

# HISTORIA E HISTORICIDAD EN LA PINTURA FINISECULAR MEXICANA\*

*Víctor Ruiz Naufal\*\**

En el transcurso de 1908, muchos lectores pudieron enterarse de que el pintor Salvador Arteaga había sido nombrado maestro de la Academia. Por medio de la cátedra que comenzaría a impartir, el artista trataría de librar a esa institución educativa de los lastres e inercias que, en su opinión, la asfixiaban y volvían anacrónica frente al espíritu moderno del siglo que se iniciaba. Además de hacer efectivas sus ideas y convicciones en el aula, Arteaga se dedicó a lucubrar un ambicioso proyecto pictórico personal, una obra suprema a la que consagró todas sus energías sin que a la larga pudiera consumarla.<sup>1</sup> Sumido en una febril obsesión...

37

Salvador alzaba pinceles y tiento, raspaba la paleta, dejaba caer sobre el desmesurado lienzo casi virgen del cuadro en proyecto el trapo que lo cubría..., o guardaba, de cara a los muros, en los rincones, o retirándolos del otro caballete... los esbozos y pinceladas hechos y vueltos a

\* Una primera parte de este trabajo, “El indio real y el indio ideal: un dilema en el arte académico mexicano del siglo XIX”, puede leerse en *Estudios*, n° 76, primavera 2006, p. 45-64.

\*\* Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

<sup>1</sup> Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas en el Modernismo”, en *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, 1986, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 162-7.

hacer, que habían de servirle andando los meses y no atrasándosele ni la inspiración ni el ánimo, para la magna obra pendiente. Magna de veras: nada menos que perpetuar en la tela la vieja ciudad colonial de los virreyes hispanos, no sólo en su aspecto de metrópoli que lentamente se moderniza y hermosea, sino en el de su fugitiva fisonomía moral, su alma de siglos y de luchas...

Quería que el pincel operara el prodigio, que al concluir el cuadro palpáranse los sufrimientos y las satisfacciones de los pobladores sucesivos; los espasmos de pasión y los espasmos de dolor; la voluptuosidad del amor y de la muerte; las entradas ululantes de los guerreros victoriosos y las agonías lentas de los sitiados y de los vencidos... Quería que se adivinara el rastro que la sangre derramada, grabada para siempre en los insensibles lechos de guijarros por los que corre, y la huella que el llanto imprime en los semblantes de las madres y de las amantes sin consuelo... Quería pintar las albas jocundas y las melancólicas horas vesperales; los dramas de la tierra y las íntimas tragedias; las salvajes invasiones de razas enemigas, segando vidas y huyendo a sus latitudes inhospitalarias con pedazos de patria bárbaramente amputados, y las refriegas fratricidas sin cuartel, en que los hermanos se trucidan y renuevan los odios cainescos e inacabables de las edades primitivas...

Quería que su pincel desentrañara los secretos olvidados, los males que reaparecen, los horrores que se repiten: toda la historia siniestra que dormita en la piedra, en las telarañas de las ruinas y en las costras de polvo de los monumentos...

Hasta llegó a imaginar que el día en que el cuadro principiara a resultarle según su idea, de un golpe tornaríanle sus creencias estropeadas por la garrulería de sus maestros iconoclastas y vulgares. Sí, si atinaba a pintar un cuadro 'con alma' —como era necesario que lo pintara—, si atinaba siquiera a medio mostrar en el retrato de la ciudad *El Alma Nacional...*, entonces descubriríase la que le animaba; pues así como para que exista la verdadera obra de arte menester es que tenga un alma entre sus páginas, entre sus notas, entre sus colores o entre su grano, menester es también que el hombre se sienta poseedor de una suya...<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Federico Gamboa, *Reconquista*, 1937, México, Botas, p. 75-9.

El proyecto de Arteaga rompía por completo con la práctica académica y positiva de representar los hechos históricos con la mayor fidelidad posible. Por el contrario, *El Alma Nacional* debería ser un lienzo en el que el espectador captara mensajes, antes que líneas y formas, de una tradición compartida, en la que podían identificarse clases y razas unidas por una historia común. La otrora obra plena de la pintura de tema histórico, *El martirio de Cuauhtémoc* realizado por Leandro Izaguirre, pasaba a ser, frente a la ambiciosa creación en ciernes de Arteaga, una simple estampa, y similar condición adquirirían los lienzos que, a partir de 1892 y hasta ese momento, trataron de emular la perfección alcanzada por el de Izaguirre. En dicha lista podrían incluirse, entre otros, el cuadro titulado *Varios jefes aztecas demuestran a Moctezuma la llegada de los españoles*, firmado por Isidro Martínez en 1893; *Los pintores aztecas comisionados por Moctezuma muestran a éste dibujos representando la llegada de los españoles, Moctezuma recibe el nombramiento de monarca* y *El Tzompantli (Torre de las calaveras), prisioneros españoles sacrificados por los sacerdotes aztecas en un teocalli*, de Adrián Unzueta; *Moctezuma visita en Chapultepec los retratos de los monarcas sus antecesores*, pintado en dos versiones por Daniel del Valle y Rafael Aguirre; *La rendición de Cuauhtémoc a Hernán Cortés* y *Elección de un jefe tolteca*, ejecutados por Joaquín Ramírez; *Nacimiento de un niño azteca*, por Manuel Ramírez; *Funerales de un rey azteca*, realizado por J. García Coromina, y el *Episodio de la conquista*, pintado por Francisco de Paula Mendoza.<sup>3</sup>

Para fortuna de esta pléyade de pintores y de sus obras, Salvador Arteaga tan sólo era el personaje central de *Reconquista*, novela publicada por Federico Gamboa en 1908. En ella, el autor trató de transmitir las preocupaciones religiosas y los conflictos morales que lo aquejaban en esa etapa de su existencia, aunque también sacó a la luz un sentimiento compartido por muchos de los artistas de su tiempo, que a través de las letras, la música y las imágenes intentaban comunicar pensamientos e ideas subjetivas, antes que hechos concretos.

<sup>3</sup> Ramírez, *op. cit.*, p. 154.

En el caso específico de las artes plásticas, tales inquietudes tenían su origen en la rebelión de los artistas contra los rígidos preceptos de la Academia; en el sensualismo y el simbolismo que adoptaron en Europa Jesús F. Contreras y Julio Ruelas; pero sobre todo, y de manera novedosa, en el replanteamiento intelectual que al finalizar el siglo XIX comenzara a hacerse con respecto a los fundamentos raciales y culturales de la nación mexicana.

Precursor de este tipo de aspiraciones y rebeldías, fue el escultor Jesús F. Contreras, un entrañable amigo de Federico Gamboa al que años atrás dedicara *Santa*, su novela más exitosa. Contreras había conocido la miel y la hiel de la fama. A los 24 años, cuando residía como estudiante en la capital de Francia, fue comisionado por Porfirio Díaz para realizar los doce paneles en altorrelieve que decoraron el pabellón de México en la Exposición Universal de París de 1889, concebido por el arquitecto Antonio M. Anza y el doctor Antonio Peñafiel. Seis de esas esculturas estuvieron dedicadas a los dioses prehispánicos Centéotl (diosa de las mazorcas), Tláloc (dios de la lluvia), Chalchiuhtlicue (diosa dispensadora de los beneficios del agua), Xochiquetzalli (diosa de las artes), Camaxtli (dios de la caza) y Yacatecuhtli (dios del comercio). El tratamiento que dio a las deidades consistió en mostrarlas de frente, con apariencia humana y con cierto hieratismo, tal y como era posible advertirlo en las esculturas que se conocían del pasado prehispánico. En cambio, los otros seis altorrelieves, que representaban a los gobernantes indígenas Itzcóatl, Netzahualcóyotl, Totoquihuatzin, Cacama, Cuitláhuac y Cuauhtémoc, fueron concebidos en pleno movimiento y con un marcado poder expresivo que rayaba en la teatralidad.<sup>4</sup>

En la Ciudad Luz, el pabellón y las esculturas causaron revuelo; empero, cuando el edificio desarmado y los altorrelieves en bronce llegaron a México, los comentarios pasaron de la crítica incisiva al desprecio. Ya en junio de 1891, un periodista se quejaba de que “las

<sup>4</sup> Patricia Pérez Walters, *Jesús F. Contreras 1866-1902. Escultor finisecular*, 1990, México, CNCA/INBA/Museo Nacional de Arte, p. 18-9; Fausto Ramírez, *La plástica en el siglo de la independencia*, 1985, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, p. 100-1.

diversas piezas que en su conjunto forman el Palacio Azteca, dentro del cual se exhibieron nuestros productos en la última Exposición de París, se hayan diseminados en los patios de la antigua Aduana y en los de la Escuela de Minería”.<sup>5</sup> Mientras que en enero del año siguiente Manuel G. Revilla, al estudiar el panel de bronce que representaba a Cuauhtémoc, increpó:

El altorrelieve [...] parece estar inspirado en la estatua del paseo de la Reforma, pero [...] resulta, sin embargo, muy distinto de aquélla. La fiereza y majestad del Cuauhtémoc de Noreña han sido trocadas por el afeminamiento, y más que el Emperador azteca, semeja esta figura a un tenor que ensaya a conciencia su canto. No es lo movido de ella lo que le perjudica, sino la elección de los movimientos. No llegaremos con Charles Blanc al grado de reprobar toda actitud violenta en la estatuaria [...] pero sí cabe exigir que en el caso de que se elijan para la estatua movimientos violentos, sea a condición de que no choquen con la nobleza ni las bellas líneas, como sucede con la figura que nos ocupa, por tener el pecho saliente, el brazo derecho demasiado arqueado y la pierna izquierda muy echada hacia atrás.<sup>6</sup>

Revilla no mentía en su apreciación, pues Contreras transformó a los fieros guerreros indígenas en gráciles bailarines que difícilmente podrían coincidir con las crónicas antiguas, en las que estos personajes adquirirían dimensiones heroicas. Sin embargo, muy lejos estaba el escultor de pretender hacer escarnio de los gobernantes indios; su foco de atención estaba en el arte que se realizaba en México; un arte anquilosado y sometido a los gustos más conservadores, a la línea exacta, al color preciso, a la composición repetida una y mil veces que volvía a

<sup>5</sup> Anónimo, “El Palacio Azteca” (*El Monitor Republicano*, 18 de junio de 1891), en Sonia Lombardo de Ruiz, *El pasado prehispánico en la cultura nacional (Memoria hemerográfica, 1877-1911)*, 1994, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, t. I, p. 213-4.

<sup>6</sup> Manuel G. Revilla, “La Exposición de Bellas Artes en la Academia de San Carlos”, (*El Siglo XIX*, miércoles 6 de enero de 1892), en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 1969, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, t. III, p. 289-90.

los hombres y a las mujeres, a los próceres y a los guerreros representados, en seres rígidos, imperturbables y ajenos a la humanidad que les era intrínseca. Quizá la lucha que emprendió Contreras mediante su obra, se pueda apreciar de manera más elocuente al comparar los gobernantes indígenas con la escultura conocida como *Malgré-Tout*, en la que una frágil mujer atrapada en la piedra y concebida dentro de los cánones sensualistas de los que Augusto Rodin era el principal exponente, transmite en su tragedia toda la fuerza expresiva de que adolecen, por ejemplo, los altorrelieves de los dioses indígenas que adornaban el ‘Palacio Azteca’. Cabe señalar, empero, que *Malgré-Tout* fue una obra ejecutada casi diez años después que las esculturas del pabellón mexicano, cuando Contreras se había transformado en el escultor más reconocido y exitoso de su país, había perdido a causa del cáncer su brazo derecho y, *A pesar de todo*, como el nombre de la escultura lo indicaba, podía luchar y seguir creando.

De su rebeldía frente a los rigores de la Academia mexicana, a la que consideraba estéril y anquilosada, da fe la misiva que en enero de 1895 envió al presidente de la República contra la ineficacia de la Escuela de Bellas Artes. Para resolver los males de ese centro de estudios, propuso un programa que implicaba la supresión de la mayoría de las clases y el despido de los profesores que las impartían, a fin de inaugurar una institución educativa en París, en donde pudieran formarse los pensionados mexicanos.<sup>7</sup> Este proyecto nunca llegó a ser considerado, pero Contreras no cejó en su animadversión por la Academia e incluso se transformó en un abanderado del progreso en la enseñanza del arte. Un lustro después, el escultor daría marcha atrás en su intención de crear la escuela parisina, aunque entonces se pronunció por la fundación de “un Centro Artístico que dé cabida a todos nuestros artistas y les permita vivir con independencia fuera del parasitismo y la burocracia gubernamentales. Para lo cual debe

42

<sup>7</sup> Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912”, en *Las academias de arte (VII Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas)*, 1985, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 215.

procederse a la construcción de un edificio especial para llevar a cabo exposiciones comprendiendo en el mismo edificio una sala de fiestas y conferencias y una escuela libre de Bellas Artes”.<sup>8</sup>

Para ese entonces, el escultor se encontraba en Europa. Había viajado a Italia e incluso a Egipto y, radicado en París, actuaba como comisionado general de Bellas Artes del gobierno de México. Estableció entonces estrechos contactos y amistad con varios artistas europeos, como Frédéric-Auguste Bartholdi, Agustín Querol y Antonio Fabrés, a quien invitó, en nombre de Porfirio Díaz, a impartir la cátedra de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México.<sup>9</sup> Con la intención de hacer más atractivo el ofrecimiento, Contreras le aseguró que sería nombrado profesor de la clase de dibujo al desnudo y profesor de la clase de dibujo del traje, además de inspector de las clases de dibujo y subdirector de la Escuela. Esta última oferta auguraba que los reclamos de Contreras por llevar a cabo reformas en la Academia por fin serían atendidos, aunque desgraciadamente el escultor nunca pudo ver coronados sus esfuerzos, puesto que murió el 13 de julio de 1902.<sup>10</sup>

En octubre de ese año, Fabrés llegó a México con la comisión inmediata de sustituir al anciano Santiago Rebull en la clase de pintura. Aunque el pintor catalán ya no pudo contar con el respaldo moral de Contreras, quien lo llamara “vencedor de la plástica, poeta del color, imaginación de luz y corazón de hidalgo”,<sup>11</sup> se topó con el recibimiento entusiasta de los miembros del Ateneo Mexicano Literario y Artístico, que el propio Contreras organizara en su estudio desde el 25 de junio de 1892. El escultor presidió hasta su muerte esta sociedad cultural, a la cual asistían con regularidad Justo Sierra como presidente honorario; literatos como Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Federico Gamboa, José Juan Tablada, Rubén

<sup>8</sup> Pérez Walters, *op. cit.*, p. 42.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 34; Ramírez, “Tradición y modernidad...”, *op. cit.*, p. 215.

<sup>10</sup> Salvador Moreno, *El pintor Antonio Fabrés*, 1981, México, UNAM, p. 30.

<sup>11</sup> *Ibid.*

M. Campos, Balbino Dávalos, Juan de Dios Peza, Ángel del Campo y Carlos Díaz Dufoo; el notario Jesús Trillo; el doctor Manuel Flores y Victoriano Salado Álvarez; los pintores Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, Gerardo Murillo, Alberto Fuster y Julio Ruelas; amén de los músicos José F. Elizondo, Manuel M. Ponce, Ernesto Elorduy y Ernesto Campa.<sup>12</sup>

Dicho grupo, editor primero de la *Revista Azul* (1894-1896) y más tarde de la *Revista Moderna* (1898-1911), fue el que tuvo a su cargo abrir a Fabrés las puertas de los círculos cultos y pudientes de la Ciudad de México. Para ello organizó una concurrida velada literaria, en la cual Juan de Dios Peza fue el encargado de darle la bienvenida, para después tener lugar una sucesión de lecturas en verso y en prosa acompañadas de piezas musicales.<sup>13</sup> En esa ocasión, Fabrés anunció la próxima inauguración en la Academia de una exposición con algunos de sus trabajos más representativos. Cuando este evento tuvo lugar, en diciembre de 1902, el encargado de realizar la crónica fue José Juan Tablada, quien advirtió:

44 | Los vetustos salones de la vieja Academia de San Carlos, alumbrados hace tanto tiempo por la luz espectral de un astro muerto, empolvados y ornados en sus fríos rincones por las telarañas que una oscura tradición tejieron, amparan hoy en su recinto, consagrado desde un remoto antaño a sombríos misticismos y a cetrinas hagiográficas, la gloria de un pintor ilustre, la afirmación de un artista moderno, la obra genial de un maestro poderoso.

Sin reparar en halagos, Tablada continuaba:

Traspasada la primera sala de Primitivos mexicanos a donde los pasmos virginales y los beatíficos arrobos se envuelven en las draperías acartonadas que prodigaron los Juárez y sus continuadores, se llega al primer salón de la Exposición de Fabrés. Basta el más ligero examen

<sup>12</sup> Pérez Walters, *op. cit.*, p. 14.

<sup>13</sup> “El insigne pintor Fabrés en el Ateneo Mexicano”, en *La República Mexicana*, 1902, transcrito en Moreno, *op. cit.*, p. 183.

de las obras ahí expuestas para que el observador se convenza de que está en presencia de la obra de un maestro. Dibujos a lápiz y a la pluma, acuarela, estudio y boceto al óleo, revelan ya la ductibilidad del artista, su riqueza de recursos, su dominio de la técnica y su virtuosidad triunfante de todos los procedimientos.<sup>14</sup>

En realidad, Fabrés era un buen maestro de la pintura, pero estaba lejos de ser un vanguardista en el arte. Mientras en Europa Cézanne, Matisse, Manet, Renoir y todos los impresionistas jugaban con la luz y la descomponían para llevar al espectador a tener una percepción intelectual del color y de la imagen, el pintor catalán centraba la atención en hacer de sus pinturas objetos preciosistas, que en su afán de reproducir la realidad competían con la fotografía. Él pertenecía a los pintores que en Europa eran designados como *pompier*, grupo del que, paradójicamente, habían aprendido o surgido muchos de los impresionistas. De acuerdo con un autor contemporáneo, el arte *pompier* se caracterizó por “un dibujo muy acabado y detallista, con tendencia a seguir unas fórmulas fijas. La pincelada corta y precisa, que modela la figura con precisión [...] La coloración adquiere tonalidades claras y brillantes; al mismo tiempo busca con insistencia la obtención de toda clase de trucos y efectos lumínicos. La composición, por último, tiende al movimiento, a la acumulación de objetos y a una excesiva insistencia en los elementos decorativos”.<sup>15</sup>

De cualquier manera, Fabrés resultó ser una novedad para la Academia de San Carlos, cuyos métodos y programas apenas podían sufrir cambios cuando alguno de los profesores era reemplazado a consecuencia de su muerte. Tal y como lo advierte Fausto Ramírez, los maestros José Salomé Pina, Santiago Rebull, Juan Agea, Luis S. Campa y otros más que ocupaban cátedras importantes, habían envejecido en el desempeño del oficio. En rigor, esta permanencia no obedecía al empecinamiento, sino a la ausencia de alguna ley que

<sup>14</sup> José Juan Tablada, “En la Academia de San Carlos la Exposición Fabrés”, en *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1912, México, transcrito en Moreno, *ibid.*, p. 184-7.

<sup>15</sup> Manuel Guidol, citado en Moreno, *ibid.*, p. 17.

regulara la jubilación o el retiro del personal académico. Sobre el asunto, el mismo Ramírez cita un caso revelador: “en 1902, el profesor de Órdenes Clásico y Composición, arquitecto Juan Agea, aquejado de ‘anemia cerebral’ e imposibilitado para seguir dando clases, por orden de sus médicos, solicitó la jubilación, después de 33 años de servicio [...] El ministro [de Instrucción] le respondió que no podía otorgársele en virtud de no existir texto legal en qué fundarla. La solución que se dio finalmente para eximir a estos viejos maestros de la penosa obligación de seguir dando clases, fue inventarles alguna comisión que justificara su perpetuación en la nómina. Así ocurrió en el caso de Agea, y así sucedería posteriormente con Pina, con Campa y con José María Velasco”.<sup>16</sup>

46 | Gracias a tal solución, la escuela pudo hacerse de nuevos profesores, en su mayoría ex alumnos aventajados que habían completado sus estudios en Europa. Con ello, pareció abrirse la posibilidad de fomentar nuevas corrientes en las aulas, aunque la incorporación al magisterio de Leandro Izaguirre en 1893, Joaquín Ramírez y Adrián Unzueta, ambos en 1897, así como Mateo Herrera y Francisco de Paula Mendoza en 1899 para ocuparse de diversas asignaturas de dibujo o de pintura, consagró al realismo como la corriente estilística predominante. Frente a ellos, casi nada pudo hacer Julio Ruelas, pintor y grabador imbuido en el simbolismo alemán y en el modernismo, que fue incorporado en 1902 para impartir la clase de dibujo del yeso antiguo, poco antes de la renuncia de Pedro Lascuráin a la Dirección.<sup>17</sup>

En realidad, el simbolismo era producto de una atmósfera ultrarrefinada, antimaterialista e impregnada del desencanto decadente de la Europa finisecular. Al ser trasladado a México por Ruelas, se expresó en los círculos reducidos que leían con asiduidad la *Revista Moderna*, en la que el artista difundió la mayor parte de su producción. Por sí mismo, el simbolismo no tuvo muchos seguidores; pero el sentido culterano de esa obra, que requería de la reflexión para encontrar en ella men-

<sup>16</sup> Ramírez, “Tradición y modernidad...”, *op. cit.*, p. 228-9.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 229-30.

sajes ocultos, fue retomado por muchos creadores de la generación del cambio de siglo. De esta manera, la producción de Ruelas pudo trascender a su tiempo y a su efímera vida, que fue truncada en 1907, cuando el artista contaba con 37 años de edad.<sup>18</sup>

El sucesor de Lascuráin en el cargo fue el arquitecto Antonio Rivas Mercado, quien aseguró que tal responsabilidad le fue ofrecida por el Supremo Gobierno a instancias de un grupo de jóvenes profesores pertenecientes a la Escuela. El 10 de enero de 1903 rindió la protesta de ley para ocuparlo, y menos de un mes después, el 2 de febrero, fue publicado en el *Diario Oficial* el nuevo Plan de Estudios que sería aplicado en el establecimiento.<sup>19</sup> Consciente de la necesidad de renovar al profesorado, Rivas Mercado continuó incorporando como maestros a los egresados de la institución que resultaban más prometedores. Así llegaron a impartir sus conocimientos Germán Gedovius, Mateo Saldaña y Daniel del Valle en 1903, Gerardo Murillo en 1907 y Gonzalo Argüelles Bringas un año después. De particular importancia fue el ingreso de Murillo a las actividades docentes de la Escuela, por cuanto que representaba a la perfección los ideales de renovación estética frente al realismo a ultranza que defendiera su predecesor. Con Murillo llegarían las noticias sobre el impresionismo y el fauvismo que reinaban en Europa, así como el ímpetu transmitido a los alumnos para que abandonaran las comodidades de los salones burgueses en favor de un arte vanguardista y comprometido.<sup>20</sup>

Las acciones de Rivas Mercado para renovar la Escuela, chocaron casi de inmediato con la presencia de Fabrés en la Academia, no sólo por las características de su arte *pompier*, sino también por insistir en que se hicieran valer las promesas de Contreras antes de morir, en el sentido de que sería nombrado subdirector. Como dicho cargo no existía, su reclamo fue motivo de constantes fricciones con el director,

<sup>18</sup> Con respecto al simbolismo en México, ver Fausto Ramírez, *Saturnino Herrán*, 1976, México, UNAM, Colección de Arte, n° 29, p. 9-16.

<sup>19</sup> Ramírez, "Tradición y modernidad...", *op. cit.*, p. 222.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 231-2.

quien además mostraba una marcada predilección por la arquitectura frente a las otras carreras que se impartían en la institución. No obstante, Fabrés contó con manos libres para implantar algunas novedades. Entre ellas la utilización de la fotografía como instrumento para la enseñanza y ejecución del dibujo y la pintura; el acondicionamiento de los salones de dibujo de modelos a manera de anfiteatros, con pupitres colocados sobre tarimas elevadas a fin de que los alumnos dominaran el modelo, y la introducción de luz eléctrica en la clase del desnudo. Igualmente importante fue la instalación de un complicado sistema para la realización de efectos de luz y sombra, que incluía plataformas móviles para el modelo, lámparas igualmente movibles y un dispositivo de lámparas cromáticas; la utilización de fondos de diferentes colores para hacer resaltar la figura, amén de utilerías que semejaban tierra, pasto o mármol e incluso una pequeña fuente con juegos de agua. De manera complementaria, dio una importancia singular a la representación de la vestimenta, valiéndose para ello de la rica colección de trajes exóticos y de época que poseía.<sup>21</sup>

48 | Un elemento que distinguió a Fabrés como personalidad excéntrica, fue el suntuoso estudio que instaló para sí en la parte trasera del antiguo edificio de la Academia. Según los recuerdos de Tablada: “El taller era un modelo de los estudios que para artistas mundanos estuvieron de moda el pasado siglo. Con la industriosa habilidad que los catalanes poseen para las aplicaciones del arte, los salones sombríos del caserón se transformaron en un recinto morisco o mudéjar, desde los muros chapeados de azulejos, con ventanas de caladas rejas, lámparas de mezquita pendientes del techo artesonado, alfombras más o menos orientales, hondos divanes, pebeteros, abanicos exóticos en los muros; huevos de avestruz pendientes de redecillas; espingardas, alfanjes, broqueles; pipas narguile; un cráneo verdadero donde un poeta circunstancial y byroniano, escribiera un dístico ateo bajo un parasol japonés pintado con fusinas alemanas y junto a una pandereta sevillana... la réplica en fin, por riguroso inventario, de un salón ‘fin de

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 223.

siglo’, hecho por Jorge Ohnet para algún Vargas Vila megalómano e imitador de Blasco Ibáñez.”<sup>22</sup>

El estudio era la carta de presentación del pintor, no sólo por el eclecticismo del que hacía gala, y que era considerado como sinónimo del modernismo, sino también porque exaltaba la forma en que Fabrés era capaz de abstraer la belleza de cada objeto para hacerlo resplandecer ante sus iguales. Estas cualidades resultaban particularmente valiosas para los miembros de la *Revista Moderna*, cuyo concepto de la ‘Belleza’ estaba relacionado con las características intrínsecas de la piezas así consideradas, y no con el estilo, técnica o corriente a la que pertenecían o en la que habían sido realizadas. Así pues, el apoyo de quienes escribían en esa publicación fue incondicional a Fabrés en los primeros años de su estadía en México.<sup>23</sup> La misma suerte corrieron sus discípulos, entre los que se encontraron algunos de los pintores que habrían de dar cimiento a la Escuela Mexicana de Pintura del siglo XX: Juan de Dios Arellano, Antonio y Alberto Garduño, Alfredo Escontría, Patricio Quintero, Armando García Núñez, Francisco de la Torre, Saturnino Herrán, Diego Rivera, Roberto Montenegro, Antonio Gómez, Benjamín Coria, Ramón Peón del Valle, Ramón López, Roberto Guzmán y Armando García Núñez.<sup>24</sup>

Fue a estos jóvenes a quienes Fabrés liberó, según Tablada, del ‘juramento’ que hasta entonces habían hecho de las “Reglas de la Cartuja o de la Trapa, y que enfermos emasculados eran incapaces de sentir la belleza de la mujer, las sugerencias del Amor humano y la infinita Poesía de la naturaleza... ¡México, en tres siglos, no ha tenido un artista que por medio de su arte traduzca un solo episodio de la pasión humana!”<sup>25</sup> La primera manifestación de la ‘libertad’ pregonada por Fabrés tuvo lugar en noviembre de 1904, cuando fue abierta la Exposición

<sup>22</sup> José Juan Tablada, *Las sombras largas*, 1993, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas Mexicanas, 3ª serie, n° 52, p. 89-90.

<sup>23</sup> Ramírez, “Tradición y modernidad...”, p. 226.

<sup>24</sup> Moreno, *op. cit.*, p. 85-96.

<sup>25</sup> José Juan Tablada, “En la Academia de San Carlos la Exposición Fabrés”, en *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1902, transcrito en Moreno, *ibid.*, p. 186-7.

de Pintura y Dibujo en la Academia de Bellas Artes, a la que asistió el propio Porfirio Díaz. Los aplausos fueron para Montenegro por sus acuarelas *Rincón de un patio colonial* y *Cabeza de estudio*; para Rivera por sus dibujos al carbón; para Antonio y Alberto Garduño por varios óleos; para Antonio Gómez por su *Autorretrato*; para Herrán por varios de sus dibujos, y para Antonio de la Torre por los óleos *Casas con lluvia*, *El patio con luz de madrugada* y *Cernidores*.<sup>26</sup>

El reconocimiento de que fueron objeto sus alumnos permitió al catalán sanar en parte las heridas que le propinara un supuesto *Dr. Orage*, quien se valió del seudónimo para cuestionar acremente la calidad del maestro como pintor. El conflicto se inició en junio de 1904, poco después de que se anunciara que el gobierno había adquirido el cuadro de Fabrés titulado *Los borrachos* en doce mil pesos. Para mostrar su inconformidad, el *Dr. Orage* advirtió que el reconocimiento en Europa de Fabrés, era obra del pintor Bouguereau, quien al igual que Geróme, Paul Delaroche y Lefevre, había sido señalado por Emile Zola como “maestro de la degeneración artística en Francia”. Bouguereau —continuaba el *Dr. Orage*— “es un pintor que sólo puede gustar a las señoras que aman los cromos aporcelanados, banal y vulgarísimo; amaneradísimo y afeminado, como una prostituta”. Finalmente sentenciaba: “Ni el pintor catalán ni ninguno de los pintores de la república, es capaz de ocupar con provecho para la juventud, el puesto de profesor en la Academia de Bellas Artes [ya que] la unión de ellos no hará más que sumir más en el abismo de la degeneración, con sus ranciedades y mercantilismo, a sus malaventurados discípulos.”<sup>27</sup>

Por las características que presentan los escritos del *Dr. Orage*, Fausto Ramírez deduce que se trataba de Gerardo Murillo, quien en combinación con Rivas Mercado presionaba de esta manera para conseguir la renuncia de Fabrés.<sup>28</sup> Como ello no ocurrió, los conflictos

<sup>26</sup> “La exposición de pintura y dibujo en la Academia de Bellas Artes”, en *El Imparcial*, 22 de noviembre de 1904, transcrito en Moreno, *ibid.*, p. 198-9.

<sup>27</sup> *Dr. Orage*, “Al defensor de Fabrés, Veriati Propugno”, en *Los Sucesos*, 24 de julio de 1904, transcrito en Moreno, *ibid.*, p. 194-5.

<sup>28</sup> Ramírez, “Tradición y modernidad...”, *op. cit.*, p. 238.

entre ambos continuaron a lo largo de 1905, hasta alcanzar un punto crítico en la ceremonia inaugural de la exposición de los trabajos del alumnado correspondientes a ese año. En esa ocasión, Rivas Mercado criticó severamente y en voz alta los trabajos expuestos por los discípulos de Fabrés y el método empleado por dicho maestro, cometiendo con ello una imprudencia de la que incluso los padres de familia se quejaron por medio de una carta dirigida al presidente de la República. Por su parte, Rivas Mercado no ocultó su descontento ante las autoridades de la Secretaría de Instrucción, y en su informe de las actividades realizadas en el año escolar de 1905, afirmó que los resultados obtenidos en pintura habían sido desconsoladores. Un año después, el arquitecto haría pública su desesperanza respecto a los trabajos que se presentarían ese año, sobre todo porque aseguraba que el ausentismo Fabrés a sus clases se había vuelto crónico.<sup>29</sup>

La opinión que le merecía el método fotográfico empleado por Fabrés era enteramente negativa, y llegó a externar su escepticismo respecto de las aptitudes del catalán como maestro, tachándolo de incompetente. A la vez, Fabrés se consideraba cada vez más coartado por la actitud del director, cuya mala voluntad era causa de frecuentes embarazos y contratiempos en sus clases.<sup>30</sup> Por su parte, y ante la evidencia de las críticas, los otrora defensores del catalán emprendieron la retirada. José Juan Tablada advirtió entonces que “toda una juventud que a la llegada de Fabrés acudió entusiasmada a los hemiciclos de su clase de dibujo, iban a sentirse defraudados en sus esperanzas al descubrir que bajo los atrevimientos y los alardes de color del nuevo maestro, se ocultaba una nueva forma de persistente academismo”.<sup>31</sup> Finalmente, en mayo de 1907 Fabrés dejó de asistir a la Escuela y Leandro Izaguirre lo sustituyó en la enseñanza de dibujo del modelo vestido. Cabe advertir que el maestro catalán abandonó sus clases en la Academia a pesar de contar con la devoción de sus alumnos, quienes

<sup>29</sup> Moreno, *op. cit.*, p. 225-6.

<sup>30</sup> Ramírez, “Tradición y modernidad...”, *op. cit.*, p. 239.

<sup>31</sup> Tablada, *Las sombras largas*, *op. cit.*, p. 89.

muy pronto darían pruebas fehacientes de la eficacia de los métodos de enseñanza con que los había capacitado. Pocas semanas después, el pintor salió de México y se dirigió a Roma, donde habría de vivir hasta el fin de sus días, hecho que tuvo lugar en 1938.<sup>32</sup>

Durante el tiempo en que Fabrés impartió sus clases en la Academia, los temas históricos no estuvieron del todo ausentes. Empero, el gusto por evocar épocas remotas se encontró mucho más ligado al espíritu ecléctico de la época que al deseo de representar sucesos y personajes relevantes del pasado. De esta manera, los temas del mundo prehispánico y del México independiente fueron abordados en las clases de Fabrés dentro del rubro de ‘pinturas de género retrospectivo’, quedando en preferencia a la retaguardia de las alegorías, el costumbrismo y lo cotidiano.<sup>33</sup> El indio comenzó a ser representado sin encubrirlo en falsos clasicismos, pero en algunos casos se le idealizó con tintes sensualistas, sobre todo cuando aparecía como motivo en pinturas decorativas. Por otra parte, los héroes fueron representados en pleno movimiento, como si hubieran sido captados por una fotografía instantánea en lugar de haber posado. El ejemplo más acabado de este tipo de obras lo ofreció el óleo de Fabrés *Miguel Hidalgo y Costilla arengando a la multitud en el Monte de las Cruces*, exhibido en el Salón de Embajadores del Palacio Nacional, y que por su fuerza y movimiento contrasta con el hieratismo del *Miguel Hidalgo y Costilla* que pintara Joaquín Ramírez para Maximiliano de Habsburgo.

El cambio más significativo por lo que toca a la pintura que representaba sucesos históricos se dio en el hecho de que la actitud habitual de evocar escenas que exaltaban los valores morales, de arrojo o de entrega de los héroes, siempre con base en episodios concretos de sus biografías, comenzó a replegarse en favor de una tendencia más sutil, en ocasiones impersonal, y enfilada a percepciones subjetivas sobre los conceptos de patria, nación o mexicanidad. En esta nueva apreciación de la pintura tuvo mucho que ver la presencia de Justo Sierra, quien

<sup>32</sup> Ramírez, “Tradición y modernidad...”, *op. cit.*, p. 239-40.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 223.

como subsecretario de Justicia e Instrucción Pública se convirtió en benefactor de artistas y en promotor de una nueva interpretación del pasado mexicano. Ésta fue dada a conocer dentro del primer tomo de la obra del Porfiriato, *México. Su evolución social*, en cuya introducción el mundo prehispánico, el colonial y el independiente dejaron de ser vistos como estratos aislados —similares a los que dividían los tomos de la anterior obra, *México a través de los siglos*— para transformarse en elementos de un proceso continuo, cuyo punto culminante se encontraba en la paz y en el progreso porfirianos.<sup>34</sup>

De la mezcla del simbolismo con la búsqueda de una identidad nacional frente al internacionalismo y la modernidad que proponía el régimen, surgió una nueva interpretación del pasado indígena y de sus manifestaciones artísticas. Sobre esta nueva visión que comenzaba a prevalecer en los círculos intelectuales de México, resulta por demás elocuente el artículo que escribió José Juan Tablada en *El Mundo. Diario de la Tarde*, para inaugurar el año de 1906:

Salíamos del Salón de Monolitos del [Museo Nacional]. El terrible espíritu de la antigua patria mexicana había hecho su presa de nosotros.

Y el poeta hablaba: pavor y un deslumbramiento han turbado mi mente. De mi alma fría, inmóvil, negra como la obsidiana, se ha levantado al cielo un diamantino surtidor de alegría. En mi noche desolada donde todos los astros parecían haberse ocultado, cruzan ahora mil bólidos con larga y silenciosa luz. Después de haber sometido mi cuerpo, loco de juventud, a una austeridad de gladiador, castigándolo, endureciéndolo, no por contrición pusilánime, sino por orgullo de fuerza, he aquí que los hierros y sillares del 'in pace' donde me encarcelé, se hacen diáfanos a todas las luces del ideal y permeables a todas las voces de lo desconocido. Hoy tiene mi diestra una llave de diamante que arroja su luz, como una lámpara sobre los antiguos secretos. La gran Esfinge, semibestia, semimujer, rindió el inebriante secreto de su flanco, a mi doble prestigio de beluario y de misógino. A los pies de ella blanqueaban los cráneos de los

<sup>34</sup> Justo Sierra, *Evolución Política del pueblo mexicano*, 1993, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Estudio introductorio de Álvaro Matute, Cien de México.

que por ella murieron alfombrando el camino de mis nupcias... De hoy en adelante mi vida será fuerte y bella porque me ha sido revelado el secreto de mi propio destino...

La primera sílaba del secreto me la murmuró una obsidiana, un fragmento glauco y humilde, tirado en un barbecho, donde el crujiente maíz del otoño se iba a pedazos entre el viento. Sepultado había salido a flor de tierra para balbutirme su revelación, para clavar en mis ojos su turbia pupila, para decirme su confidencia al chispear, herida por el sol... Por eso mi libro de poesías, mi evangelio del poeta se llamará 'Obsidianas', por gratitud hacia la piedra que me habló. 'Obsidianas', piedra de los flecheros y de los sacrificadores; la piedra en que se labran el barbote jerárquico de los guerreros y las sagradas orejas de los Dioses.

'Obsidianas', bello vocablo rutilante y sonoro que brilla como los ojos de las vírgenes indias y suena en su final una música de triunfo... Además, las obsidianas, esos oscuros prismas que surgen, apenas se escarba, en todo el territorio mexicano, son los huesos de los dioses, los huesos de los ídolos que se han disgregado bajo tierra... Sucesivamente se fueron haciendo visibles los jeroglíficos de mi destino. Un día un azul 'chalchihuitl' ardió como una estrella entre mis dedos; otra vez, un maguey indiferente al sol, al hielo, a la tempestad, con su sobriedad que lo hace sacar jugo de lo más árido, con la soberbia de sus púas que dirige al cielo en incansable y eterna amenaza, me dijo su terrible secreto. Luego, la helada cúspide del Popocatepetl descendió a mí una primavera, y el Ixtlacíhuatl se me reveló como el símbolo mismo de la raza india, amortajada y yacente, esperando su resurrección, probable en la vida, pero inevitable en el arte.

Hoy vivo en perfecta comunión con el alma de la patria, con su pura esencia, con su inmenso símbolo que se levanta sobre la patria mexicana, flota exaltado y se disuelve en la humanidad. Cantando a los ídolos y a los guerreros de Tollan y Anáhuac, como lo ordena el numen que me exalta, no haré mezquina obra de terruño, porque cantaré el dolor humano, universal, inmenso, el dolor que vivió siempre con mis padres indios, que los acompañó sin cesar en sus peregrinaciones interminables, en sus incesantes batallas, en sus sacrificios impíos. El dolor inmenso que tiene un símbolo, una síntesis en Cuauhtémoc, el último emperador cuyo imperial 'copili' le cayó al cuello hecho soga de horca; cuyo trono se le volvió hoguera bajo las plantas... ¡Dolor por doquiera, siempre dolor!

¿No ves? En el Salón de Monolitos, en ese templo que es la verdadera catedral mexicana, sufren intensamente todos los rostros de piedra. No hay un ídolo que ría... Lo que te parece risa en alguno, es la mueca de un cráneo que va a asomar tras de los tegumentos transparentes. El ‘Indio Triste’ es el arquetipo de la raza, y la ‘Coatlicue’ y el ‘Ocelotl’, dientes y garras, la marmorización de su alma terrible y pávida. El indio puro tampoco ríe; ríe cuando se embriaga, cuando otro espíritu entra en él. Mira al indio estoico... todo el dolor antiguo le ha hecho esa cara dura, inmóvil, como el metal líquido, el bronce ardiente, hace por fin serenidad grave y solemne de la estatua...<sup>35</sup>

Como se puede observar, dicho texto adelanta los pronunciamientos nacionalistas de la segunda década del siglo. La interpretación subjetiva del arte prehispánico y su vinculación con experiencias personales, refleja un sentimiento colectivo en el que el simbolismo actúa como catalizador de inquietudes sobre el origen del ser mexicano. A la nueva visión del mundo indígena, emancipada de arqueologismos y aceptada como parte de la realidad presente, se sumó la revaloración de la cultura hispánica, sobre todo después de la guerra hispano-norteamericana. El surgimiento de los Estados Unidos como la gran potencia que amenazaba el destino y la identidad de los países hispanoamericanos suscitó un sentimiento de orfandad que trató de ser paliado con la exaltación de las raíces ibéricas de su cultura. En el caso de México, una primera señal en este sentido se dio cuando Contreras presentó su proyecto para el pabellón de la feria internacional de París de 1900, ya que en lugar del ‘Palacio Azteca’ de 1889, propuso un recinto ecléctico, plagado de elementos relativos a la nación independiente, a la paz, a la modernidad, y con algunas reminiscencias coloniales “tomadas principalmente de la capilla del Pocito en Guadalupe y de la casa que llamamos de los Azulejos”.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> José Juan Tablada, “El alma de la patria, el año de los aztecas y el nuevo oro”, en *El Mundo. Diario de la Tarde*, 2 de enero de 1906, México.

<sup>36</sup> Pérez Walters, *op. cit.*, p. 32.

Posteriormente, la revaloración de literatura colonial y las primeras investigaciones sobre la pintura y arquitectura de la Nueva España, dieron pie al reconocimiento de la cultura hispana como parte actuante del ser nacional. Para ese entonces, había transcurrido un lustro desde la muerte de Jesús F. Contreras, suceso que orilló a Federico Gamboa a escribir su novela *Reconquista*. En ella Salvador Arteaga intentó dejar a un lado los hechos históricos, tal y como los expresaran en el lienzo Izaguirre, Parra y demás pintores de la Academia, para emprender un desmesurado proyecto en el que se conjugarían el alma indígena y el alma hispana, el pasado de un país forjado durante tres siglos de coloniaje y otro más de vida independiente, a fin de mostrar en el lienzo el alma del mestizaje, *El Alma Nacional*. Debido a lo desmesurado del proyecto, éste acabó por rebasar las capacidades del ficticio pintor, y la novela concluyó sin que Arteaga lograra ponerle término.

56 | Empero, con el intento Gamboa, a través de Arteaga, lanzó un ataque directo a la educación positivista y al escepticismo que había dejado como secuela. Para lograrlo entretejió agudamente los sentimientos de cansancio espiritual que agobiaban al protagonista con la crisis moral y ética de un país que se precipitaba al abismo de la guerra interna para alcanzar su regeneración. La novela resumió así el creciente sentimiento de frustración y malestar en los años postremos del régimen porfirista; pero también marcó nuevos rumbos a la producción artística. La posibilidad de ver a la historia no sólo como la fuente de inspiración de hechos concretos, sino también de expresiones interpretativas, subjetivas, capaces de transmitir inquietudes y mensajes liberadores; capaces de plasmas de manera sintética al ‘Alma Nacional’.<sup>37</sup> Federico Gamboa anticipó entonces, con gran clarividencia, el arte y las preocupaciones expresivas de un pintor que en 1904 había ingresado en las aulas de la Academia para convertirse en uno de los alumnos predilectos de Antonio Fabrés. Su nombre era Saturnino Herrán.

<sup>37</sup> Ramírez, “Vertientes nacionalistas...”, *op. cit.*, p. 167.

## La transición pictórica herraniana y el alma nacional

En 1903, José Juan Tablada apareció como un convencido admirador del pintor catalán Antonio Fabrés, de sus métodos de enseñanza en la Academia, de su excentricidad mundana, de su refinada pintura al estilo *pompier*. En 1906 también quedó impresionado al visitar la Sala de Monolitos del Museo Nacional, llegando incluso a emprender por esa experiencia una meditación profunda sobre el arte y la estética, sobre la vida y las raíces culturales de México. Sin embargo, algunos lustros más tarde, avalado por las reflexiones a que da lugar la perspectiva del tiempo, el mismo Tablada señaló que “quizá cuando Fabrés se embarcaba para traer a México su evangelio pictórico, la moderna sensibilidad, el nuevo espíritu comenzaba a discernir los elementos de la pintura estética, con los ojos de Picasso, en las máscaras de la Costa de Marfil, en la cerámica peruana o en nuestros terribles monolitos aztecas que en fuerza de expresión y en virtudes abstractas aniquilaban la fuerza lineal o de volumen de la antigua plástica”.<sup>38</sup>

Tal y como lo advierte Tablada, justo cuando Fabrés desembarcaba en las costas mexicanas para impartir sus clases de dibujo y pretender que sus alumnos desarrollaran un nuevo naturalismo, desligado por completo de los rigores académicos decimonónicos, en Francia Henry Matisse, Maurice Vlamic, André Derain y Pablo Picasso experimentaban con el arte africano y se expresaban a través del *fauvismo* y del cubismo. El mejor ejemplo de esta influencia negra es *Les Demoiselles d'Avignon*, realizada por Picasso entre 1906 y 1907. Empero, mientras el arte de África se había revelado en Montmartre como aval de los pintores europeos que abogaban por crear un modo de expresión totalmente separado de la visión clásica del mundo y de los medios tradicionales de percibirlo, en México la comprensión del arte prehispánico había surgido como una necesidad temprana, y cada vez más

<sup>38</sup> José Juan Tablada, *Las sombras largas*, *op. cit.*, p. 88.

intensa, de convertir esas manifestaciones artísticas y ese pasado en el afluente vital de una identidad propia.

Tan importante resultaba asumir esa etapa de la historia mexicana, que no sólo se escribía, esculpía y pintaba con la intención de glorificar al mundo indígena, sino que también se investigaban con bases científicas y positivas los vestigios de las antiguas culturas mesoamericanas. Desde los primeros meses del siglo XX, se comisionó a Leopoldo Batres para explorar e iniciar la restauración de algunos de los monumentos más importantes de la época precolombina. Dichas tareas supusieron la movilización de arqueólogos, historiadores, anticuarios y artistas. La misión de estos últimos consistió en copiar y llevar registro de las piezas, bajorrelieves y murales que se iban descubriendo. Entre 1908 y 1910 las tareas se concentraron en Teotihuacan, donde se practicaron algunas excavaciones a lo largo de la Calzada de los Muertos, que permitieron descubrir unas pinturas murales muy notables: las del Templo de la Agricultura, hoy desaparecidas.<sup>39</sup> El encargado de copiarlas fue Saturnino Herrán, quien a principios de 1904 había iniciado sus estudios de pintura, y desde 1907 intervenía en los programas de salvamento coordinados por Batres.

58 | Cuando Herrán ingresó a la Academia, no requirió de clases elementales de dibujo, sino que se matriculó directamente en los cursos superiores impartidos por Antonio Fabrés. Cabe advertir, para el caso, que desde muy pequeño había recibido en Aguascalientes, su ciudad natal, nociones de dibujo con el profesor José Inés Tobilla, quien era egresado de la Academia de San Carlos y a lo largo de su vida lograría formar a algunos de los más destacados creadores aguascalentenses. Compañeros de Herrán en esas clases de dibujo fueron Pedro de Alva, Carlos Ortiz, Enrique Fernández Ledesma y Luis de Luna. Posteriormente, ya en la Ciudad de México, tuvo por condiscípulos a Roberto Montenegro, Francisco de la Torre, Alberto Garduño, Diego Rivera, Armando García Núñez, Antonio Gómez, Benjamín Coria y Carlos

<sup>39</sup> Miguel León-Portilla, "Manuel Gamio y el indigenismo", en *Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*, 1989, México, UNAM, p. 113.

Saldívar.<sup>40</sup> Herrán era uno de los alumnos más jóvenes, y cuando se matriculó en las clases que impartía Fabrés, el catalán le manifestó una predilección justificada por sus prometedores avances y le brindó su protección. Así, en noviembre de 1904, a los 17 años, Saturnino participó en su primera exposición: la que mostraba los trabajos realizados por los alumnos de la Escuela a lo largo del año. En esa ocasión, Antonio Gómez, Diego Rivera, Alberto Garduño y Francisco de la Torre obtuvieron los primeros lugares, al tiempo que Herrán, junto con Montenegro y Antonio Garduño, se hicieron acreedores a la mención honorífica.<sup>41</sup>

Ya en esos días era de todos conocida la antipatía que Gerardo Murillo prodigaba a Fabrés, así como sus pronunciamientos en contra de la Academia, de sus métodos de enseñanza y de las concepciones artísticas tradicionales manejadas en la institución. Aunado a ello, el futuro Dr. Atl trataba de despertar entre los jóvenes la inquietud por hacer obra de lo mexicano, de lo peculiar al terruño y de lo nacional. En su repudio a Fabrés, Murillo hacía causa común con Antonio Rivas Mercado, director de la Academia, quien en 1905 se negó a reconocer las virtudes de Saturnino Herrán y sus compañeros en la exposición anual, por ser alumnos del artista catalán. Lejos de sentirse desalentado por el desplante del arquitecto, en las primeras semanas de 1906 Saturnino se integró a un grupo que promovía nuevas vertientes de pluralidad estética, las cuales comenzaron a ser difundidas por medio de la revista *Savia Moderna*. En dicha publicación se abordaban temas de la cultura mexicana y universal, aunque, como era de esperarse, Saturnino mostró mayor interés por los escritos dedicados a las artes plásticas. De esa manera pudo concebir la idea de que, para crear un arte nuevo, debería procurar ante todo la expresión de ‘estados del alma’. Sobre ese aspecto en particular, Ángel Zárraga proclamó, en un artículo para la revista, que su mayor convicción en aquel momento era buscar lo

<sup>40</sup> Fausto Ramírez, “Saturnino Herrán: itinerario estilístico”, en *ibid.*, p. 13.

<sup>41</sup> Víctor Muñoz, *Herrán. La pasión y el principio*, 1994, México, Grupo Financiero BITAL, p. 27.

expresivo, es decir, “la supeditación de la línea del color y del claroscuro a la expresión de un estado espiritual”.<sup>42</sup>

Al poco tiempo de que comenzara a editarse, los redactores de *Savia Moderna* organizaron una exposición de pintura, en la cual se mostraron obras de artistas como Alberto Garduño, Joaquín Clausell, Jorge Enciso, Francisco de la Torre, Diego Rivera, Germán Gedovius y el propio Herrán. Lo que destacó de esta muestra fueron las novedosas propuestas de los expositores, quienes no sólo ofrecieron ejemplos de una pintura original en su concepción, ya que en su mayoría representaba escenas o tipos populares, sino también pródiga en elementos que hacían vislumbrar una nueva sensibilidad, distinta a la que competía con la precisión fotográfica y mucho más preocupada por la experimentación con la luz, las texturas y el color. En esos momentos, Herrán estaba particularmente preocupado porque Antonio Fabrés, su maestro y protector, comenzaba a ceder ante la serie de ataques que finalmente lo orillaron a presentar su renuncia en el año de 1907. Tras la partida del pintor catalán, Saturnino se inscribió en las clases de pintura de Leandro Izaguirre y Germán Gedovius. El primero le transmitiría el gusto por la sobriedad compositiva y por la representación de temas mítico-religiosos, al tiempo que el segundo lo inclinaría por el empleo de una pintura al óleo densa y rica, aplicada con soltura y con afanes sintéticos de expresión.<sup>43</sup>

Justo cuando Herrán aprendía el oficio de pintor en las aulas de la Academia, Gerardo Murillo impartía una serie de conferencias nocturnas en las que hacía gala de sus conocimientos sobre la pintura mural renacentista y las corrientes artísticas de actualidad en el Viejo Continente. También hablaba con entusiasmo de algunos movimientos políticos europeos, amén de animar a ciertos artistas para que presentaran sus obras en exposiciones.<sup>44</sup> Germán Gedovius, por su parte, impulsaba a sus pupilos para que comenzaran a realizar trabajos con

<sup>42</sup> Ramírez, *op. cit.*, p. 14-5.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>44</sup> Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, 1987, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/CENIDIAP/INBA, p. 23.

su marca personal. La oportunidad para exhibirlos se presentó en la conclusión de los cursos de 1908, ocasión en la que Herrán decidió dejar atrás todos los temores y prejuicios del principiante y presentar su cuadro *Labor*, una obra con marcada solidez, compositivamente vigorosa y en la que se advertirían ya algunos de los elementos que regirían su producción.<sup>45</sup>

Con este lienzo ganó el concurso escolar y la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes se lo compró en quinientos pesos. Visto el éxito de su técnica expresiva, en el transcurso de 1909 llevó a cabo los óleos *El molino de vidrio* y *Vendedora de ollas*. En ambas reincidió en su gusto por los temas que dignificaban al trabajo, además de seguir experimentando con una forma de composición que daba prioridad a los primeros planos y un simple valor referencial a los fondos, y otra que gustaba de plasmar las escenas fugadas en diagonal. Esta solución era peculiar a la pintura japonesa, muy estimada por los modernistas, e igualmente fue practicada entre 1904 y 1905 por el español Joaquín Sorolla —a quien Herrán admiraba— para la realización de cuadros como *Verano*, *Niña* y *María en el puerto de Jávea*.<sup>46</sup>

En octubre de 1909, Herrán se encontró entre los pintores fundadores del Ateneo de la Juventud, junto con Ángel Zárraga, Diego Rivera, Jorge Enciso y Francisco de la Torre. De acuerdo con Pedro Henríquez Ureña, dicho grupo fue un fiel heredero de los modernistas, pero sus integrantes no sólo centraron su atención en la literatura francesa, como había ocurrido hasta entonces, sino que también valoraron a la inglesa y, “contrariando toda la receta, [volvieron sus ojos] a la literatura española, que había quedado relegada a las manos de los académicos de provincia. Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte *pompier*; nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias, sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las

<sup>45</sup> Muñoz, *op. cit.*, p. 35.

<sup>46</sup> *Ibidem*; Manuel Crespo, Carmen García, *et.al*, Sorolla, *el pintor de la luz*, 1992, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/INBA/Museo de San Carlos, cat. 23, 24, 25.

tendencias novísimas; al volver, estaban en aptitud de descubrir todo lo que daban de sí la tierra nativa y su glorioso pasado artístico”.<sup>47</sup>

Con base en las ideas de identidad nacional y proyección universal difundidas por los miembros del Ateneo, a principios de 1910 Saturnino Herrán mostró su óleo *Flora*, con una composición en contrapicada, mucho más acorde con la estética fotográfica, a la que era particularmente afecto su maestro Fabrés. En *Flora*, Herrán adaptó un tema de la mitología romana (impuesto por Gedovius) a la realidad mexicana. Durante ese mismo año pintó el tríptico *La leyenda de los volcanes*, trabajo en el que resultaron evidentes las exigencias del taller, tanto en la construcción de los planos como en lo convencional del colorido.<sup>48</sup> Empero, en esta obra la narración indígena fue plasmada con acentuada voluptuosidad y erotismo, rompiendo así con la tradición hierática de la pintura académica dedicada a los temas del pasado prehispánico. Además, los únicos antecedentes notables de la sensualidad expuesta en el tríptico, eran las diversas versiones que Felipe S. Gutiérrez hizo de *La amazona de los Andes* entre 1874 y 1875, y el *Desnudo recostado*, realizado por Gedovius casi al concluir el siglo XIX. El erotismo gozoso de las imágenes que componen el tríptico sería una virtud recurrente en la obra que a partir de entonces produciría Herrán. Por su parte, la *Alegoría de la construcción* y la *Alegoría del trabajo*, también concluidas en 1910 e inspiradas en el mural *Modern Commerce* de Frank Brangwyn, marcarían su incursión en los trabajos de gran formato, al ser concebidos como *panneaux* decorativos para una Escuela de Artes y Oficios para Varones, que nunca se llegó a construir.<sup>49</sup>

Entre los eventos organizados por el gobierno de Porfirio Díaz para conmemorar el Centenario del inicio de la Guerra de Independencia, estuvo una exposición de pintura española que requirió la construcción

<sup>47</sup> Pedro Henríquez Ureña, “La Revolución y la cultura en México”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, 1984, México, UNAM, edición preparada por Juan Hernández Luna, Nueva Biblioteca Mexicana, n° 5, p. 151.

<sup>48</sup> Manuel Toussaint, *Saturnino Herrán y su obra*, 1990, México, UNAM, edición facsimilar de la de 1920, p. 9.

<sup>49</sup> Muñoz, *op. cit.*, p. 35-6.

de un recinto especial: el Pabellón Español. Tratando de lograr cierta reciprocidad, Gerardo Murillo propuso a Justo Sierra la realización de una exhibición de pintura mexicana en los patios y salones de la antigua Academia de San Carlos. A pesar de no haber contado con los abundantes recursos económicos otorgados a la muestra española, la de México resultó un éxito, tanto por la capacidad de convocatoria y organización de que hicieron gala quienes la llevaron a cabo, como por la calidad técnica y novedad temática, mucho más apegada a la realidad local, de los creadores que expusieron en ella. Para esa ocasión, Saturnino Herrán seleccionó su tríptico *La leyenda de los volcanes* y sus alegorías de la construcción y del trabajo.<sup>50</sup>

La exposición fue todo un éxito, al grado que su clausura se pospuso hasta el mes de octubre porque la afluencia del público fue constante. Al ver la obra exhibida, Justo Sierra declaró que la decoración de los edificios de gobierno ya no sería encomendada a los pintores extranjeros, sino a mexicanos. Estimulado por esa respuesta, Murillo, junto con Montenegro, Herrán, Orozco, Ramón López, Jorge Enciso, Clausell, Alfonso, Alberto y Antonio Garduño, Romano Gullemín, Adolfo Best Maugard y Raziel Cabildo, entre otros, fundaron una sociedad con el nombre de Círculo Artístico, cuyo propósito sería conseguir muros para ser pintados. El primer encargo en el que participaron fue la decoración del anfiteatro de la Preparatoria, con el tema *La evolución del hombre*. Se trató de un proyecto colectivo e incluso se levantaron los andamios en el edificio, pero nunca se llegó a realizar la obra por la inestabilidad política que reinó en México tras el lanzamiento del Plan de San Luis.<sup>51</sup>

La renuncia de Porfirio Díaz a la Presidencia de la República no trajo consigo ningún cambio al interior de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Rivas Mercado continuó en el cargo de director, mostrando cada vez mayor preferencia por los estudiantes de Arquitectura. Sumado a ello, el profesor de anatomía, Vergara Lope, nombrado por la media-

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 40.

ción de Rivas Mercado, comenzó a ser motivo de las protestas del alumnado de pintura, escultura y grabado, que lo acusaba de dictar las clases, de haber tratado de eliminar todos los libros de anatomía de la biblioteca para vender copias traducidas de un libro francés, y de que en lugar de realizar las prácticas de disección en el anfiteatro de la Escuela de Medicina, como ocurría en la época en que impartía dicha materia el profesor Gil Servín, se conformaba con la mera calca de láminas. Los estudiantes solicitaron, entre otras peticiones, ampliar el curso de anatomía a dos años y separar la escuela de arquitectura de las relacionadas con las artes plásticas. Rivas Mercado no prestó atención a las demandas y, en consecuencia, el 28 de julio de 1911 estalló la huelga que pidió su destitución.<sup>52</sup>

La respuesta de las autoridades al movimiento estudiantil fue la suspensión de los alumnos huelguistas. Sin embargo, el 31 de octubre del mismo año, en un intento conciliatorio, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes nombró al pintor Alfredo Ramos Martínez como subdirector de la Academia de San Carlos. Este hecho causó el disgusto de Rivas Mercado, quien pensó en obstaculizar la toma de posesión del recién nombrado con los mismos métodos y argumentos que antes empleara contra Fabrés. No obstante, las nuevas autoridades pasaron por alto las inconformidades del director y Ramos Martínez asumió la Subdirección el 1º de noviembre de 1911, ante lo cual Rivas Mercado decidió presentar su renuncia el 10 de abril del año siguiente.<sup>53</sup>

Como nuevo director se nombró al arquitecto Manuel M. Gorozpe, cuya gestión distó mucho de ofrecer soluciones a los conflictos que agobiaban a la Escuela, por lo que tuvo que renunciar el 23 de agosto de 1912, para ser sustituido por Jesús Galindo y Villa. Éste, a su vez, duró menos de un año en el cargo, ya que a raíz del golpe de Estado protagonizado por Victoriano Huerta, tuvo que renunciar el 15 de

<sup>52</sup> González Matute, *op. cit.*, p. 24-5.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 25.

agosto de 1913.<sup>54</sup> Entonces se decidió que Alfredo Ramos Martínez se convirtiera en director de la escuela, lo cual le permitió hacer realidad un viejo anhelo: la creación de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, ubicada en la orilla del canal de Santa Anita y conocida con el nombre de *Barbizon*. Dicho plantel dependía administrativamente de la Academia, aunque su plan de estudios, desarrollado totalmente por Ramos Martínez, brindaba a los interesados una nueva opción en la enseñanza artística. La novedad más importante radicaba en el hecho de que los oscuros salones del edificio de San Carlos fueron sustituidos por el campo, los modelos vivos y el paisaje de los alrededores de la capital. De esta manera, en los cuadros comenzaron a aparecer de manera recurrente los sembradíos, las trajineras y los volcanes, así como indígenas y mestizos que dejaron de ser sublimados a consecuencia de los rigores teóricos y de las condiciones físicas que reinaban en los talleres de la Academia.<sup>55</sup>

La gran novedad que se impulsó en la *Barbizon* fue el gusto por las técnicas impresionistas, lo cual se hizo particularmente evidente en la Exposición de Arte Mexicano de 1914, inaugurada en el Pabellón Español y organizada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. En ella, el gran contraste se dio entre los trabajos de los alumnos que estudiaban en la Academia y los que trabajaban en la Escuela de Pintura al Aire Libre. En ambos casos, los temas dominantes fueron aquellos que retrataban la realidad de México, ya fuera en el medio rural o urbano. No obstante, la crítica brindó pocos halagos a los *barbizonianos*, sobre todo por lo que consideraba el ‘novedoso manejo de la técnica’ utilizada.<sup>56</sup> En una nota aparecida en *Revista de Revistas* del 31 de mayo de 1914, el autor centró su atención en los

<sup>54</sup> Fausto Ramírez, “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1903-1912”, en *Las Academias de Arte*, VII Coloquio Internacional den Guanajuato, 1985, México, UNAM, p. 240.

<sup>55</sup> Fernando Leal, *El arte y los monstruos*, 1990, México, Instituto Politécnico Nacional, p. 166-7.

<sup>56</sup> Anónimo, “La exposición de pinturas”, en *Revista de Revistas*, 31 de mayo de 1914, México, p. 15.

pintores académicos que trataban el tema mexicanista como lo eran Francisco de la Torre y Saturnino Herrán, y enfatizó: “¡Bien hayan todos estos impulsos juveniles que se encaminan a extraer el oro que guarda virgen el alma nacional!”. En cambio, dedicó pocas líneas a la producción de Santa Anita, a la cual catalogó como desconcertante a pesar de que los motivos dominantes en esos trabajos hacían alusión precisamente a la mexicanidad.<sup>57</sup>

En aquel momento, Saturnino Herrán era ya considerado como uno de los artistas más prometedores de México. En 1911, en plena efervescencia política, había continuado experimentando con los efectos sensualistas en dos cuadros a los que tituló *Bugambilias*. En ambos aparece una mujer desnuda, con plena conciencia y orgullo de su cuerpo. El primero representa a una adolescente, cuyos senos apenas comienzan a tomar forma, y que al acercarse a una planta de bugambilias, pareciera formar parte de esa floración. El segundo retrata a una mujer madura que porta una guirnalda de las mismas flores y se ostenta como el ser amado y deseado, libre y complacido al sentir en su cuerpo las caricias del aire y el sol.

66 En 1912, Herrán centró su atención en dominar el dibujo al carbón esfumado, así como en consolidar sus conocimientos en la composición y en la técnica pictórica. Entre sus dibujos al carbón destacan *India con niño* y *La raza dormida*, esta última constituye una obra inquietante y enigmática, en la que aparece un indio dormido y acompañado por un personaje ancestral que hace las veces de su sombra y que está a la expectativa de un nuevo día. Con este dibujo, en el que además ofreció algunos toques de color a la acuarela, Herrán dio un paso firme hacia la expresión simbolista, aunque a diferencia del ya desaparecido Julio Ruelas, quien produjo una obra sólo entendida por un pequeño círculo intelectual, se esforzaría porque sus temas fueran mucho más apegados a la realidad mexicana y, por ende, sujetos a una mejor comprensión. Piezas maestras pintadas al óleo fueron *Vendedor de plátanos* y *El gallero*, en los que grandes pinceladas, un cromatismo intenso y una

<sup>57</sup> *Ibidem*.

capa pictórica abundante, enfatizaron una fuerza y movilidad que habían sido planteadas desde la composición misma de los cuadros, concebidos en diagonal a fin de dar una sensación de esfuerzo, en el primer caso, y de osadía en el segundo.

Síntesis de la técnica cada vez más depurada de Herrán, de su gusto por las composiciones en diagonal y fugadas, y del interés por plasmar en sus obras mensajes simbólicos antes que ideas concretas, es el magnífico óleo *La ofrenda*, pintado en 1914, con una aguda reflexión sobre las distintas etapas de la vida, desde el nacimiento hasta la muerte. Los indios aparecen en este lienzo sin ninguna idealización, logrando un conjunto espléndido, en el que el artista resolvió el permanente dilema de las diferentes edades reunidas en el microcosmos de una trajinera. También de 1913 son dos cuadros en los que la mujer osada e inalcanzable, capaz de despreciar o de desarmar al hombre con una mirada o una sonrisa, le permite renovar sus nexos con el grupo de la *Revista Moderna* y sus obsesiones finiseculares. El primero se titula *El jarabe*, y el segundo *Bailadora de Jarabe*. Ambos fueron interpretados en diversos matices de rojo e igualmente en los dos la mujer se impone en el cuadro; aunque en el primero aparecen dos hombres rendidos ante la actitud dominante que ofrece la bailadora, y en el segundo es el pintor quien no logra resistir al sometimiento que le demanda la impetuosa mujer.

De 1913 son también los retratos de *Alberto Cañas* y *Alberto Garduño*, en los que se observa una notable influencia de Gedovius. Por otra parte, con lápices de colores plasma la efigie de *Chayito*, trabajo mediante el cual deja testimonio de la llegada de Rosario Arellano a su vida, con quien contraería matrimonio el 24 de abril de 1914. Derivados de esa unión son dos cuadros fundamentales en la obra herraniana: *La dama del mantón* y *Tehuana*. En ellos, la modelo es Rosario, y si con *La dama del mantón* adelanta lo que serían sus sensuales criollas, con *Tehuana* hace evidentes sus aptitudes para resolver la composición dentro de un formato poco convencional. Algo notorio en estos cuadros es, nuevamente, la presencia de la mujer dominante, estereotipo creado por el simbolismo desde el último tercio del siglo

XIX. La dama del mantón es la arrogante y despreciativa *femme fatale* cosmopolita; la *Tehuana* es la poseedora de su vida y de su cuerpo, la mejor representante de una sociedad matriarcal.

Para ese entonces, algunos integrantes del Ateneo de la Juventud se habían incorporado al régimen huertista como funcionarios de alto y mediano nivel, mientras que otros se sumaban al constitucionalismo. A pesar de tal confrontación política, entre noviembre de 1913 y enero de 1914 se organizó una serie de conferencias que hasta la fecha es conocida como el *Ciclo Mexicanista*. En él predominaron los asuntos relacionados con la identidad y creatividad artística e intelectual de los mexicanos. Las sesiones se llevaron a cabo en la *Librería Biblos*, de Francisco Gamoneda, en el número 22 de la calle de Bolívar, y entre los pintores que asistieron estuvieron Alfredo Ramos Martínez, Leandro Izaguirre, Saturnino Herrán, Alfonso y Alberto Garduño, Carlos Saldivar, Gonzalo Argüelles Bringas y Alberto Cañas.

Al recordar dichas conferencias, Alfonso Reyes escribió:

Se acerca el período más violento de nuestras luchas. La actividad literaria comienza a ser una heroicidad. Los incansables amigos organizan todavía conferencias públicas. Acevedo diserta sobre arquitectura virreinal y abre derroteros a los colonialistas; Ponce, sobre la música popular mexicana, que estaba esperando su crítico; Gamboa —hombre de otros tiempos, hombre ya sin tiempo— sobre la novela nacional; Urbina, el aliado de los jóvenes, sobre aspectos de nuestras letras, en que pone a consideración su reconcentrada índole mexicana; Pedro Henríquez Ureña establece entonces el mexicanismo de Ruiz de Alarcón, tesis llamada a larga fortuna; Caso trata de Bergson y la filosofía intuicionista. ¡Y esto, en qué momento de desorientación y de luto! ‘Es un testimonio —me decía Bergson asombrado— no poco consolador sobre las posibilidades del espíritu ante las fuerzas oscuras del desorden’. Parece increíble, en efecto, que en aquellos días aciagos, Castro Leal escribiera revistas teatrales en pro de la *Cándida*, de Bernard Shaw y que hubiera representaciones de Wilde; que el marqués de San Francisco tuviera la calma de continuar sus investigaciones sobre la miniatura en México; o Torri

aprovechara el fuego mismo del incendio para armar sus trascendentales castillos de artificio.<sup>58</sup>

En ese contexto comenzó la revaloración del pasado hispano colonial, de su pintura, literatura, arquitectura y demás manifestaciones culturales. Ángel Zárraga, por ejemplo, durante su breve estancia en el país no sólo impartió una conferencia sobre la Educación Física en la Universidad Popular de los ateneístas, sino que también se la pasó, según José Juan Tablada, “visitando templos, esas arquitecturas que además de las sacras imágenes que encierran, guardan otra cosa divina: el propio sentimiento del alma nacional, la expresión visible de nuestra especial manera de sentir... Este hálito divino lo encuentra Zárraga en todas partes, en los objetos de arte popular, más interesantes, más elaborados y refinados que los de cualquier otro arte, de cualquier otro pueblo”.<sup>59</sup>

Por otra parte, la profunda huella que estas conferencias dejaron en Saturnino Herrán se hizo evidente casi de inmediato, ya que a partir del evento sus sensuales pinturas de mujeres criollas, sus dibujos sobre la miseria y costumbres urbanas, y los retratos que realizó a sus amigos siempre tuvieron como telón de fondo las cúpulas y fachadas de los edificios y templos de la Ciudad de México. Hay que tomar en cuenta, como hecho complementario, la llegada a dicha ciudad de Ramón López Velarde, quien había sido compañero de Herrán en el Instituto Científico y Literario de Aguascalientes y buscaba el refugio de la capital frente a la guerra que sacudía al país. Muy pronto la antigua amistad se reforzaría entre ambos, al poseer hondas afinidades estéticas y espirituales sobre las ideas de la patria, la provincia y los valores intrínsecos del ser mexicano.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Alfonso Reyes, “Pasado inmediato”, en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, op. cit., p. 214.

<sup>59</sup> José Juan Tablada, “El pintor Ángel Zárraga”, en *El Mundo Ilustrado*, 1° de febrero de 1914, citado en Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, 1990, México, UNAM, p. 24.

<sup>60</sup> Adriana Zapett Tapia, *Saturnino Herrán*, 1998, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Círculo de Arte, p. 7-8.

Las expresiones pictóricas de Herrán fueron, así, sintomáticas de su época, aunque, según Toussaint:

Tomaba lo arcaico únicamente como complemento de su obra, puesto que su obra era de su tiempo, movable y varia; pero sabía interpretar el alma de las viejas piedras, como si ellas despertasen en él ecos adormecidos bajo su raza, apartes la voluntad y el gusto. El vasto monasterio de paredes lisas para rechazar los deseos, las iglesias acogedoras de armoniosos colores, o a veces una sola silueta evocan de continuo el mundo del coloniaje, como más decorativo y más simbólico que el moderno. Es San Jerónimo, el convento donde vivió Sor Juana, o San Miguel, o la Encarnación, o el Sagrario, o la Santísima, o la Catedral. Sobre la desgracia atroz de Los Ciegos, la cúpula de nuestra señora de Loreto desgrana una vibración de armonía. Así parece completarse la arquitectura del poema.<sup>61</sup>

70 | Pocos meses después de que Saturnino Herrán contrajera matrimonio con Rosario, en julio de 1914, Alfredo Ramos Martínez tuvo que abandonar la dirección de la Escuela Nacional de Artes Plásticas por la entrada a la Ciudad de México del Ejército Constitucionalista. El 25 de agosto, recién instaurado el nuevo gobierno, Venustiano Carranza designó a Gerardo Murillo como interventor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, por lo que el 10 de octubre asumió su dirección.<sup>62</sup> Al frente de la Academia, el Dr. Atl reprobó el método educativo de su antecesor, clausuró la escuela de Santa Anita, repudió los colores empleados por los *barbizonianos* y suspendió el empleo de modelos vivos. Con el propósito de dar un giro social a la enseñanza artística, procuró fomentar la relación entre arte y política con la intención de “hacer de los artistas instrumentos para la propaganda de los ideales revolucionarios”.<sup>63</sup> Ajeno a estos postulados, Herrán se recluyó en su estudio en la calle de Mesones, el cual comenzó a ser frecuentado no

<sup>61</sup> Toussaint, *op. cit.*, p. 21.

<sup>62</sup> Armando Castellanos, “El Dr. Atl y la Academia”, en *Dr. Atl: conciencia y paisaje. 1875-1964*, 1985, México, UNAM/INBA, p. 33.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 34.

sólo por López Velarde, sino también por el doctor Enrique González Martínez, por Rafael López, Enrique Fernández Ledesma, Alberto Pani, Manuel Toussaint y otros escritores y artistas.

El paso de Atl por la Academia fue interrumpido cuando Venustiano Carranza, ante la inminente amenaza convencionista, trasladó su gobierno a Veracruz. No obstante, como en su breve administración Gerardo Murillo quedó también encargado de las obras del Teatro Nacional, tuvo tiempo para exhortar a los artistas mexicanos a que colaboraran en la parte escultórica y decorativa de la empresa, pues, argumentaba, “el Teatro Nacional, por el solo hecho de serlo, debería ser una obra ejecutada por nacionales. Si nosotros no empezamos nunca a realizar nuestras propias ideas, jamás podremos ser nosotros mismos”.<sup>64</sup> Si bien Saturnino Herrán disenta de muchos de los pronunciamientos hechos por Atl, respondió al llamado con el proyecto *Nuestros Dioses*, que conceptualizó y definió en unos cuantos meses, pero que otros trabajos, su mermada salud y los tiempos difíciles le impidieron concluir. En la primera versión de esta obra, tan sólo concibió una procesión de indios que rendían tributo a Coatlicue, la diosa de la falda de serpientes que lo había impresionado en demasía desde su primera visita al Museo Nacional.<sup>65</sup>

Es probable que la idea original de Herrán hubiera consistido en pintar otra procesión con españoles que expresaban su fe ante un crucifijo, a fin de crear con los dos conjuntos encontrados al centro un friso para frontón en perfecta simetría. El problema de esta composición radicaba en que ninguno de sus elementos habría hecho alusión al mestizaje, cuando el pintor era un apasionado promotor de los asuntos de la identidad y de la cultura nacionales que se habían puesto a discusión en el Ateneo de la Juventud. La solución la encontró al fusionar las dos deidades en una afortunada y audaz imagen; en un enigma simbólico que, pese a su deliberado lenguaje críptico, reflejaba

<sup>64</sup> “Junta en Bellas Artes”, en *Revista de Revistas*, 6 de septiembre de 1914, México, citado por Ramírez en *Crónica de las artes...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>65</sup> Toussaint, *op. cit.*, p. 30.

dos asuntos centrales de la realidad mexicana: el sincretismo religioso y la interacción cultural. De esta manera, en el primer tercio de 1915 Herrán terminó por completo, en escala menor y utilizando lápices de colores y acuarela, su obra más ambiciosa. En ella quedaron plasmados todos los conflictos y cuestionamientos de la generación intelectual del ocaso del siglo XIX, amén de las propuestas y tentativas de expresión nacionalista que se hicieron manifiestas desde los primeros años del siglo XX. Fue la obra que Salvador Arteaga, el héroe novelesco de Federico Gamboa, no llegó a concluir.

Desde el punto de vista formal, el friso fue subdividido por Herrán en tres secciones o grupos, recurso que ya había empleado en el tríptico *La leyenda de los volcanes*. Esta solución evitó la monotonía, permitió la sucesión de variaciones en alturas, masas constitutivas, composiciones geométricas—sobre todo triangulares—, simbolismos implícitos incluso en la distribución, amén de transmitir una gran movilidad a toda la escena. La sección izquierda muestra al fondo al Iztaccíhuatl (La mujer dormida), elemento femenino que Herrán asocia con el indio, con la posesión de la tierra, pero también con la sumisión. Esta idea de la entrega del indígena, se vincula con la obsesión de los modernistas por representar al hombre como un ser sometido y a la mujer como el ente de la dominación (recordar, como ejemplo extremo, el cuadro de Julio Ruelas titulado *La domadora*). Los indios, todos de sexo masculino, manifiestan con su devoción una fe ciega. Son personajes con cuerpos espléndidos, apenas cubiertos con taparrabos y ricamente engalanados con vistosos penachos, orejeras, pulseras, pendientes y rodela. Adoran a su deidad femenina sin osar siquiera mirarla y con manifestaciones de absoluto acatamiento. La representación carece de todo rigor arqueológico, ya que Herrán prefirió transmitir un mensaje de atemporalidad, no sólo al dibujar unos tocados y elementos decorativos que resultaban tan lejanos en el tiempo como presentes en la moda de la época, sino también al presentar ritos y actitudes que trascendían a los siglos, sobre todo cuando se constata que casi la totalidad de los frutos que los indios ofrecen a la divinidad no son

de origen americano, sino provenientes de Europa y Asia, de donde llegaron mucho después de la conquista y la evangelización.

El elemento masculino está plasmado en el panel de la derecha, en donde el Popocatépetl se ostenta erguido, presenciando la escena. Si en el panel de la izquierda los indígenas hacen gala de mansedumbre, en el de la derecha los españoles conquistadores tan sólo ofrecen respeto al crucificado. A diferencia de los indios, los castellanos no brindan tributos, y lejos de ceñirse a los designios de la deidad, en muchos casos la miran de frente e incluso la utilizan, al valerse de una efigie de la Virgen de los Remedios, “La Conquistadora”, para obtener el triunfo sobre los indios. En este caso, al no existir los tributos frutales, el sentido atemporal se vuelve menos explícito, aunque cabe recalcar la presencia de algunos jarros de factura prehispánica, que sirven de recipiente a las flores de *Cempoalxóchitl* que adornan el altar de la Virgen española.

El punto crucial del friso es la Coatlicue, que acoge y devora, a un tiempo, el cuerpo del Cristo incrustado en su omnívora mole. Sobre el particular, Fausto Ramírez advierte: “la fusión del Cristo con la diosa de alguna manera sugiere sumersión, hundimiento: las enfrentadas fauces de serpientes que constituyen la cabeza de la diosa, acentúan la impresión de devoración”.<sup>66</sup> Los cráneos y corazones que resguardan la mente y el espíritu, amén de las manos que son el contacto con lo material y su transformación por medio del espíritu, se muestran limitados por un círculo marcado por el collar de Coatlicue, que a la vez se ostenta como lo universal-absoluto y lo terrenal-limitado. Por último, el humo de los sahumeros colocados a ambos lados de la deidad y en el extremo que une a los paneles, se difumina en la parte posterior de la gran masa ígnea; mientras, su punto de origen remeda a un *chimalli* indígena del lado izquierdo y a un gallardete español en el derecho.

Con el friso *Nuestros dioses*, Saturnino Herrán concretó uno de sus más afortunados y audaces hallazgos: el de mostrar y resolver

<sup>66</sup> Fausto Ramírez, *Saturnino Herrán*, 1976, México, UNAM, Colección de Arte, n° 29, p. 28.

mediante una sucesión de imágenes que resumían todas sus inquietudes artísticas y existenciales un asunto crucial de la cultura mexicana. Desafortunadamente, la intempestiva muerte del pintor, ocurrida el 8 de octubre de 1918, impidió que el gran proyecto pasara de los dibujos y óleos inconclusos a los muros del Teatro Nacional. No obstante, se puede decir que esta obra constituye el puente que unió a la pintura académica de tema histórico que se desarrolló en el último tercio del siglo XIX y primera década del XX, con la Escuela Mexicana que comenzó a florecer en la década de 1920. *Nuestros dioses* confirma, con su carácter de obra de transición entre la pintura académica y la que buscaba nuevas directrices, la afirmación de José Clemente Orozco en el sentido de que los muralistas encontraron ‘la mesa puesta’ a su llegada.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> José Clemente Orozco citado por Muñoz, *op. cit.*, p. 134.