se guardaban en armarios. Primero se inscribía únicamente el nombre del difunto sobre la parte superior del sarcófago pero, bajo la dominación de Roma, se implantó la costumbre de colocar una tableta de madera con un retrato del muerto pintado al encausto. No es difícil imaginar la emoción del devoto al encontrarse, en los días señalados, frente a frente con la momia y el retrato del abuelo o de la madre.

En los sarcófagos de Fayún se funden dos tradiciones: el culto a Osiris (bajo la forma helenística de Serapis) con su promesa de resurrección y el retrato romano que reproduce, para perpetuarlas, las características físicas de un personaje y, a través de ellas, su índole psicológica. El realismo romano al servicio de la escatología egipcia. Me parece, sin embargo, que en los retratos de las momias de Fayún hay otro elemento: la vivacidad, el amor a lo característico y a lo singular, que distinguen al arte alejandrino. A pesar de la técnica uniforme con que están pintados, hay en estos retratos tal variedad de fiso-

nomías, temperamentos y caracteres que, al verlos, es imposible no pensar en los personajes de la Comedia Nueva o en los poemas de Meleagro. Por los nombres que aparecen en los sarcófagos se sabe que muchos de los difuntos eran griegos o, al menos, de cultura griega. El helenismo no desapareció de Egipto sino hasta la invasión de los árabes. En suma, la sala donde se conservaban las momias de los antepasados en Arsinoítico albergaba una asamblea de abocados a la inmortalidad por la doble acción de Serapis y el arte del retratista. Era una inmortalidad limitada a los pudientes que podían pagar los crecidos gastos de la momificación y los honorarios del artista. Los retratos de Fayún se insertan dentro de un ritual religioso cuyo eje es la creencia en la resurrección. Pero esos retratos no son imágenes sagradas ni reliquias: son una suerte de pasaporte ultraterreno, los documentos de identidad de un viaje sobrenatural.

El arte de Hermenegildo Bustos, a pesar de su asociación con la Iglesia y de su devoción, es esencialmente profano. No se inserta en un rito funerario ni alude a una creencia en el más allá; tampoco está referido a la muerte o a otra realidad intemporal. Parlasca encuentra una curiosa analogía entre el arte de Fayún y la costumbre, en la Polonia aristocrática del siglo XVII, de colocar sobre el féretro un retrato del difunto pintado por un artista especializado en la pintura de muertos. Es una costumbre que también encontramos en México. La pintura de difuntos —gente de pro, monjas, clérigos, niños— fue muy frecuente durante los siglos XVIII y XIX. Sin embargo, a diferencia de sus contemporáneos, Bustos apenas si pintó difuntos. La excepción es el retrato de una niña muerta (1884). El cliente del artista de Fayún, al ver el retrato de su antepasado, dialogaba silenciosamente con un muerto; el cliente de Bustos dialogaba consigo mismo. El realismo de los artistas de Fayún es una fórmula impersonal impuesta por la cultura grecorromana de sus clientes. En

⁷ Klaus Parlasca: *La Momie del Fayyum*, en *Gente del Fayyum*, F.M.R., No. 13, Maggio 1983. Contiene también ensayos de Giorgio Manganelli y Gianni Guadalupi.

el caso de Bustos, el gusto del artista coincidía con el de sus clientes: su arte nace de la confluencia entre su visión personal y el gusto colectivo.

Como el arte del Fayún, el de México es el resultado de una conjunción de influencias externas y realidades locales. En un caso, el arte de un grupo dominante —griegos y romanos— se inserta en la religión del antiguo Egipto; en el de México, la religión y el arte de Europa fecundaron la sensibilidad y la imaginación de una población que la Conquista había reducido a una suerte de orfandad espiritual. Ahora bien, la actitud de Bustos ante la tradición artística no es de simple sumisión; no sólo proclama que es "aficionado" y que no ha tenido maestros sino que se afirma orgullosamente *indio*. En el reverso de su autorretrato escribe: *Hermanegildo Bustos, indio de este pueblo de Purísima del Rincón*. Al pie del retrato del Padre Martínez, repite: *Yo, Hermanegildo Bustos, aficionado pintor, indio de este pueblo...* No vale la pena multiplicar las citas pero si subrayar su sentido: para Bustos la pintura es una experiencia individual, una prueba. De ahí que haya escrito en el reverso de su autorretrato: *por ver si puedo*. En esa prueba se juega su ser entero y algo más: su identidad racial. Bustos se afirma frente a la tradición y esa afirmación es doble: la de un artista marginal que no tuvo educación académica y la de un indio. Su tradicionalismo es extraordinariamente moderno y, en cierto modo, polémico.

No es necesario prolongar más la comparación: el arte de Bustos es decididamente histórico. Brota del encuentro entre el pintor y su modelo, se nutre de la confrontación de dos alteridades y se resuelve en una obra que expresa no una verdad intemporal sino una percepción instantánea: la movilidad de un rostro, quieto por un instante. Llamar *histórico* a este arte quizá puede inducir a confusión. Todas las artes son históricas, como hechuras humanas que son; quiero decir: todas nacen en la historia y todas, de esta o aquella mane-

ra, son expresión suya. Todas, también de esta o de aquella manera, la trascienden y, a veces, la niegan. Sin embargo, el arte de Bustos es histórico en un sentido más limitado y particular. En primer término, no está referido a ninguna de esas ideas o entidades intemporales que expresan a una sociedad y en las que ella se reconoce: la Cruz, el Creciente, la Hoz y el Martillo, el Sol naciente. En su pintura no hay mitologías, símbolos o alegorías. No es una visión del mundo ni del transmundo. Ni paisajes ni paraísos ni infiernos. Tampoco hay historia en el sentido usual de la palabra: héroes, traidores, mártires, multitudes, sucesos. No pintó acontecimientos sino al *acontecer* mismo. Para Bustos, como para todos nosotros, el tiempo *pasa* pero no en los lugares escogidos, no en los escenarios históricos, sino en las afueras, en sitios sin nombre. Cada uno de sus cuadros está fechado y ha sido pintado en un lugar determinado pero esas fechas son privadas y ese lugar está fuera de la gran historia. Entonces, ¿en qué sentido es histórica su pintura? Nace en el tiempo, expresa el tiempo: es tiempo puro. El retrato es el testimonio, fijo y momentáneo, del encuentro de dos personas —diálogo, combate, descubrimiento— resuelto en un reconocimiento. El otro se presenta como una presencia corpórea. Esa presencia nos habla, nos mira, nos oye y nosotros la oímos, le hablamos y la miramos. Así descubrimos que la presencia es una persona o, como se decía antes, un *alma*. Un ser único, semejante a nosotros, vulnerable y enigmático. Al ver un cuadro de Bustos, repetimos este descubrimiento; el tiempo, sustancia de la historia, aparece por un momento: es un rostro humano.

