

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**FILOSOFIA**  
Y  
**LETRAS**

*REVISTA DE LA FACULTAD  
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

**47-48**

*JULIO-DICIEMBRE*

**1952**

*IMPRESA UNIVERSITARIA*

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

Rector:

**DR. LUIS GARRIDO**

Secretario General:

**DR. JUAN JOSÉ GONZÁLEZ BUSTAMANTE**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

Director:

**DR. SAMUEL RAMOS**

# FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA  
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

FUNDADOR:

*Eduardo García Máynez*

DIRECTOR:

*Salvador Azuela*

SECRETARIO:

*Juan Hernández Luna*

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71  
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país . . . . . \$ 11.00

Exterior . . . . . Dls. 2.00

Número suelto . . . . . \$ 3.00

Número atrasado . . . . . 4.00

## Sumario

### ARTICULOS

	Página.
Juan David García Bacca . . . . .	<i>Las ideas de ser y estar; de posibilidad y realidad en la idea del hombre, de la filosofía actual</i> . . . . . 9
Samuel Ramos . . . . .	<i>El pensamiento de John Dewey</i> . . . . . 41
Ramón Xirau. . . . .	<i>John Dewey y la experiencia estética</i> . . . . . 51
Adolfo Sánchez Vázquez . . . . .	<i>Humanismo y visión de España en Antonio Machado</i> . . . . . 61
Eduardo Luquín . . . . .	<i>José Enrique Rodó</i> . . . . . 79
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Juan Ruiz de Alarcón en la Biblioteca Nacional de Madrid (siglos xvii-xviii)</i> . 117
Oswaldo Robles . . . . .	<i>En torno al De Anima de fray Alonso de la Vera Cruz</i> . . . . . 135
Francisco Guerra. . . . .	<i>Las ideas médicas de fray Alonso de la Vera Cruz</i> . 161
Julio Jiménez Rueda. . . . .	<i>El centenario de don Rafael Delgado</i> . . . . . 175
Francisco Monterde . . . . .	<i>Trayectoria de Rafael Delgado, como cuentista</i> . 183
Juan A. Ortega y Medina . . . . .	<i>El problema de la conciencia cristiana en el Padre Hidalgo</i> . . . . . 193
Justino Fernández . . . . .	<i>Los dos Hidalgos de Orozco</i> . 213
Juan Hernández Luna . . . . .	<i>Hidalgo en la conciencia de los liberales</i> . . . . . 223

	Págs.
Roberto Ramos . . . . .	<i>Libros que leyó el señor don Miguel Hidalgo</i> . . . . . 233
Pedro Rojas Rodríguez . . . . .	<i>El mundo económico de Hidalgo</i> . . . . . 247
Xavier Tavera Alfaro . . . . .	<i>Hidalgo y "El Despertador Americano"</i> . . . . . 259
Sergio Fernández . . . . .	<i>El mensaje del Periquillo en el momento de la Independencia</i> . . . . . 275

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

José Gaos . . . . .	<i>Lcibniz zu seinem 300. Geburtstag</i> . . . . . 287
Vera Yamuni . . . . .	<i>Los principios de la Ontología Formal del Derecho y su expresión simbólica.</i> (Eduardo García Máynez.) . . . . . 294
Margarita Nelken . . . . .	<i>Historia social y política de Alemania. Historia de España.</i> (Antonio Ramos-Oliveira.) . . . . . 300
Ferrán de Pol . . . . .	<i>André Gide: The Ethic of the Artist.</i> (Lawrence Thomas.) . . . . . 307
Manuel Mendoza Sánchez . . . . .	<i>El mito de la nueva cristiandad.</i> (Leopoldo Eulogio Palacios.) . . . . . 310
José Almoina . . . . .	<i>El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII.</i> (José Ma. Gallegos Rocafull.) . . . . . 315
Eli de Gortari . . . . .	<i>Lógica. Teoría de la investigación.</i> (John Dewey.) . . . . . 319
Jesús Zamarripa Gaitán . . . . .	<i>La poesía.</i> (Johannes Pfeiffer.) . . . . . 323
Ismael Diego Pérez . . . . .	<i>El Cid Campeador.</i> (Ramón Menéndez Pidal.) . . . . . 327
Laura M. de Manzano . . . . .	<i>El peligro de la libertad intelectual.</i> Tercer Congreso Interamericano de Filosofía. Mesa Redonda de la UNESCO . . . . . 333
J. H. L. . . . .	<i>Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras</i> . . . . . 337
Registro de revistas . . . . .	345

## LOS DOS HIDALGOS DE OROZCO \*

Si nos prestamos a entender lo que es pintura en el amplio sentido que le dió Lessing, tan antigua como la humanidad puede decirse que es la pintura de historia. Ciertamente recordar el pasado por sus hechos gloriosos o las heroicas hazañas en la caza o en las conquistas militares por medio de relieves, de mosaicos o de pinturas, es típico del antiguo Oriente y del mundo Occidental desde sus inicios. También la historia religiosa, en el sentido de diversas religiones pintadas por los pueblos creyentes en ellas, ha quedado expresada por el arte. Esto último clara y ampliamente lo desarrolló la Edad Media, de manera que no hay pasaje del Antiguo o del Nuevo Testamento que no sea, en verdad, un tema histórico religioso, independientemente de la fe que se tenga o se deje de tener.

Con el Renacimiento advino la conciencia humanista, como todos sabemos, y la pintura de historia tomó un nuevo sesgo, aunque, claro está, no se la llamó entonces con ese nombre. Los temas religiosos continuaron, ricos y profusos, si bien el hombre iba ocupando en ellos un lugar cada vez más importante, aunque oculto o disimulado. Fue una manera de expresar la historia.

Los frescos de Benozzo Gozzoli en la capilla del Palacio Medici, en Florencia (hoy conocido por el Palacio Ricardi) son buen ejemplo de esa mezcla de lo divino y lo humano, ya que si por una parte los temas religiosos corresponden al objeto, por otra el tema histórico se desarrolla con todo el esplendor que el Renacimiento podía dar, pues si bien se trata del viaje de los Reyes Magos a Belén, Gozzoli se ingenió

---

\* Conferencia para el Congreso Mexicano de Historia reunido en Guadalajara, Jal., en noviembre-diciembre, de 1953.

para expresar la historia de los Medici en relación con importantes eventos y la vida entera de la entonces (siglo xv) ciudad más culta de Italia: Florencia.

Las alegorías expresaban también artísticamente, aquí y allí, una circunstancia histórica bien determinada, como sucede con el famoso cuadro de Boticelli, propiamente llamado: *El retorno de la Primavera*, que no es sino la expresión artística del recuerdo de los famosos torneos Mediceos en 1475 que cantara Policiano, pero Boticelli dió a su obra el sentido del retorno de los tiempos felices bajo Lorenzo el Magnífico, cuyo lema era: *Le temps revient*.

Podría rastrearse así la historia como preocupación de la pintura de historia en la edad Moderna, es decir una historia de la historia en la pintura, que abarcara la historia de la pintura casi por entero, hasta llegar al siglo xviii y con él a una cima de la conciencia histórica que se expresa a maravilla en el arte de la pintura.

Hay aquí una aclaración que es necesario hacer y es que en la Edad Media la pintura de historia no pretendía eso que llamaron después "la propiedad escénica", por razones de su concepción religiosa —la variedad de tiempos como accidentes sin importancia verdadera— y así en las escenas que se representan en las tapicerías, por ejemplo, ya sean de caza, de batallas antiguas o hasta mitológicas, con el advenimiento del renacer clásico, no tienen aquella "propiedad escénica" propia de una acusada conciencia histórica. Personajes de una época se representan con indumentarias y actitudes de otro tiempo y esto es concepción tan poderosa en su indiferencia a la historia y la cronología, que alcanza hasta el siglo xviii mismo. Todavía Tiépolo pinta un *Banquete de Cleopatra* en que todas las formas e indumentarias responden al Renacimiento, sin importarle un bledo si aquello tenía "propiedad histórica" o nó, resultando con ello un mundo fantástico e incongruente sin dejar de ser atractivo desde el punto de vista del arte. Mas, las cosas no podían continuar así.

Pensemos primero en Jacques Luis David en quien la historia es la preocupación central, por el sentido clásico, tan antiguo, de la historia como ejemplo moral para educación de los pueblos. Así, a la caída de Napoleón, David escribía desde Bruselas (1821) a su discípulo y sucesor en París, el Barón Gros: *Entréguese a lo que realmente constituye la pintura de historia... Toda otra clase de pintura desaparecerá, sólo ésta queda libre de las pasiones de los hombres*. Inútil parece agregar cuán

equivocado estaba el artista en lo que se refiere a que la pintura de historia esté libre de las pasiones de los hombres, mas, su clasicista espíritu aspiraba a un absoluto esencialista imposible, disque a la verdad científica, objetiva. Fué el ideal de unos tiempos, una forma de entender la historia y con ella su expresión en el arte.

Con Goya, el contemporáneo de David, la comprensión y expresión de la historia en el arte de la pintura va por otras vías, que son el punto de partida para las mejores expresiones que han de seguirle en el tiempo. Goya no idealiza, ni pretende absolutismos ajenos a las pasiones de los hombres, por el contrario pinta la pasión misma con el mayor carácter y veracidad, con sentido crítico, así en sus *Fusilamientos del 3. de mayo*, en los *Episodios del 2 de mayo*, o en el retrato de *La Familia de Carlos IV*, y su obra entera no es sino la pintura crítico-histórica de su tiempo ejecutada con tanta verdad y profundidad interpretativa que no hay archivo que contenga documentos mejores ni más elocuentes de lo que fué España en aquel tiempo.

Delacroix, por su parte y a su manera hace pintura de historia en formas monumentales. También Ingres, por su parte y a su manera intenta lo mismo. Fueron ambos los últimos de gran estilo. Después vinieron cuadros de historia en serie, toda la pintura académica se fue por ahí, mientras las nuevas expresiones empezaron a dar vida a otras escenas. Los académicos debilitados como creadores, se convirtieron al nuevo credo: la historia científico-positivista. Así, las batallas y otras escenas militares se pintaron con gran perfección técnica a la manera naturalista y con gran precisión respecto a los datos proporcionados por la historia científica, de lo cual resultó tanta pintura aburridísima —pensemos en Meissonier y seguidores— que, como dijo Baudelaire, más parecían planes de campaña que arte propiamente dicho.

Sólo un artista genial, Daumier, mantuvo vivo un tipo de pintura que puede llamarse de historia, expresándose por medio de la litografía. Fue quien recogió la lección de Goya pero creando una obra original que abarca prácticamente todo el siglo XIX. Su obra constituye otro de esos grandes y verídicos documentos históricos que no pueden ser ignorados.

Después, la pintura de historia pasó a la historia, con el Impresionismo y lo demás, si bien esta etapa de la pintura es tan histórica y documento histórico como el que más; se pinta la vida diaria, el presente —lección



que había dado el siglo xvii holandés—, mas, justamente por eso se está pintando la historia de un tiempo.

\*

\* \*

En México la pintura de historia propiamente hablando, fue introducida con plena conciencia por Clavé en la Academia de San Carlos, a mediados del siglo xix. Se trata de temas histórico-religiosos idealizados al máximo, especialmente de la vida de Jesús, que cuadraba bien al espíritu romántico del tiempo. Mas no se pintó sólo eso, empezó el mismo artista con escenas de la historia europea, como en su cuadro: *Locura de Isabel de Portugal*, que si gustó, no interesaba lo suficiente. Entonces, bajo la dirección de Clavé, sus discípulos produjeron escenas de la historia antigua indígena, de acuerdo con el más riguroso sentido académico del tiempo. Y resultó una nueva incongruencia. La "propiedad escénica" estaba cuidada, pero era teatral y falsa; el concepto de la belleza clásica privaba, a pesar de uno que otro toque de lo que se llamó: "realismo", y nuestros tipos indígenas fueron metidos en el molde clásico y aparecieron —hasta donde fué posible— como nuevos Hermes y Apolos americanos. *El descubrimiento del Pulque* y el *Senado de Tlaxcala* son dos obras que prueban suficientemente lo anterior. Mas en todo caso la historia antigua de México hizo así su aparición en la historia de la pintura de historia. Por ese camino los mejores frutos fueron el *Fray Bartolomé de las Casas* y el *Martirio de Cuauhtémoc*, de Félix Parra, por medio de los cuales entró en la pintura la historia de Nueva España.

También Juan Cordero se inició en Roma con la pintura de historia y nos legó su *Colón ante los Reyes Católicos*, que no pasaría inadvertido junto a otras obras académicas del tiempo.

Aparte de lo anterior, José María Velasco cultivó la pintura de paisaje y en particular y ampliamente, el paisaje histórico, es decir el paisaje como pretexto para introducir temas de nuestra historia o, también, viceversa, pues los dos intereses se juntaban en el gran artista. Fue él quien propiamente introdujo nuestra historia, desde la antigua hasta la moderna, en la pintura, de acuerdo con el concepto científico-positivista, naturalista y académico, pero que se levanta al más alto nivel por su

gran calidad como arte y que tiene por medula un sentimiento religioso verdadero.

Otro gran artista finisecular que alcanzó el principio de la Revolución, fue José Guadalupe Posada. Podemos llamarle gran pintor, aunque se exprese por medio del grabado en madera o en zinc, porque pinta la vida mexicana de su tiempo con fantasía y buen humor —como antaño Goya y Daumier— para agudizar más su profundo sentido crítico-histórico. Y con Posada llegamos ya a nuestros días.

\*  
\*   \*

Consideremos el panorama de la pintura en las primeras décadas del siglo xx. En Europa la pintura de historia, y en general la gran pintura, estaba olvidada. Tras del Impresionismo los nuevos movimientos tenían como preocupación central encontrar nuevas formas de expresión, que a la postre vinieron a integrar un nuevo lenguaje artístico propio del siglo xx. Alejándose totalmente del naturalismo tradicional y de las academias, los grandes artistas fueron dando los pasos necesarios de una evolución que constituye una revolución en el campo del arte. Porque en nuestro tiempo y en nuestro arte no se trata ya de pintar *cosas*, de pintar la materialidad objetiva, sino de expresar simbólica, metafóricamente, sentidos profundos, no materiales, de la realidad humana. El arte de nuestro tiempo tiene, para mí, ante todo una alta calidad espiritual y humanista.

Nada había ni en Europa, ni en otros sitios, ni en México, a principios de siglo, que pudiera llamarse propiamente pintura de historia, pintura monumental, gran pintura, con grandes temas históricos, filosóficos o religiosos. Por excelente que sea —y salvo alguna excepción— el arte de la pintura de finales y principios de siglo, no obstante sus excelencias y maravillas, es de tono menor, hay que reconocerlo así hoy día, aunque todo tenga su justificación histórica, pero es un hecho. Y en esto quedan incluidos todos los movimientos importantes desde el Impresionismo, es decir: el Postimpresionismo, el Fauvismo, el Cubismo, el Futurismo, la Escuela Metafísica y aun hasta el Surrealismo, ya contemporáneo de la Pintura Mural Mexicana.

Frente a ese panorama los artistas mexicanos del siglo xx vinieron a dar un sesgo nuevo al arte de la pintura. Reinviocaron las grandes

expresiones monumentales no sólo en el campo del arte, diría yo, sino en el de las grandes expresiones de la cultura de nuestro tiempo.

Ahora bien, la pintura monumental no puede hacerse sin temas a la altura de su objetivo, que jamás podrá ser meramente decorativo, sino expresivo de ideas, sentimientos e ideales, ya sea en el campo histórico, en el filosófico, o en el religioso, o bien en los tres a un mismo tiempo, pues no se trata de casilleros racionalistas cuando el propósito es hablar del hombre o de la historia, que es lo mismo.

La pintura mural mexicana no sólo revivió las formas monumentales sino que lo hizo con nuevo sentido formal, es decir del arte perteneciente a nuestro tiempo, un arte no naturalista, ni académico, ni con el ideal exclusivo de la belleza clásica. Por eso ha podido dar expresión a nuestra historia, con carácter y propiedad, poniendo de relieve entre otras, la belleza del indio, la de nuestro folklore, la de nuestra vida pasada, la del presente y la posible o imposible del futuro. Mas no sólo constituye una novedad la pintura mural mexicana por su parte formal, sino también por ser pintura de historia y aún más, por sus sentidos críticos. Pintura de historia, propiamente hablando, con sentido crítico y en formas monumentales de primer orden, es la primera vez que se produce en el mundo entero. Todo lo anterior, salvo, claro está, la gran pintura del Renacimiento, no parece, en el terreno de la pintura de historia, sino conatos y tanteos. La primera vez que se hace pintura crítico histórica en tal escala, calidad, sentido, fuerza y franqueza, es en México en el siglo xx.

Ahora bien, es necesario distinguir entre las expresiones individuales de los grandes artistas mexicanos y su forma de comprender la historia y su crítica. Distintas son en Rivera y en Orozco las formas artísticas y la crítica histórica que hacen, ambos en gran escala; también es distinta la obra de Siqueiros y la de Tamayo. No podría ser de otra manera, no obstante las coincidencias que pueden encontrarse entre unos y otros.

Parece que los muralistas mexicanos han comprendido desde un principio "la historia como hazaña de la libertad", por tomar aquí la idea de Benedetto Croce, mas importa saber bajo qué ideales, bajo qué signos se ha ido comprendiendo la libertad en el curso de la historia y bajo qué ideales y signos han comprendido la libertad cada uno de los grandes artistas mexicanos, pues cada quien comprenderá la libertad según el ideal de lo que para él sea. Tenemos dos ejemplos.

En la obra de Rivera la libertad se consigue o se conseguirá por medio de la ciencia, de la técnica y de la lucha dialéctica entre opresores y oprimidos; sus héroes son el obrero, el campesino y el soldado y los libertadores en ciertos momentos. Así, "la historia es la historia de la libertad", según el pensamiento famoso de Hegel, y esa historia es la del materialismo histórico dialéctico. Es una visión de la historia que tiene así su correspondiente sentido crítico.

Para Orozco la libertad es ante todo la que el individuo, o los pueblos pueden alcanzar en un alto sentido espiritual, de conciencia, y a pesar del sufrimiento y del dolor humanos, o quizá, sólo por ellos. Parangonando a Croce quizá diría él que: *mi* historia es *mi* hazaña por la libertad, así de concreto y realista viene a ser. Sólo el individuo que ha conquistado una libertad interior es capaz de ayudar a otros a ser libres, todo lo cual implica la libertad dentro de los límites de la conciencia individual o colectiva. De esa manera la historia en su meollo es el esfuerzo heroico del hombre, de los hombres de los diversos tiempos, por *ser libremente* de este o de otro modo. El modo de Orozco era ser libremente artista, que no hay otra forma de serlo. Siempre con un penetrante sentido crítico, Orozco no pensó ni expresó la libertad como un ideal lejano, sino como una necesidad realizable concretamente aquí y ahora y primero que en otros en si mismo. Sólo que esa libertad por ser de la conciencia implica sufrimiento y dolor a la vez que gozo, gozo de sentirse y saberse libre, pero dolor de realizarse, al vivir tal libertad.

Por lo dicho no es de extrañar que Orozco haya hecho un símbolo especial de la figura venerable de Hidalgo en dos ocasiones y de dos maneras diferentes; es uno de sus más destacados héroes —el otro es Prometeo—, por ser un hombre de pensamiento y de acción, un hombre libre, que es tanto como decir —en el antiguo sentido clásico— que es un hombre responsable, de conciencia, a quien no puede ni debe medirse con la vara común.

\*

\* \* \*

Veamos como expresó la primera vez (1936) Orozco el tema de Hidalgo como libertador y en qué contextos, porque, naturalmente, no se trata de una imagen aislada, idealizada y desarraigada de la historia,

sino por el contrario de un símbolo del pasado que tiene suficiente sentido como para relacionarlo con el mundo de nuestros días ¿qué sentido puede tener ésto?

El cubo de la escalera monumental del Palacio de Gobierno de Guadalajara fué unificado por el artista, paredes y bóveda, de manera que las escencias que allí se desarrollan se encuentran en un ámbito solo, no obstante de que se componen en una especie de tríptico, sobre los muros. El mundo allí expresado es el de nuestro tiempo. Por una parte, a la izquierda, extraña amalgama de clericalismo y militarismo, resultando en un monstruo terrible que vomita bayonetas; por otra parte, a la derecha, aquel no menos extraño circo político contemporáneo en que payasos formidables hacen malabarismos increíbles con signos de diversas ideologías, tratando de aplastarse unos a los otros o de superar posiciones. Nada, quizá, entre una y otra pintura, puede dar mejor impresión de la locura de un tiempo. En la parte central las multitudes grises se lanzan a la matanza, mientras que sobre ellas ondean las rojas banderas, símbolos de nuevos ideales. Mas todo ese mundo caótico está dominado, superado a su vez, por la monumental imagen de Hidalgo, quien levanta la mano siniestra, cerrando el puño, mientras en la diestra lleva una formidable y encendida tea, cuyo fuego parece enardecer a las multitudes; el rostro inspirado y la actitud de la impetuosa figura por entero es desafiante, llena de valor y grandeza: un símbolo libertario.

No es ciertamente el Hidalgo concebido así por Orozco el apacible párroco, ni el intelectual que en sus felices días en San Felipe leía literatura francesa y hacía representar en su casa a Racine; ni tampoco el industrioso técnico del Bajío, por el contrario, es el hombre de acción, al que llegó la hora de ponerse al frente de una tropa y no retrocedió, sino que siguió su destino hasta el sacrificio.

Frente al mundo turbulento y caótico de nuestros días, en que diversos ideales entrechocan atropellándose, una sola idea, un solo símbolo, una sola lección del pasado se levanta airada, portadora del fuego sagrado e inmarcesible de la libertad y todo eso queda significado en la heroica imagen de Hidalgo. Ayer como hoy el esfuerzo por vivir, por ser libremente, requiere ese fuego que Hidalgo tuvo y tiene en la mano. No es un signo político, ni de partido, es un símbolo humano y vital, es sencillamente el fuego que consume al hombre en su afán de realizar consciente y plenamente su destino, su ser, su libertad.

## L O S   D O S   H I D A L G O S   D E   O R O Z C O

En 1949, año de la muerte de Orozco, el artista terminó la pintura de la Cámara Legislativa en el mismo Palacio en que años antes dejara la imagen de Hidalgo frente a un mundo caótico. Ahora, en la bóveda de la Cámara, Hidalgo surgirá de nuevo en una imagen diferente de la anterior. No es en este caso el Hidalgo que se puso al frente de la tropa el 16 de septiembre de 1810, ahora se trata del hombre de pensamiento, del intelectual, del legislador, el hombre de cultura, de conciencia, el hombre libre que libera a los demás.

Consideremos el cuadro en que aparece Hidalgo ahora. Los legisladores: Morelos, Juárez, Carranza, se encuentran sobre el muro, mas en la bóveda la imagen de Hidalgo domina, esta vez rodeado de esclavos a los cuales dará libertad. Inútil es decir la inspiración directa que tiene la alegoría en el famoso decreto de Hidalgo aboliendo la esclavitud en el inicio mismo del México naciente, pero el artista le ha dado una dramática y aun trágica expresión. Fue su última obra y en ella las figuras desgarradas y desgarradoras de los esclavos conmueven cual ninguna otra, en contraste con la imagen serena y señera de Hidalgo que escribe una sola palabra: LIBERTAD...

Orozco resumió en sus dos Hidalgo su más íntimo anhelo y su sentido realista. Libertad y dolor humano. Dolor si no se es libre, dolor también si se es, pero en otro elevado sentido, el de la propia vida realizada en este mundo para, con el pensamiento y la acción, hacer libres a los demás. Orozco, por eso, hizo de Hidalgo su héroe, porque hubo una profunda coincidencia entre los dos titanes. Hidalgo, según lo pintó el artista, no es solamente el hombre de una circunstancia histórica concreta, es un símbolo universal, como en efecto lo es, porque su vida, su obra y su ejemplo trascienden su circunstancia particular.

Vida y libertad se identifican en Hidalgo y en Orozco, ambas significan sacrificio y dolor porque llevan por dentro y por fuera el fuego de la conciencia que abrasa. Por eso Orozco pudo también pintar a Cristo, porque, pensando una vez más en las palabras del filósofo, Croce: *El individuo, en el curso de su vida, es un Cristo que sufre de dolores terribles y de azares atroces, y cada uno de nosotros lleva en sí el recuerdo, de que no puede desprenderse y del que sólo se librará merced a la muerte.*

Símbolo sintético y por excelencia de todo lo anterior es el Hombre en llamas, quemándose, de la Cúpula del Hospicio Cabañas, obra *sui generis* por todos sentidos en la historia del arte y de la cultura, que es-

peramos volver a contemplar algún día en todo su esplendor y majestad. Así fué Hidalgo y así fué Orozco y así es, al fin y al cabo, todo hombre que en verdad lo sea. La Historia es la historia del fuego de las conciencias, del dolor de vivir y de la necesidad de ser libremente. Esa es la belleza trágica, auténtica y grandiosa que Orozco expresó cual ninguno. Los dos Hidalgos pintados por Orozco significan el mejor homenaje que ha hecho nuestro tiempo al Padre de México Independiente.

JUSTINO FERNÁNDEZ