



BUAP



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES “ALFONSO VÉLEZ
PLIEGO”

*NUESTROS DIOSES: OBRA INCONCLUSA DE SATURNINO HERRÁN. ¿UNA
SENSIBILIDAD EN BÚSQUEDA DEL “ALMA MEXICANA”? (1887-1918)*

TESIS

Para obtener el grado de:
MAESTRO EN HISTORIA

Presenta:

LIC. ÁNGEL DE JESÚS PALACIOS MARÍN

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JAVIER PÉREZ SILLER

COMITÉ DE TUTORIAL
DR. ALFONSO MILÁN LÓPEZ
DRA. CARMEN AGUIRRE ANAYA

Puebla, Pue.

Enero, 2025

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar la felicidad que me abraza por concluir mi Maestría en Historia, teniendo en esta tesis la cereza del pastel. Sin duda, dicho proyecto ha sido el resultado de un esfuerzo compartido; del acompañamiento y la generosidad de diversas personas e instituciones que me brindaron las herramientas necesarias para darle vida.

En primer lugar, agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) y a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) por la beca otorgada que permitió la realización de mis estudios.

Manifiesto mi más profundo respeto y agradecimiento al Dr. Javier Pérez Siller, director de esta tesis. Gracias por cada enseñanza, por sus consejos oportunos, por su amistad y por ser un referente tanto en lo personal como en lo profesional. Gracias a su apoyo este trabajo fue encontrando mayor sentido y profundidad a lo largo de los meses.

Agradezco la valiosa guía de mis sinodales: al Dr. Alfonso Milán, por su paciencia y por enseñarme a analizar la imagen desde perspectivas desconocidas. A la Dra. Carmen Aguirre, cuya sensibilidad y palabras de aliento fueron clave para seguir adelante con mi investigación y ayudarme a comprender que una *generación* va más allá de una coincidencia de edades.

Extiendo mis agradecimientos a las instituciones que custodian nuestra memoria histórica y sus respectivos encargados: Agradezco a Saturnino Herrán Gudiño, Presidente de la Fundación Saturnino Herrán; sin aquella entrevista y el contacto frecuente, además de las fotografías compartidas, narraciones y obras sugeridas, la tesis carecería de la esencia íntima que hoy la distingue.

A Joaquín Chávez, encargado del Archivo Histórico de Aguascalientes, a quien tuve el gusto de conocer en mi travesía por aquel bello estado en diciembre de 2024; gracias por facilitarme las fuentes de época que dan vida a mi primer capítulo. A la Maestra Angélica Valentino Muñoz y al hombre encargado del archivo de la Academia de San Carlos, por su invaluable apoyo para profundizar en los años formativos de Saturnino dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Al personal del Archivo Histórico "Eduardo Báez Macías" (UNAM), por su amabilidad y ayuda. Finalmente, a todos los colaboradores que, en conjunto, realizan la admirable tarea de preservar nuestro pasado: quiero exponer mi más sincero reconocimiento.

Porque una tesis no se construye exclusivamente entre libros y archivos, también se cimenta desde lo emocional y el refugio que solamente los seres queridos pueden brindar. A los que me sostuvieron cuando las fuerzas cedían, quiero dedicar las siguientes líneas.

En primer lugar, agradezco a mis compañeros de generación: gracias por darme su mano y amenizar mi proceso de adaptación a esta nueva ciudad. Comprenderán que dejar el terruño no es tarea fácil, pero los momentos de aprendizaje en las aulas y, especialmente, las risas fuera de ellas hicieron que mi experiencia poblana fuera inolvidable.

Agradezco a mi familia, pilar fundamental de mi existencia y de mi ser, en especial a Angélica y a mi pequeño Dilan: gracias por su paciencia infinita y por acompañarme con amor en mis días de mayor tensión y frustración, ahora sabemos que la distancia y la ausencia valió la pena. Gracias a mi hermano Jesús, a su esposa Karina y a mis pequeños sobrinos por verme como un ejemplo y respaldarme cuando más lo he necesitado.

Guardo una dedicación especial para aquellos seres amados que siguen cuidando de mí, incluso desde el cielo y que, estoy seguro, estarán celebrando este triunfo conmigo: Anselmo Marín, Sofía Martínez, Cruz Palacios y Anita Tapia. Tengan por seguro que los llevo en mi pensamiento todos los días, gracias por cuidarme y ser los mejores abuelos.

He dejado lo mejor para el final, pues es aquí donde reside el origen de todo. Expreso mi reconocimiento más profundo y eterno para mis padres: el señor Serafín Palacios Tapia y la señora Angélica Marín Martínez.

Es posible que esta tesis lleve mi nombre impreso, pero en cada letra y en cada página está su sacrificio, sus consejos, su comprensión y su fe incondicional en mí. Sin su apoyo en todos los sentidos, jamás habría alcanzado esta meta. Este logro es, por y para ustedes, recíbanlo como un tributo al amor que me han dado siempre y el cual profesaré hacia ustedes todos los días de mi existencia.

Cierro este ciclo expresando mi gratitud a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y en especial al Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades. Gracias por permitirme ser uno de sus “hijos”, de lo cual me siento sumamente orgulloso. Simplemente, gracias por todo.

Índice comentado

Introducción.....	5
Capítulo 1: El terruño (1887-1903): Saturnino Herrán y los primeros pasos hacia el arte: ¿Una mirada provinciana?	
1.- El terruño: Aguascalientes porfirista, campirano y afrancesado.....	14
2.- Una familia provinciana, culta; José Herrán y Bolado: Saturnino Herrán y el anhelo de “ <i>El qué dirán</i> ”	40
3.- Primera formación en una comunidad de artistas: Jóvenes con una sensibilidad afrancesada.....	63
Capítulo 2: Los estudios en una academia cosmopolita (1904-1911) ¿Una mirada propia?	
1.- “La Ciudad de los Palacios”: Metrópoli en construcción y la Academia de San Carlos.....	83
2.- Influencia cosmopolita: “Arte nuevo, nacional y monumental”.....	108
3.- El Centenario y los cambios de la mirada: Revolución en su obra pictórica.....	144
Capítulo 3: <i>Nuestros dioses</i>: Una mirada sensible y nacionalista (1912-1918)	
1.- Revoluciones, carencias, sufrimientos y creaciones.....	170
2.- Análisis formal del tríptico: <i>Nuestros dioses</i>	206
3.- Sentido y significado de <i>Nuestros dioses</i>	237
Conclusiones.....	255
Fuentes consultadas.....	262

Introducción:

En 1920, Manuel Toussaint escribió: *Saturnino Herrán y su obra*, cuyas páginas inaugurales anunciaban que: “Una de las más interesantes modalidades del arte de Saturnino Herrán es el amor a México, al México popular y típico, al México legendario, colonial y prehispánico”. Más aún, nos habla de un hombre en el cual “concurrían en él las condiciones necesarias para ser el pintor mexicano por excelencia”¹.

Pese a esta pronta “canonización”, y del decreto presidencial que en 1988 declaró su obra como Monumento Artístico de la Nación -honor que comparte con apenas otros ocho pintores²-, la figura de Saturnino Herrán sufre una paradoja: aunque es pilar de la plástica modernista mexicana, por extensión, de la cultura nacional, sigue siendo insuficientemente conocido o, en ocasiones, completamente ignorado.

Nacido en 1887 en Aguascalientes, Herrán simboliza el puente entre el modernismo europeo y la búsqueda de una estética arraigada hacia “lo nuestro”. Su pintura, nacida en la tradición academicista y reconfigurada por las vanguardias de ruptura, redefinió la iconografía nacional mediante una paleta que se sumergió en lo cotidiano. El joven artista logró articular una imagen propia de la tierra donde se nace, a través de sus costumbres, tradiciones, cotidianidades de sus pueblos, sus paisajes, su gente, sus gestos, etc.

Retrató a México en medio del caos revolucionario; sin embargo, pretendió exponer una noción distinta del discurso institucionalizado respecto a la tarea del “alma nacional”³ para centrarse en el individuo. No se trata del individuo idealizado de la tradición

¹ M. Toussaint, *Saturnino Herrán y su obra*, p. 12.

² Los artistas mexicanos, además de Herrán, cuya obra fue declarada Monumento Artístico son: José María Velasco, Gerardo Murillo “Dr. Atl”, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, María Izquierdo, Frida Kahlo, y Remedios Varo.

³ Víctor Rodríguez señala que la búsqueda del “alma nacional” durante el porfirismo, gravitó entre el protagonismo intelectual del Ateneo de la juventud y la búsqueda colectiva de los distintivos del nacionalismo cultural. Esta exploración significó el reconocimiento y la valoración de los signos visuales de la patria mestiza. La tendencia literaria, plástica y gráfica nacional modernista en el primer cuarto del siglo XX, con Saturnino Herrán y Ramón López Velarde como sus más célebres representantes. En la plenitud del XIX surge una coyuntura entre las ideas que derivaron en la construcción política de los estados modernos y los postulados del romanticismo que, como tendencia filosófica, artística y literaria, posicionó diversos arquetipos del folklore de los pueblos como elementos identitarios dentro de la pluralidad cultural de cada nación, en contraste con los patrones culturales hegemónicos de vigencia internacional. Véase V. Rodríguez: *El alma nacional. Saturnino Herrán, del simbolismo internacional al nacionalismo modernista*.

decimonónica, sino de una interpretación sensible de la realidad que, en palabras de Luis Garrido, se efectuó “sin afeites ni enmiendas”⁴.

Saturnino es artífice de una plástica multifacética, sin embargo, consideramos que la característica definitoria de su arte fue la exploración del sincretismo cultural que tanto define a este suelo. Sus lienzos no son solo objetos de una periodización artística, sino depósitos de emociones, conductas y sensaciones; es decir, son testimonio de una *sensibilidad*.

Bajo este contexto, la sensibilidad se entiende como una categoría analítica que acepta múltiples definiciones, pues esta abarca las formas de ver, sentir, interpretar, significar y vivir la vida individual y colectiva. Como establece Javier Pérez Siller, se trata de una manera de ser que nutre y se nutre de un conjunto de representaciones jerarquizadas y apreciaciones diferenciadas sobre sí mismo, el otro y el mundo; a la vez, deriva de las prácticas sociales que tejen los individuos y los grupos, en espacios, medios y tiempos determinados⁵.

Esta perspectiva se inscribe en la tradición inaugurada por Lucien Febvre desde la primera mitad del siglo XX, quien subrayó la necesidad de recuperar la vida afectiva y las emociones de los sujetos históricos para comprender su inserción en el mundo social⁶. En la misma línea, Alain Corbin planteó que la historia de lo sensible busca revelar cómo los individuos y los grupos se representan a ellos mismos y al otro, y así, se construyen una forma de percibir el mundo⁷. Complementariamente, Sandra Pesavento propone la sensibilidad como una “escritura y lectura del alma”⁸; una forma de conocimiento que llega a trascender lo puramente científico para adentrarse en la subjetividad de una época y sus emociones más recónditas, más allá del conocimiento científico, o como diría Gustav Jung: “El mundo no se comprende únicamente con el intelecto, sino también con el sentimiento”⁹.

En suma, el estudio de las sensibilidades nos permite transitar del análisis del individuo a la comprensión de su relación con un entorno dentro de un momento específico

⁴ L. Garrido, *Saturnino Herrán*, p. 44

⁵ Véase J. P. Siller (1993), *La sensibilidad: Una herramienta y un observatorio*, p. 3

⁶ L. Febvre, *Combates por la historia*, p. 230. Citado en: S. Pesavento, *Sensibilidades: Escritura y lectura del alma*, pp: 4-5

⁷ A. Corbin, *Historien du sensible*. Citado en: J. P. Siller, *La sensibilidad: Una herramienta y un observatorio*, p. 3

⁸ S. Pesavento, *Sensibilidades: Escritura y lectura del alma*. p. 3

⁹ C. Gustav, *Types psychologiques*, p.385. Citado en: Ibidem, p. 3

de la historia. Justamente, Saturnino Herrán emerge como un ejemplo paradigmático de la representación del espíritu, del sentimentalismo, del misticismo y la cotidianidad de una época. Su obra, dotada de una capacidad de convencimiento sensible merece una revisión exhaustiva que nos permita acercarnos desde una propuesta distinta a ese México en transición que le tocó vivir, y al cual, supo reflejar.

Partiendo de esta premisa, el objeto de estudio de la presente investigación se deriva y concentra en el tríptico -originalmente proyectado como mural- titulado: *Nuestros dioses*. Esta obra representa la culminación y síntesis de toda una vida por parte del pintor, cuyo proceso creativo se vio truncado debido a su prematura muerte un 8 de octubre de 1918, a la edad de 31 años. Mediante el estudio enfocado en la construcción de cómo se formó una sensibilidad en Herrán, nos proponemos desentrañar precisamente, las manifestaciones de lo sensible y los significados históricos que representa el friso, analizando cómo en esta obra converge la esencia de una época y la pasión de un hombre creativo en su búsqueda por exponer un mensaje de identidad.

El estudio de la vida y obra de Saturnino Herrán ha transitado por diversas plumas y en distintas etapas. Nuestra tesis presentará a lo largo de sus páginas una vasta argumentación respaldada en trabajos anteriores; dicho estudio de la bibliografía y de fuentes primarias localizadas en archivos nacionales, es lo que permite ofrecer un panorama integral de la recepción por parte de la comunidad crítica en base al trabajo de Herrán

Comencemos por aclarar que, posterior a la obra de Toussaint (1920) la historiografía herraniana atravesó una considerable etapa de estancamiento. Sería hasta 1965 cuando Riquel Tibol escribió: *Modernismo y porfiriato*; capítulo en el que presentó a Saturnino Herrán como “precursor de los símbolos plásticos del ser y el origen del México moderno”. Poco después, en 1971, Luis Garrido publicó una biografía fundamental: *Saturnino Herrán*. Mediante sus páginas, rescató detalles poco conocidos hasta ese momento, como su faceta de estudiante en Aguascalientes y la convivencia con personajes claves en esta formación inicial, tales como Enrique Fernández Ledesma, Ramón López Velarde y Manuel M. Ponce.

Por otro lado, el trabajo de Garrido, ricamente complementado con una serie de imágenes (similar a Toussaint) sintetiza las diferentes influencias que tuvo Saturnino en la ENBA desde 1904, tales como Julio Ruelas, Germán Gedovius, Leandro Izaguirre, Antonio

Fabrés o Gerardo Murillo. Por último, el investigador reconoce a Herrán como una referencia obligada para entender el arte de la academia y los ideales artísticos de finales del siglo XIX y principios del XX, ya que “dejó en la historia de la pintura mexicana una obra significativa, cuyo espíritu nacionalista continuarían más tarde nuestros futuros muralistas”.

Hacia finales del siglo XX (1987), el estudio de la iconografía de Herrán alcanzó una profundidad analítica sin precedentes. Esto se dio gracias a la pluma de Fausto Ramírez y su obra: *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Específicamente en el capítulo: *Itinerario estilístico de Saturnino Herrán* se puede apreciar un análisis detallado de la producción del pintor, sobre todo a partir de 1904, y acompañado de apuntes generales sobre el contexto sociopolítico del porfirismo y los años de la Revolución. Es importante señalar que esta obra constituye uno de los pilares de la presente tesis.

En 1993 se sumó a la lista otro de los grandes investigadores del arte mexicano: Justino Fernández, autor del capítulo: *Academicismo, modernismo y costumbrismo*, en el que expone a Saturnino Herrán como “gran dibujante y buen colorista”, además de exponer cómo su atracción por lo cotidiano marcó una ruptura con la pintura tradicional que imperaba en su época y la influencia que esto representó en su producción posterior.

Ya en el siglo XXI, la historiografía se ha visto diversificada hacia enfoques más específicos, teniendo en *Saturnino Herrán: Instante subjetivo* (2010) y *Saturnino Herrán. Melodía de la existencia. Corpus mayor* (2018) a dos de los aportes más significativos. Ambas obras fueron coordinadas por Saturnino Herrán Gudiño (nieto del pintor Saturnino Herrán) y el historiador Víctor Muñoz.

Ambos libros (específicamente el segundo) representan hasta este momento el estudio más dedicado a Saturnino Herrán en cuanto a cantidad de información se refiere, producto de una investigación directa del acervo documental del pintor. A través de documentos de la época, fotografías, notas, etc., se revela la trayectoria personal y artística de Saturnino, aunque con mayor atención durante los años de 1904 a 1918.

Por otra parte, existen estudios que abordan aspectos específicos que dialogan directamente con nuestro objeto de estudio: *Una interpretación del desnudo artístico en la obra pictórica de Saturnino Herrán* (2016) fue la tesis de maestría de Marcelo Sánchez de la

Torre. En ella, explora el desnudo artístico que Saturnino plasmó en sus cuadros, aportando puntos esenciales para nuestra reflexión en torno al análisis iconográfico e iconológico del mural, específicamente en el panel izquierdo, que es el lado donde se representan a los indígenas semi desnudos. Por su parte, Víctor Rodríguez Rangel, con quien tuvimos la dicha de coincidir en el Museo Nacional de Arte, y que ahora se encuentra en el descanso eterno, legó un estudio fundamental para esta tesis a través de su artículo: *Saturnino Herrán y el problema de identidad*, emergiendo la figura de Saturnino a través de una estética propia, en medio de la crisis de identidad en el ocaso porfirista.

Las investigaciones más recientes (2022-2025) han terminado de afinar nuestra reflexión sobre el arte mexicano y la relación que hay con los dioses prehispánicos, concretamente con la imagen de Coatlicue (asunto central en *Nuestros dioses*), así como la genealogía de Saturnino Herrán.

Por un lado, tenemos Francisco Aguilar Irepan y su artículo: *La Coatlicue transformada*, que presenta un análisis similar al de Renato González Mello, autor de *Ídolos en los murales*, donde se aborda, como recién dijimos, el significado que engloba la Diosa Madre dentro del arte nacional a principios del siglo XX. Asimismo, se estima la figura de Saturnino como principal precursor del muralismo mexicano, debido a las inquietudes por representar la esencia precortesiana en un mural; idea poderosamente explotada con los pinceles de los futuros Rivera, Orozco y Siqueiros.

Por otro lado, el trabajo de Luciano Ramírez (2025): *Historias de familias prominentes de Aguascalientes, su importancia en la vida política, social, cultural y económica (1867-1919)* resultó esencial para reconstruir los orígenes de Saturnino Herrán, su entorno social y desde luego, la importante figura de su padre: José Herrán y Bolado.

Finalmente, este balance se nutre de una fructífera consulta de archivo al interior del Museo Nacional de Arte, el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, la bóveda de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, el Archivo Histórico y de Investigación Documental “Eduardo Báez Macías” y el Archivo Histórico de la Academia de San Carlos. En cuanto a revistas de la época, se dio la consulta de los ejemplares disponibles de *Savia Moderna*, *Revista Moderna*, *Revista Moderna de México*, *Revista de Revistas*, así como boletines informativos y notas periodísticas; todos ellos, consultados en línea.

De especial relevancia ha sido el contacto directo con Saturnino Herrán Gudiño: presidente de la Fundación Cultural Saturnino Herrán, misma que ha desarrollado durante los últimos años el objetivo de preservar y difundir el archivo documental de la vida y obra del artista. La entrevista realizada en 2024 permitió acceder a una dimensión humana y documental que complementó nuestro análisis bibliográfico.

Por todo lo anteriormente escrito, reconocemos la trascendencia de estos trabajos y aquellos que por cuestiones de síntesis no han sido nombrados. Nos gustaría reiterar la admiración y reconocimiento al ser las bases sobre las cuales se erige esta tesis, al mismo tiempo, declaramos que se respetará al máximo su originalidad. En conjunto con nuestro proyecto, proponemos como necesario que estas fuentes sean conocidas y valoradas con mayor interés dentro de la sociedad actual y futura en pos del fortalecimiento intelectual.

Ahora podremos dar cuenta que los estudios dedicados a Saturnino Herrán y *Nuestros Dioses* han ido reproduciéndose con los años, lo cual beneficia directamente a la historiografía artística mexicana. No obstante, esta aún presenta un espacio fértil para nuevas escalas de análisis e interrogantes.

Si bien, se cuenta con estudios técnicos de gran renombre en el medio, la presente tesis propone un terreno poco explorado; nos interesa historiar la manera en cómo se construyó la mirada sensible de Saturnino Herrán, y cómo esto permitió la creación del tríptico, atendiendo en todo momento la comprensión del contexto histórico en que se desarrolló su plástica: factor que ha sido descuidado en reiteradas ocasiones.

Nuestra propuesta sostiene que la obra de Herrán no fue un producto de la nada, sino el resultado de una sensibilidad forjada entre la tradición y la novedad. Como sugiere Pérez Siller, la sensibilidad no es solo un estado anímico, sino una categoría que permite “problematizar un concepto”¹⁰; en este caso, dentro de la noción de “lo mexicano”, pero reflexionado en torno a la mirada sensible de Saturnino Herrán.

En esta línea, siguiendo la premisa de Carmen Aguirre, quien afirma que ciertas manifestaciones artísticas “también reflejan las aspiraciones de una generación”¹¹,

¹⁰ Comunicación personal

¹¹ Comunicación personal

consideramos que Saturnino fue, a su modo y manera, artífice de una poderosa respuesta estética ante el afrancesamiento que bañaba a la cultura porfirista.

El pintor anuncia un cambio de mirada y de paradigma; los porfiristas veían en el *afrancesamiento* el ascenso a la “civilización”; Herrán fue pionero en la revaloración de “lo propio”. La mirada sensible lo llevó a declinarse por lo profundo del ser mexicano, escapando de las pautas conservadoras. Para dar cuenta de este proceso de construcción de la mirada, la presente investigación se articula en tres capítulos que pretenden entrelazar una lógica tanto cronológica como temática.

El primer capítulo titulado: “El terruño (1887-1903): Saturnino Herrán y los primeros pasos hacia el arte ¿Una mirada provinciana?¹²” Ancla su estudio en las últimas dos décadas del siglo XIX y los albores del XX. En este escenario de transformación urbana, social y cultural de la Aguascalientes porfirista se gestaron las primeras inquietudes del pintor; favorecidas y potenciadas por un hogar cuyo capital intelectual y sensible articuló el escenario propicio para la vocación artística.

Asimismo, es importante exponer la influencia que supuso la *comunidad de afectos* que rodeó al artista desde su niñez, aunque especialmente durante la adolescencia. Dicha comunidad fue articulada por una camada de jóvenes talentos y figuras futuras dentro del campo cultural del México revolucionario, con quienes Saturnino compartió sus primeras travesuras y diálogos intelectuales. Estos jóvenes propiciaron una mirada que, aunque nacida

¹² En primera instancia, es fundamental aclarar que a lo largo del presente trabajo se llegarán a emplear términos como “provincia” o “provinciano”; su uso obedece a una lógica meramente geográfica, cultural e histórica. Queda excluida, por tanto, cualquier perspectiva peyorativa o de subordinación. Según la RAE, la provincia se define como “cualquier parte del territorio nacional que no sea su capital. Asimismo, el *Diccionario del Español Mexicano* señala que el provinciano es “el habitante de cualquier parte de un país, exceptuando su capital”. Con base a estas definiciones, se comprende que el entorno (social, político, cultural, económico) tienden a ser distintos en un contexto capitalino que en aquellos territorios alejados de éste, por lo que, los habitantes de la provincia y la capital presentan una formación y sensibilidad distinta, pero igual de importantes según su respectivo contexto. Una vez comprendido lo anterior, es fundamental analizarlo, centrándonos en la figura del pintor Saturnino Herrán; su crianza y la mirada que le otorgó inicialmente la provincia (Aguascalientes) se verá enriquecida por la mirada cosmopolita que le ofreció la ciudad de México a principios del siglo XX. No olvidemos que todo esto ocurrió dentro de un marco socio político y cultural en transición que influyó en el desarrollo del arte moderno mexicano, enfocado en la creación de un *alma nacional*, siendo Herrán una piedra angular de este proceso

en la provincia, comenzaba a interrogar la identidad nacional justamente en los años de una transición que marcaría la historia de México para siempre.

El segundo capítulo: “Los estudios en una academia cosmopolita (1904-1911) ¿Una mirada propia?” Profundiza su ingreso a la Antigua Academia de San Carlos con tan solo diecisiete años. Aquí examinamos una prematura consolidación dentro de una “generación dorada” de la historia plástica nacional. Vamos a reflexionar sobre cómo Saturnino atestiguó el ocaso de una dictadura y el estallido de la Revolución; en ese umbral, el aguascalentense emergería como el máximo representante del modernismo mexicano.

A Saturnino le tocó vivir los años de un incipiente movimiento cultural que pugnó por llevar a cabo la expresión de lo nacional mediante el arte, presentando una esencia propia a través de la transición del academicismo al modernismo. Y es aquí, donde lo encontraremos como “el pintor que todos esperaban”¹³; al artista cuyo logro fue:

Presentarnos por primera vez las costumbres cotidianas del pueblo mexicano de manera franca, ahondando en el alma de la gente representada, visualizando los valores plásticos y que luego fueran tan explotados por los muralistas mexicanos, sus compañeros de estudio, de los cuales también fue precursor¹⁴.

Finalmente, el tercer capítulo: “Nuestros dioses: Una mirada sensible y nacionalista (1912-1918)” será el espacio donde convergen la vida y la evolución técnica del pintor. Expondremos el resultado de toda una trayectoria plasmada en su obra cumbre que atendió al llamado de una convocatoria en 1914 para decorar el Teatro Nacional. Saturnino, en medio de una guerra civil, trabajó en la elaboración del friso y otras obras más, hasta que la muerte lo alcanzó. Este último capítulo también será exponente de cómo su sensibilidad lo llevó a ser el pintor de la otredad.

Nuestra propuesta partió de la premisa de que no es posible producir una noción coherente de la imagen sin una noción del tiempo en que fue realizada. Siguiendo a Didi Huberman, nos proponemos “detenernos ante el tiempo” para interrogar la historicidad misma del objeto. Por ello, esta tesis se sostendrá bajo un análisis de la obra dentro de la

¹³ F. Ibarra, *Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario*, p. 30

¹⁴ J. A. Manrique, *Saturnino Herrán*, p. 4

historia, y no meramente una historia de la obra, pues “la clave para comprender un objeto del pasado se encuentra en el pasado mismo”¹⁵.

Pero la obra está ahí, paralizada, fija; nuestra tarea es darle vida a través de las preguntas que le hacemos, determinar los hechos inmersos y asignarle su valor como objeto de estudio, es decir, habrá que pensarla como una fuente primaria; cómo utilizarla y colocarla dentro de una dimensión territorial, social, política y cultural específica.

Está claro que la obra representa algo, pero ¿Qué representa? ¿Qué significan históricamente su entonación y composición? A parte de las preguntas tan básicas pero esenciales como: ¿Cuándo? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿A través de qué? ¿Por quién? Buscaremos rescatar el papel que jugó este mural en su tiempo y su trascendencia en la historia del arte mexicano.

La muerte privó a muchos de conocer el trabajo realizado por el pintor Saturnino Herrán y darle el reconocimiento que realmente se merece este hombre de espíritu sensible, cuyas ideas sentaron las bases del Muralismo y de nuestra identidad visual y moderna. Por lo tanto, nuestro trabajo no pretende ser una verdad absoluta, pero sí una interpretación desde nuestra mirada; mañana saldrá una investigación que explique todo aquello que no sabemos y enriquezca más el intelecto, que por cierto, resulta bastante necesario.

¹⁵ D. Huberman, *Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*, pp: 35-36

Capítulo I: El terruño (1887-1903): Saturnino Herrán y los primeros pasos hacia el arte: ¿Una mirada provinciana?

1.- El terruño: Aguascalientes porfirista: campirano, comercial, cultural y afrancesado.

La consolidación de un Estado nacional y el desarrollo de una soberanía vinculada a una Constitución fue un reto crucial para Porfirio Díaz desde su ascenso al poder. Las alianzas y pactos con la Iglesia, ejército, empresarios y compañías ferrocarrileras extranjeras, así como la cohesión de las fuerzas políticas y regionales, le otorgaron legitimidad, legalidad y reconocimiento internacional a su gobierno, e inauguró un proyecto de reconstrucción, pacificación, unificación y modernización.

El lema de “paz, orden y progreso” fue el modelo ideológico-práctico a seguir durante su mandato, ya que se trató de seguir el ejemplo de los países más avanzados de la época, tomándose como bandera la idea de la libertad, pero la de una libertad “ordenada” que sirviera al orden y al progreso; pues se pensaba que el estudio sistemático de la sociedad les permitiría conocer las leyes que regían su funcionamiento y conducirlas a un nuevo nivel, además de tener la capacidad y autoridad para eliminar las trabas que obstaculizaban el progreso¹⁶. Para poder llevarlo a cabo, Díaz se apoyó tanto en el ejército (brazo armado del régimen) como en sus *científicos*; hombres clave en el afianzamiento progresista a partir de 1890.

De acuerdo con el historiador Luis González y González, los *científicos* fueron los capitanes de la sociedad mexicana en el ocaso del siglo XIX y la aurora del XX, cuyos nacimientos se dieron entre 1840 a 1856. Fue una generación de pesadores, administradores y políticos de gran capacidad que provenían de círculos de la clase media urbana; muy pocos de ellos eran hombres de campo¹⁷. Destacan las figuras de: Bernardo Reyes, Joaquín Baranda, Ramón Corral, José Yves Limantour, Justo Sierra, Gabino Barreda, Rosendo Pineda, Joaquín Casasús, Francisco Bulnes, Pablo Pimentel, Manuel Romero Rubio y Miguel Macedo.

¹⁶ La sociedad fue equiparada con un ser vivo y se le adjudicaron las mismas premisas que se aplicaban a los fenómenos naturales, como las ideas de Darwin, extrapolación que permitió hablar de grupos humanos “superiores” (aptos para la supervivencia y acordes con el progreso) e “inferiores” (destinados a servir y obedecer para, gradualmente, sucumbir). Véase: E. Speckman Guerra y S. Kuntz Ficker, “El porfiriato”. En: *Nueva historia general de México*, p. 506

¹⁷ L. González y González (1986) *La ronda de las generaciones*, p. 50

Ostentaban un nivel educativo más alto que el promedio y compartían la concepción de la historia y la estructura de la sociedad fundada en el positivismo; corriente filosófica, sociológica e histórica que surgió en el siglo XIX en Francia con August Comte y Emile Durkheim. A través de ella, se buscó aplicar los principios y métodos de la ciencia a la resolución de los problemas sociales. Por consiguiente, el positivismo influyó fuertemente en cuanto a la concepción de la sociedad mexicana al tener como fin el establecimiento de un orden y progreso en ella.

Asimismo, el grupo creía que el país necesitaba un gobierno fuerte, capaz de fomentar la economía y reformar la sociedad. Por esta razón, Porfirio Díaz fue considerado como *el hombre necesario*; dado que los científicos no propusieron la dictadura como un ideal, sino como una necesidad, y Díaz, “con su supuesta nobleza y sus credenciales impecables de patriota”¹⁸ -que había ganado después de sus hazañas contra la Intervención Francesa- fue el candidato idóneo para tomar las riendas y restablecer la paz a lo largo y ancho del territorio, incluso si para ello, fuese necesario aplicar la mano dura; “cuando no pudo recurrir a la conciliación o negociación, don Porfirio optó por un segundo camino: la fuerza y la represión” comenta la doctora Elisa Speckman¹⁹.

El establecimiento de esta paz, aunque impuesta y polémica, fue clave, ya que le permitió a México conseguir la estabilidad necesaria y las condiciones propicias para obtener el reconocimiento internacional; consecuentemente, se aseguró la inversión económica de las potencias mundiales de la época, como Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos. Bajo este contexto, el país experimentó un notable proceso de desarrollo material que se manifestó principalmente en la construcción de más de 20,000 km. de vías férreas, unificando el territorio y facilitando la ampliación de sus mercados; la población creció; se propició un esfuerzo por mejorar la educación y la higiene; se impulsaron las comunicaciones como el teléfono y el telégrafo, y se fomentó el desarrollo artístico y científico mediante la fundación de nuevas escuelas, teatros, museos y academias²⁰. También se intensificó la agricultura; por primera vez en su historia, México se convertía en exportador de productos agrícolas y

¹⁸ C. Lomnitz, *El porfiriato* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/prr64>

¹⁹ E. Speckman, “El porfiriato”. En: *Nueva Historia mínima de México ilustrada.*, p. 347

²⁰ L. González y González (2010) *Un viaje por la historia de México*, p. 47

ganaderos; se amplió la explotación de la minería, incrementando la comercialización de oro, plata, cobre, plomo y zinc²¹; a ello, se sumó el desarrollo de la explotación petrolera.

Todo este crecimiento fue el resultado directo de la estabilidad política y la transformación del marco legal, elementos que no solamente condujeron a la introducción de capital extranjero, sino también, le permitieron a México posicionarse como emergente actor dentro de la economía global. Por último, hay que señalar que la acumulación de la riqueza hizo posible el inicio de la industrialización en el territorio nacional; proceso que ha sido referido por Speckman como “la primera revolución industrial mexicana”²²; complementada por la organización de un sistema bancario para principios del siglo XX.

Los científicos consolidaron su modelo en 1892, y en 1896 se propuso, entre otras tareas, la expansión de las ciudades con una nueva traza del poder republicano²³. Por tanto, los gobernantes y las élites locales buscaron que sus urbes reflejaran no solo la prosperidad y el progreso, sino también una cierta semejanza con las naciones más civilizadas de la época, particularmente con Francia, dando inicio a un proyecto reformador en materia urbana, pero con intenciones de calar en los diferentes aspectos de la población.

Una vez establecido el contexto general de la modernización porfirista, nuestro primer capítulo, y especialmente el primer apartado, se interesa en examinar dicho proyecto reformador durante el último cuarto del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, tomando como caso de estudio la ciudad de Aguascalientes. Después de un complejo e interesante proceso, la capital hidrocálida, aún de apariencia *vieja y colonial* todavía en los primeros años porfiristas, acusaría los primeros pasos de la modernización para intentar consolidarse como una ciudad moderna.

Por consiguiente, dedicaremos las siguientes páginas a la reflexión y análisis del proceso de modernidad y desarrollo que experimentó esta urbe, sin olvidar que, con los años, se terminaría consolidando como un foco cultural, al ser la cuna y residencia de notables figuras del campo artístico e intelectual del México revolucionario, entre ellos, el pintor

²¹G. Nava, “Jornales y jornaleros en la minería porfiriana” en *Historia mexicana*, p. 53

²²E. Speckman, op. cit., p. 372.

²³J. Pérez Siller (2014) “Los valores republicanos porfiristas en la estética del Palacio Legislativo Federal” en: *1910: México entre dos épocas*, p.205

Saturnino Herrán Guinchard. En esta línea, Víctor Muñoz ha señalado precisamente que, “el nacimiento de Saturnino aconteció en una floreciente ciudad liberal”²⁴. Esperamos que este análisis nos permita comprender cabalmente el ambiente en el cual creció el artista y cómo influyó en la construcción de una mirada sensible -temprana-.

José Saturnino Efrén de Jesús Herrán Guinchard nació un 9 de julio de 1887, a las 8:45 de la mañana, en la calle del Codo, ubicada en el corazón de la ciudad de Aguascalientes. Fue hijo unigénito; mitad mexicano por parte de su padre: José Herrán y Bolado, y mitad suizo por su madre: Josefa Guinchard Medina: “mujer de belleza extraordinaria, de una mezcla suiza y mexicana tan exquisita”²⁵. La pareja, que había contraído matrimonio en el verano de 1881, esperó seis años para el nacimiento de aquel bebé que llenó el hogar de felicidad y amor, siendo motivo del gran regocijo que acompañó a los amigos y familiares de esta familia. Sin duda, Saturnino fue un niño muy querido, sobre todo, esperado.

Imágenes 1 y 2: Familia Herrán Guinchard.



José Herrán y Bolado, Josefa Guinchard Medina y el pequeño Saturnino.

Fuente: *Archivo Saturnino Herrán*.

En 1887, la ciudad de Aguascalientes contaba con 33 mil habitantes aproximadamente y el salario mínimo rondaba los 20 centavos²⁶. El día veintiuno de junio del año en curso, a las diez y media de la mañana, don José Herrán y Bolado registró a su hijo con los nombres de:

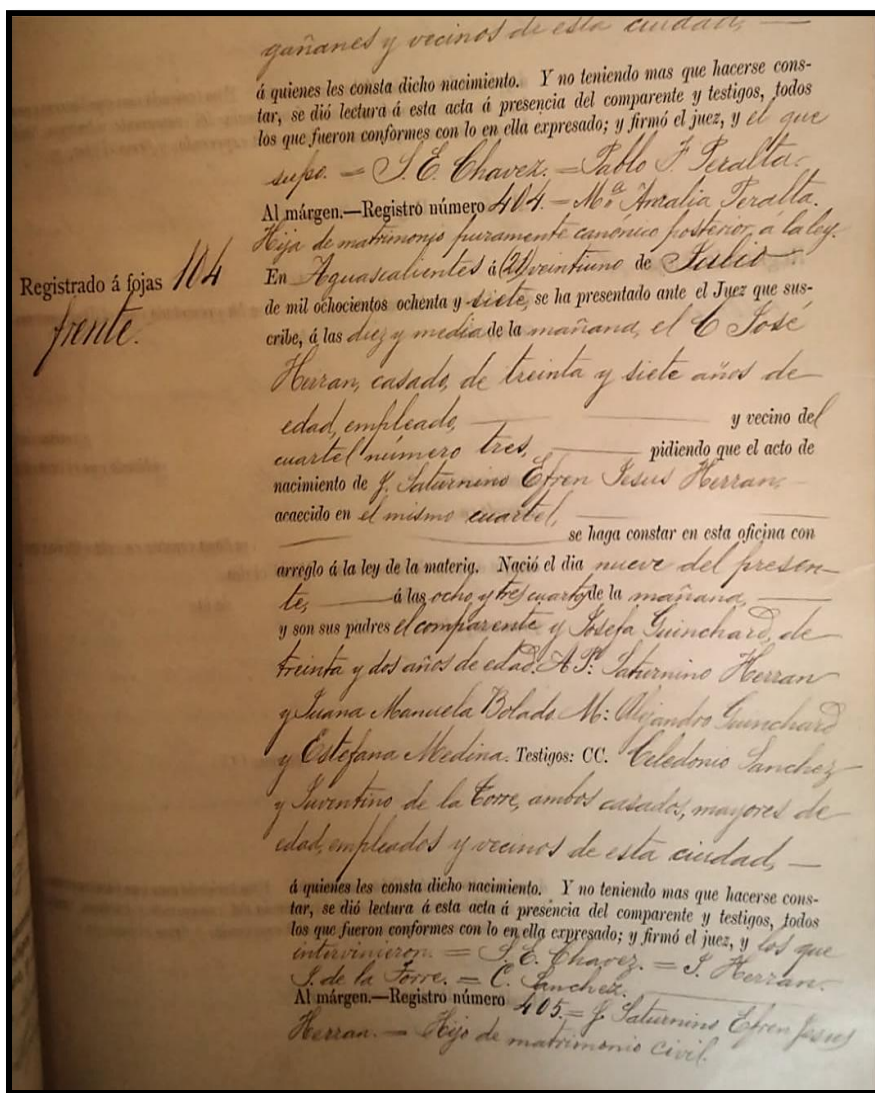
²⁴ V. Muñoz y C. Fuentes, *Herrán: La pasión y el principio*. p. 18

²⁵ A. Gordillo, “Historia de un beso y de haciendas y de mi tío y pintor Saturnino Herrán” en *Historias de familia*, pp: 32-33

²⁶ O. Granados, *El nacionalismo mexicano: Una reflexión*, p.15.

J. Saturnino Efrén de Jesús Herrán Guinchard ante el Juez del Registro Civil don Sostenes E. Chávez, bajo el número 404, folio 104 [frente] del libro número uno.

Imagen 3: Acta de nacimiento de Saturnino Herrán.



Fuente: Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (A.H.E.A.)

Saturnino creció dentro de un seno familiar que se diferenciaba en cierta medida con la gran mayoría de la población aguascalentense durante esos años; la familia Herrán contaba con una situación económica estable, más no eran ricos, o mejor dicho “era una familia de posición acomodada, pero modesta”²⁷, sitúa Luis Garrido; ya que “escaseaban los de estirpe millonaria” añadió Luis González y González²⁸.

²⁷ L. Garrido. *Saturnino Herrán*. p. 9

²⁸ L. González y González (1984) op. cit., p. 84

De forma similar, Alejandro Topete del Valle (nombrado cronista vitalicio de la ciudad en 1944)²⁹ escribió: “la situación de la familia era, sino opulenta, por lo menos ampliamente desahogada y cómoda”³⁰. Además, el pequeño Saturnino dio sus primeros pasos dentro de un ambiente cultural nutrido por variados intereses humanísticos y estéticos que le facilitaron la oportunidad de despertar una vocación desde temprana edad en el mundo de las letras y la cultura, más aún, en el arte.

El medio social de la familia Herrán Guinchard fue siempre el que correspondía a las familias distinguidas por su honorabilidad y buen trato, rodeado de parientes altamente apreciados por sus reconocidas cualidades, en esta acogedora, amable y entonces tranquila y sabrosa ciudad de Aguascalientes³¹.

Imágenes 4,5 y 6: Fotografías del niño Saturnino Herrán.

Saturnino de ocho meses en 1888; Con 2 años en 1889 y, ¡Con valor de matador! En 1892.



Fuente: *Archivo Saturnino Herrán*.

Esta breve presentación biográfica funciona como marco inicial de nuestro capítulo. Por el momento, y como recientemente anunciamos, la tesis priorizará un análisis más profundo del entorno que rodeó el nacimiento y desarrollo de Saturnino Herrán y así, poder apreciar plenamente la construcción de una mirada sensible desde el terruño. Por ello, es fundamental trasladarnos a ese Aguascalientes porfirista (no sin antes, exponer un brevísimo recorrido histórico de su conformación territorial). La exploración dedicada propiamente a la narrativa biográfica se recuperará y profundizará en los dos apartados subsecuentes.

²⁹ L. Ramírez (s/f), *Saturnino Herrán. Artista del modernismo nacionalista*, p. 73

³⁰ A. Topete, *Herrán: La brevedad de una fecunda vida*, p. 195

³¹ *Ibidem*, p. 196

Ubicada en el centro-norte del país, la ciudad de Aguascalientes, capital del Estado con el mismo nombre, colinda al norte, oeste y este con Zacatecas y al sur con Jalisco. Es sede de una de las ferias más famosas de México: “La Feria Nacional de San Marcos”, con orígenes que datan de 1828³² y cuenta con una población aproximada de 948,990 personas, de acuerdo con el último censo del INEGI³³.

Imagen 7: Ubicación geográfica del estado de Aguascalientes dentro de la República Mexicana.



Edición realizada por Luis Ángel Montiel Jiménez a un mapa original de 1890.

Fuente: Iberlibro.com, *México 1890* [en línea] véase en: <https://n9.cl/a9wuru>

La historia nos dice que Aguascalientes adquirió la categoría de “ciudad” desde 1824³⁴, sin embargo, no era posible hablar de un estado autónomo, puesto que el 18 de mayo de ese año, tras declararse vigente la Constitución por parte del Congreso, se aprobaron varias reformas sin que ninguna concediera la autonomía de Aguascalientes como estado³⁵; más bien, era parte de la jurisdicción de Zacatecas.

³² En noviembre de 1827, como respuesta a las reiteradas demandas del Ayuntamiento, pero también, como reconocimiento a la importancia que iba adquiriendo esta urbe, la legislatura zacatecana a la cual pertenecía el Ayuntamiento, concedió permiso a la ciudad de Aguascalientes para que celebrase anualmente, a partir de 1828, una feria mercantil, la cual comenzó a celebrar entre los días 5 y 20 de noviembre. Se tenía la intención de que esta compitiera con la de San Juan de los Lagos. Véase: E. Rodríguez, *Más de 190 años de tradición. Antecedentes de la Feria Nacional de San Marcos*. [en línea] consultado en: <https://n9.cl/eok2x>

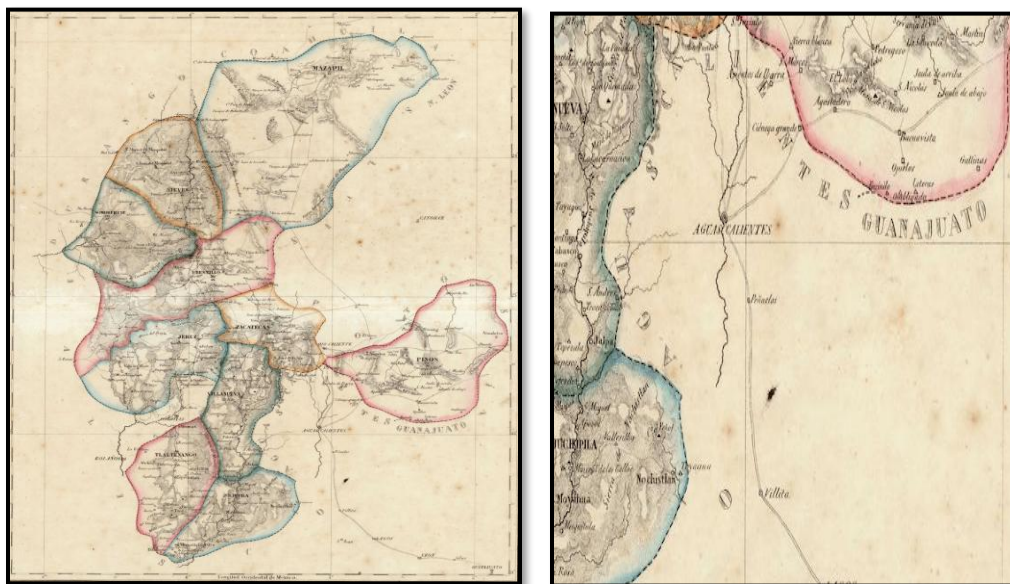
³³ INEGI, *Población: Aguascalientes* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/b0mes>

³⁴ V. Esparza, *Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el Porfiriato: En busca de la modernidad*, p. 34

³⁵ Gobierno de México, *Fundación de Aguascalientes*. [en línea] consultado en: <https://n9.cl/5a812>

Fue hasta el 23 de mayo de 1835 que logró su separación para constituirse como estado libre y soberano³⁶ a consecuencia de la *Rebelión de Zacatecas*³⁷; cuando el gobierno de Antonio López de Santa Anna “castigó por su rebeldía” a Francisco García Salinas: gobernador zacatecano en ese momento; una vez derrotado, se le obligó a ceder parte de su territorio, con el que se formó -ahora sí- el actual estado de Aguascalientes, llamando a su capital con el mismo nombre. Aunque curiosamente, sería hasta el 10 de diciembre de 1856, cuando se incluyó a Aguascalientes como estado en el artículo 43 de la Constitución, aprobándose por unanimidad de los 79 diputados presentes y promulgándose en la Carta Magna poco tiempo después el 5 de febrero de 1857 y poder ser oficialmente reconocido. Jesús Terán Peredo fue el primer gobernador del estado³⁸.

Imagen 8: Mapa de Zacatecas en 1857.



En el detalle, podemos localizar al Estado de Aguascalientes como una jurisdicción autónoma.

Fuente: Mapoteca, *Zacatecas, 1857* [en línea] véase: <https://n9.cl/78d58>

³⁶Gobierno del estado, *Historia de Aguascalientes*. [en línea] consultado en: <https://n9.cl/8ghdv>

³⁷Conflicto bélico contextualizado entre las luchas del centralismo-federalismo de la primera mitad del siglo XIX durante la administración de Antonio López de Santa Anna. A raíz del fracaso del sistema federal, el centralismo ganó terreno y el Congreso modificó la Constitución de 1824 a fin de crear una república centralista, limitando el poder de los estados y reduciendo el número de tropas militares. Tales acontecimientos provocaron precisamente la rebelión en Zacatecas, donde el propio gobernador, Francisco García Salinas, encabezó un ejército de unos cuatro mil hombres en contra del gobierno. Para poner fin a los sublevados, Santa Anna, en persona se dirigió a combatirlo. García Salinas, fue derrotado en la Batalla de Zacatecas (1835), y en castigo por su rebeldía, fue obligado el estado de Zacatecas a perder parte de su territorio, con la que se formó el estado de Aguascalientes.

³⁸ Gobierno de México, op. cit.

A pesar de que Aguascalientes tenía la categoría de “ciudad” desde 1824, la imagen que mostraba era otra; incluso, todavía para la década de 1870, en palabras de Vicente Esparza: “Aguascalientes tenía aún el aspecto de un pueblo o villa colonial”³⁹; su población era escasa, los espacios naturales como huertas, jardines y vergeles predominaban más que edificios, plazas y calles, las cuales de por sí eran “chuecas, polvorientas y sin aceras”⁴⁰. Para los últimos años del siglo XIX, el trazo de la ciudad era bastante irregular; se conformaba por unas cincuenta manzanas, rodeadas por huertas y plantíos frutales; de hecho, “no se encontraba lugar donde no se vea alguna huerta” redactó Eduardo J. Correa⁴¹.

No era una ciudad que podía presumir de una importancia regional, no contaba con suficientes rutas o caminos hacia el exterior más que los de la época novohispana, carecía de expansión y dominación económica, política y cultural, y no registró inmigración campesina o de las ciudades más próximas como Zacatecas, Jalisco, Guanajuato o San Luis Potosí. Tampoco tenía una zona próxima que la alimentara, pues, gracias a su sistema de huertas, se podría decir que Aguascalientes era prácticamente autosuficiente.

Imagen 9: Plano de las huertas de Aguascalientes, por Isidoro Epstein en 1855.



En color verde, se observan las huertas y jardines que eran regados con agua del manantial del Ojocaliente. Al oriente se encuentra la plaza de toros y el Jardín de San Marcos.

Fuente: J. Villanueva, et. al, *Jardín de San Marcos, referente arquitectónico* [en línea] véase: <https://n9.cl/apqcq>

³⁹ Idem.

⁴⁰ E. J. Correa, *Un viaje a Termápolis*, pp. 27-28. Citado en: V. Esparza, op. cit., p. 12

⁴¹ Ibidem, p. 34

En 1874 se promulgó la *Ley Orgánica para la división territorial y régimen interior del estado*. Esta ley ha sido considerada por el historiador Gerardo Martínez como “la madre” de los reglamentos que fueron expedidos con posteridad, puesto que marcó el inicio del proceso modernizador en la ciudad, para terminarse de potenciar durante el porfirismo⁴². En este contexto, es necesario comprender que el proyecto reformador fue impulsado por dos grupos principales: 1) el político y empresarial; 2) el de los profesionales e intelectuales.

Ambos sectores compartían la idea de transformar a una sociedad que consideraban arcaica. A este último grupo, el de los intelectuales, François-Xavier Guerra lo denominó como: “la élite revolucionaria”⁴³, por su parte, Jesús Gómez Serrano nos habla de la primera generación de intelectuales “voceros de sus aspiraciones”; en su mayoría profesionistas y empresarios formados en Europa y Estados Unidos⁴⁴.

Se encontraban fuertemente influenciados por la noción de modernidad, lo cual impulsó su proyecto para modificar la urbe de manera directa, ya que para ellos, la modernidad debía estar asociada al progreso material de la ciudad y a la adopción de un estilo de vida cosmopolita, en franca oposición al estilo de vida que consideraban *provinciano*. En ese contexto, Francia se estableció como el modelo hegemónico a imitar en términos de moda, arquitectura y cultura. Al emular las pautas francesas, la elite sentía que se integraba a la modernidad.

A continuación, presentamos un interesante contraste gráfico de la Plaza de Armas, ubicada en el corazón de la ciudad. Primero, tenemos la litografía del alemán Carlos Nebel, durante la primera mitad del siglo XIX; posteriormente, la fotografía del estadounidense William Henry Jackson a finales de la centuria. Esta comparativa señala notoriamente la transformación de la ciudad que supuso la llegada de la modernidad en tiempos de don Porfirio; momento en que la capital hidrocálida dejaría de ser “una pequeña villa colonial” para convertirse en una ciudad de proyección moderna. En este cambio, destacan especialmente los paisajes arbolados, característicos del afrancesamiento arquitectónico.

⁴² G. Martínez, *Cambio y proyecto urbano. Aguascalientes, 1880-1914*, p. 82

⁴³ F. X. Guerra, op. cit., p. 182

⁴⁴ J. Gómez, *El Aguascalientes porfiriano: Sociedad y cultura*, p. 45

Imagen 10: Carlos Nebel
Interior de Aguascalientes, 1839



Fuente: Colección Andrés Blaisten, [en línea]
véase: <https://n9.cl/ysv9e>

Imagen 11: William H. Jackson
Plaza de Armas, ca. 1880-1890.



Fuente: *Antiguas fotografías de Aguascalientes*
[en línea] véase: <https://n9.cl/l9ts1>

Cabe mencionar que el gobierno y la élite intelectual no limitaron su ambición al mero cambio de la traza urbana, su proyecto era mucho más profundo; también se trató de reformar a la sociedad, debido a que se creía que el cambio de una ciudad con apariencia novohispana a una moderna era un paso vital y necesario para que sus habitantes también terminaran por modificar su concepción del espacio y su comportamiento. A raíz de esto, el objetivo final era inculcar una nueva cultura: la del afrancesamiento.

El concepto de *afrancesamiento* se usó para designar a los que se proclamaban herederos de la ilustración e ideas de la modernidad desde finales del siglo XVIII. En el siglo XIX esta idea se fue extendiendo hacia otros campos de la actividad social, sobre todo el ámbito de la cultura; se encontraba en el arte, la moda, las buenas maneras, la administración, la educación, la ciencia, la política, etc. Su empleo se potenció fuertemente en el porfirismo como sinónimo de gente culta, ilustrada, acomodada, y muy a menudo, cerca de los círculos del poder aristocrático. Era lo que distinguía a un puñado sobre los demás; la aristocracia se informaba de la actualidad en la prensa periódica, asistían a tertulias y veladas literarias; escuchaban poesía y música europea; veían teatro, admiraban la pintura y la fotografía. Era pues, una élite cosmopolita que practicaba actividades modernas, ya que representaban los ideales de “civilización” y que se pretendió expandir a toda la sociedad⁴⁵.

⁴⁵ J. P. Siller (2004) *La sensibilidad: Una herramienta y un observatorio*, pp: 3-4

De igual forma, la élite creía que el atraso en el que estaba inmerso el país se explicaba a través de las distintas guerras tanto externas como internas; las fuentes indican que, entre 1821 y 1867, México vivió variados momentos de inestabilidad y crisis política, económica y social⁴⁶. Por el contrario, mediante la *paz porfiriana* se creía que se iba a marchar por primera vez de manera eficaz por el camino del orden y el progreso.

La siguiente cita, además de evidenciar la postura pro-porfirista del doctor Manuel Gómez Portugal Rangel, ofrece una comparativa sintética y precisa sobre el antes y el después de Aguascalientes bajo el impulso modernizador. De acuerdo con el autor, la ciudad era anteriormente:

Un llano estéril; alguna que otra casucha perdida entre nopales y mezquites, servía de habitación a cuantas pobres gentes sucias, anémicas, semisalvajes, casi desnudas y aisladas del resto de la humanidad [...] Ahora ya lo ves todo cambiado [...] Aguascalientes se presenta honrado trabajador y listo para ir adelante por el amplio sendero de un progreso práctico y positivo⁴⁷.

El ordenamiento urbano no fue una simple práctica de planificación, también era concebido como el ejercicio tangible de la sociedad que se deseaba construir. Bajo el amparo del progreso material y social, tanto el Estado como los intelectuales, se plantearon los cambios en las formas de sociabilidad, e incluso, se trató de controlar todas las actividades de los individuos en relación con la moralidad, ocio, higiene, seguridad, y hasta la manera de ser y comportarse en público⁴⁸. El argumento era claro: una ciudad moderna como Aguascalientes así lo exigía; que sus habitantes tuvieran los valores (burgueses) para encontrarse a la altura de las civilizaciones más avanzadas del momento.

En otras palabras, este ambicioso proyecto buscaba construir una nueva ciudad: amplia, ordenada, progresista, vanguardista y proyectada *científicamente*. La ciudad, por

⁴⁶ Durante sus primeros 46 años de vida independiente, el país sufrió confrontaciones políticas entre grupos de conservadores y liberales, con ello, 47 gobiernos, un intento de reconquista por parte de España, dos intervenciones francesas, una intervención norteamericana que concluyó con la pérdida de la mitad del territorio mexicano, además del fallido imperio del Archiduque de Austria; Maximiliano de Habsburgo. A esto habrá que sumarle numerosas guerras civiles, que como bien menciona Pérez Siller: “conmovieron a toda la sociedad. Véase en: J. Pérez Siller (2020) op. cit., p.25

⁴⁷ *El republicano*, 8-05-1904, Citado en V. Esparza, op. cit., p. 23

⁴⁸ F. Delgado, *Jefaturas políticas. Dinámica política y control social en Aguascalientes 1867-1911*, p. 212.

tanto, debía convertirse en una especie de herramienta pedagógica para la *europeización* de la vida civil.

Se construyeron edificios públicos, fabricas, planteles educativos, mercados, plazas, jardines al “estilo moderno” -con bancas de fierro que reemplazarían a los antiguos sillones de piedra en los principales espacios públicos-⁴⁹. Se erigieron monumentos, relojes, edificios religiosos y espacios para la diversión. Simultáneamente, se abrieron calles, avenidas, alamedas y se realizaron esfuerzos por mejorar la salud e higiene.

El dinamismo de la modernización se extendió en un notorio crecimiento demográfico, impulsado tanto por el aumento poblacional interno, como por una significativa inmigración. Por ejemplo, 1900 la población era de casi 35,000 habitantes, en comparación con el año de 1861 que contaba con 22,500⁵⁰. Finalmente, para 1910, ya rondaba más de 45.000⁵¹. Este fenómeno trajo consigo el nacimiento de nuevas colonias, así como la apertura de industrias y comercios, lo cual evidencia las distintas necesidades de una población creciente y diversa, asimismo, subrayó la ambición de un proyecto para consolidarse como un polo regional de crecimiento.

A lo largo del siglo XIX aparecieron en Aguascalientes más de 130 publicaciones periódicas, cantidad que por sí misma habla de la trascendencia de este medio de divulgación. Desde luego, la actividad periodística fue mucho más intensa durante la segunda mitad del siglo, cuando la multiplicación de imprentas y el desarrollo vigoroso de los clubes políticos y las asociaciones literarias se tradujeron necesariamente en la aparición de numerosas gacetillas científicas y literarias, como *El instructor*, *La Bohemia* y *La Provincia*. También se promovió el teatro; sobre todo las obras de carácter dramático y ópera italiana y se apoyó la instrucción pública tanto de hombres como de mujeres⁵².

El año de 1884 marcó un punto de inflexión en la historia de la ciudad: el 22 de febrero se concretó la llegada del ferrocarril como emblema de la modernización y el progreso a través de la locomotora número 40. Días antes de su llegada, bajo iniciativa del estado, el

⁴⁹ G. Martínez, op. cit., p. 258

⁵⁰ V. Esparza, op. cit., p. 35

⁵¹ Dirección General de Estadística, *Estadísticas sociales del porfiriato (1877-1910)* p. 9

⁵² V. Esparza, op. cit., p. 19

ayuntamiento mandó componer banquetas y empedrar calles principales, promovió el embellecimiento de las fincas, enumeración de casas, mejoró el alumbrado público y limpió los paseos. A la par, se realizaron actividades de diversión, llevándose a cabo una fiesta en la estación con música, sillas y un templete y así, “darle la bienvenida al progreso”⁵³.

En esta línea, Gómez Serrano asegura que es a partir de este “momento cuando la capital sucumbió ante el asalto impetuoso del progreso”⁵⁴, dado que el ferrocarril significó el entrelazamiento de los mercados, la apertura de geografías ariscas y la posibilidad de acceder a los grandes mercados que representaban ciudades como México y Guadalajara. Un año después (1885) se concluyó la vía entre la Ciudad de México y Paso del Norte (Ciudad Juárez, Chihuahua), convirtiéndose en una ventana hacia el mercado norteamericano. Mas tarde, conectaría también con el puerto de Tampico, en 1890⁵⁵.

Este hito tuvo lugar durante la administración de Alejandro Vázquez del Mercado, popularmente conocido como “el porfirito de la localidad”⁵⁶. Durante sus cuatro periodos al mando del Estado, además del arribo del ferrocarril, se inauguró el alumbrado eléctrico, se edificó la planta de beneficio de metales Guggenheim y se fraccionaron varios terrenos⁵⁷.

Como “digno representante” de los gobernadores porfiristas (antes militares)⁵⁸ que juraron lealtad y fidelidad a Díaz, contó con el beneficio de la reelección en cuatro ocasiones a la gobernatura del estado. No por nada, Martínez nos habla de un “gobernador perpetuo”⁵⁹, pues su reelección, de algún modo se justificaba; debido a que Aguascalientes “así como el país, daba pasos agigantados hacia el progreso y modernidad”⁶⁰.

⁵³ Ibidem, p. 38

⁵⁴ J. Gómez, op. cit, p. 46

⁵⁵ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 18

⁵⁶ G. Martínez, op. cit., p. 79

⁵⁷ V. Esparza, op. cit., p. 16

⁵⁸ En 1863 se enlistó en el batallón Aguascalientes para luchar contra los franceses. Concluida la guerra fue elegido Diputado local en septiembre de 1867, después Diputado Federal en agosto de 1875, nuevamente diputado local en marzo de 1877 y senador por Aguascalientes en agosto del mismo año. El 7 de agosto de 1887 fue elegido por primera vez Gobernador de Aguascalientes, Véase: *Alejandro Vázquez del Mercado*, [en línea] consultado en: <https://n9.cl/5z53t>

⁵⁹ G. Martínez, op. cit., p. 46

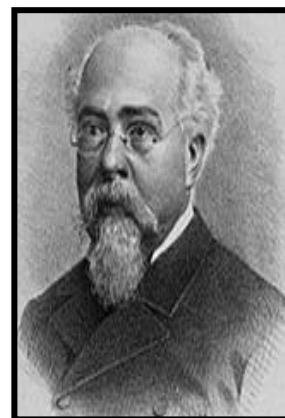
⁶⁰ V. Esparza, op. cit., p. 17

Imagen 12: Gobernadores de Aguascalientes
(1877-1911)

Fecha de elecciones	Triunfador	Votos emitidos	Votos obtenidos	Porcentaje
1-III-1877	Francisco Gómez Hornedo	17 807	16 016	90.00
3-VIII-1879	Miguel Guinchard	17 732	14 530	82.00
29-V-1881	Rafael Arellano	n. d.	n.d.	n.d.
20-VIII-1883	Francisco Gómez Hornedo	13 625	13 200	96.90
7-VIII-1887	Alejandro Vázquez del M.	21 036	19 604	93.20
2-VIII-1891	Alejandro Vázquez del M.	16 053	15 107	94.10
4-VIII-1895	Rafael Arellano	14 604	14 551	99.60
6-VIII-1899	Carlos Sagrado	13 359	13 194	98.70
2-VIII-1903	Alejandro Vázquez del M.	15 951	15 461	97.00
4-VIII-1907	Alejandro Vázquez del M.	15 213	14 114	92.70

Fuente: V. Esparza, *Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el Porfiriato: En busca de la modernidad*, p. 17

Imagen 13: A. Vázquez
del Mercado (1844-1923)



Fuente: H. Ayuntamiento de Aguascalientes, [en línea]: <https://n9.cl/5z53t>

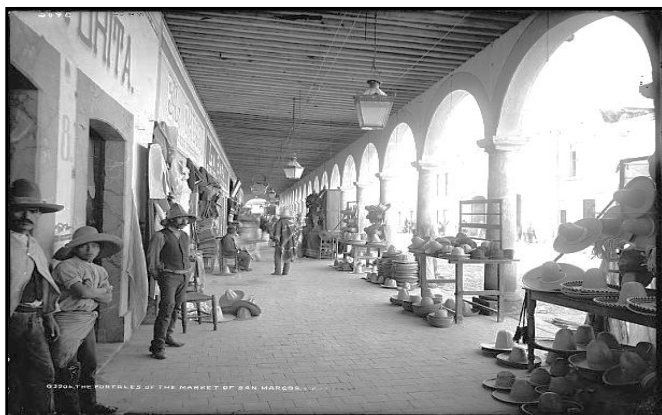
La modernización en esta ciudad, más allá de comprenderla desde su naturaleza arquitectónica, también podemos analizarla desde su lucha por reconfigurar una mentalidad colectiva, en la que el proceso de adaptación y reconfiguración de las costumbres sociales, así como la cultura laboral de una población que todavía se encontraba impregnada profundamente de hábitos rurales, no fue algo sencillo.

Para ejemplificarlo, tomaremos el caso del *Mercado del Parían*; edificación que obtuvo un interés especial dentro del proyecto de reforma, al ser uno de los mejores edificios que tenía la ciudad, además de ser constantemente visitado por extranjeros y nacionales. Esto último resulta trascendental, sobre todo partiendo de la premisa de Javier Pérez Siller, al contemplar que “la imitación es una vía de recepción”⁶¹.

Precisamente, ese contacto con los extranjeros, ya fueran residentes o visitantes, representó otro factor reformador de la sociedad, puesto que el mercado actuaba como carta de presentación de la capital ante la mirada exterior, además de situarse estratégicamente en el corazón de esta, donde también se encontraban los poderes públicos y se articulaba la mayor parte de la sociedad. Por tanto, se buscaba reflejar a través de él, la imagen del orden y el progreso. Sin embargo, también hay que ver la otra cara de la moneda, en la que la modernización se implementó bajo un fuerte componente de control social.

⁶¹ J. Pérez Siller (1998) *Un tema, una perspectiva y un problema*, p. 8

Imagen 14: W. H. Jackson, *Portales del Parían*, ca., 1880-1890.



Fuente: Acalitano, *Antiguas fotografías de Aguascalientes*, [en línea] véase: <https://n9.cl/19ts1>

Bajo la noción de una supuesta superioridad por parte de una aristocracia que tenía los recursos para moldear la transformación a su beneficio, en 1884 se ordenó quitar las mesas, puestos y fogones donde se servía comida “mala e insalubre”, a petición de los estratos acomodados y algunos locatarios. Asimismo, se desalojó a las mujeres que vendían en estos puestos, ya que no solo comerciaban, sino que vivían en las alacenas interiores con toda su familia, acusándolas de convertir el edificio en “comunidades inmundicias”⁶².

Un claro reflejo de cómo la transformación del espacio alteró también de manera drástica la cultura y la vida de los individuos. Curiosamente, la acción de moldear “para bien” las costumbres populares era una de las premisas reformistas de esta élite, aunque dentro de una estructura jerárquica donde permeó la desigualdad, la injusticia y la discriminación.

Imagen 15: W. H. Jackson, *Interior del Parían*, ca., 1880-1890.



Fuente: G. Martínez, *Cambio y proyecto urbano. Aguascalientes, 1880-1914.*, p. 85

⁶² Ibidem, p. 32

Se procuró mejorar los caminos que conducían hacia la ciudad para la introducción de mercancías, cereales y ganado de los diferentes ranchos y haciendas para su abastecimiento⁶³. La vida económica tradicional de la región se revitalizó; las industrias de hilados y tejidos, la vinícola, la tabacalera, la de carrocerías y la jabonera, junto con el comercio, fueron beneficiados por la modernidad porfirista; producto, en gran parte, de la inyección de capital extranjero, el cual se desarrolló siempre en condiciones favorables⁶⁴.

El sector minero fue monopolizado por el estadounidense Salomón Robert Guggenheim, enriquecido gracias a un ventajoso contrato que firmó con Vázquez del Mercado, quien no solo le regaló los terrenos y la libre explotación de los recursos naturales⁶⁵, también lo exentó del pago de impuestos durante las tres décadas que operó su empresa: la Gran Fundición Central Mexicana. De igual manera, enlazó todos sus negocios con los ramales de la Mexican Union Railroad, también de su propiedad⁶⁶. Más adelante, específicamente entre 1887 a 1893, el empresario mandó a construir los Talleres Generales de Reparación, mejor conocidos como “Los talleres del Ferrocarril” en las afueras de la ciudad, junto con la construcción de habitaciones, casas y colonias para albergar a los trabajadores. La ciudad se orientó decisivamente hacia el noroeste, donde se ubicó la Fundación, así como al oriente, donde se colocó la estación y los talleres⁶⁷.

Imagen 16: Estación del Ferrocarril
(finales del siglo XIX)



Fuente: H. Ayuntamiento de Aguascalientes, *Antigua Estación del Ferrocarril*, [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/g7gxe>

Imagen 17: Proceso de construcción de la primer locomotora (principios del siglo XX).



Fuente: E. Rodríguez, *El ferrocarril en Aguascalientes*. [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/s3j01>

⁶³ V. Esparza, op. cit., p. 37.

⁶⁴ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 18.

⁶⁵ Véase: R. López, *Museo Guggenheim Aguascalientes* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/8fgg5s>

⁶⁶ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 18.

⁶⁷ G. Martínez, op. cit., p. 200

En 1900 se formó la Compañía Constructora de Habitaciones de Aguascalientes (COCOHA) que se encargó de la planificación de tres colonias: Héroes, Morelos y Del Trabajo; donde habría negocios, calles anchas y avenidas amplias para la circulación de personas y automóviles; evidente reflejo de una ciudad cosmopolita. Si bien, estas nuevas colonias carecían de los servicios indispensables como luz eléctrica y drenaje, es indudable que fueron cambiando el paisaje, aunque, específicamente el de la ciudad, pues Aguascalientes, más allá de la capital, incluso a finales del porfirismo, no dejaría de ser “una región campirana donde todavía predominaban las huertas”⁶⁸.

A lo largo del siglo XIX, México estuvo inmerso en un periodo de profunda inestabilidad heredada por las invasiones extranjeras y las variadas pugnas internas. Bajo este complejo contexto, los distintos gobiernos decimonónicos, y especialmente, durante el porfirismo, asumieron la tarea de propagar una identidad y una cultura nacional cohesionada. El objetivo central de esta política era el de legitimar el nuevo discurso histórico que se hallaba en construcción, en la que se buscó crear figuras y símbolos emblemáticos en todos los ámbitos y así, reforzar un sentido de pertenencia y unidad entre una población multicultural. Tal como señala Enrique Florescano: “en tiempos de Porfirio Díaz, los santos fueron desplazados por los héroes y los mártires de la fe por los mártires de la patria”⁶⁹.

Respecto al caso aguascalentense, atendiendo a dichos lineamientos, las autoridades locales pretendieron “civilizar” e inculcar a la población el amor a la patria y los héroes, tanto nacionales como locales, además de recordar que el gobierno en turno era la mejor opción para el progreso de la ciudad. De esta forma, el proyecto de urbanización fue de la mano con la proliferación de nombres proceres, al mismo tiempo que sustituían a aquellos de carácter religioso asignados desde tiempos novohispanos para dar impulso a la formación de una identidad republicana a través de “los grandes hombres”.

Por ejemplo, la que hasta 1886 era la calle de San Juan Nepomuceno -santo patrono de Bohemia y de los confesores- se le cambió el nombre por el de Francisco G. Hornedo: primer gobernador de Aguascalientes. Más icónico fue el caso del antiguo Jardín de

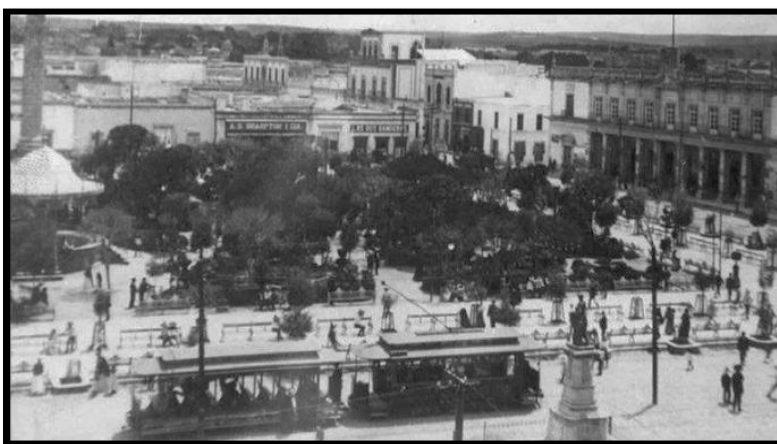
⁶⁸ J. Gómez, *Una ciudad pujante: Aguascalientes durante el porfiriato*, pp. 271-275. Citado en: V. Esparza, op. cit., p.36

⁶⁹ E. Florescano, *Imágenes de la patria*, p. 193

Guadalupe, que en 1887 se cambió el nombre por el de Porfirio Díaz; en 1890, al jardín que se encontraba frente al templo del Encino se le llamó “Jardín de la Paz”⁷⁰. En 1899, la plaza de armas (la principal de la ciudad) fue completamente remodelada.

De igual forma, la plazuela del jardín de San Marcos y el de San Juan de Dios, pasaron por el arco modernizador. Curiosamente a estos últimos espacios no se les modificó el nombre, posiblemente por el sello de identidad que representaba para los hidrocálidos; sobre todo el Jardín de San Marcos. De esta manera, el espíritu reformador comenzaba a transformar, día con día, lo que hasta entonces había sido una pequeña villa colonial.

Imagen 18: Plaza principal de Aguascalientes (inicios del siglo XX)



Fuente: G. Martínez, *Cambio y proyecto urbano. Aguascalientes, 1880-1914.*, p. 95

Respecto a la llegada de la luz eléctrica en la ciudad; el estudio de Esparza indica que fue un 16 de septiembre de 1890⁷¹, sin embargo, hemos podido detectar que esto ocurrió un par de años antes, siendo José Herrán y Bolado pieza clave en este proceso. Herrán debió de hablar inglés; pues en 1888, en su calidad de Tesorero General, fue autorizado por el Ayuntamiento para mediar la contratación de luz eléctrica con una compañía estadounidense. El último informe de septiembre de aquel año declaraba lo siguiente en el ramo de “Alumbrado”:

El Ayuntamiento inspirado en las mejoras que ha introducido en este ramo otro Estado de la Confederación y animado de los mejores deseos de proporcionar a esta ciudad un alumbrado que esté en constancia con las aspiraciones modernas de las sociedades cultas, ha estudiado un proyecto para el establecimiento de alumbrado eléctrico y a este fin formuló unas bases autorizando al sr. José

⁷⁰ V. Esparza, op cit., p. 30

⁷¹ Ibidem, p. 38

Herrán, para contratar dicho alumbrado en los Estados Unidos, y es de expresarse antes de un año podrá quedar introducida tan importante mejora⁷².

Por consecuencia, la llegada de la luz eléctrica trajo consigo cambios fundamentales; los espacios de diversión se incrementaron; los espectáculos como los conciertos públicos en la plaza ampliaron su horario, mientras que las cafeterías y restaurantes cerraban a altas horas de la noche. En 1892, se inauguró el *Teatro Morelos*; edificio que no solo fue considerado como el “primer teatro moderno”, sino también “indicaba el grado de cultura y civilización que habían alcanzado los aguascalentenses”⁷³.

En septiembre de 1888, el doctor Jesús Díaz de León recibió del gobierno del estado la encomienda de formar un estudio sobre *La geografía medica de esta ciudad*, ocupándose de manera preferente de la influencia que tenía la higiene sobre las enfermedades. Esto le permitió proponer los recursos que debían emplearse para obtener el mejor estado sanitario posible; Díaz de León creía con fe inquebrantable que la higiene era “el gran regenerador y la verdadera panacea, para preservar la salud y belleza humana”⁷⁴.

Durante la administración de Rafael Arellano, en 1895, se construyó un asilo de mendigos; acción que no fue precisamente ejecutada bajo términos caritativos, más bien, tenía un claro objetivo de control social: eliminar el “repugnante espectáculo de la mendicidad” ya que no correspondía con una ciudad moderna, limpia y cosmopolita como debía ser Aguascalientes⁷⁵.

Aún más radical fue la transformación sufrida por viejas calzadas que sirvieron como campo de experimentación urbana; por ejemplo, la “Calzada de Los Pirules” fue intervenida con la implantación de cientos de álamos y la reubicación de los sofás de piedra que se encontraban anteriormente en la Plaza de Armas. Otro paseo que experimentó un gran cambio fue el que iba desde el extremo oriente de la ciudad hasta los baños de Ojocaliente,

⁷² Véase L. Ramírez (2025) *En virtud del parentesco que los une. Historias de familias prominentes de Aguascalientes, su importancia en la vida política, social, cultural y económica (1867-1919)*, pp: 365-366.

⁷³ V. Esparza, op. cit., p. 32

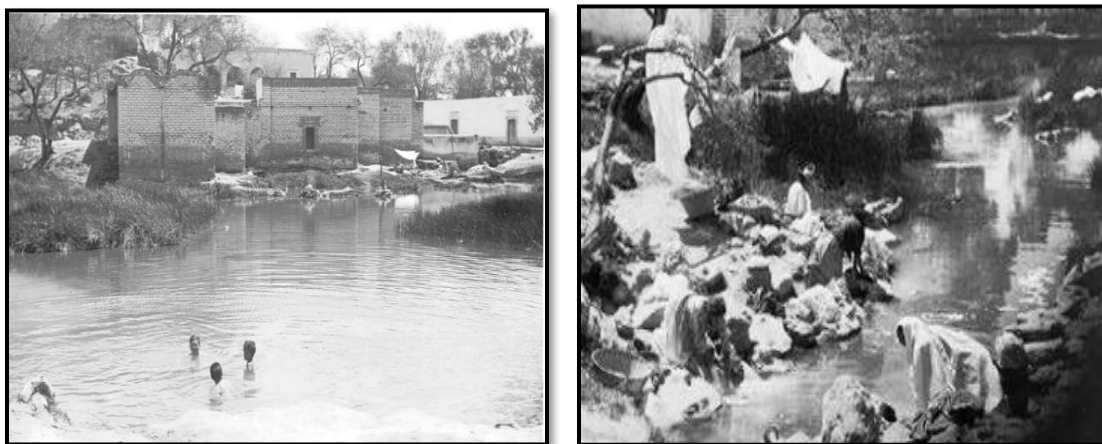
⁷⁴ Citado en: G. Martínez, op. cit., p. 105

⁷⁵ Ibidem, p. 112

pues dejaría de ser un “camino quebrado, tortuoso y angosto” para transformarse en un elegante paseo⁷⁶; digamos, una versión hidrocálida del Paseo de la Reforma.

Por otra parte, es menester señalar que el cambio en estos espacios fue directamente segregacionista; antes, las mujeres realizaban sus labores cotidianas, como lavar ropa, mientras los niños jugaban y se bañaban. Con la modernización, estas prácticas se acabarían, pues el área pasaría a convertirse en una calzada de gusto burgués, pulcramente arreglada y apta para el paseo dominical de las familias pudientes⁷⁷, lo que expone de manera contundente una muestra más de los estragos de la modernización, cuya prosperidad se dirigió -por y para- un sector reducido, occidentalizado y discriminatorio. La belleza y el orden de los nuevos espacios representaron al mismo tiempo, escenarios de exclusión y consolidación de una estructura jerárquica donde el progreso y la abundancia se encontraba inherentemente ligado al estatus social.

Imágenes 19 y 20: W. H. Jackson., *Vistas de los baños de Ojocaliente*, ca., 1880-1890.



Fuente: Acalitano, *Antiguas fotografías de Aguascalientes*, [en línea] consultado en: <https://n9.cl/19ts1>

Desde 1894, la fundidora de los Guggenheim empleó a más de 1,500 trabajadores, aunque no sería la Fundición, sino los Talleres Generales del Ferrocarril, los que articularon el principal imán del crecimiento de la ciudad, dando empleo alrededor de 3000 personas; además de la instalación de otras industrias como el molino de harina “La Perla” que perteneció al inglés John Douglass, que por cierto era “el empresario extranjero favorito de Vázquez del

⁷⁶ Ibidem, pp: 124-127

⁷⁷ Ibidem, p. 127

Mercado”⁷⁸. De manera similar, las fábricas de tabacos labrados “La Regeneradora” “La Tarasca” y “La Esmerada”, dieron empleo a un número considerable de mujeres⁷⁹.

Dichas industrias iban afianzando la imagen y el proceso modernizador que acabaría por hacer de la ciudad de Aguascalientes una región más relevante y prospera a comparación de años pasados, además de ser un centro económico importante en la región, sin olvidar el cambio de ritmo de las relaciones sociales, pues la ciudad adquirió un mayor movimiento desde la llegada del ferrocarril. De hecho, para 1904, con el entusiasmo que había provocado su llegada, hizo que se introdujera una línea de tranvías eléctricos en la ciudad que sustituyó a los antiguos tranvías jalados por mulas, aunque estos siguieron funcionando en menor medida⁸⁰. Por su parte, los reales de minas de Asientos y Tepezalá electrificaron sus tiros; se construyeron pequeños ferrocarriles para transportar la mena, se incorporaron a los trabajos cientos de barreteros y peones y se invirtieron decenas de miles de dólares en obras y explotación de desagüe⁸¹.

Para la élite, el desarrollo urbano y sus espacios representaban poder y prestigio; por consecuencia, determinados espacios fueron concebidos de una manera diferente por parte de las altas esferas, a diferencia del resto de la población. Por ejemplo, la aristocracia aguascalentense hablaba sobre política, bebían, jugaban cartas, damas y billar en cantinas como *Las Dos Repúblicas*, *El Salón París*, *Las Dos Banderas* y en el elegante *Salón Fausto*, siendo este último, el más concurrido. También asistían a pulquerías; pero no a una común como la gran mayoría, sino a la pulquería *Ometuzco*, que era la más céntrica y limpia de la ciudad. Por el contrario, la clase media y baja, compuesta por artesanos, jornaleros y obreros principalmente, socializaban en pulquerías y cantinas de “quinta clase” como *El esfuerzo* o *El 5 de mayo*, que existían en 1895⁸².

La vida social de la ciudad se enriquecía con una gran variedad de festejos de todo tipo: civiles, religiosos y comerciales. Las actividades de entretenimiento abarcaban desde el teatro, corridas de toros, peleas de gallos, hasta las funciones de circo. Todos estos eventos

⁷⁸ V. Esparza, op. cit., p. 53

⁷⁹ Ibidem, p. 35

⁸⁰ V. Esparza, op. cit., p. 38

⁸¹ J. Gómez, op. cit., p. 46

⁸² Ibidem, pp: 21-22

atraían a los diferentes grupos sociales. Sin embargo, los espacios públicos y actividades exponían, de forma contundente, las diferencias de clase.

Aunque los grupos sociales llegaron a compartir un mismo recinto, se mantenían “juntos, pero no revueltos”; la jerarquía de esta sociedad determinaba estrictamente el lugar que le correspondía a cada individuo dentro del teatro, carpa, plaza o palenque. Reforzando la idea de que la modernización porfirista potenció la segregación; esta vez, desde la reorganización espacial.

El graderío del sol estaba abarrotado por la gente más humilde, por el pueblo vivo, contento, audaz, insolente y glotón [...] Allí estaba el soldado, el albañil, el sirviente, con la china, la cocinera y la estanquera. En cambio, en palcos y en sombra se sentaba lo mejor de la sociedad aguascalentense de la época. Ahí estaban, por ejemplo, en el año 1890 lujosamente ataviadas las señoritas Josefina Guinchard, Elena Villegas y Rafaelita Puga, quienes por lo general se instalaban en un palco céntrico junto con los estimables caballeros Manuel Otálora, Pedro Lagüera y Julio Pani, pertenecientes a la élite local⁸³.

El progreso era sinónimo de civilización, por lo que todo lo tradicional era considerado como *bárbaro*. En el contexto urbano, se abandonó la ciudad colonial por una moderna, y en el social, se procuró formar a un hombre con nuevos hábitos y valores. En otras palabras, no solo se trataba de tener una ciudad embellecida, sino además *racional*, donde el individuo fuera representante de los valores civilizados: normas de urbanidad, buena conducta en la vida diaria, higiene personal, lealtad cívica y apego al trabajo diario. Asimismo, se intentó acabar con ciertas costumbres “que era necesario extirpar a toda costa”⁸⁴, pues se consideraban perniciosas para la sociedad, tales como el ocio, la vagancia, el alcoholismo y la inmoralidad⁸⁵.

En este caso, fue el estado el que se encargó de controlar -a través del cuerpo policiaco- determinadas prácticas que realizaban las clases medias y bajas. Por ejemplo, se prohibió correr y galopar a caballo por las calles, plazas y paseos públicos, platicar en grupo en las calles o que las estorbaran con sillas, bultos y ropa; que los artesanos sacaran sus

⁸³ Véase en *ibidem*, p. 134

⁸⁴ *Ibidem*, p. 43

⁸⁵ N. Pérez Rayón “*Gente decente y de Buena educación en el México porfirista. El Manual de Carreño desde la perspectiva de Norbert Elias*”, pp. 203-204. Citado en V. Esparza, *op. cit.*, p. 45

instrumentos de trabajo en las aceras, la escritura incorrecta en anuncios, paredes y puertas; decir palabras obscenas, e incluso juegos callejeros como la pelota, rayuela y papalotes, también fueron prohibidos. Por otro lado, la investigación señala que mucho caso no se hizo, pues el espacio público siguió perteneciendo al pueblo y respondiendo a sus necesidades específicas de diversión, trabajo y esparcimiento, en conjunto con una policía insuficientemente numérica que permitiese un verdadero orden⁸⁶.

A partir de 1880 se implementaron esfuerzos significativos para mejorar la instrucción elemental y expandir la oferta educativa. Si bien, estos resultaron insuficientes, su importancia histórica para la ciudad es innegable, especialmente en lo que respecta al Instituto de Ciencias de Aguascalientes, que fue la cuna de la formación inicial de una generación clave de intelectuales y artistas en el México del siglo XX. Entre sus egresados destacan los nombres de: Ramón López Velarde, Enrique Fernández Ledesma, Alberto J. Pani, Pedro de Alba, Manuel M. Ponce y Saturnino Herrán.

El Instituto tuvo sus orígenes en 1867 como Escuela de Agricultura. Su propósito inicial fue ofrecer a los jóvenes parte de los estudios preparatorios para las carreras de agricultor, ingeniero, agrimensor, veterinario y comerciante. En 1881, el gobernador de ese entonces: Rafael Arellano, tomó la decisión de convertir la escuela en el Instituto Científico y Literario. Consecuentemente, exclamaría que la nueva institución “aseguraba a futuro la independencia y el bienestar de los hidrocálidos”, reflejando el ideal educativo liberal de la época que buscaba modernizar el estado a través de la aplicación de la ciencia y la educación⁸⁷.

No obstante, a pesar del esfuerzo y la visión progresista, el sistema educativo enfrentó limitaciones; los pocos estudiantes que llegaban a egresar y querían continuar su educación, debían inscribirse en escuelas de México y Guadalajara, ya que Aguascalientes no podía ofrecer a sus jóvenes una educación superior, tanto por el reducido número de alumnos inscritos, como por los gruesos desembolsos que requería el pago de sueldos a los profesores.

⁸⁶ En 1900 la ciudad apenas contaba con 100 policías, además, estaban mal pagados. “Cada año se contrataban nuevos policías y comisiones especiales para defenderse de los ladrones para la temporada de San Marcos”. Véase en: Ibidem, p. 40

⁸⁷ J. Gómez op. cit., p. 48

A pesar del brío educativo liberal y el impacto cultural del Instituto, comenta Gómez Serrano, todavía para finales del siglo XIX, el 80% de la población no sabía leer ni escribir⁸⁸.

Imagen 21: Instituto Científico y Literario de Aguascalientes, ca. finales del siglo XIX.



Fuente: Aguaardiente, *UNESCO a través del Comité Mexicano Memoria del Mundo reconoce a la UAA* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/l3gwed>

Este primer apartado ha tratado de explicar en términos puntuales el panorama reformador de la ciudad de Aguascalientes durante el último cuarto del siglo XIX. Hemos querido abordar la transformación sucedida en el ramo social, político, económico y cultural a través de las distintas prácticas y hechos concretos, como lo fue: la expansión demográfica materializada en la creación de nuevas colonias; el crecimiento de la infraestructura económica mediante la aparición de grandes complejos industriales; la llegada de la electricidad; la “bienvenida al progreso” simbolizada por el ferrocarril, trayendo consigo la creación de los talleres para poder ofrecer empleos y cambiar el ritmo de la ciudad; por último, la modernización del espacio público y la construcción de emblemas culturales como el Teatro Morelos, en el que tuvo que ver la participación de ambas elites, tanto la política-económica, como la intelectual.

Al revisar estos antecedentes, damos por asentadas las bases necesarias para comprender el contexto en que Saturnino Herrán Guinchard vería su primera luz. Como sabemos, esta contextualización resulta necesaria para ubicar un tiempo y espacio determinado, pues sin él, la obra del artista carecería de su anclaje histórico e interpretativo

⁸⁸ Idem.

completo. No obstante, reconocemos y valoramos la existencia de estudios más específicos y profundos sobre la ciudad de Aguascalientes en este periodo.

Para todos aquellos interesados en seguir explorando el tema, recomendamos las siguientes fuentes, pilares de este primer capítulo⁸⁹, por lo que su lectura es altamente recomendada, al mismo tiempo, esperemos que lo expuesto en esta investigación haya despertado un interés general para poderse adentrar en uno particular.

Por consecuencia, los dos siguientes apartados serán los que nos muestren de manera más específica el panorama cultural aguascalentense. Este enfoque permitirá profundizar en la construcción de una sensibilidad temprana y orientada hacia el arte y la cultura en base al desarrollo formativo de nuestro pintor dentro de un núcleo familiar culto.

A continuación, daremos un giro al enfoque macro de las reformas modernizadoras para ocuparnos de un personaje fundamental en la formación cultural de la época, su nombre fue: José Herrán y Bolado; individuo instruido, estudioso y de un talento poco común, además de ser un destacado miembro dentro de la reducida elite hidrocálida, con gran renombre en los grupos intelectuales y políticos del Aguascalientes porfirista. Para esta tesis, es trascendental dar cuenta de su trayectoria, facetas e inquietudes, pues es innegable que sus intereses y sensibilidad nutrieron directamente la mirada artística de su pequeño Saturnino.

José Herrán y Bolado fue un hombre sumamente inquieto, muy activo [...] impartía catedra, aplicaba exámenes, escribía sus trabajos personales, acudía al periódico para revisar artículos que se iban a publicar, acudía al teatro a ver obras, charlaba con amigos y familiares en tertulias, emprendía algunos negocios e inventaba aparatos útiles⁹⁰.

⁸⁹ El libro: *Cambio y proyecto urbano. Aguascalientes, 1880-1940* del historiador Gerardo Martínez Delgado; la tesis de maestría de Vicente Esparza Jiménez: *Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el Porfiriato: En busca de la modernidad*; el capítulo: *Aguascalientes en la historia 1786-1920, Sociedad y cultura* del autor Jesús Gómez Serrano, y, por último, el extenso y rico libro: *En virtud del parentesco que los une. Historias de familias prominentes de Aguascalientes, su importancia en la vida política, social, cultural y económica (1867-1919)* del historiador Luciano Ramírez Hurtado. Afortunadamente, estas obras las podemos encontrar en línea.

⁹⁰ L. Ramírez (2025) op. cit., p. 353

2.- Una familia provinciana, culta; José Herrán y Bolado: Saturnino Herrán y el anhelo de “*El qué dirán*”.

*El origen vasco de la familia
acredita la reciedumbre de su raza
y la perseverancia en el esfuerzo
característico de su enérgica estirpe.
Alejandro Topete del Valle (1989).*

José Herrán y Bolado fue de ascendencia franco-vasca⁹¹; realmente, no se sabe en qué momento su padre: Saturnino Herrán y Quintanilla llegó a nuestro país proveniente de la península. Lo que sí pudimos corroborar es que al llegar a México se instaló en Zacatecas y se casó en 1851 con Juana Manuela Bolado Amozorrutia (posiblemente criolla)⁹². Al año siguiente (1852) nació José Herrán, específicamente, en la Hacienda de la Salada, ubicada en Fresnillo, a unos 70 kilómetros aproximados de la capital.

A la edad de catorce años, José Herrán y Bolado partió con rumbo a la ciudad de México y estuvo ahí durante dos años y medio por cuestiones de estudios; después volvió a Fresnillo otros tres años, pero se volvió a ir nuevamente; aunque esta vez su destino sería San Luis Potosí, donde se instaló por 8 años, es decir, alrededor de 1866.

Finalmente llegó a tierras aguascalentenses alrededor de 1877, cuando tenía aproximadamente 25 años⁹³. Cabe mencionar que para estas fechas buena parte de su familia materna ya se encontraba asentada y consolidada en esta ciudad⁹⁴. A los cuatro años de haber llegado a Aguascalientes, es decir, en 1881; contrajo matrimonio con Josefa Guinchard Medina; originaria de esta ciudad e hija de Alejandro Guinchard y Estefanía Medina. Doña Josefa Guinchard fue descendiente de familia francosuiza que llegó a nuestro país a mediados del siglo XIX y fueron dueños de varias haciendas y predios agrícolas.

⁹¹ En la región de Mediodía-Pirineos, existe un poblado llamado “Herrán”, Comunicación personal de Saturnino Herrán Gudiño: nieto del pintor Saturnino Herrán Guinchard.

⁹² Al ser los Bolado Amozorrutia una familia de origen español, precisamente, Juana Manuela Bolado Amozorrutia y sus demás hermanas y hermanos buscaron matrimoniarse con españoles o con criollos.

⁹³ L. Ramírez (2025) op. cit., pp: 356-358

⁹⁴ Su tío materno José Bolado Amozorrutia había fundado el Liceo de Niñas; sus primas hermanas Carmen y Josefa Bolado Macías ya estaban casadas con Carlos Sagredo y con Francisco Gómez Hornedo, este último gobernador en turno de la entidad. Véase en Ibidem, p. 358

Josefa nació en 1856, esto quiere decir que al casarse tenía 25 años, mientras que José Herrán y Bolado ya rondaba los treinta años. La fecha y lugar exactos de la unión matrimonial data del 10 de septiembre de 1881, al interior del Convento de la Enseñanza⁹⁵ (hoy parroquia del Sagrario).

Imagen 22: William H. Jackson
Catedral de Aguascalientes, ca. 1887-1890



La Parroquia del Sagrario (antes Convento de la Enseñanza) está junto a la Catedral, ubicada justo en la esquina de la Plaza de la Patria y la calle Morelos, siendo una de las edificaciones más emblemáticas que flanquean el corazón de la ciudad.

Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Catedral de Aguascalientes* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/7lp7xg>

Al querer explorar un poco más sobre la familia Guinchard Medina, nos topamos con un interesante contraste; el apellido Guinchard posee una presencia más marcada en la historia de Aguascalientes durante el siglo XIX y principios del XX, sobre todo en la política, mientras que la información sobre la familia Medina resulta más escasa.

De no ser por las aportaciones de Ana Gordillo Rangel en 2012, Saturnino Herrán Gudiño en 2024, y recientemente, Luciano Ramírez en 2025, este segmento de nuestra tesis se vería limitado. Los dos primeros autores, al ser descendientes de las familias Guinchard, Bolado y Herrán, nos han ayudado a rescatar un silencio histórico, dando vida a ese pasado a través de su memoria familiar.

⁹⁵ Matrimonio religioso de José Herrán y Bolado con Josefa Guinchard Medina, en Archivo de la Parroquia del Sagrario, antes de la Asunción, Aguascalientes, Matrimonios, Vol. 38, 1879-1882, f. 186 v. Véase ibidem, p.369.

Por su parte, el doctor Ramírez recopiló un verdadero arsenal de documentos imprescindibles sobre estas y muchas otras familias aguascalentenses de finales del siglo XIX y principios del XX. Su obra, que incluye actas de nacimiento, defunción, matrimonios, documentos de compra y ventas, publicaciones de periódicos y de revistas, se convirtió rápidamente en una fuente de consulta obligatoria mientras este trabajo seguía su curso.

Comenzando con Ana Gordillo Rangel; a través de su escrito: *Historia de un beso y de haciendas de mi tío Pintor Saturnino Herrán*, nos entrega una visión matizada y personal sobre el artista:

El famoso pintor Saturnino Herrán era hijo de José Herrán y Bolado, quien tuvo la primera librería de la ciudad y fundó el primer colegio de señoritas en Aguascalientes, y de Josefa Guinchard, de origen franco-helvético (Suiza). El pintor Saturnino Herrán estudió arte en México y conoció a Diego Rivera porque era compañero suyo. Desgraciadamente para nuestro México, mi tío murió muy joven y su legado artístico quedó truncado para siempre⁹⁶.

La autora es nieta de Gabriel Rangel Sagredo, nacido en Aguascalientes a principios del siglo XX. A su vez, Gabriel Rangel Sagredo fue hijo de Aurelio Rangel Guinchard y de Manuela Sagredo Bolado; lo que quiere decir que ambas familias se encuentran conectadas directamente con los antepasados de Saturnino Herrán. Asimismo, Aurelio Rangel Guinchard provenía de las familias que fueron dueños de haciendas como “Ciénega Grande” y “San Isidro Labrador”; recordemos que en páginas anteriores comentamos que la familia de doña Josefa (madre de Saturnino) fueron dueños de haciendas y predios agrícolas que, de acuerdo a las fuentes, estas sirvieron de hospedaje a artistas provenientes del extranjero⁹⁷.

Tal como se ha anticipado, la familia Guinchard también destacó por haber alcanzado importantes puestos dentro de la esfera política de la época. Sin embargo, para mantener el enfoque de los objetivos principales de este segmento, presentaremos solamente dos casos ilustrativos de manera breve: el primero de ellos lo tenemos con Miguel Guinchard Medina; quien fue a su vez, hermano de Josefa Guinchard.

⁹⁶ A. Gordillo, op. cit., p. 32

⁹⁷ Idem.

Don Miguel Guinchard gobernó de 1879 a 1881, ganando con el 82% de la votación celebrada el 3 de agosto de 1879⁹⁸. A él se le atribuye haber puesto la primera piedra del “primer mercado moderno de la ciudad” con el nombre de Jesús Terán, bajo la supervisión de la Junta de Mejoras Materiales el 22 de mayo de 1880⁹⁹.

Imagen 23: Mercado de Jesús Terán a principios del siglo XX.



Fuente: G. Martínez, *Cambio y proyecto urbano. Aguascalientes, 1880-1914.*, p. 106

El segundo caso lo tenemos registrado en 1899 con Carlos Sagredo: gobernador de Aguascalientes para el periodo 1899 a 1903. Fue esposo de Carmen Bolado y padre de Manuela Sagredo Bolado; hay que recordar que esta mujer fue madre de Gabriel Rangel Sagredo; es decir, abuelo de la autora Ana Gordillo Rangel.

Carlos Sagredo tuvo que ver con todo tipo de eventos relacionados con el ferrocarril, teatro, empresas de inversión extranjera, bancos, haciendas y teléfonos. Incluso, se dice que él hizo la primera llamada telefónica desde Aguascalientes; cuando le habló al gobernador de Zacatecas de ese entonces: Genaro García Valdez, dando paso a la inauguración las telecomunicaciones en la ciudad¹⁰⁰.

Una vez expuestos los ejemplos que demuestran la relación directa que algunos de los antepasados de Saturnino Herrán mantuvieron con la política, procederemos a retomar el análisis desde una perspectiva más íntima y centrada en el núcleo familiar, comenzando con Alejandro Guinchard Jequier: abuelo materno del pintor.

⁹⁸ V. Esparza, op. cit., p. 17

⁹⁹ Ibidem, 33

¹⁰⁰ A. Gordillo, op. cit., p. 33

Alejandro Guinchard nació en el pueblo de Gorgier, Suiza, cercana a la región de Provenza, Francia, en un periodo aproximado entre 1807 y 1813. Dicha disparidad en su fecha de nacimiento se debe a la confusión de los registros de bautizo, matrimonio y defunción, los cuales varían en la edad indicada. Afortunadamente, esta confusión ha sido notablemente esclarecida gracias al exhaustivo trabajo de archivo realizado por Luciano Ramírez¹⁰¹.

En su libro, el historiador indica que Alejandro Guinchard salió aproximadamente de Europa entre los 14 y 16 años, y desembarcó en Veracruz hacia 1825-1826¹⁰². Tras una breve estancia en la ciudad de Puebla, partió a la ciudad de México y terminó por instalarse de manera definitiva en Aguascalientes, con la intención de forjar su futuro dentro del comercio, no sin antes nacionalizarse mexicano en 1846, pues la legislación de la época prohibía a los extranjeros dedicarse al comercio y al menudeo¹⁰³.

La integración de Guinchard a la cultura hidrocálida fue notoria: ya hablaba español fluido y adoptó rápidamente las costumbres de esa tierra. Estos factores, sumados a sus vínculos con las familias más importantes de la ciudad, y a los 11 hijos que procreó con Estefanía Medina Fernández de León, fueron determinantes para facilitar su proceso de nacionalización. Además, ser católico también le convenía, pues la Iglesia se consideraba “poder y garante” en dicho proceso¹⁰⁴. Con el paso del tiempo se convirtió en peletero (curtidor de pieles) y un comerciante medianamente prospero que, además, destacaría por “una fuerza física brutal”; indican las anécdotas compartidas por su tataranieto: Saturnino Herrán Gudiño.

Mi abuela Rosario (esposa del pintor Saturnino Herrán) me contó que Alejandro Guinchard era un hombre tan fuerte, que con una sola mano tomaba la zalea, y con la fuerza de un solo brazo la aventaba a la azotea para que le diera el sol,

¹⁰¹ Los estudios estiman que no hay una fecha exacta del nacimiento de Alejandro Guinchard, debido a la confusión que hay en sus registros de bautizo, acta de matrimonio y de defunción. Por ejemplo, su bautizo que fue el 7 de mayo de 1855 menciona que contaba con 42 años, esto quiere decir que, en teoría, nació en 1813, sin embargo, su acta de matrimonio también en 1855, indica que tenía 44 años, ósea que nació en 1811; pero su acta de defunción del 19 de febrero de 1879 dice que tenía 72 años, es decir, que nació en 1807. Véase: L. Ramírez (2025) op. cit, p. 125.

¹⁰² No se sabe más de su vida, por qué salió de Suiza y decidió venir a México, y porqué se instaló en Aguascalientes. La hipótesis que maneja Ramírez es que fue, probablemente, debido a su estado de salud; sufría mucho desde que se encontraba en la capital mexicana y, posiblemente, le aconsejaron un “mejor clima” y las aguas curativas que existían en los manantiales hidrocálidos. Véase: Idem.

¹⁰³ Ibidem, p. 130

¹⁰⁴ Idem.

incluso ¡podía doblar una moneda de un peso con los dedos! [...] Por su parte, su nieto Saturnino Herrán, tal vez no heredó esa fuerza física, pero sí heredó una fuerza interior¹⁰⁵.

Don Alejandro no limitó sus actividades al ámbito comercial, también incursionó en la función pública dentro del poder judicial, donde desempeñó su labor como como Juez Tercero Constitucional. Respecto al rubro económico, la documentación indica que su éxito alcanzó su cenit en 1878, ya que se prueba que era propietario de dos locales al interior de *Él Parían*. Lamentablemente, moriría en seguida, un 19 de febrero de 1879 a la edad de 72 años, tras ser víctima de la diabetes¹⁰⁶.

Imagen 24: Alejandro Guinchard, abuelo materno de Saturnino Herrán. ca., 1879.



Fuente: *Archivo Saturnino Herrán*.

Ahora que hemos podido establecer un marco contextual preliminar sobre la familia de la cual descendió Josefa Guinchard Medina, pasaremos a reflexionar en base a la vida del hombre clave en este apartado: José Herrán y Bolado. Para dar inicio al estudio de su legado, comencemos por rescatar los comentarios de los siguientes autores:

Víctor Muñoz lo describió como un hombre “inquieto y liberal, admirado por su charla ingeniosa y amable”¹⁰⁷; para Alejandro Topete del Valle, Herrán y Bolado fue “una persona de cultura y de ingenio”¹⁰⁸; mientras que Saturnino Herrán Gudiño presenta a su bisabuelo como “un hombre de la ilustración” a quien se le reconoce haber sido un personaje liberal y jefe de una familia que, como tantas en Aguascalientes, apoyaron el movimiento de

¹⁰⁵ S. Herrán Gudiño, comunicación personal.

¹⁰⁶ L. Ramírez (2025) op. cit., pp: 135-137.

¹⁰⁷ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 19

¹⁰⁸ A. Topete, op. cit., p. 196

Reforma de Benito Juárez¹⁰⁹. De hecho, una prueba de su compromiso con estos ideales lo tenemos en 1893, cuando pronunció un discurso en honor a la memoria del *Benemérito de las Américas*¹¹⁰.

Herrán y Bolado fue promotor, fundador y profesor en el Liceo de Niñas (hoy Escuela Normal de Aguascalientes), inaugurado el 16 de septiembre de 1878. Su objetivo al impulsar esta institución giró en dos sentidos; por un lado el de “librar de las garras de la miseria y la prostitución a la mujer, así como procurarles un título de profesoras de enseñanza”; por otro, buscaba redefinir el rol femenino de las hidrocalidas, para que este no se limitara únicamente al de ama de casa¹¹¹.

En su carrera política demostró una trayectoria ascendente; inicialmente ocupó el modesto puesto de “quinto vocal de la junta patriótica de la capital”, nombrado por el Ayuntamiento el 16 de octubre de 1880, dando inicio a sus funciones a partir del 1 de enero del año entrante¹¹². Posteriormente, su posición se consolidaría con su nombramiento (en dos ocasiones) como Tesorero General del estado de Aguascalientes; el primer periodo comprendió del mes de junio de 1881 a octubre de 1883 durante la administración del gobernador Rafael Arellano.

El segundo periodo se extendió de 1883 a 1887, pero ahora bajo el mandato del gobernador Francisco Gómez Horredo Bengoa¹¹³. También tuvo una participación legislativa: fue diputado local en diversas legislaturas y fungió como diputado federal suplente de Mariano Escobedo en el Congreso de la Unión de México¹¹⁴.

Entre sus inquietudes intelectuales se le recuerda haber sido campeón nacional de ajedrez. Asimismo, fue destacado colaborador de *El instructor*; influyente publicación quincenal centrada en temas científicos, literarios y de agricultura. Esta revista, dirigida por

¹⁰⁹ Comunicación personal

¹¹⁰ Véase en: L. Ramírez (2025) op. cit., p. 378

¹¹¹ V. Esparza, op. cit., p. 31

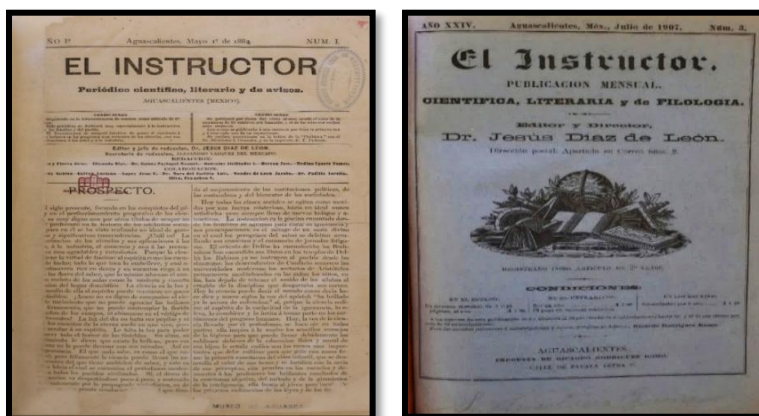
¹¹² L. Ramírez (2025) op. cit., p. 364.

¹¹³ A. Topete, op. cit., p. 196

¹¹⁴ A mediados de 1899 fue electo tercer diputado suplente con 102 votos -el titular fue Jesús Díaz de León, quien obtuvo 116 votos-. A finales de 1900, José Herrán fue primer vocal suplente de la comisión permanente del congreso local; a principios de 1902 fue el presidente del congreso local. A mediados de 1902 tuvo lugar las elecciones de diputados federales. Por el primer distrito fue electo Mariano Escobedo. Véase: L. Ramírez (2025) op. cit., p. 366

el Jesús Díaz de León (figura de gran autoridad en el Aguascalientes porfirista) apareció por primera vez en mayo de 1884 y se publicaría de manera ininterrumpida hasta julio del 1907. A lo largo de sus 23 años de existencia, cada diez días se anunció como periódico consagrado a la difusión de las ciencias físicas y naturales; botánica, jardinería, fruticultura, horticultura; lingüística, filología y literatura clásica. Sus pretensiones fueron múltiples: educar al niño, ilustrar a la mujer, fomentar el amor al estudio y a la virtud, popularizar las ciencias y dar a conocer sus aplicaciones más importantes y recientes en las artes y la industria¹¹⁵. Al respecto, el historiador Jesús Gómez Serrano asegura que *El Instructor* “es el más logrado ejemplo de la fusión entre los géneros científico y literario”¹¹⁶.

Imágenes 25 y 26: Ejemplares de *El instructor* (mayo de 1884 y julio 1907)



En el primer ejemplar aparece el nombre de José Herrán y Bolado como uno de los redactores.

Fuente: Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA).

Gracias al trabajo de Marco García, hoy podemos saber que José Herrán era un masón del rito escocés¹¹⁷. Sus textos manifestaron su posición objetiva y científica alejada de lo que consideraba como “irracional”¹¹⁸; uno de ellos fue: “Lupe. Cuento fantástico”, cuyas páginas pretendieron mostrar que las ciencias experimentales tienen mucho de “maravilloso y sublime”; tratando de convencer al lector sobre las ventajas de la ciencia para el progreso y desarrollo de la humanidad¹¹⁹.

¹¹⁵ Idem.

¹¹⁶ J. Gómez, op. cit., p. 51.

¹¹⁷ M. García, *Arte, prensa y poder: historia de los masones y sus prácticas discursivas en el Aguascalientes del siglo XIX*, p. 315

¹¹⁸ “De pensamiento científico y racional, se mofaba de las historias de fantasmas y terror que circulaban en el ámbito urbano, pero sobre todo rural en el Aguascalientes de aquel entonces”. Véase: L. Ramírez (2025) op. cit., p. 378

¹¹⁹ Véase ibidem, pp: 378-380.

Convencido positivista, José Herrán buscó mostrar que la ciencia, el progreso y el desarrollo científico era la expresión de la verdad, por lo que hay que aprender a amarla y respetarla. Admiraba las ciencias físicas experimentales, así como la acústica, la óptica, la electricidad, la litografía, fotografía, y la manera en que entran en juego para, como arte de magia, surtir ciertos efectos. Le maravillaban inventos de su siglo como el teléfono, el telégrafo, la linterna, el fonógrafo, así como los alcances y potencial comunicativo de la imprenta y la litografía¹²⁰.

Su labor en la educación se extendió al Instituto Científico y Literario a partir de 1885, al impartir la clase de Teneduría de Libros (Contabilidad). Simultáneamente, comenzó a dar clases de aritmética; y fue precisamente esta formación la que lo llevaría a la posterior invención de la *aritmodita* o *contador Herrán*; artefacto capaz de realizar operaciones de logaritmos. Dicho invento le hizo ganar un reconocimiento por parte de la prestigiosa *Académie Parisienne des Inventeurs Industriels et Exposants* el 5 de diciembre de 1892.

La industria ferrocarrilera y demás pequeñas industrias que iban naciendo en la ciudad, fueron las más beneficiadas por este nuevo artefacto. Una nota que apareció en *El Instructor* durante aquel año exponía que “El contador Herrán”:

Es uno de los instrumentos más ingeniosos que haya salido del cerebro humano, porque con él se lleva en el bolsillo todas las operaciones de logaritmos a los que se tiene que recurrir en los cálculos matemáticos. Los ingenieros son los más beneficiados de este invento¹²¹.

Imagen 27: Diploma otorgado a José Herrán y Bolado.



Fuente: L. Ramírez, *En virtud del parentesco que los une. Historias de familias prominentes de Aguascalientes, su importancia en la vida política, social, cultural y económica (1867-1919)*, p. 385.

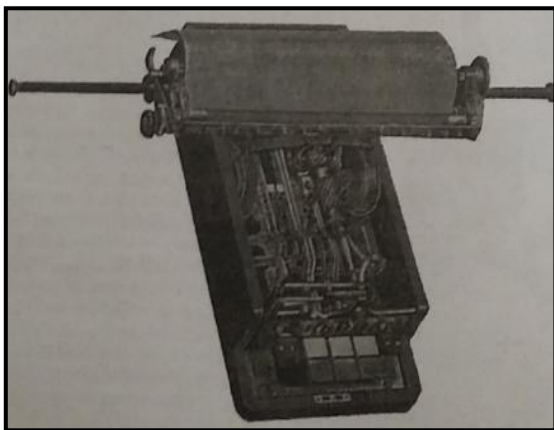
¹²⁰ Ibidem, p. 388

¹²¹ El Instructor, *Honroso diploma*, año IX, No. 9, 1º de enero de 1893, p. 1.

Su capacidad creativa e innovadora lo llevarían a crear otros tres importantes inventos: 1) *La máquina de escribir Herrán*, que hacía cinco copias a la vez y escribía 35 palabras por minuto. Su manejo era tan sencillo que se decía que “hasta un ciego podía escribir”¹²². 2) Una *calculadora mecánica*; 3) *El convertidor metro bórico Herrán*: sistema de conversión de medidas que resultó ser una herramienta sumamente útil para comerciantes y alumnos.

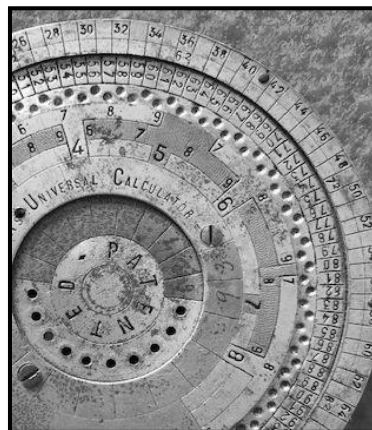
A este último se le presumió como “una maravilla elegante en su construcción, científico mecanismo, sabio en sus fundamentos, cómodo y fácil en su manejo, útil y práctico en sus fines”. Desafortunadamente, a pesar del ingenio empleado en estos mecanismos y sus notables prestaciones, tuvieron poca difusión, por ende, su venta fue escasa. Incluso, se dice que la falta de divulgación fue tal que muchos contemporáneos nunca supieron de ellos¹²³.

Imagen 28: *Máquina de escribir Herrán*.



Fuente: L. Ramírez, op. cit., p. 386.

Imagen 29: Prototipo de la calculadora mecánica.



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Desde 1882 hasta 1895, el señor Herrán participó como sinodal en numerosos exámenes del Instituto Científico y Literario, figurando en las materias de física, química, contabilidad, aritmética, álgebra, geometría, trigonometría, francés, literatura, cronología e historia patria, historia universal y filosofía¹²⁴. En 1890 destacó como miembro de la Junta Auxiliar de Geografía y Estadística en una ceremonia presidida por el gobernador, y en 1900 como funcionario en tareas relacionadas con el censo de población¹²⁵.

¹²² Véase L. Ramírez (2025) op. cit., p. 386

¹²³ Ibidem, p. 388

¹²⁴ Véase M.A. Esparza, et al., *Las raíces de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Libro I (1876-1906)* pp: 13, 14, 22-23, 29, 37-38, 40, 53, 63, 77, 79, 85-87, 94, 96, 101, 104.

¹²⁵ L. Ramírez (2025) op. cit., p. 366

También fue un apasionado promotor cultural; la vinculación que tenía con Jesús Díaz de León lo llevó a participar en 1891 dentro de una exposición de arte en Aguascalientes, impulsada por el reconocido escultor Jesús F. Contreras, para la cual escribió el texto de sala y partió como jurado en la premiación de los artistas.

La relevancia de este evento reside en que, entre los participantes se encontraban José María Velasco, Leandro Izaguirre, José Inés Tovilla y José María Jara¹²⁶. Si bien, su hijo Saturnino apenas contaba con 4 años en ese momento, estos mismos artistas (con la excepción de Tovilla) se convertirían más adelante en sus eminentes profesores al interior de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Así, Herrán y Bolado se encontró, cara a cara, sin saberlo, con los mentores (que en conjunto con otros grandes del arte mexicano), moldearían el destino artístico de su pequeño.

Para dejar constancia de lo sucedido, Díaz de León publicó un folleto en el que, además de proporcionar la lista completa de expositores, nómina de premiados, etc., relató la historia del evento y expuso públicamente las ideas estéticas de José Herrán y Bolado, las cuales eran “bastante avanzadas por cierto”¹²⁷, pues reclamaba que se debían abandonar las idealizaciones de las estampas clásicas a favor de un estudio naturalista de la realidad¹²⁸.

Esto último, señala una vislumbraste percepción del sentido estético por parte de un hombre inmerso en una época que, no olvidemos, se encontraba estrictamente impregnada de academicismo, por lo que estas ideas seguramente eran poco esperadas, especialmente viniendo de un personaje que, hay que recordar, también pertenecía a la élite política -porfirista- de Aguascalientes. Sin embargo, como podemos observar, la vanguardia intelectual y estética no era algo extraño para don José.

A la par de sus ocupaciones debido a su cargo administrativo en el gobierno, el padre de Saturnino dedicaba mucho empeño a sus inventos extracurriculares, a la creación literaria, al ensayo y la dramaturgia, por la cual, presentaba una evidente pasión. Respecto a los temas de: crítica de arte, creación artística y el uso de los colores, solía tener conversaciones de

¹²⁶ Ibidem, p. 389

¹²⁷ F. Ramírez (2008) “Itinerario estilístico de Saturnino Herrán”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano* p. 330

¹²⁸ Soriano, Francisco [Detrás del Arte] *Detrás de Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/fnz4oz>

manera frecuente con su prima hermana, la artista plástica Ángela Bolado y esposa del doctor Jesús Díaz de León¹²⁹. Es muy probable que estas charlas en torno al arte hayan ejercido una influencia temprana y significativa en el pequeño Saturnino.

Más tarde, Herrán y Bolado sería un promotor clave para la construcción de uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad: el Teatro Morelos, al formar parte del grupo de logística y accionistas (minoritarios) fundadores que permitieron llevar a buen término el proyecto iniciado el 30 de noviembre de 1883; posteriormente, sería inaugurado el 25 de agosto de 1885¹³⁰. Dicho recinto reflejaría “el alto grado de civilización y cultura que habían alcanzado los aguascalentenses”, en palabras de Vicente Esparza¹³¹. Para octubre de 1914 fue elegido como el escenario y punto de encuentro de la Soberana Convención Revolucionaria, y el 30 de marzo de 1993 fue declarado Monumento Histórico de la Nación.

Imagen 30: Teatro Morelos.



Fuente: H. Ayuntamiento de Aguascalientes, *Teatro Morelos* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/hae4v>

La noche del 4 de septiembre de 1892 se escenificó por primera vez en este lugar la obra de teatro: *El qué dirán*, de la autoría de José Herrán y Bolado. La puesta en escena fue recibida con gran entusiasmo por parte del público y la crítica; Topete del Valle apuntó que dicha reacción reflejaba “la destreza y facilidad con la que José Herrán manejaba la pluma”¹³². Por su parte, Jesús Díaz de León, desde las páginas de *El Instructor*, calificó a esta obra como “una joya de la literatura dramática de México”¹³³.

¹²⁹ L. Ramírez (2025) op. cit., p. 376

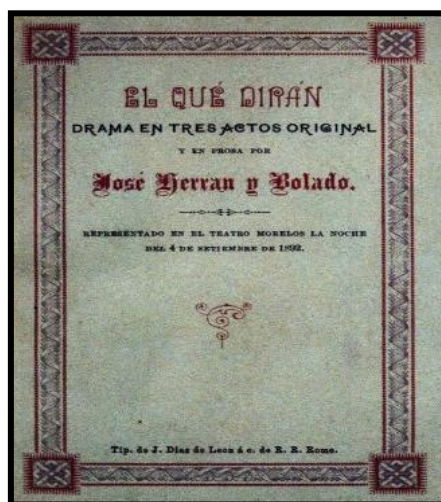
¹³⁰ Ibidem, p. 381

¹³¹ V. Esparza, op. cit., p. 32

¹³² A. Topete, op. cit., p. 196

¹³³ Jesús Díaz de León, “José Herrán”, en: *El Instructor*, Año XIX, No. 10, febrero de 1903, p. 1. Citado en L. Ramírez (2025) op. cit., p. 384

Imagen 31: Ejemplar original de la obra de teatro “*El qué dirán*”



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Aunque el mundo de los significados tiende a ser universal, estos no se pueden homogeneizar, pues su comprensión y relevancia se reconfiguran constantemente de acuerdo con el espacio y las relaciones sociales que transitan en él. Por ello, proponemos abordarlos dentro de este trabajo bajo un panorama en específico; el impacto del teatro en la formación inicial de Saturnino Herrán durante su niñez. En este contexto, hay que recordar la función del teatro como entretenimiento, pero también, como aquella fuente de desarrollo de nuestra capacidad crítica y sensible.

Precisamente, en 1892, Saturnino tenía cinco años cuando ya asistía a los ensayos a los que lo llevaba su padre, lo que le permitió experimentar una ventana a los diferentes mundos que obsequia este bello arte: emociones y perspectivas, sensibilidades, comprensión de la condición humana, desarrollo de la creatividad, mejora de la comunicación y, claramente, una mayor apreciación de la cultura.

Saturnino, sentado en primera fila, pudo presenciar el estreno de “*El qué dirán*”: Drama de tres actos¹³⁴, cuyo argumento giró en torno a un personaje principal, representado por un joven pintor de nombre Claudio, que vivía con su madre (doña Juana) en la ciudad de México, y ganaba la medalla de primer lugar dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes,

¹³⁴ El primer acto constó de 12 escenas; el segundo de 13 escenas y el tercero de 11 escenas. Entre el reparto se encontraban tres mujeres y cuatro varones. Entre las señoritas se encontraban Catalina Vázquez del Mercado y María Vázquez del Mercado: hijas del gobernador. El Dr. Manuel Gómez Portugal interpretó el papel de él joven “Roberto”. Véase: L. Ramírez (2025) op. cit., pp: 382-383

gracias a un desnudo femenino titulado: *La pastora de los Andes*, bajo una notoria influencia de la pintura *La cazadora de los Andes*, del pintor academicista Felipe Santiago Gutiérrez.

Imagen 32. Felipe Santiago Gutiérrez : *La cazadora de los Andes*, 1874



Fuente: UAM Azcapotzalco- *Felipe Santiago Gutiérrez*, [en línea] véase: <https://n9.cl/somao>

Esto resulta -cuando menos- sorprendentemente premonitorio de lo que sucedería más adelante con Saturnino; en 1908, el joven artista también viviría con su madre en la ciudad de México, y a los veintiún años ganaría igualmente una medalla de primer lugar dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes. A raíz de este llamativo paralelismo, resulta pertinente establecer un vínculo entre esta investigación y una frase que alguna vez escuché en los pasillos del Museo Nacional de Arte: “los presagios son más que una simple casualidad”.

La anterior afirmación nos lleva a considerar dos posturas distintas: la primera es por parte de aquellas personas que adoptan una posición escéptica y racionalista de las situaciones, minimizando el factor *presagio* como meras supersticiones sin respaldo empírico. Por lo regular, para estas personas, la toma de decisiones se basa capitalmente en lo lógico y la experiencia sensorial verificable.

En contraparte, se encuentran aquellos que tienden a creer en “ciertas señales”; estas son entendidas como *un algo* que ya era parte de su destino. A menudo, suelen involucrar factores que van más allá del destino propio, como la naturaleza, o incluso, una fuerza superior. Aquí las casualidades no existen, y se trata de encontrar un significado constante en las distintas experiencias personales como parte de un orden que no puede ser completamente manipulado por sí mismo, es decir, que se encuentra predestinado por algo o alguien que no es posible divisar.

Ambas posturas, aunque opuestas, coexisten y reflejan la complejidad de la dualidad presente en la cultura humana y su necesidad constante por darle una explicación a los hechos, ya sea desde lo científico-racional o lo espiritual-subjetivo; por lo que ambas visiones merecen respeto. Sin embargo, más allá de adentrarse en un debate interminable, proponemos volver a la reflexión concreta del paralelismo que se manifestó en “*El qué dirán*”.

Resulta poderosamente revelador que José Herrán y Bolado haya concebido y dirigido una trama teatral que, 16 años después, se materializaría en su primogénito; un suceso donde la ficción y la realidad parecieron haberse visto cara a cara. Y aunque esto último puede sonar un tanto poético, la historia literaria nos ha enseñado que incluso las más arraigadas historias ficticias se han construido a partir de la observación de elementos y patrones del mundo real.

Consideramos, por tanto, que la línea que unió a Saturnino Herrán con *El qué dirán* se puede explicar como algo más allá de una simple casualidad, en la que la imaginación de su padre, muy posiblemente se vio influenciada por la experiencia de ver día con día a su pequeño y animarse a proyectarlo mediante el joven Claudio como un grande de la pintura mexicana. Digamos, una especie de *ficción crítica* que se hizo realidad, aunque lamentablemente, su creador (Herrán y Bolado) ya no lo pudo ver.

En el mismo año del estreno de “*El qué dirán*” (1892) Diego Rivera, oriundo de Guanajuato y futuro colega de pinceles de Saturnino Herrán, se mudó con su familia a la ciudad de México, posteriormente ingresaría a la Antigua Academia de San Carlos cinco años después. En el mes de octubre, los federales reprimieron al pueblo indígena de Tomóchic, Chihuahua; por su parte, Porfirio Díaz presentó su tercera reelección para el periodo: 1892-1896.

En 1893, la prensa local anunciaba que el estado de Aguascalientes participaría en el Certamen Internacional con motivo del cuarto Centenario del descubrimiento de América con sede en Chicago. Entre los representantes se encontraba José Herrán y Bolado, así como Jesús Díaz de León, José Inés Tovilla, Eutiquio Murillo (padre de Gerardo Murillo: *Dr. Atl*) y varios más. Más tarde, en 1900, el señor Herrán fue comisionado durante la Exposición

Universal de París¹³⁵; y en 1901 se leyó poesía de su autoría al interior del Teatro Morelos durante los festejos del 91 aniversario de la Independencia de México¹³⁶.

Así, la familia Herrán Guinchard llevaba una vida cotidiana que giraba en torno al mundo de la cultura, al cariño y una libertad lúcida y propicia para la imaginación creativa del niño Saturnino, teniendo en José Herrán y Bolado a su principal estimulador de una sensibilidad tanto presente como futura.

Imagen 33: José Herrán y Bolado cargando en su regazo a Saturnino, *ca.*, 1889.



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Los hombres actuamos con sentimientos y pasiones, y la expresión de nuestras emociones se encuentra intrínsecamente mediadas por la cultura y el contexto. En el ámbito de la creación, la sensibilidad se convierte en la herramienta primeriza del arte, y en el caso específico de nuestro artista, nos damos cuenta de que sus trazos tienen -justamente- una historia sensible que se materializó prematuramente.

Se sabe que Saturnino Herrán ya jugaba a ser artista desde muy chico; existe un dibujo que el infante le regaló a su padre; se trata de la representación de un desfile militar donde los dos soldados protagonistas eran don José y su pequeño Saturnino. Al respecto, Saturnino Herrán (nieto) nos contó que esta práctica militar -presenciada durante las constantes visitas que José Herrán y Bolado hacía con su familia a la ciudad de México- quedó profundamente grabada en la memoria del pequeño¹³⁷.

¹³⁵ L. Ramírez, op. cit (2025) pp: 389-390

¹³⁶ Ibidem, p. 367

¹³⁷ S. Herrán Gudiño, comunicación personal

Imagen 34: *Soldados*.



Un dibujo del pequeño Saturnino dedicado a su papá.

Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

La imaginación es el lápiz con el que los niños registran sus mejores aventuras. Durante esta etapa, dibujar es una actividad casi universal, a todos los niños nos gustaba hacerlo, y en esencia, considero que cada niño es un artista. Sin embargo, el verdadero desafío radica en una cuestión fundamental: ¿Cómo preservar esa sensibilidad y “seguir siendo artista” una vez que la niñez ha quedado atrás?

Para Saturnino Herrán, esta transición no representó un obstáculo, fue más bien una vocación anticipada, pues Saturnino tenía “una disposición especial y una definida afición por el dibujo; de hecho, desde los 8 años había una meta clara de convertirse en artista”¹³⁸. Corría el año de 1895; efectivamente, Saturnino tenía ocho años cuando dibujó la plaza de los domingos y las corridas de toros de la Feria de San Marcos a donde lo llevaban sus padres, ya que José Herrán y Bolado era gran admirador de estas heredadas costumbres occidentales.

Por un lado, el pequeño Saturnino siempre contó con el refugio y el calor de los brazos de Josefa Guinchard, quien se dedicaba al hogar y al cuidado de su retoño. La señora también llevaba una serena vida social; asistía con su familia y amistades a tomar café o el té, o bien, acompañaba a Herrán y Bolado a reuniones, tertulias y veladas literarias, donde las familias aprovechaban para hacer negocios y debatían en torno a la política y la cultura¹³⁹.

¹³⁸ Comunicación personal

¹³⁹ L. Ramírez (2025) op. cit., p. 378

Imagen 35: Josefa Guinchard Medina.



Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

Por otro lado, Saturnino se cobijó bajo la pasión por el aprendizaje, la invención y el compromiso social de don José. Dicho compromiso quedó reflejado en octubre de 1882, cuando aportó dinero para apoyar a los niños pobres de la escuela número 2 en la compra de uniformes e instrumentos musicales. De igual forma, donó para las fiestas patrias de 1890 y ayudar a cubrir los gastos de música, fuegos artificiales, refrigerios, texto impreso, uniformes para dramatizaciones, entre otros¹⁴⁰.

También, hay que recordar que este hombre era el dueño de la única librería de la ciudad, además de contar con una membresía en las academias de inventores más importantes de la época, tales como la de París, Londres y Berlín. A raíz de todo lo anteriormente expuesto, no es descabellado establecer que don José Herrán y Bolado fue un hombre adelantado a su época.

Imagen 36: Carnet de Socio de José Herrán y Bolado



(Académie Parisienne des Inventeurs Industriels et Exposants)

Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

¹⁴⁰ Idem

El tener toda una biblioteca a su disposición, sin duda, proveyó al niño Saturnino desde sus primeros años a un entorno de imaginación creativa y acceso directo a un vasto conocimiento internacional¹⁴¹. Este acceso a los volúmenes -de una biblioteca hoy desaparecida- ayudaron a despertar en el futuro artista el profundo afán por la lectura, las imágenes y una mayor visión social que se vería complementada con la formación escolar posterior.

Es cierto que Saturnino fue el único hijo biológico de José Herrán y Bolado y Josefa Guinchard, sin embargo, no creció solo; pues su infancia estuvo marcada por el acompañamiento íntimo de Carlitos Ortiz; un personaje casi olvidado dentro de los estudios biográficos herranianos.

Carlitos fue el hijo menor de una familia con un destino adverso a la de los Herrán; primero perdió a su padre, poco tiempo después, murió su madre. Debido al cariño que comenzó a surgir entre él y Saturnino, sus padres tomaron la decisión de adoptarlo formalmente, convirtiéndolo así en su hermano de crianza. De acuerdo con Víctor Muñoz, Carlitos debió haber vivido con ellos quince años aproximadamente¹⁴².

La escasa información disponible sobre Ortiz se localiza en los registros del Archivo de la Universidad Autónoma de Aguascalientes durante los años de 1901 a 1904. Hoy sabemos que Carlitos cursó las materias: gramática castellana, dibujo lineal, dibujo de ornato, aritmética, álgebra, teneduría de libros, inglés, geometría, trigonometría, telegrafía y taquigrafía¹⁴³.

Dentro de las observaciones se puede notar que reprobó en dos ocasiones; la primera fue el 6 de septiembre de 1902, durante el “Primer Curso de Francés” con los profesores A. M. Dávalos; F.C. Macías; y José. M. Medina. El segundo registro lo tenemos al año siguiente, casi en la misma fecha: 8 de septiembre, durante el curso: “Dibujo de Estampa”. Aquella vez, bajo las órdenes de los maestros Néstor Dávalos, Vicenta Trujillo y José Inés Tovilla¹⁴⁴.

¹⁴¹ “La lectura apasionada por los libros le ayudó a comprender sobre la historia de Europa, la historia de China y de la India, principalmente”. Comunicación personal de Saturnino Herrán Gudiño

¹⁴² V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 19

¹⁴³ Véase: M.A. Esparza, et al, op. cit., pp: 175-176, 185-186, 188, 196-198, 206-207.

¹⁴⁴ Ibidem, pp: 185, 196.

Su vida continuó ligada a la familia a principios del siglo XX cuando se trasladaron a la ciudad de México. Posteriormente, Carlitos ingresó al Conservatorio Nacional de Música y llegó a ser primer violín de la Sinfónica Nacional¹⁴⁵. Por su parte, Luciano Ramírez detectó que, años más tarde, en 1928, Carlos Ortiz fue uno de los testigos de la muerte de Carlos Sagredo. Recordemos que éste personaje fue gobernador de Aguascalientes de 1899 a 1903¹⁴⁶. A pesar de su trayectoria artística, la cual queda claro que fue destacada, y más aún, a pesar de su rol fundamental en los primeros años de Saturnino Herrán, es una pena no poder contar con más noticias sobre él.

En 1893 Saturnino Herrán inició su educación formal tras ingresar al Colegio de Dieguinos, dirigido por el sacerdote Francisco Ruíz y Guzmán. Sus primeras enseñanzas estuvieron a cargo del profesor Ignacio Flores. Posteriormente, fue alumno de don Guillermo Nieves; y sería precisamente con este profesor, donde ocurrió un episodio particular que demostraría la precocidad intelectual de Saturnino, de la que hemos venido comentando.

En alguna ocasión, el maestro le pidió que dibujara sobre el pizarrón un “chiflido”; enseguida, Saturnino se dispuso a trazar diferentes curvas hacia arriba y abajo para la sorpresa de un mentor que, sin saberlo, su pequeño alumno había representado el sonido basándose en una teoría científica compleja; pues Herrán había dibujado *ondas hertzianas*; del notable físico alemán Heinrich Rudolf Hertz, precursor de la radio fusión¹⁴⁷.

Imagen 37. Antiguo Colegio de Dieguinos. (S/F)



Hoy templo de la Inmaculada Concepción

Fuente: *Jardín del Estudiante San Diego, Aguascalientes* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/ecfah4>

¹⁴⁵ S. Herrán Gudiño, comunicación personal.

¹⁴⁶ Véase: L. Ramírez (2025) op. cit., p. 157.

¹⁴⁷ A. Topete, op. cit., p. 197.

Fue entre 1897 y 1900, cuando Saturnino Herrán, impulsado por sus padres, daría un paso decisivo en su formación artística al comenzar de manera formal sus estudios de dibujo, para el cual, contaba con un talento que atraería rápidamente la atención de los maestros José Inés Tovilla (1864-1921) y Severo Amador (1879-1931), quienes pronto se convertirían en pilares de su formación artística inicial.

Severo Amador fue un pintor y escritor de origen zacatecano, nacido en el municipio de Villa de Coz. Como hijo del historiador Elías Amador; el artista heredaría la pasión por la lectura y las bellas artes, además de poseer “una sensibilidad desbordada”¹⁴⁸; formación que completo en la Academia de San Carlos durante los años de 1896 a 1900. Después, se trasladó a Aguascalientes a finales del siglo XIX, donde conocería a Saturnino Herrán. Por su parte, José Inés Tovilla procedía de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, y era el encargado de las clases de dibujo de paisaje en la Academia Municipal de Dibujo en Aguascalientes. Este maestro, constantemente hablaba sobre los dotes del pequeño Saturnino.

Tovilla es reconocido como “el más logrado de los pintores chiapanecos del siglo XIX” mucho se debe este reconocimiento a que fue el único de su región que se formó en la prestigiosa Academia de San Carlos¹⁴⁹. Tras llegar a la capital de Aguascalientes en su juventud, donde por cierto, se casaría con Ciria de la Vega (oriunda de esta ciudad) el artista chiapaneco fue contratado por el gobierno para ocupar la Academia de Dibujo y los cursos de la misma materia, tanto en el Instituto Científico y Literario, como en el Liceo de Niñas.

A diferencia de Severo Amador, Tovilla ya conocía a Saturnino Herrán, desde que prácticamente éste era un bebé. El maestro llegó a exponer en los Estados Unidos y obtuvo distintos reconocimientos y premiaciones. Sin embargo, su mayor legado en Aguascalientes fue haber sido “un dedicado profesor que formó varias generaciones hidrocálidas” estando a cargo de la Academia Municipal de Dibujo en esta ciudad¹⁵⁰.

Gracias a la investigación de Alejandro Topete del Valle, hoy sabemos de las calificaciones que Tovilla le asignó a Herrán durante su estancia en el Instituto Científico y Literario, las cuales fueron: Tres *MB* (“Muy bien”) correspondiente al curso de Dibujo Lineal

¹⁴⁸ J. Estrada, 2019: *140 años del natalicio de Severo Amador* [en línea] véase: <https://n9.cl/ng4tr5>

¹⁴⁹ INAH, Chiapas, *José Inés Tovilla* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/xwkzy>

¹⁵⁰ Idem.

en septiembre de 1901. Asimismo, el 13 de septiembre de 1902, le asignó un *MB* y dos *B* (Bien) como calificaciones correspondientes a los exámenes ordinarios¹⁵¹. Años más tarde, Tovilla y Herrán se volverían a encontrar, pero ahora como colegas en la Escuela Nacional de Bellas Artes; ambos como profesores de la materia de dibujo de imitación¹⁵².

Queda plenamente establecido que el mérito de una formación artística inicial en nuestro protagonista recae en estos dos maestros. Para ilustrar la importancia que conllevó dicha etapa de gestación plástica en Herrán, más adelante se analizará un par de trabajos realizados bajo su guía, lo que permitirá apreciar la influencia de Amador y Tovilla en el despertar de un genio artístico.

Imagen 38: Severo Amador



A. Ríos, *Severo Amador. Un artista andrógino y paranoico observado por un joven psiquiatra* (1930) Consultado en: <https://n9.cl/lhx93>

Imagen 39. José Inés Tovilla.



Fuente: R. Chanona, José Inés Tovilla [en línea] consultado en: <https://n9.cl/b9gb3>

Ahora sabemos que el entorno familiar fue vital en la formación sensible e intelectual del pequeño artista. Dicha formación se enriqueció y formalizó con su posterior ingreso a las aulas, ayudándonos a reflexionar sobre cómo la tutela por parte de Josefa Guinchard y José Herrán se complementó con la enseñanza artística escolarizada en beneficio de Saturnino Herrán, por lo que ambos factores pasan a ser elementos imprescindibles para una mejor comprensión de la vida de un joven de notables capacidades que, por cierto, se terminaría desarrollando bajo un contexto generacional que marcó la historia cultural de este país.

¹⁵¹ A. Topete, op. cit., p. 197

¹⁵² L. Ramírez (s/f) op. cit., p. 74

La inspiración y la técnica avanzan con firmeza y rapidez en el artista. El trato cordial y amistoso, a la par que frecuente con los más elevados valores de las letras, tales como López Velarde, Fernández Ledesma y otros muchos proceres del talento y la cultura, aparte de la pléyade de artistas, muchos de ellos fidelísimos amigos y compañeros, crearon en torno a don Saturnino una atmosfera definitiva de consolidación en su ya brillante personalidad creadora¹⁵³.

Precisamente, esta “personalidad creadora” trascendería a un plano de camaradería desarrollado dentro de una generación bautizada por Luis González y González como la *Generación Revolucionaria*, o la *Generación Roja*; aunque también se le conoce como la *Generación del Ateneo* o *Generación del Centenario*, para los nacidos entre 1873 y 1888¹⁵⁴.

Esta pléyade fue gestada entre los albores de la propaganda de *la paz porfirica* y llegaron a la madurez activa al mediar la primera década del siglo XX, es decir “cuando el régimen daba ya muestras claras de su fatal anquilosamiento”¹⁵⁵, o como apunta Luis González: “cuando estuvo de moda la palabra orden, nació la cría del desorden”¹⁵⁶.

En el caso aguascalentense, el mosaico de talentos prometedores articuló una *comunidad de afectos* en Herrán. Por tanto, nuestro siguiente y último apartado se centrará en el estudio del contexto generacional al que perteneció el pintor, para reflexionar de qué manera la convivencia con algunos de los miembros de la *Generación Roja* desde el terruño provinciano resultó el motor de impulso definitivo para una breve, pero prolífica trayectoria artística.

La idea de ilustrar nace en nuestro artista desde los años de aprendizaje con José Inés Tovilla y Severo Amador en Aguascalientes al doblar el siglo. Es así como un adolescente llega a conocer la integración de su trabajo a las ideas de la cultura circundante. La biblioteca familiar, la librería de su padre, las discusiones en el Jardín de San Marcos. Fueron sin duda, el espacio de su formación como ilustrador: la capacidad de visualizar a partir de un texto o de una idea¹⁵⁷.

¹⁵³ A. Topete, op. cit., p. 198

¹⁵⁴ L. González y González (1984), op. cit., p. 83

¹⁵⁵ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 327

¹⁵⁶ L. González y González (1984) op. cit., p. 84

¹⁵⁷ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p.180.

3.- Primera formación en una comunidad de artistas: Jóvenes con una sensibilidad afrancesada (1901-1904)

Para principios del siglo XX, el panorama educativo y cultural de la capital hidrocálida se ancló por excelencia a una institución en particular: el Instituto Científico y Literario de Aguascalientes; semillero de futuros hombres de letras, políticos y artistas que, paralelamente, representarían “el mayor timbre de gloria que en el terreno de la educación podían exhibir sus gobernantes”¹⁵⁸.

Poco tiempo después, varios de sus egresados engrosarían el vigoroso mundo cultural posrevolucionario de nuestro país, suscribiéndose activamente en la configuración de una identidad nacional mediante la política y las artes, principalmente. En esta línea, Fernando Ibarra estableció: “Aquellos niños y adolescentes que habían vivido los estragos de la Revolución, para la década de 1920 ya contaban con suficiente edad para participar en la construcción de una cultura visual y de un ideal estético”¹⁵⁹.

Imagen 40: Instituto Científico y Literario de Aguascalientes, ca., principios del siglo XX.



Fuente: U. A. G, *Historia de nuestra Universidad* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/ka6cd>

Imagen 41: Universidad de Aguascalientes Antes Instituto Científico y Literario



Fuente: Fotografía de Ángel Palacios
Diciembre de 2024.

Para el ámbito específico en esta investigación, es fundamental exponer que Saturnino Herrán ingresó al Instituto en 1901, a la edad de 14 años, enlazando la etapa de una formación íntima y sensible con la de un entorno de exigencia académica mediante el contacto directo con jóvenes prospectos del despertar cultural en el México moderno. En estos pasos dentro de las

¹⁵⁸ J. Gómez, op. cit., p. 49

¹⁵⁹ F. Ibarra *Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario*, p. 25.

aulas y pasillos del Instituto se perfila la figura de un Saturnino “socarrón, irónico y espiritual, que atraía por su inteligencia y su sonrisa bondadosa” y además, poseía un carácter “simpático, alegre y juguetón”¹⁶⁰.

Desde un inicio, Herrán tuvo la oportunidad de cursar un plan de estudios modificado; en acuerdo con su padre, el joven artista seleccionó las materias que mejor encajaban con su vocación. Naturalmente, resaltan aquellas que lo orientaron formalmente hacia el arte, tales como dibujo lineal, dibujo de ornato y de paisaje.

Sin embargo, su formación no se limitó a las artes; Saturnino también cursó algunas de las materias pertenecientes a las “ciencias duras” como Aritmética y Álgebra, aunque estas terminarían siendo su talón de Aquiles, pues llegó a confesar haber sido “mal estudiante, distraído y *negao* para las matemáticas”¹⁶¹. En este curso coincidió con su hermano Carlitos Ortiz, compartiendo así los desafíos de una educación que, si bien lo estaba preparando para la vida cultural, también le exigía cumplir con el rigor de un panorama más amplio y científico, tal como la época lo establecía.

No sé podrá evocar a Saturnino en aquellos tiempos de bachillerato de Aguascalientes, sin mezclar una imagen simpática a su persona: Carlitos Ortiz. Carlitos era -sonrisa suave, vocecita de flagele, palabras mullidas- el Lantarote de mi amigo. El Lantarote, el juez, el escudero, el hermano. Ya entonces, Carlitos, que aprendía el violín, pregonaba las facultades pictóricas de Herrán, a despecho de las sonrisas caritativas de nuestra petulante inocencia¹⁶².

La Ley Orgánica de Instrucción Pública de 1867, promulgada por Benito Juárez el 2 de diciembre, sentó las bases del sistema educativo moderno en el país, cuya legislación se dirigió a los principios de la educación pública como gratuita, obligatoria y laica, así como el establecimiento de una enseñanza basada en fundamentos científicos adoptados del positivismo. Durante el porfirismo mantuvo su vigencia y su estructura perduró en el sistema educativo mexicano hasta la promulgación de la Constitución de 1917, donde los principios de laicidad, gratuidad y obligatoriedad fueron reafirmados. A través del artículo 50, ordenaba

¹⁶⁰ E. Fernández, “Saturnino Herrán. Memorias de su adolescencia”. En: *El amor adolescente de Saturnino Herrán, contado por su amigo, el escritor Enrique Fernández Ledesma*, El universal ilustrado [en línea] consultado en: <https://n9.cl/4fm9gr>

¹⁶¹ L. Garrido, op. cit. p. 10

¹⁶² E. Fernández, op. cit.

que: “En todas las escuelas, concluido el examen, el jurado procederá a votar en secreto si el alumno está en aptitud de pasar al curso siguiente; y, si resulta aprobado, se discutirán las calificaciones, que tendrán los grados siguientes”:

Contestó medianamente.....	M
Contestó bien.....	B
Contestó muy bien.....	MB
Contestó perfectamente bien.....	PB

Por su parte, el artículo 52 establecía una medida clave para la transparencia y el registro de la actividad académica al decretar que: “En todas las escuelas se llevarán libros de actas para los exámenes parciales y generales”¹⁶³. Esta disposición encuentra una clara ejemplificación el 26 de septiembre de 1902 en Aguascalientes, específicamente en el acta de examen de Saturnino Herrán.

El siguiente documento registra que “Reunidos los infrascritos en el Instituto Científico y Literario del Estado, se procede al examen de Saturnino Herrán en primer curso de Matemáticas, que comprende aritmética y álgebra [...] Una vez terminado el acto, y después de haber durado el tiempo legal se recogieron los siguientes resultados”: *B.*, *M.*, *M*¹⁶⁴

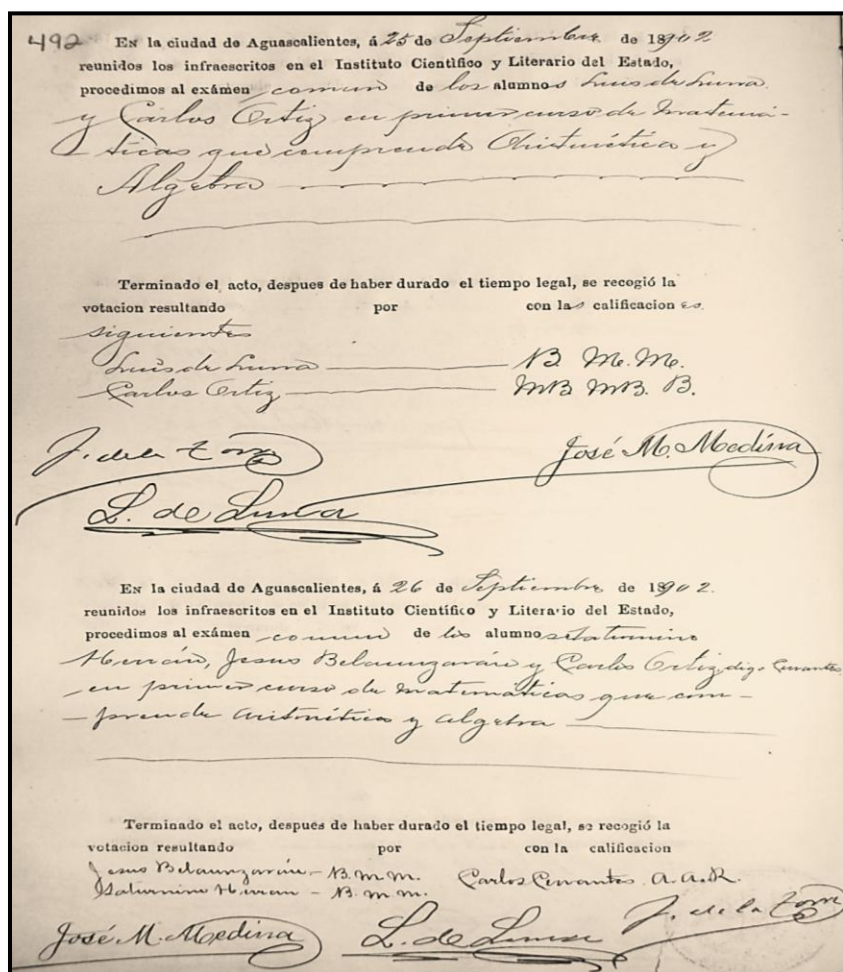
De acuerdo con la normativa, los alumnos debían ser evaluados por un jurado compuesto por tres profesores que “tengan aptitud en el ramo correspondiente”¹⁶⁵ para llevar a cabo la votación. En este caso, los profesores José M. Medina, L. de Luna y J. de la Torre fueron los encargados de asignar las calificaciones a Saturnino, junto con sus compañeros: Luis de Luna, Carlos Cervantes, Jesús Belaunzarán y Carlos Ortiz. Cabe destacar que Carlitos fue quien obtuvo las mejores calificaciones; *MB*, *MB* y *B*.

¹⁶³ M. Aguilar, *La legislación educativa en México de 1810 a 1910. Breve estudio*, p pp: 396-387

¹⁶⁴ Archivo General de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA), Actas de Examen del Instituto Científico y Literario, Caja 1, 1902, foja 492.

¹⁶⁵ M. Aguilar, op. cit., p.398

Imagen 42: Actas de Examen del Instituto Científico y Literario de Aguascalientes, 1902.



Fuente: M.A. Esparza, et al., *Las raíces de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (1876-1906)* p. 191.

Durante el porfirismo, la educación artística tenía como objetivo fomentar en el estudiante el conocimiento de la naturaleza, el sentimiento, la imaginación y la sensibilidad. Al mismo tiempo, estos elementos debían ser los que impulsaran el desarrollo de su inteligencia y así, llevar a la práctica el objeto primordial del estudio científico¹⁶⁶.

La visión educativa encontraría su consolidación con los cambios promovidos por Justo Sierra en 1901, año en que fue nombrado Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, y cuatro años después, asumiría la titularidad de la recién creada Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes. Con Sierra, los científicos extendieron su posición hegemónica al campo educativo y cultural. Mentores positivistas de renombre como Gabino Barreda y

¹⁶⁶ A. Uzcanga, *A 100 años de Saturnino Herrán y Ernesto Cabral. Análisis contemporáneo sobre la caricatura, la historieta y la novela gráfica mexicana y su influencia en mi obra personal*, p.89

Agustín Aragón, estaban conscientes de la necesidad de establecer un equilibrio que vinculara la razón científica y la sensibilidad estética de los preparatorianos.

Bajo este contexto, se esperaba que los artistas desempeñaran un papel funcional al interior del proyecto de nación. De ellos, se decía que “tenían que glorificar a la ciencia y la industria para conducirnos hacia el progreso”, dirigiendo sus creaciones con los ideales del régimen. En síntesis, sus obras debían ser:

Una verdadera revelación del futuro [...] El ideal del presente no puede ser el ideal del pasado [...] Todo asunto que sea contrario a los progresos espontáneos de la época debe abandonarse como incapaz de inspirar al artista y como estéril para el mejoramiento social¹⁶⁷.

Tras ingresar al Instituto Científico y Literario, Saturnino se integró rápidamente a un círculo de jóvenes ilustres pertenecientes a las más recomendables familias de la ciudad. Entre los muchachos de aquella camada se encontraban figuras que destacarían en diversos campos, tales como el escritor, poeta y académico, Enrique Fernández Ledesma (1888-1939); el poeta Ramón López Velarde (1888-1921); el médico Pedro de Alba (1887-1960) y el músico Manuel M. Ponce (1882-1948). Habrá que mencionar que Fernández Ledesma y López Velarde fueron, sin duda, con quienes estableció mayor contacto y amistad. De acuerdo con las fuentes biográficas, primero conoció a Enrique, posteriormente, a Ramón.

Saturnino Herrán conoció a Enrique Fernández Ledesma desde tiempos anteriores a la vida en el Instituto, cuando la familia de este se mudó a la ciudad de Aguascalientes, provenientes de Pinos, Zacatecas en 1895. Para ese entonces Herrán tenía ocho años, y Ledesma, siete. Desde aquel año, iniciaron una gran amistad que se fortalecería poderosamente en la adolescencia; amistad que perduró, y nos es conocida hasta el día de hoy gracias a las *memorias* que dedicó a su entrañable amigo, las cuales quedaron registradas en *El universal ilustrado* en 1919, tras cumplirse el primer aniversario luctuoso del pintor.

Se me pide un artículo en este primer aniversario de la muerte de Saturnino Herrán. Yo lo escribo con todo mi corazón, y al escribirlo me obstino en recordar al camarada de mi adolescencia, al chico, irónico, socarrón y espiritual [...] Que estos apuntes, simples, sin deliberaciones retóricas, encuentren un eco simpático

¹⁶⁷ Véase: D. Schávelzon, *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, pp: 214-215.

en el espíritu ausente y que reciban la tersura de aquella sonrisa inolvidable, hecha de inteligencia y bondad.

La primera impresión que don Enrique nos narra sobre Saturnino se encuentra directamente asociada con aquel primer amor de la adolescencia:

Yo rondaba -ánima inquieta y corazón cerval- a una chica jugosa y límpida, con nombre de alborada y fosco apellido alemán [...] Gretchen de Goethe [...] Para entonces mis rosales florecían rosas de inocencia, y apenas mi enciclopedia se remontaba a las madejas de los verbos irregulares y a los misterios de la regla de tres. Aquella noche, a las nueve, mi pequeño corazón cobró bazaría [...] Ni un transeúnte. Me acerqué, tambaleándome, a la reja; apreté, contra mi pecho, una medalla milagrosa, amuleto de la previsión maternal, y llegué. Ella, levemente sobresaltada, esperó. ¿Qué rondes esperaba? Hay que decir que la casa de mi Gretchen formaba esquina, y que mi escorzo palpitante se refugiaba entre el hueco de la pared y de la reja. Yo atisbaba la arista del muro, temiendo que apareciese algún endriago. ¿El padre? ¿El tutor? ¿Los hermanos? ¿El galán? Entretanto yo, en un naufragio de fríos sudores, saludaba. Creo que aquel “buenas noches” ha sido el más desfalleciente de mi vida. En esto, dobla la esquina una sombra. No espero más. El corazón bate en mi pecho con mazazos auténticos. Me arranco de la reja como gorrión espantado, y huyo, huyo calle arriba. Pero al arrancar, oigo la risa burlesca de mi Gretchen, y los pasos del galán, seguros, sonoros, acompasados.

Mediante este lenguaje nostálgico y cargado de ironía, Fernández Ledesma captura la vulnerabilidad de un joven romántico y tímido. Curiosamente, fue aquel mismo día cuando se cruzó en su camino un niño llamado Saturnino Herrán, que iba acompañando a don José Herrán y Bolado.

En la esquina opuesta me detengo anhelante. Quiero saber... Pero la sombra avanza, en compañía de un jovencillo. La sombra es un señor de talle aventajado, de maneras caballerescas, de además amplio desdeñoso. La capa española pende de sus hombros en pliegues hidalgos, que hacen un gentil balanceo al rozar la pierna. El caballero lleva puesta la mano, ensortijada y velluda, en el hombro del rapaz. Pasan frente a mí. Me miran. Se ríen... ¡Ah! Pero, este señor, ¿no iba, pues, a disputarme a mi Gretchen? No. Es don José Herrán y su hijuelo que se dirigen a la casa de don Camilo Chávez, en visita de parentesco. No volví a las callejas galantes. Mi adolescente humillación fue todo un Trafalgar. Y siempre que me tropezaba con aquel chico de hombros desplomados, o con su padre, dueño, a la sazón, de la única librería de la ciudad, sentía hacia ellos, la animosidad del gazapo ante una trampa descubierta.

La narrativa avanza hasta el momento del reencuentro, aquella vez, en un nuevo escenario: los pasillos del Instituto Científico y Literario. Ledesma temía que aquel joven de hombros desplomados hiciera mofa de lo recientemente sucedido. Sin embargo, no fue así, y la desconfianza inicial se transformó en un “gran cariño”. Por último, Ledesma destacó el talento artístico de su nuevo colega bajo la dirección del maestro José Inés Tovilla.

Poco después hacía mi entrada al Instituto. Allí entre rostros conocidos de escolapios insolentes, fije mis ojos en Saturnino Herrán. Desconfiaba del nuevo compañero. Le temía, con temor de vanidad, a sus burletas. Pero su generosidad o su despreocupación jamás aludieron a mi aventura. Después, un gran cariño unía nuestras inexperiencias y una solidaridad simpática coronaba nuestras malicias. Él, clandestinamente atisbando al maestro Tovilla ponía sus habilidades a mi servicio, y encarecía con su lápiz carboncillo, los sobados dibujos, ya casi inservibles, que impacientaban mi esfuerzo. La intervención del lápiz de mi amigo que valió, alguna vez, un P. B en los exámenes¹⁶⁸.

Más tarde, en 1902 para ser exactos, se uniría a ellos otro joven notable, también originario de zacatecas, específicamente de Jerez: el futuro poeta Ramón López Velarde que, en conjunto con otros vecinos, jugaban a representar breves dramas con los personajes de sus lecturas favoritas.

Eran retoños de la clase media [...] le llamarón papá, desde su más tierna infancia, a señores de chaqueta y barbita que removían hojas en una oficina pública, o estaban detrás de un mostrador, o cuidaban de un rancho [...] Hijos de padres ansiosos de tener hijos que fueran más que ellos, con más dinero, sabiduría y poder que sus progenitores¹⁶⁹.

La amistad se desarrolló -literalmente- sobre una base sólida: una enorme piedra que se encontraba afuera de la casa de la familia Herrán, específicamente en la esquina frontera de su hogar. Originalmente, la piedra servía para preservar la casa contra posibles e inminentes deterioros que podrían causarle los vehículos tirados por animales que por ahí transitaban¹⁷⁰. Rápidamente, esta se convirtió en el escenario principal de la imaginación de los amigos. Para Saturnino, Ledesma, Velarde y los demás chicos, la piedra pasó a ser la plataforma ideal

¹⁶⁸ E. Fernández, op. cit., s/p

¹⁶⁹ L. González y González (1984), op. cit., p. 84

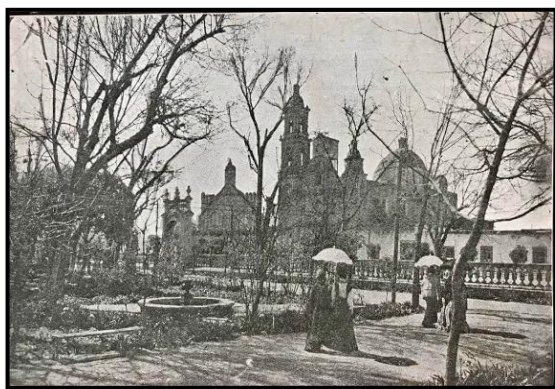
¹⁷⁰ A. Topete, op. cit., p. 197

para encarnar la figura de piratas, mosqueteros y caballeros valientes¹⁷¹. Fernández Ledesma evoca el momento de aquel singular escenario y la llegada de López Velarde:

Un día inesperado por cierto ingresó a nuestra amistad la de otro chamaco muy cordial y un poco triste: Ramón López Velarde. Y entre Saturnino, Ramón y yo, jugábamos a los piratas y a muchas cosas más que leíamos en los cuentos que nos compraban nuestros padres en las novelas de Julio Verne [...] Ramón era Simbad el marino, Saturnino era un bandido de Persia y yo un mercader de diamantes [...] y en un momento en el que el bandido quiere arrebatar sus tesoros a Simbad, estando presente el mercader, ambos se precipitan hacia el malhechor, sujetándolo con amarras, pero al hacerlo, Ramón atropelló seriamente, sin intención alguna, a Saturnino, y éste se puso a llorar a todo grito; lo que dio motivo a que el bandido no le volviera a hablar a Simbad, hasta que el mercader, mediante unos cuantos dulces y bebida de horchata, los reconcilió¹⁷².

Otro punto de reunión entre los amigos fue el Jardín de San Marcos; escenario emblemático de esta cálida ciudad. Ubicado al interior del barrio de San Marcos, el jardín representó un centro clave de la vida social y cultural de la época.

Imágenes 43 y 44: Interior del Jardín de San Marcos, ca. 1904.



Fuente: *El “Jardín más bello de México”* Jardín de San Marcos [en línea] consultado en: <https://n9.cl/zqf19>

Su estética era distinguida; con una fachada principal de apariencia rosada por el color de la cantera con la cual está cubierta; un elegante kiosco de hierro forjado y una abundancia de árboles y bancas que invitaban a socializar a los jóvenes deambulantes. Podemos imaginar que dentro de este ambiente relajado y distinguido, las pláticas entre los colegas fueron profundamente interesantes y formativas. A este grupo se le unió Manuel M. Ponce: “el gran

¹⁷¹ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p.19

¹⁷² V. García, *Enrique Fernández Ledesma. El talismán perdido* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/qw8qi>

iniciador de la música nacional”¹⁷³. Los jóvenes se reunían todos los días en este jardín, el tema central de aquellos encuentros era la creación de un arte profundamente vinculado con la realidad de México; aspecto que definiría la obra de cada uno, a su manera. En la misma línea, Fausto Ramírez ha señalado que se juntaban para conversar sobre pintura, música y literatura; por esta última, “Saturnino tuvo gran afición”¹⁷⁴.

Imagen 45: Los heraldos de la provincia.



Caricatura donde se aprecian las figuras -fantasmales- de: Manuel M. Ponce (izquierda) Saturnino Herrán (centro) y Ramón López Velarde (derecha) en el Jardín de San Marcos.

José María Imízcoz determinó que la pluralidad de acciones de los actores en las diferentes esferas de su vida (política, económica, societaria, afectiva, cultural) permite al historiador aprehender las dimensiones plurales de la realidad y el modo en que estas se conectan entre sí, en cada momento, en cada situación, por la acción misma de los actores que, operando simultáneamente en varias esferas, estas se conectan; pero no desde un modelo de determinación, exterior a la observación, sino desde la misma observación empírica, es decir, desde la coherencia interna y específica que revelan los actores de la historia con sus acciones e interacciones en cada momento¹⁷⁵.

Lo anterior nos permitió reflexionar en cómo la obra y la mirada de Saturnino Herrán no surgió de una única esfera, que fue en este caso la artística-académica, sino desde la interconexión de las distintas esferas en que estuvo inmerso. El artista, como actor de una realidad determinada, conectó la esfera de lo cultural, lo social y lo afectivo. Por lo tanto, su

¹⁷³ E. García, *El Ateneo de la Juventud: significado histórico y cultural*, p. 77

¹⁷⁴ F. Ramírez (1976), *Saturnino Herrán*, p. 54.

¹⁷⁵ J.Imízcoz, *Por una historia global. Aportaciones del análisis relacional a la Global history*, p. 31

entorno fue la suma de esas esferas. Asimismo, esta aproximación empírica encuentra eco en la conceptualización de Roland Barthes sobre el *studium* y *punctum*.

El primero nos habla del campo del saber y la cultura; al conjunto de informaciones y de referencias que constituye un bagaje de conocimiento adquirido sobre el mundo, y que nos permite buscar las razones y las intenciones de las prácticas sociales construidas sobre la realidad. Mientras que el *punctum* alude a la dimensión emocional y sensible que hiere al observador, es decir, aquello que nos emociona gracias a la experiencia y sensaciones del “yo” con el mundo¹⁷⁶. Por lo tanto, comprendemos que el *studium* y el *punctum* terminaron confluyendo en el joven Herrán de una manera inseparable; pues su sensibilidad, alimentada por un entorno social y afectivo, fueron de la mano con la formación intelectual y culta.

En esta línea, Víctor Muñoz expone que “son las indicaciones en lo próximo lo que va cuestionando Saturnino Herrán, porque en ellas encuentra reconocimiento, reunión de experiencias y puntos de contacto de memorias con sabor regional”¹⁷⁷. Saturnino, como fiel observador de lo próximo, retrató lo que tuvo enfrente; gustaba de dibujar a los indígenas que bajaban a la plaza -únicamente los días domingo- provenientes de San Luis Potosí, Zacatecas y las afueras de la capital¹⁷⁸. En ellos se fijaba; en los rebozos de las mujeres, el colorido que ofrecían los mercados, la naturaleza y los matices de un ambiente “fuertemente mexicano” como relataría Fernández Ledesma¹⁷⁹.

Por último, conectando la esfera afectiva con la empírica, resulta imprescindible recuperar la figura de José Herrán y Bolado, dado que este legado paterno no solo proporcionó el *studium* (bagaje cultural e intelectual) sino que también activó el *punctum* en su primogénito, al exponerlo a la realidad de ese *México profundo* durante la etapa de un aprendizaje temprano, pero que habría de marcar el horizonte temático y emocional de su obra a futuro.

¹⁷⁶Véase: R. Barthes, “La cámara lucida. Nota sobre la fotografía”. Citado en: S. Pesavento, op. cit, p. 4

¹⁷⁷ V. Muñoz, *Alegoría y proximidad en la obra de Saturnino Herrán*, p. 181

¹⁷⁸ No había la presencia de comunidades indígenas en la ciudad de Aguascalientes, como si lo había en otras grandes capitales, únicamente los domingos “bajaban” a vender sus productos al centro. Comunicación personal de Saturnino Herrán Gudiño.

¹⁷⁹ E. Fernández. op. cit, p. 35

Incluso en las ciudades, bastiones históricos del poder colonizador, es posible hallar la presencia de la cultura india, que se manifiesta en diversas formas, unas que provienen de procesos [...] y otras que resultan de fenómenos migratorios [...] no es un mundo pasivo, estático, sino que vive en tensión permanente¹⁸⁰.

De acuerdo con el testimonio del maestro Gudiño; José Herrán y Bolado le ayudó a su pequeño Saturnino a comprender la historia de México, pero no desde la narrativa oficial, centrada en héroes, villanos y los grandes personajes, sino desde una *historia íntima* sobre la cual pudo reflexionar posteriormente en los diversos viajes que realizaron de manera frecuente al centro y sur del país; principalmente a la ciudad de México, Oaxaca y Veracruz¹⁸¹. De visión particular, despolitizada y centrada en lo cotidiano por parte de don José, aquellas travesías le proporcionarían al joven pintor la lente para observar las dinámicas culturales y sociales de ese México extremadamente rural -y casi siempre ignorado- de principios del siglo XX. Los viajes, más que excursiones, se convertirían en aprendizajes.

Imagen 46: Vendedoras de cebollas en Oaxaca, principios del siglo XX.



Fuente: Identidades: Difusión de la Cultura Mexicana, *Mujeres de Oaxaca a principios del siglo XX* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/exbl8>

Saturnino Herrán, desde un núcleo familiar y afectivo, vio al indígena, al campesino, al artesano y los mercados populares, aunque no desde un asunto exótico, sino desde la dignificación de aquellos que merecían también ser retratados. Así, el artista iba constituyendo un cúmulo de referentes visuales arropado por la profundidad histórica, intelectual y sensible que absorbería desde finales del siglo XIX.

¹⁸⁰ G. Bonfil, *México profundo. Una civilización negada*, pp:15-16

¹⁸¹ S. Herrán Gudiño, comunicación personal.

Imagen 47: Saturnino Herrán a los doce años.



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Por lo tanto, podemos asegurar que los primeros años son verdaderamente fundamentales e imposibles de ignorar en los estudios herranianos, ya que esta primera etapa fue la de la orientación de su vocación bajo *una mirada provinciana* que se iba formando a la par, con una comunidad de afectos, generadores de una sensibilidad. En otras palabras, el artista fue encontrando los indicios y características de su arte en el día a día y su condición social lo encaminaba cada vez más por el sendero que habría de seguir, siempre de forma empírica.

El genio de un artista pintor de costumbres es un genio de naturaleza mixta, es decir, en el que participa una gran parte de espíritu literario. Observador, paseante, filósofo, llámese como se quiera; pero, sin duda para caracterizar a este artista os obligaréis a gratificarle con un epíteto que no podrías aplicar al pintor de las cosas eternas, de las cosas heroicas o religiosas¹⁸².

La pubertad representa una etapa crucial en el desarrollo humano; un periodo de transición hacia la vida adulta. Durante este lapso, se experimenta una acelerada transformación tanto biológica como psicológica. Es, en fin, una etapa de grandes cambios físicos, emocionales y -no olvidemos- también, hormonales; los días en el Instituto, y las horas fuera de él, fueron para Saturnino Herrán el encuentro con los ojos de *La niña*.

Los jóvenes de la ciudad se reunían durante las tardes de abril bajo la armonía de la música y la sombra de los árboles. El impulso que los llevaba a dirigirse a ese lugar una vez que concluían las clases era para ir al encuentro de una mirada; Saturnino, junto con sus

¹⁸² C. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, p. 4. Citado en: G. Mendoza, *El dibujo en el arte mexicano, en búsqueda del gesto autentico*, p. 10.

colegas, les hacían ronda a las muchachas, tanto en las tertulias literarias y musicales de las alumnas de piano de M. Ponce, como en las tardes lánguidas del Jardín de San Marcos¹⁸³.

En estricto sentido, el único jardín de Aguascalientes anterior a la mitad del siglo XIX fue el de San Marcos, que se conservó como el consentido de la población de todas las clases, desde las más populares que en su rededor comían enchiladas, conversaban o se emborrachaban durante la feria, hasta las más altas, que tenían construidas por sus cuatro lados lujosas casas donde pasaban temporadas vacacionales; sin olvidar a las parejas que gustaban de su “encanto soledoso”, ni a los jóvenes bohemios que se congregaban al salir del Instituto de Ciencias, entre dialécticas y ensueños: Ramón López Velarde, Saturnino Herrán, Manuel M. Ponce y Enrique Fernández Ledesma¹⁸⁴.

El primer amor llegaría a la vida de Saturnino Herrán en 1902, siendo la calle el escenario donde nuestro artista -talvez “sin querer queriendo”- ejercitaría su aguda y detallada mirada de retratista. Don Enrique Fernández Ledesma, escudero de aventuras juveniles, capturó un momento preciso: “Meses después de nuestra aparición en las aulas, Saturnino amaba”.

¿Quién sería aquella chica menudita, gentil, nerviosa, de grandes moños en el pelo y de botas de écuyère? [...] Lo evidente es que ella cruzaba por la calle de San Juan de Dios, procedente, quizá, del Liceo de Señoritas. Saturnino espiaba las horas, y, al caer de las doce, se dirigía al ojo de los portales que ve a las Fábricas de Francia. Y “la Niña” pasaba, zarandeándose, muy dueña de su poder, tendiendo al aire su naricilla de pilluelo, mirando al soslayo, y taconeando sonoramente, con andares impacientes de jaca joven¹⁸⁵.

En este periodo, nuestro pintor se encontraba inmerso en una avalancha de emociones dominadas por la ilusión característica que representa ese primer amor. Esta experiencia, de pureza e inocencia suele evocar una sensibilidad profunda que nos hace vivir una especie de “segunda infancia”. Sin embargo, en el caso de Saturnino, ese fervor se topó con un desenlace cruel; pues su amor no le fue correspondido.

Creo que aquellos amores fueron desgraciados, porque Saturnino gemía sus desventuras, y en sus ojos, irónicos y hermosos, de azabache húmedo, se cuajaba una sombra de tristeza y de meditación. Por entonces, yo fui su confidente a medias. Recibí de él recatadas amarguras; abstracciones del dolor, de la

¹⁸³E. Navarro, *Visiones de Atemajac. Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/9z6xdy>

¹⁸⁴G. Martínez, op. cit., p. 115

¹⁸⁵E. Fernández, op. cit.

deslealtad, de los remordimientos [...] que bogaban en la limpidez de nuestras conciencias. Yo sabía el mal de mi amigo¹⁸⁶.

Saturnino encontró refugio en Fernández Ledesma; éste, al estar consciente de su mal, ayudó a contrarrestar el trago amargo mediante la lectura de versos en los pasillos del Instituto. En aquel pequeño pero fructífero círculo, la melancolía se convirtió en la materia prima de una sensibilidad artística.

Yo no tenía amor entonces, ni siquiera un amor imposible, pero me desquitaba de las confidencias de mi compañero leyéndole versos. En el desván de la rampa que conducía a la clase de dibujo, congregaba a Saturnino, a Heliodoro González y Daniel de la Torre. Y allí leía mis infamias. Las primeras veces no salían alabanzas de la asamblea, sino sonrisas de conmiseración y de ironía. Y declamaba, muy persuadido, nuevas infamias mías. -¿Qué tal? -Hombre, sí...Muy bonitos. -¿De veras, les gustaron? -Muy bellos ¿Sí? Pues...;son míos! Lo bueno era que, a pesar de las voces de despecho y de las miradas oblicuas, mis amigos no podían retirar sus alabanzas. Y así fue como, a puñaladas de pícaro, me dieron Saturnino y mis compañeros sus primeros aplausos¹⁸⁷.

Al respecto, Luis Garrido comentó qué Saturnino, tras vivir el trago amargo de aquella desilusión, prefirió “ahogar su pena sentimental refugiándose en sus trabajos de dibujo”¹⁸⁸. Nos encontramos un 17 de febrero de 1902; Herrán, tenía quince años cuando dibujó: *David, pedestal y ánfora* (en realidad *Ganimesdes*) y dieciséis, cuando realizó *Adonis*.

Imagen 48

David, pedestal y ánfora (en realidad *Ganimesdes*) 1902



Imagen 49

Adonis, 1903



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ Idem

¹⁸⁸ L. Garrido, op. cit., p. 9

Como se puede notar, estas obras tempranas ya ofrecían claras señales de un desarrollo técnico acelerado y una gran calidad que se reflejó a través de un sólido conocimiento del dibujo, la hábil aplicación de luces y sombras para generar volumen, y lo que es más notorio: el manejo magistral de la estructura antropométrica del cuerpo humano, sobre todo en *Adonis*.

Si bien no existe un registro exacto que confirme que estas obras fueron realizadas bajo la dirección de José Inés Tovilla y Severo Amador, es altamente viable suponerlo. De hecho, Víctor Muñoz sugiere que ambas piezas no pudieron haber sido resultados del curso de dibujo lineal impartido en el Instituto, ya que estas dan señales de la existencia de un entrenamiento previo, orientado y sistemático “de por lo menos dos años”; hipótesis similar a la de Luciano Ramírez, al concretar que “a parte de las clases recibidas en el Instituto Científico y Literario, muy probablemente recibía clases particulares con Severo Amador y Tovilla”¹⁸⁹. Dicho entrenamiento, al cual aludió Muñoz, se habría basado en un método de enseñanza se trabajaba en la Academia de San Carlos desde 1880, donde los alumnos hacían sus dibujos mediante la copia de figuras de yeso¹⁹⁰.

Este periodo de formación intensiva coincide temporalmente con la tutela del joven artista; cabe recordar que Herrán quedó bajo la guía de Tovilla desde 1897 y de Amador desde 1900. Por ende, la cronología apoya la hipótesis de que ambos maestros fueron los responsables directos de ambas obras.

A lo largo del siglo XIX, y especialmente durante el porfirismo, el arte fue sin duda, un vehículo fundamental en la difusión de la modernidad. En esta etapa, la arquitectura de carácter público experimentó un auge con la construcción de numerosos edificios, cuyos espacios, tanto interiores como exteriores, se llenaron de esculturas de gusto neoclásico. Para formar a sus creadores, la educación fue de suma importancia, siendo el dibujo artístico de modelos neoclásicos la base principal.

El método se guiaba en la reproducción de las obras de los grandes maestros del Renacimiento y de las copias y reproducciones de esculturas griegas y romanas. Esta actividad a su vez impulsó un mercado de estampas y grabados que reproducían dichas obras

¹⁸⁹ L. Ramírez (2022) *Mi Historia con Herrán* [Documental]

¹⁹⁰ V. Muñoz, op. cit., p. 19

y eran distribuidos o vendidos a las academias y a maestros particulares para su uso didáctico¹⁹¹.

Al aprender bajo estos cánones, Saturnino Herrán iba asimilando las prácticas artísticas propias de la Academia a la cual ingresaría en 1904. De esta forma, llevaría consigo la noción de lo que a la postre le esperaba: un prototipo de belleza establecido por una Academia afrancesada que ordenaba “un método seguro” para hacer de los alumnos “buenos estudiantes”; programando el aprendizaje en tres etapas: el dibujo de la estampa, el dibujo del yeso y el dibujo al natural¹⁹².

Desde 1902, por mediación de Jesús F. Contreras y Justo Sierra, aterrizaba directamente desde París, un maestro de origen catalán llamado Antonio Fabrés, quien tras sustituir a Santiago Rebull como director del área de pintura, inmediatamente implementó transformaciones significativas en los planes de estudio de la Escuela Nacional de Bellas Artes, a través de un nuevo y riguroso programa para la enseñanza del dibujo¹⁹³. Al traer consigo ideas novedosas de Europa, Fabrés supo guiar a los alumnos mexicanos hacia la creación de un arte libre -antes, apenas soñado-, enriqueciendo así el desarrollo de sus personalidades creativas. Poco tiempo después, el artista europeo terminaría contribuyendo poderosamente a la evolución de la pintura mexicana en su ruta hacia el modernismo. Saturnino Herrán sería uno de los jóvenes que tendrían la suerte de tener como maestro a aquel hombre que: “marcó el fin de una época, el fin de la academia en la pintura [...] de la pintura objetiva y naturalista” la cual, pasó a ser “subjetiva y realista, e inició la formación de una de las generaciones más prolíficas de nuestra historia”, concretó José Juan Tablada¹⁹⁴.

¹⁹¹ F. García, *Un acercamiento a las influencias de Saturnino Herrán*, p. 1

¹⁹² E. Báez, *Enseñanza del dibujo en la academia de San Carlos (1783-1910)*, p. 18

¹⁹³ Al respecto, José Clemente Orozco, comentó: las enseñanzas de Fabrés fueron de entretenimiento intenso y disciplina rigurosa según las normas de las academias de Europa. Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud no importando el tiempo ni el esfuerzo empleado. Un mismo modelo en la misma posición duraba semanas frente a los estudiantes sin variación alguna. Hasta las sombras eran trazadas con gis para que no variara la iluminación. Al terminar de copiar un modelo determinado por varias semanas, un fotógrafo tomaba una fotografía del modelo a fin de que los estudiantes compararan sus trabajos con la fotografía [...] por todos estos medios y trabajando de día y de noche durante años, los futuros artistas aprendían a dibujar a dibujar de veras sin lugar a duda. Véase J.C. Orozco, *Autobiografía*, pp:15-16.

¹⁹⁴ Véase: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen*, [en línea] consultado en: <https://n9.cl/fm7z9>

En 1903, don José Herrán y Bolado ya superaba los cincuenta años de edad. Además de sus actividades políticas, tanto en Aguascalientes como en la ciudad de México, se dedicaba tenazmente a un ambicioso proyecto personal: la creación de un combustible artificial que pudiera servir como alternativa al petróleo y al carbón; sobre esto, Luciano Ramírez señaló: “en realidad, lo que más disfrutaba era inventar cosas”¹⁹⁵.

De hecho, una empresa local de la ciudad de México se había interesado en su invento desde 1902, año en que se trasladó a la capital. El motivo de este traslado fue doble: ocupar su curul como diputado suplente al Congreso de la Unión por el primer distrito electoral del estado de Aguascalientes -pues cabe recordar que Herrán y Bolado era suplente de Mariano Escobedo, quien había fallecido en el mes de mayo, por lo que don José tuvo que asumir puesto-, y, simultáneamente, perfeccionar su más reciente creación. Para materializar este proyecto, Herrán y Bolado se asoció con Agustín R. González¹⁹⁶.

Imagen 50: José Herrán y Bolado (derecha del espectador) con un amigo, *ca.*, 1883.



¿Agustín R. González?

Fuente: *Archivo Saturnino Herrán*.

Una gran enseñanza que nos dejó el apartado anterior, y que ahora traemos de vuelta en este segmento, es que Herrán y Bolado fue jefe de una familia que formó parte -sobre todo- de una elite intelectual y cultural, más no económica precisamente. A pesar de su prestigio social, Herrán buscó activamente mejorar la situación financiera de su hogar. Y, la verdad es que lo intentó, sin embargo, sus negocios no prosperaron como él esperaba.

¹⁹⁵ L. Ramírez (2025) op. cit., p. 384

¹⁹⁶ F. Ramírez, (2008), op. cit., p 329

Procuró dedicarse tanto al comercio como a la industria; el 27 de septiembre de 1881, además del local número 9 de *El Parían*, solicitó al Ayuntamiento que le arrendaran la tienda número 20 del nuevo mercado (Mercado Terán) para poder instalar un expendio de carnes. Para su mala suerte, su solicitud fue denegada puesto que dicho local ya estaba apartado¹⁹⁷.

En 1890, realizó nuevamente una petición al Ayuntamiento que le concedieran de manera gratuita los azolves de los estanques viejo y nuevo para poder establecer una fábrica de ladrillos ligeros, los cuales pretendía que beneficiaran en la infraestructura de la ciudad de Aguascalientes, pues reemplazarían los materiales de construcción que en ese momento se usaban y eran más costosos, además que permitiría la limpieza de ambos estanques. A cambio de ese favor, el señor Herrán se comprometía a vender a un bajo precio los ladrillos.

Si bien, la solicitud fue aprobada, entre las condiciones por parte del Ayuntamiento se ordenó que: “Cuando el Ayuntamiento no le convenga la continuación de esta concesión porque reciban algún perjuicio sus intereses, puede retirarlo”. Herrán respondió que el Ayuntamiento debía tomar en cuenta que podían llegar a existir “eventualidades difíciles de prever, con gastos que no se podían precisar”. El Ayuntamiento nuevamente respondió solicitando que, durante los siguientes cinco años, José Herrán debería suministrar el ladrillo para las obras públicas. Este proyecto muy posiblemente jamás arrancó, pues no existe registro alguno sobre la realización de dicha fábrica de ladrillos¹⁹⁸.

El último intento sucedió el 26 de septiembre de 1897, cuando solicitó ante la Agencia Local de Minería la concesión de seis pertenencias mineras¹⁹⁹ situadas en Asientos y sobre una veta de cuarzo argentífera. Nuevamente su lucha fue en vano²⁰⁰. No es casualidad que Fausto Ramírez haya escrito que don José, a pesar de la brillantez que tanto lo caracterizaba, “también fue profundamente desgraciado en sus empresas”²⁰¹.

¹⁹⁷ L. Ramírez (2025) op. cit., p. 367

¹⁹⁸ Ibidem, p. 373

¹⁹⁹ Derecho otorgado por el Estado para explorar y explotar recursos minerales dentro de un área determinada, generalmente un lote minero, de acuerdo con la Ley de Minería, capítulo segundo, artículo 15 [en línea] consultado en: <https://n9.cl/jefop>

²⁰⁰ L. Ramírez (2025) op. cit., p. 375

²⁰¹ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 329

Su vida terminaría de manera inesperada la noche del domingo 18 de enero de 1903 a la edad de 54 años. La cruel noticia de su fallecimiento, ocurrido en el corazón de la República, llegó a la ciudad de Aguascalientes la mañana siguiente. Saturnino Herrán quedaba huérfano a los quince años.

Según las fuentes, Herrán y Bolado feneció a las 9 de la noche en la casa de “entresuelo” número diez y medio de la primera calle de Guerrero, víctima de una “angina de pecho”. El acta de su defunción, con registro 2206 fue expedida por el Dr. L. G. Valdés, donde anunciaba que el hombre que recién fallecía “tenía cincuenta años y dejaba viuda a Josefa Guinchard, de 45 años; el difunto era originario de Fresnillo, Zacatecas”²⁰². Sería sepultado en el Panteón Español.

A las dos semanas de lo acontecido, su hijo Saturnino concluyó la obra *Adonis*, y un mes después, Jesús Díaz de León lo immortalizaba en *El Instructor*: “Tipo chispeante, un genio de cerebro inagotable en recursos para resolver los problemas más difíciles de física, de mecánica, de electricidad, ha dejado mucho que immortalice su paso por este mundo”²⁰³.

La penuria económica que en aquellos tiempos solía acompañar a la viudes y la orfandad se apersonó rápidamente en casa de los Herrán Guinchard. Para evitar ser una familia “venida a menos” en Aguascalientes y exponerse a “enfriamientos de tratos y dolorosos desdenes”, la viuda Josefa, junto a Saturnino y el buen Carlitos, cargados de miseria e inquietudes, decidieron mudarse a la gran ciudad²⁰⁴. La determinación se impuso, pues la vocación estaba marcada y hubo que perseverar en aquellos momentos de desgracia para poder explotar de una vez por todas su enorme potencial. Saturnino no habría de pisar nunca más su tierra natal, y llevó consigo una quarteta que su padre había escrito años atrás:

Cuando el perfume de la flor se exhala,
algo impalpable de la flor se lleva.
Cuando da forma a un pensamiento el alma,
algo del alma en esa forma queda²⁰⁵.

²⁰² A. Topete, op. cit., p. 196

²⁰³ J. Díaz de León, “José Herrán,” en *El instructor*, año XIX, No. 10, febrero de 1903, p. 1. Citado en: L. Ramírez (2025), op. cit., p. 392

²⁰⁴ Véase: F. Ramírez (2008), p. 332. Por su parte, Luciano Ramírez apunta que, al morir Herrán y Bolado, la familia atravesó severos problemas económicos, pues nunca pertenecieron verdaderamente a una clase acomodada. Véase: L. Ramírez (2025) op. cit, p. 374

²⁰⁵ Véase V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 32

En 1904, Porfirio Díaz anunciaba la que terminaría siendo su séptima y última reelección para el periodo 1904-1910. Cabe recordar que los *científicos* reformaron la Constitución para ampliar a seis años el periodo presidencial, además de crear una vicepresidencia para asegurar la sucesión de este grupo en el poder. Díaz quedó como presidente y Ramón Corral como vicepresidente.

Mientras tanto, la familia Herrán logró llegar a la capital a principios de este año, gracias al apoyo de dos generosos amigos de la familia: el arquitecto Samuel A. Chávez y su hermano, el educador Ezequiel A. Chávez, siendo este último colaborador cercano del ministro Justo Sierra. Ambos apoyaron económica y espiritualmente a los huérfanos y la viuda, además de solicitar al gobierno una beca temporal. La familia se instaló en una pequeña pensión en la calle de Mesones 82²⁰⁶.

Imagen 51 : Casa de Mesones 82; principios del siglo XX.



Fuente: Canal once, *Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

Saturnino, durante el día trabajaría en los Almacenes de Telégrafos Generales, ganando un peso²⁰⁷; por las noches comenzó a asistir como oyente a los cursos nocturnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde conocería al gran Julio Ruelas. Sus dotes dibujísticos no tardaron en manifestarse, logrando una distinción académica -materializada en una beca otorgada por la ENBA-²⁰⁸, lo cual le permitió dedicarse de tiempo completo a sus estudios de pintura. A mediados de 1904 se matriculó oficialmente en la Academia, engrosando sus filas junto con la ilusión renovadora del Modernismo; el terreno estaba listo.

²⁰⁶ A. Topete, op. cit., p. 198.

²⁰⁷ S. Herrán Gudiño, comunicación personal.

²⁰⁸ A. Uzcanga, op. cit., p. 89

Capítulo 2: Los estudios en una Academia cosmopolita (1904-1911):

¿Una mirada propia?

1. “La Ciudad de los palacios”: Metrópoli en construcción y la Academia de San Carlos.

Transitar de una ciudad clerical a una ciudad liberal representaba una expresión de reivindicación histórica para el gobierno de Porfirio Díaz y sus científicos, cuyas aspiraciones se volcaron en la proyección de una nueva traza urbana diseñada para encarnar los ideales del modelo republicano; tal como apuntó Javier Pérez Siller, dicho modelo “había que materializarlo en piedra”²⁰⁹. Esta nueva traza se comprometía, por un lado, con el cambio de las formas arquitectónicas, por otro, con el rompimiento de la estructura urbanista colonial. El objetivo era erigir un espacio que otorgase no solo identidad y memoria, sino también, justificase a una dictadura y colocara a Díaz como el líder que había traído consigo -de una vez por todas- la estabilidad, la paz y la vanguardia tanto en materia económica (apertura a las inversiones extranjeras) cultural (educación positivista y laica), y política (consolidación de una oligarquía nacional) mientras era arropada bajo el manto del afrancesamiento²¹⁰.

François-Xavier Guerra define la ciudad como el “espacio natural de la política y espacio público por excelencia”²¹¹. Al ser el escenario donde actúan los actores sociales, individuales y colectivos, el entorno urbano proyecta un sistema de comunicación visual que, en palabras de Paul Zanker “es capaz de influir incluso sobre el inconsciente de la población de forma persistente”²¹².

Bajo esta premisa, consideramos que el espacio encumbra también, una determinada visión del mundo de quién lo observa, permitiendo a sus habitantes encontrar un sentido, tanto de existencia como de pertenencia al concebirlo como “suyo”. El espacio es complejo, porque hay espacios dentro del espacio, es decir, hay espacios políticos, sociales, culturales, naturales, religiosos, etc., y cada uno de determinadas magnitudes, hallándose inherentemente marcado por la experiencia y las relaciones sociales establecidas dentro de

²⁰⁹ J. Pérez Siller (2014), *Los valores republicanos porfiristas en la estética del Palacio Legislativo Federal*, p.224

²¹⁰ J. Pérez Siller (2014) op. cit., p. 224

²¹¹ F-X.Guerra, et al. *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, pp: 114-115. Citado en : A. Moya, *La ciudad de México durante el porfiriato, 1876-1911*, p. 93

²¹² P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*, p. 139. Citado en A. Moya, op. cit, p. 91

él; de ahí que se encuentre en constante transformación. A la vez, habrá que reflexionar sobre el espacio como dispositivo de transmisión de la memoria histórica; en este sentido, cabe recordar que el régimen porfirista lo configuró para difundir una cultura nacional y legitimar el dominio de un grupo específico, al apropiarse simbólicamente de la ciudad de México entre finales del siglo XIX y principios del XX. Por ello, “los magos del progreso”²¹³ se empeñaron en transformar la capital para inscribirla a las más recientes tendencias urbanísticas y arquitectónicas del momento y así anunciase la llegada de la modernidad. El saneamiento urbano pasó a ser la bandera de un proyecto convencido de que sólo mediante ese impulso se lograría posicionar a México entre las mejores naciones del mundo Occidental al que tanto se admiraba.

Al arribar el siglo XX, ideólogos de la nación e intelectuales de alta cultura, junto con arquitectos y urbanistas, pusieron manos a la obra por la transformación y el ordenamiento de un espacio que, según Ramón Vargas Salguero “necesitaba ser saneado”²¹⁴. Esto último exigió que se sustituyera, y a veces hasta borrara, los vestigios del antiguo régimen.

El centralismo de la traza urbana durante el Virreinato que conjugó en un mismo lugar la sede de los poderes político, económico y espiritual, poco a poco se fue sustituyendo por una traza multipolar; se abrieron grandes avenidas, lo que contribuyó considerablemente a descentralizar las oficinas de los tres poderes y las secretarías de Estado, que desde la Independencia se habían instalado en el Palacio Nacional²¹⁵.

Si bien inicialmente se respetó parte de la antigua traza, dejando intactas amplias secciones de la ciudad; hacia el primer lustro del siglo XX, secundando las aspiraciones modernizadoras de La Reforma (con la intención de abrir calles y realzar ciertos espacios) se demolieron antiguas iglesias, conventos, monasterios, escuelas, hospitales y colegios. Esto significaba, ocupar los espacios de aquel México colonial en sus ámbitos políticos, religiosos y públicos, dotándolos de nuevos usos, en otras palabras, refuncionalizándolos.

²¹³ Ibidem, p. 92

²¹⁴ R. Vargas, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, p. 111

²¹⁵ J. Pérez Siller y M. Bénard Calva, *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio Legislativo, hoy monumento a la Revolución*, p. 90

Comenzó entonces, la construcción masiva de oficinas públicas: correos, telégrafos, estaciones de ferrocarril mercados y rastros, así como cárceles, escuelas normales para maestros, hospitales, cementerios y museos. Se trató de un conjunto de obras que, además de dar empleo a numerosos trabajadores y producir insumos que beneficiaban a la economía, contribuyó al cambio de la fisionomía de la ciudad, puesto que favoreció al nacimiento de nuevos polos urbanos, pero, sobre todo, ayudó a la legitimación del Estado porfirista.

Los edificios y los monumentos que exaltarían al régimen y a su longevo caudillo, perpetuarían en la memoria de los mexicanos el advenimiento de la paz. Fue este el objeto principal del impulso a la renovación urbana durante el régimen de Díaz [...] Los programas de embellecimiento, alentados por el Supremo Gobierno, apuntaban a exaltar la perpetuación del régimen²¹⁶.

La efervescencia urbana dio paso al surgimiento de compañías fraccionadoras, constructoras y demolidoras; se importó nuevo y más eficiente equipo, además de nuevas técnicas y materiales²¹⁷; se reorganizaron financieramente las obras, florecieron los espacios colosales y se construyeron edificios cívicos y monumentos, revelando mediante una arquitectura -eclectica- la modernidad e influencia europea que tanto se deseaba, mientras su perfil decimonónico se alteraba. Esto fue posible gracias al saneamiento del erario; factor primordial que permitió al gobierno impulsar la construcción de obras públicas²¹⁸.

El urbanismo neoclásico mostró todo su esplendor cuando la autoridad militar y política de Porfirio Díaz impuso su orden. Entonces hubo auge económico, sistematización administrativa y progreso tecnológico en su gobierno. Las ideas pasaron al espacio y la geografía de la ciudad creció y se transformó²¹⁹.

La gestión financiera recayó en José Yves Limantour, quien desde la Secretaria de Hacienda (1892 a 1911) coordinó las grandes obras de saneamiento e higiene (desagües, drenajes, sistemas de alcantarillado, atarjeas y tubos lavadores) por consecuencia, se actualizó la infraestructura que permitió hacer más habitables sus espacios; o como apunta Vargas Salguero “la ciudad se volvía más humana y absolutamente distinta a su antecesora”²²⁰. Por

²¹⁶ A. Moya, op. cit., p. 106

²¹⁷ Por aquellos años, la técnica del asfalto comprimido y la introducción del acero en las grandes edificaciones fueron una gran innovación, véase: R. Vargas, op. cit., p. 130- 136

²¹⁸ Véase A. Moya, op. cit., p.105

²¹⁹ F. Fernández, op. cit., p. 264

²²⁰ R. Vargas, op. cit., p. p.117

su parte, Pérez Siller estableció que la nueva traza urbana impulsó también “la construcción de un nuevo país”²²¹. También se habían preparado las instalaciones para los tranvías, lo que favoreció a redimensionar a la ciudad de México dentro de su papel político y simbólico al modernizar el transporte capitalino²²². Así, la estabilidad del erario y la visión cosmopolita de hombres como Limantour se entrelazaron con la obra de arquitectos, ingenieros y compañías constructoras en pos de la modernidad. Por tanto, el lapso comprendido de 1876, a principios del siglo XX, es caracterizado como el de la actualización de la infraestructura urbana y la refuncionalización de los espacios; concentrándose sobre todo en los nuevos edificios públicos y paseos. Ejemplo de ello fue el Paseo de la Reforma -trazo encargado por el emperador Maximiliano de Habsburgo durante el Segundo Imperio- y que en tiempos de Díaz, alcanzaría su mayor prestigio al convertirse en el predilecto de la “alta sociedad”.

La ciudad se había embellecido; sobre las calles aledañas se levantaron numerosas mansiones y palacetes de los hombres prominentes del régimen; porfiristas ilustres flanquearon sus magníficas residencias a lo largo del Paseo de la Reforma, donde *la belle époque* fue el estilo decorativo predominante en sus interiores. Al mismo tiempo, el Paseo de la Reforma actuó como eje integrador de los nuevos espacios, además de ofrecer una imagen que concentrara los monumentos que glorificaban tanto al México prehispánico, el Liberalismo Triunfante y el Republicano. En otras palabras, se tenía el propósito de hacer más visible la conjunción entre las distintas etapas de la historia mexicana a través de una propuesta estética conciliatoria sin precedentes.

Por su parte, los espacios públicos se abrieron y ampliaron sus perspectivas para convocar multitudes cada vez mayores; cabe recordar que a inicios del porfirismo (1877) se estimaba una población aproximada de 327,512 personas; para 1893 se disparó a 447,132; en 1900: 541, 516; y en 1910: 720, 753²²³. Esto quiere decir que en poco más de tres décadas la población de la capital mexicana creció un 120%.

²²¹ J. Pérez Siller y M. Bénard Calva, op. cit., p. 92

²²² J. Pérez Siller (1999) *Una contribución a la modernidad. La comunidad francesa en la ciudad de México*, pp: 25-26

²²³ Véase: Secretaría de Economía. Dirección General de Estadística, *Estadísticas sociales del porfiriato (1877-1910)* p. 7

Los capitalinos gustaban de las diversiones públicas (teatros, cinemas, restaurantes, etc.) y fueron precisamente esas ansias de divertirse lo que exigía que la habitabilidad nocturna se expandiera²²⁴. Durante el porfirismo, según Lilian Briseño, la ciudad de México fue una de las ciudades mejor electrificadas del mundo²²⁵. Evidentemente, la electricidad fue sinónimo tangible de progreso y modernidad, ya que, por un lado, indicaba la entrada de México en la vanguardia tecnológica global, por otro, crecía su imagen cosmopolita.

La introducción de los servicios básicos, más la nueva infraestructura vial, de electrificación y de transporte, hicieron del centro de la ciudad una zona de gran demanda capitalista de la tierra, que junto con la especialización de la zona comercial y de servicios, se formó a la par una nueva cultura: la del consumo. La apertura hacia un país moderno no solo requería alcanzar el ideal de una nación secular, industrializada, educada, con solidas comunicaciones y una economía presente en el mercado global; también necesitaba estar “a la moda”. En este contexto, Julieta Ortiz explica que al finalizar el siglo XIX, el incremento en la producción industrial y el correspondiente aumento a la capacidad adquisitiva, trajeron consigo cambios importantes en la capital, dado que esta se identificaba con los valores de la modernidad y un estilo de vida en el que el progreso y el bienestar eran fundamentales²²⁶.

Sin embargo, este escenario de modernidad resultaba paradójico en un país mayoritariamente rural y pobre. Los reducidos sectores acomodados, autodenominados como “gente decente” veían en la modernización del país un impulso de carácter nacionalista²²⁷, además, se declaraban partidarios de los adelantos tecnológicos, aparatos, gustos, modas, hábitos y costumbres copiadas de los modelos culturales europeos y así poder proyectar a través de la capital la imagen de un oasis de lujo, opulencia y modernidad²²⁸.

²²⁴La primera prueba de iluminación eléctrica se tuvo en 1880; para 1889 el alumbrado en la capital era total. Véase L. Briseño, *La solidaridad del progreso. Un paseo por la Ciudad de México en el Porfiriato*, pp: 188-190

²²⁵ Ibidem, p. 187

²²⁶ J. Ortiz, *La ciudad de México porfiriana: “el París de América”*, p.182

²²⁷ Por ejemplo, mediante la edificación del Palacio Legislativo Federal, se pensaba en “tocar el corazón” del modelo de modernidad política que, desde la Independencia, las elites impulsaban para la construcción de un nuevo país. Éste modelo estaba fundamentado en una doble ruptura con respecto a la legitimidad del poder: la primera, que dio lugar al concepto de nación, ocurrió con la emancipación de las colonias de la Corona de España, y la segunda que fundó la autoridad pública al transferir la soberanía del rey al pueblo. Véase: J. Pérez Siller y M. Bénard Calva, op. cit., p. 92

²²⁸ J. Ortiz, op. cit., p. 182

Bronislaw Baczko ha señalado que toda ciudad “es una proyección de los imaginarios sociales sobre el espacio; y su organización -espacial- le otorga un lugar privilegiado al poder al explotar la carga simbólica de las formas”²²⁹. Esta premisa es fundamental para comprender la ciudad de México porfirista, cuyo lenguaje arquitectónico no solo expresó los ideales de un proyecto progresista, sino que cristalizó una estrecha relación entre la morfología urbana y las manifestaciones de poder político.

Un análisis histórico de este periodo revela que el espacio urbano fue intencionalmente empleado como un vehículo estético y transmisor de una imagen, por ende, el interés y la necesidad de un grupo que a través del ejercicio de sus capacidades de poder y poseer, vio en la capital la manera idónea de mostrar su legitimación y prestigio dentro de las formas de organización social. En consecuencia, comprendemos que esta ciudad, a principios del siglo XX, puede ser analizada como una entidad multidimensional: un fenómeno que trasciende lo meramente físico y arquitectónico para integrarse en las esferas social, política, histórica y simbólica.

La transformación urbana y la institucionalización del arte corrían por vías similares. Ante el escenario de renovación estructural, cabe preguntarse ¿Qué ocurría con la vida cultural y artística? Si bien la modernidad se manifestó en la fisionomía de la ciudad, fue en el ámbito de la producción artística donde encontraría también un lenguaje poderoso.

Cierto es, que desde los años de la República Restaurada, la Antigua Academia de San Carlos se había posicionado como el máximo referente de la educación artística, sin embargo, esta se terminaría consolidando sin duda en el porfirismo, al cumplir la función de producir obra para una mediana y alta burguesía afianzada en un grupo que solicitaba que el arte representara los valores y preocupaciones de un programa nacionalista en búsqueda de lo propio; tarea que se venía arrastrando a lo largo del siglo XIX. Por otro lado, la misma Academia experimentaría un proceso de transformación significativa, al reflejarse también desde sus aulas los cambios políticos, sociales y culturales que encumbraron la transición hacia el nuevo siglo y la consecuente caída del antiguo régimen.

²²⁹ B. Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. p. 31, citado en: A. Moya, op. cit., p. 91

A partir de lo recién establecido, es fundamental señalar que el siglo XIX supuso un periodo particularmente turbulento y complejo para la práctica artística en México; podríamos definirlo incluso como un escenario “enredado”, donde la creación se debatía entre la urgencia de consolidar una identidad nacional y los desafíos marcados por las incipientes corrientes de ruptura.

Este proceso generó una tensión constante: por un lado, el creciente interés de intelectuales y artistas por plasmar “lo propio”, buscando forjar una plástica que les permitiese exponer “la verdadera realidad mexicana” desde una sensibilidad que luchaba por ser auténtica. Por otra parte, esta búsqueda chocaba con una élite conservadora inclinada a la imitación de las tendencias europeas, principalmente francesas.

En esencia, la representación artística de *lo nuestro* transitó por procesos de negación, vindicación y finalmente exaltación, siempre en función de las demandas de los distintos escenarios político-culturales por los que el joven país habría de atravesar. Como era de suponerse, el arte sufrió los estragos y carencias heredadas por este belicoso siglo y su continua inestabilidad. Claramente, la prioridad nacional se volcó hacia la supervivencia y la articulación del nuevo Estado, desatendiendo en gran medida (más no total) una infraestructura sólida para el arte, propiciando un camino incierto para su creación. Es por esta razón que defendemos tenazmente la idea de que la historia del arte no puede perder de vista la intensa y dramática complejidad a las cuales se encuentran sujetas las obras; sobre todo, si queremos profundizar en el estudio del arte mexicano en un momento de ruptura-transición²³⁰. Por consiguiente, esta parte de la investigación exige una revisión de los antecedentes conceptuales y artísticos más directos que precedieron a este complejo y rico proceso. Al profundizar en los orígenes nos permitirá conocer más a fondo la cultura mexicana de la época y el papel que desempeñó el arte; para poder lograrlo, vamos a

²³⁰ Si algo nos ha enseñado la historia del arte es que las distintas corrientes consideradas como “vanguardistas” (sobre todo a partir del siglo XIX) no buscaron simplemente “superar” a la escuela anterior, sino que, conservaron aspectos importantes de su tradición, sobre todo a nivel técnico. Posteriormente, lo imprimieron su sello de originalidad, tanto en su ejecución plástica como en su fundamento ideológico, resultando en un “nuevo arte”. Este fenómeno es, en realidad, el producto de un proceso de cambio y adaptación continuos. Por esta razón, proponemos un término más preciso: “ruptura-transición”; dado que este concepto, bajo nuestra consideración, refleja mejor la naturaleza de la complejidad que envuelve a la historia del arte entre los siglos XIX y XX, pues no hay una finalización total y abrupta entre un estilo y el que le sucede.

retroceder brevemente a mediados del siglo XIX. Esto nos ayudará explorar tanto la génesis como la evolución histórica del arte en México, estableciendo así las bases necesarias para exponer su relación directa con nuestro objeto de estudio.

Anterior al triunfo de la Revolución de Ayutla (1854-1855) se pensaba que para “progresar” era necesario aplicar las teorías europeas, por lo que se les otorgaba a los pintores mexicanos apoyos económicos para emigrar al viejo continente, y a su regreso, no solo debían volver con una mirada más enriquecida, sino que tenían que aportar con novedades en la Academia. De igual manera, se destinaron recursos para contratar a maestros extranjeros que vinieran a enseñar técnicas nuevas o actualizar los conocimientos en áreas en las que se creía que hacía falta una preparación²³¹, lo que favoreció a la llegada de profesores de la talla del español Pelegrín Clavé (1811-1880) y el italiano Eugenio Landesio (1810-1879). Ambos, al laborar en la Academia desde 1846 y 1854 respectivamente, influirían en la próxima generación de alumnos bajo la escuela del academicismo neoclasicista; estilo que para la época, dominaba en la Academia de San Lucas, Roma.

La pintura academicista se lograba a base de mucho ejercicio, composiciones bien estructuradas, colorido equilibrado y naturalista, y sobre todo, el impecable dibujo que “solamente se podía lograr en las academias”²³². Años más tarde, algunos de los alumnos de Clavé y Landesio se convertirían en grandes representantes de un academicismo que ya podríamos denominar como *mexicano*, entre los cuales destacaron: José Salomé Pina, Santiago Rebull, José Obregón, Luis Campa, Felipe Santiago Gutiérrez y José María Velasco, siendo el primero de ellos el más cercano a Clavé.

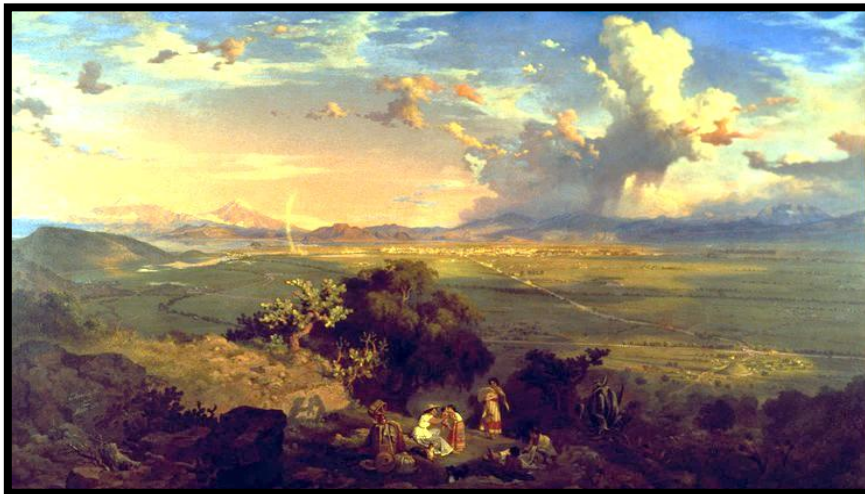
De hecho, podemos decir que los primeros brotes de una “escuela mexicana de pintura” se dio gracias a Clavé y Landesio; es cierto, ésta se desarrolló bajo un academicismo italiano, pero con caracteres propios del terruño mexicano, donde el paisajismo se colocaría como su principal exponente y portador de una plástica en la que se aprecian las primeras raíces nacionalistas; pues se combinó la esencia pura del paisaje con lo histórico a través de sus ahuehuetes, cielos, vegetación, fauna, más las amplísimas perspectivas de las serranías

²³¹ A. Uzcanga, *A 100 años de Saturnino Herrán y Ernesto Cabral. Análisis contemporáneo sobre la caricatura, la historieta y la novela gráfica mexicana y su influencia en mi obra personal*, p. 90

²³² Ibidem, p. 89

mexicanas y su población, que muestran en su conjunto “la majestuosa geografía de una nación en la que nacen y se nutren la raza y el espíritu de un pueblo”²³³.

Imagen 1. Eugenio Landesio: *El valle de México desde el cerro del Tenayo*.



Fuente: L. Arroyo, *Eugenio Landesio en San Carlos* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/3ijdw>

Los maestros integraron en sus métodos de estudio los estándares clásicos influidos fuertemente por el tema del desnudo como parte de la representación humana en las artes, educando simultáneamente los ideales asociados con el erotismo, la belleza y la masculinidad²³⁴. Cabe apuntar que el desnudo clásico representaba la valentía y la fuerza física; pautas que fueron las formuladoras del pensamiento renacentista, para después, ser nuevamente proyectadas en el neoclasicismo, colocando al cuerpo al desnudo como un medio ideal académico mexicano que simbolizara al mismo tiempo, al Estado independiente²³⁵.

Este prototipo de belleza ejecutado a través del refinamiento y la búsqueda por la perfección de los elementos que componían las obras, terminaban obstaculizando la llegada de nuevas tendencias, pues se creía que no existía una forma distinta que no fuera bajo los cánones del idealismo clasicista, ya que los miembros que integraban la junta directiva de la Academia eran personas totalmente tradicionalistas, en su mayoría funcionarios públicos o filántropos que no permitían que dentro de la práctica se rompieran “los buenos principios

²³³ Ibidem, p. 251

²³⁴ M. Sánchez, *Una interpretación del desnudo artístico en la obra de Saturnino Herrán*, p. 10

²³⁵ Ibidem, p. 41

con temas deshonestos”²³⁶. Por tanto, se inculcaba a los aprendices sobre la decencia del cuerpo al desnudo, ya que además “reflejaba prestigio”²³⁷.

Pero esto no era únicamente cosa de las autoridades, sino también de los consumidores de arte; incluso, ya en tiempos de la Revolución Mexicana, los grandes inversionistas no siempre estuvieron dispuestos a modificar los paradigmas que regían su gusto, ocasionando muchas veces un mercado de difícil acceso para los artistas; tal como apunta el arqueólogo Daniel Schávelzon: “Las clases dominantes encargaban cuadros de temas religiosos o de damas distinguidas; solamente esta clase de pintura conseguía patrones”²³⁸, por tanto, eran los artistas los que debían adaptarse a la situación con tal de ver sus creaciones en alguna exposición. Al respecto, el historiador y crítico de arte mexicano, Alfonso Toro acusó: “Otro de los problemas de México radicaba en el hecho de que los grandes capitales de la nación estaban en las manos de *ricos nuevos* que podían permitirse lujos excesivos, incluso un auto, pero que eran incapaces de apreciar el valor de una obra de arte”²³⁹.

El siglo XIX, señala Federico Christlieb, fue una época de eficacia económica e industrial y de un liberalismo pragmático que, prácticamente, “aborrecía” al arte si éste no era funcional y productivo. Consecuentemente el conocimiento artístico era mucho menos importante, “si no es que completamente superfluo” para los ojos de los viejos científicos, quienes eran mejor vistos que los artistas²⁴⁰. A ello, habrá que sumarle la vigencia de la herencia cultural colonizadora que impedía el reconocimiento de la coexistencia de la diversidad de comunidades étnicas y sociales.

Los extranjeros y los criollos son los dueños de nuestras fábricas de hilados y tejidos, y no usan las mantas ni los casimires que sus fábricas producen; visten generalmente de telas europeas, usan sombreros europeos, calzan zapatos americanos, gastan en carruajes europeos o americanos, decoran sus habitaciones

²³⁶“Era 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 los hombres y las mujeres, a los proceres y a los guerreros, en seres rígidos, imperturbables y ajenos a la humanidad que les era intrínseca”. Véase V. Ruíz, *Historia e historicidad en la pintura finisecular mexicana*, p. 42

²³⁷ M. Sánchez, op. cit., pp: 28-29

²³⁸ D. Schávelzon, *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, p. 283

²³⁹ A. Toro, “El año artístico” en *Revista de Revistas*, núm. 400, México, 30 de diciembre de 1917, p. 14. Citado en: F. Ibarra, *Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario*, p. 30

²⁴⁰ F. Fernández, *La influencia francesa en el urbanismo de la ciudad de México: 1775-1910*, p. 254.

con objetos de arte europeo, y prefieren, en suma, todo lo extranjero a lo nacional; hasta la pintura tiene que traer el sello extranjero²⁴¹.

No es casualidad que Edmundo Gámes advirtió: “Nuestros pintores viven en México, pero tienen los ojos puestos en Europa, ignoran la realidad que los envuelve, discuten y siguen a los pintores franceses y sus formas académicas, la pintura occidental los tiene presos con sus cadenas de oro”²⁴². Adicionalmente, Otto Granados expuso: “La influencia europea lo ha invadido todo; nuestros ricos construyen palacios con materiales traídos de Bélgica, los espacios se llenan con escultura italiana, el bronce viene de Milán, los tapices, muebles y porcelana de Sevres”²⁴³. Siguiendo la línea, Santiago Espinosa nos habla de una “cultura visual contaminada por lo francés”²⁴⁴; es más, “hasta nuestro gran poeta, Gutiérrez Nájera, abreva en las fuentes de la lírica francesa y llena sus versos de *spirit parisién*”²⁴⁵.

La evidente centralización de un proyecto carente de identidad se manifestó a través de una clase pudiente cuya atención estaba centrada en Europa. Dado que esta élite controlaba las riendas de la Academia, resultaba difícil concebir un arte propiamente “mexicano”. En este contexto, Luis Garrido determinó que en aquellos años lo nacional “parecía incluso extraño para los artistas”²⁴⁶.

Sin embargo, a pesar de los desafíos que representaba tener una Academia europeizada al servicio de la modernidad cosmopolita, la necesidad de crear un arte nacional se comenzaba a compartir entre algunos intelectuales y alumnos de la Institución que no terminaban de aceptar la dependencia por lo extranjero.

El triunfo de la República Restaurada dio paso a un proceso de afianzamiento de un arte mexicanista y de características pedagógicas a través de la pintura de género histórico, dado que esta se asoció de manera directa a la búsqueda de los valores de una identidad nacional bajo “distintos grados de intensidad” nos dice Sánchez Arteché²⁴⁷.

²⁴¹ A. Molina, *Los grandes problemas nacionales*, p. 360.

²⁴² E. Gámes, *Saturnino Herrán y su obra. La mexicanización de la pintura*, p. 4

²⁴³ O. Granados, *El nacionalismo mexicano: Una reflexión.*, p. 15

²⁴⁴ S. Espinosa, *Saturnino Herrán. Una precoz madurez artística*, p.28

²⁴⁵ E. Gámes, op. cit., p. 4

²⁴⁶ L. Garrido, *Saturnino Herrán*, p. 11

²⁴⁷ A. Sánchez, *Vida secreta de dos cuadros: Descubrimiento del pulque y Senado de Tlaxcala*, p. 7

La estructuración nacional que llevó a cabo el ilustre grupo juarista en torno a la creación de una escuela mexicana alimentó el surgimiento de una pintura que revalorizara los valores patrios “que muchos acababan de traicionar”²⁴⁸, en detrimento de la exaltación de figuras - casi siempre conservadoras- de la política, tal como pasó en tiempos de Maximiliano.

La Constitución de 1857 y las reformas de Juárez, plantearon como principios inalienables de la nación: la integridad del territorio, la soberanía del Estado y los derechos individuales; a ellos, se sumaría la aparición de una imagería plagada de alegorías de la patria, la República y la nación que, a diferencia de la gráfica anterior, esta debía poseer “símbolos liberales, seculares, republicanos y cívicos”²⁴⁹. Por consiguiente, la consolidación política del republicanismo liberal condujo a que la Academia, desde entonces designada como Escuela Nacional de Bellas Artes, fomentaría un imaginario de la historia patria.

De manera similar, François-Xavier Guerra advierte que las rigurosas reformas educativas representaron una política que uniformó el sistema de enseñanza vertido en la educación como base prioritaria por parte del Estado, para dotar de contenidos homogéneos y transformar a los individuos en “patriotas liberales”, sirviéndose de la escuela como instrumento moldeador y como una especie de “laboratorio de patriotismo y de las virtudes cívicas”²⁵⁰. De esta manera, la escuela, los profesores y la ideología liberal, serían los creadores de los imaginarios nacionales que aparecieron hacia el último tercio del siglo XIX.

Ignacio Manuel Altamirano, Ignacio Ramírez y otros liberales, demandaron imprimir en las artes las expresiones de un *alma nacional*. En 1869, Ignacio Ramírez proclamó: “Es urgente [...] recopilar, explicar y publicar todos los vestigios anteriores a la Conquista de América; la sabiduría nacional debe levantarse sobre una base indígena”²⁵¹. Por su parte, los pintores mexicanos cuestionaron: ¿Por qué en la Academia no había surgido una escuela que expresara las tradiciones del país y recordara sus grandes momentos y personajes? Seguramente, presionado por las demandas, el entonces director: Ramón Isaac Alcaraz, convocó en noviembre de este mismo año a un concurso nacional de arte, teniendo como

²⁴⁸ D. Schávelzon, op. cit., p. 211

²⁴⁹ Véase: E. Florescano, “La patria en la época de la Reforma” en: *Imágenes de la patria*, pp:150-154.

²⁵⁰ Ibidem, p. 255

²⁵¹ Ibidem, p. 179

objetivo principal: “que el arte tomara en México la importancia que no tiene”, así como la creación de monumentos que recordasen a la sociedad los grandes hechos de la historia nacional y la perpetuación de sus hombres ilustres²⁵².

Bajo este contexto, los artistas de la República Restaurada, y más adelante, durante gran parte del periodo porfirista, se empeñaron en generar un despliegue simbólico que desde aquel momento se ancló en el imaginario colectivo. En este caso, las narrativas del pasado plasmadas en los lienzos de José María Jara, Daniel del Valle, Leandro Izaguirre, Félix Parra y Rodrigo Gutiérrez, principalmente, enaltecieron un historicismo indigenista mediante la reconstrucción de temas que aludieron por ejemplo: al mito fundacional de Tenochtitlan tras una larga peregrinación desde Aztlán; la exaltación del pulque como *la bebida de los dioses*; la figura de Bartolomé de las Casas como protector de los neófitos; o el heroísmo y valentía de un noble Cuauhtémoc ante su martirio.

Imagen 2: José María Obregón
El descubrimiento del pulque, 1869.



Imagen 3: Félix Parra
Fray Bartolomé de las Casas, 1875.

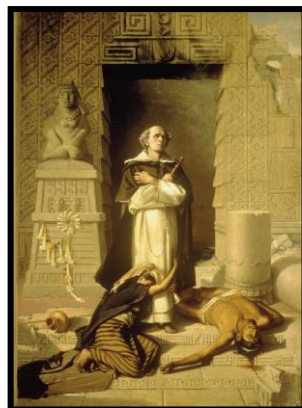


Imagen 4: José María Jara
Fundación de la ciudad de México, 1889.



Imagen 5: Leandro Izaguirre
El suplicio de Cuauhtémoc, 1893.



²⁵² Idem

Es fundamental tener presente que mientras el “glorioso” pasado mesoamericano se elevaba crecía la leyenda negra hispánica como la villana del pasado, reflejada no solo en la literatura, sino también en la pintura. El episodio de la Conquista, que durante la época virreinal había sido justificado desde su valor como “empresa civilizadora”, cambió de significado en la República Restaurada; ahora se le juzgaría como un acontecimiento abominable y sanguinario, por lo tanto, susceptible de un juicio moral. Un ejemplo sobrio de esta condena artística lo vemos en la obra: *Escenas de la conquista*, de Félix Parra; obra que “caló fuertemente en la memoria del mexicano por aquellos años”²⁵³ asegura Enrique Florescano.

Imagen 6. Félix Parra: *Escenas de la Conquista*, 1877.



Fuente: Munal, *Escenas de la Conquista* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/zyzihj>

La identidad nacional -oficial- se solidificaba en cierta medida, gracias a lo realizado desde la Academia; primero fue el paisaje; al mostrarnos las entrañas de la tierra que nos vio nacer y desarrollarnos; después, el cuadro de temática histórica como eje articulador de la memoria y así, glorificar un pasado y un origen que alimentaron aún más el alma de lo nacional. Al mismo tiempo, realizó una función social acorde a los intereses de una clase dominante, bajo expresiones artísticas que ayudarían a consolidar la autoridad del Estado²⁵⁴. Para ejemplificarlo, presentamos *El Senado de Tlaxcala*. En esta obra, vemos que *Xicoténcatl el mozo*, con pose autoritaria, negaba la propuesta de alianza con los españoles. Y si bien, esto

²⁵³ Ibidem, p. 182

²⁵⁴ Al respecto, Gabriela Itzagueri señaló que la temática histórica en la pintura gozó de mayor prestigio por la preferencia que daban a esta tanto los maestros de la Academia, como los principales compradores del momento que, en este caso, fue gente del gobierno. Este ambiente prefería ver al arte en relación con los grandes acontecimientos y narrativas que tuvieran que ver con la vida y obra de personajes históricos, digamos una especie de *hagiografías de la patria mexicana*. Véase: G. Itzagueri, *El dibujo en el arte mexicano, en búsqueda del gesto autentico*, p. 9

se terminaría dando, *Xicoténcatl* fue tomado -por el contexto de la época- como emblema de resistencia nacional ante la invasión extranjera y una clara alegoría a la defensa de la Patria en contra “de los codiciosos invasores, motivados solo por el lucro y la gloria personal”²⁵⁵.

Imagen 7: Rodrigo Gutierrez: *El senado de Tlaxcala*, 1875.



Fuente: Munal, Acervo constitutivo, *El senado de Tlaxcala* [en línea] véase: <https://n9.cl/afvs3u>

Esta, y diversas obras más, corresponden al conjunto de pinturas reunidas en el “gabinete de antigüedades mexicanas” del filántropo mexiquense Felipe Sánchez Solís²⁵⁶; quien tuvo especial empeño en propiciar la formación y el desarrollo de un arte y una literatura nacionalista durante el último cuarto del siglo XIX. Habría que añadir que, generalmente cuando se trataba de cuadros de temática histórica (casi siempre de gran formato) difícilmente eran encargados o adquiridos por particulares, por lo que la mayoría de veces fueron elaborados a petición de funcionarios del Estado y a cuenta del erario público²⁵⁷, por ello, lo interesante del caso de Sánchez Solís²⁵⁸.

²⁵⁵ E. Florescano, op. cit., p. 182

²⁵⁶ Tanto José Obregón como Rodrigo Gutiérrez sufrieron la falta de patrocinio; solamente un mecenas se propuso cobijarlos desde 1869: Felipe Sánchez Solís. Nació en 1816 Zumpango, Estado de México; a los quince años estudió la carrera de leyes en la Ciudad de México; en 1845 se convirtió en director del Instituto Literario del Estado de México. Fue diputado local, posteriormente ocupó un curul federal en la capital, donde cultivaría una rica amistad con Benito Juárez. Entre otros cargos, fue secretario de la Suprema Corte de Justicia de la Nación y director del Colegio del Estado de Puebla. No obtuvo nunca una gubernatura o senaduría, puestos a los que aspiraba, y siempre se le reconoció como un hombre leal a las causas de la Reforma. El 17 de septiembre de 1882 falleció víctima de hepatitis aguda. Véase A. Sánchez, op. cit., pp: 23-27

²⁵⁷ Ibidem, p. 7

²⁵⁸ A parte de la política, su mayor afición fue el arte; en 1869 se inició como coleccionista y se planteó la decoración de su casa de “estilo indigenista”, bajo una serie de piezas arqueológicas y

En 1890, ingresaron a los estudios alumnos como Adrián Unzueta, Cleofas Almanza, Mateo Saldaña y Carlos Rivera, entre los más conocidos, quienes representaron la continuación del academicismo de Pina, Rebull y Velasco, sobre todo de este último. Estamos hablando de una pintura de corte clasicista, poética, naturalista y extremadamente cuidadosa con los detalles del paisaje decimonónico, tal como Velasco lo aprendió de Landesio. Y era precisamente esa continuación de la tradición academicista la que no permitía la llegada del arte de vanguardia del que tanto ya se hablaba en Europa desde años atrás²⁵⁹. De ahí que se afirme que “los artistas graduados en San Carlos, en su mayoría eran técnicos más que inventores, imitadores más que creadores”²⁶⁰. En la misma línea, Eduardo Báez apuntó; “nadie, ningún discípulo alentó la posibilidad de un cambio o renovación”²⁶¹.

Imagen 8: José Ma. Velasco
Vista de Guelatao.



Fuente: Munal, *Vista de Guelatao* [en línea]
Consultado en: <https://n9.cl/x3wvo>

Imagen 9: Cleofas Almanza
Cañada del chorro de San Pedro, Jalapa.



Fuente: Munal, *Cañada del chorro de San Pedro, Jalapa* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/gx4bs>

cuadros con temas relacionados al México mesoamericano, entre los que destacaron *El descubrimiento del pulque* y *El Senado de Tlaxcala*; encargos especiales para Solís, pues se dice que la pintura de Rodrigo Gutiérrez es una alegoría a las aspiraciones políticas por llegar a la “Cámara alta” según la hipótesis de Sánchez Arteche. Al mismo tiempo, el contexto de la época le otorgó a la pintura un significativo poder simbólico, sobre todo por los círculos liberales que recientemente habían triunfado sobre el invasor. Véase ibidem, pp: 23-27

²⁵⁹ Por ejemplo, en Francia junto con la irrupción de los distintos *ismos*, se desafió la jerarquía de los géneros, y como consecuencia de la hegemonía de la pintura de historia, desde 1872 *Impression, soleil levant* de Monet, que más adelante daría nombre al impresionismo, fue uno de los primeros movimientos artísticos en desafiar la dictadura del tema como eje de la valoración artística, que se expuso por primera vez al público en el “Salón de los Rechazados de 1874”. A partir de ahí, nos dice Tomás Pérez Vejo: “a nadie le importó ya qué se pintaba, sino cómo se pintaba” En México, como en otros países, el proceso fue más tardío. Véase: T. Pérez, *México, la nación doliente. Imágenes profanas para una historia sagrada*, pp: 287-288

²⁶⁰ Véase: A. Barbosa, *La identidad nacional en el arte pictórico mexicano (siglos XIX-XX)*, p.8

²⁶¹ E. Báez, op. cit., p. 204

Por su parte, Daniel Schávelzon señaló que si bien, los alumnos de San Carlos fueron instruidos para hacer una obra de contenido moral y cívico, capaz de efectuar un valor de carácter universal mediante la exaltación de los valores patrios, las costumbres, el paisaje, los temas históricos, y en ocasiones, asuntos religiosos; también es verdad que estos “no fueron capaces de entender el mensaje que pedía un arte de historia nacional”²⁶².

Imagen 10: José Ma. Velasco
La cañada de Metlac



Fuente: Picturing the Americans, *Cañada de Metlac* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/bntdpl>

Imagen 11: Carlos Rivera
La barranca de Metlac



Fuente: Munal, *La barranca de Metlac* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/bzott1>

Debido a que la pintura decimonónica, en su gran mayoría, no contaba con el respaldo de una investigación antropológica, histórica ni arqueológica, en consecuencia, esto las alejaba de su objetivo: “ plasmar la realidad mexicana”, lo cual, como veremos a continuación, ha sido cuestionado desde la pluma de diversos investigadores.

Por ejemplo, sobre *El descubrimiento del pulque* y *El senado de Tlaxcala*; Fabian García señaló que no existe en esos autores una búsqueda arqueológica para darle mayor veracidad histórica a la escena, sino que son reinterpretaciones romantizadas. De hecho “los vestuarios indígenas parecieran tomados de las litografías de Claudio Linati más que de la realidad etnográfica del momento o de una investigación histórica”²⁶³. Similarmente, Tomás Pérez Vejo dictó sentencia a la falta de seriedad histórica, al sintetizar que la pintura de aquellos años “se deploraba por su anacronismo” y por tanto “fue ajena por completo a la

²⁶² D. Schávelzon, op. cit., p. 211

²⁶³ F. García, *Un acercamiento a las influencias de Saturnino Herrán*, pp: 3-4.

verdadera alma del pueblo mexicano²⁶⁴. A partir de lo anterior, nuestro trabajo presentará los siguientes puntos.

En primer lugar; es evidente el magistral dominio técnico que caracterizó a los artistas mexicanos del siglo XIX. Sus obras, envueltas de una creatividad desbordante y profunda introspección por los detalles, dejaron grabadas en la memoria colectiva joyas perennes que nutren significativamente nuestro rico acervo cultural. Al mismo tiempo, éstas trascienden más allá de su naturaleza estética, es decir, no solo funcionan como herramientas al historiador para corroborar el registro documental, sino que, como señala Peter Burke, llegan a revelar aspectos del pasado “a los que otro tipo de fuentes no llegan”²⁶⁵.

En segundo lugar; si bien, se ha afirmado que los artistas decimonónicos realizaron una obra que distaba en gran medida “de ser mexicano”, nuestra tesis sugiere la necesidad de reconocer los esfuerzos realizados en la búsqueda de una identidad nacional, más cuando hablamos de una época en que la falta de un trabajo arqueológico -formal- era evidente. Aunado de las dificultades para localizar fuentes confiables que hicieran posible la documentación y veracidad de los distintos episodios del México antiguo.

En tercer lugar; es vital subrayar las bases establecidas desde el arte decimonónico para el desarrollo de la pintura modernista en nuestro país, ya que desde la segunda mitad del siglo XIX se consolidaron las temáticas que habrían de nutrir al costumbrismo mexicano durante los primeros años del siglo XX; y es ahí donde aparecerá, como veremos más adelante, una *generación dorada* y su potente discurso articulado en gran parte, gracias a los antecedentes estilísticos configurados desde esta etapa.

Otra propuesta que este trabajo invita es que, en vez de considerar el arte *clásico mexicano* como un ente aislado, y que cerró sus puertas a principios del siglo XX, más bien, diríamos que las dejó abiertas hacia una nueva sensibilidad y cambio en la mirada de nuestros artistas; la persistencia en el medio artístico nacional mantuvo cierta vigencia en el nuevo siglo, pues las inquietudes que generaron los asuntos relacionados con la cultura popular y el pasado prehispánico en México, terminaron siendo los factores capitales del nuevo arte

²⁶⁴ T. Pérez, op. cit., p. 288-289.

²⁶⁵ P. Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, pp: 235-236

mexicano; he ahí la que es a nuestro juicio, la más grande aportación del arte academicista a la historia de la plástica nacional.

Para terminar de reforzar nuestro planteamiento, es menester rescatar lo establecido por Otto Granados, al mencionar que “el nacionalismo artístico de la época de la Reforma alcanzó resultados aislados, pero importantes”; puesto que el talento paisajístico de Velasco y el indigenismo de Izaguirre compartieron la preocupación por expresar una idea de lo nacional, por lo tanto, merece reconocimiento su contribución para consolidar una identidad mediante el arte²⁶⁶. Por su parte, Enrique Florescano asume que el arte decimonónico fue exitoso; ya que no solo sentó las bases de una escuela mexicana de pintura, también se convirtió en un acontecimiento artístico de interés nacional e hizo de la obra plástica “un nuevo interprete del pasado”²⁶⁷.

Cada cambio de siglo supone una serie de desafíos, oportunidades y transformaciones en toda sociedad; al abrirse un nuevo capítulo en la historia, recordamos que el tiempo es un flujo constante, en el que la interacción entre las relaciones sociales instauran las pautas a seguir, y marcan a su vez un punto de inflexión en las estructuras políticas, económicas y culturales que, por ende, terminan repercutiendo en la maquinaria artística.

El arte de las vanguardias fue la consecuencia de un sentimiento anti academicista que pujaba cada vez con más fuerza en nuestro país, además, parecía ir acorde a la nueva posición del artista como un individuo receptivo, libre, racional y abierto a las nuevas tendencias, pues el arte moderno propone a los pintores salir del taller, ver el exterior, “tú realidad” y ya no sólo fijarse o copiar del arte apoteósico.

La pintura en México comenzó a pasar -poco a poco- del academicismo a una etapa considerada como “moderna”, la cual, no debe confundirse con la modernidad porfirista, ya que la modernidad artística se encuentra asociada a un movimiento más intelectual que material y con mayor compromiso social por parte de los artistas con su entorno. Asimismo, esta se anunciaba por una cierta conciencia de cambio, sobre todo aquel que buscaba la

²⁶⁶ O. Granados, op. cit., p. 19

²⁶⁷ E. Florescano, op. cit., p. 179

libertad e individualidad de las personas. Por su parte, el artista ya no tendría la obligación de agradar a un “público culto” mediante imitaciones.

En una conferencia dictada por el poeta tabasqueño José Gorostiza en 1938, retrocedió a los inicios del Modernismo en México y anunciaba lo siguiente: “La pintura moderna no tiene un espejo, ha renunciado a ver para poder ser vista. Ha dejado de copiar a la naturaleza para poder tener una naturaleza propia”²⁶⁸.

En realidad, los cambios en la Academia ya se presagiaban desde 1892; mientras se anunciaba la tercera reelección de Díaz y se conmemoraba el cuarto centenario del “Descubrimiento de América”, surgieron las primeras inquietudes y disconformidades estudiantiles que llegaron hasta los oídos de don Porfirio; razón por la que ordenó mediante un oficio que los alumnos se abstuvieran de celebrar “reuniones políticas”²⁶⁹.

El siglo XIX moría, mientras que el nuevo ofrecía las primeras promesas de un renacimiento. A la par de que el trabajo de los maestros academicistas empezaba a parecer dudoso, un arte más “realista” comenzaba a ser solicitado, principalmente por la crítica²⁷⁰. Los maestros José Salomé Pina, Santiago Rebull, y otros más que ocupaban cátedras importantes, habían envejecido, y con ellos, el desempeño de su oficio. Simultáneamente, los artistas e intelectuales de esta transición se enfocaron en ejecutar un trabajo que les permitiese dar muestras de una mayor reflexión ante la realidad de una época que ya no podían ignorar.

Recordemos que el Modernismo fue un término inicialmente empleado para denominar al movimiento literario surgido en la última veintena del siglo XIX, pero luego fue utilizado para englobar a los demás movimientos plásticos -como la pintura- a la vez que se nutría de corrientes e ideologías novedosas como el decadentismo, el costumbrismo o el simbolismo; en su conjunto, terminaron por confrontar al viejo orden y sus ideales clásicos a favor de la recuperación de la sensibilidad, la melancolía y los personajes olvidados. De ahí que el Modernismo nos muestra “una visión más crítica e íntima de considerar la realidad nacional”, apuntan Martha López y Juan Cristóbal Cruz²⁷¹.

²⁶⁸ J. Gorostiza, *Importancia de la nueva pintura en nuestro país*, p. 7

²⁶⁹ Véase E. Báez, op. cit., p. 201

²⁷⁰ D. Schávelzon, op. cit., p. 213

²⁷¹ M. López y J. Cruz, *Modernismo, pasado-presente. El México de Saturnino Herrán*, p. 177

Es importante resaltar que el Modernismo no fue unilateral, sino que se presentó en diferentes momentos y bajo distintas variantes. El Modernismo por naturaleza es cosmopolita; esto dio paso a un modernismo simbolista, un modernismo decadentista, un modernismo costumbrista, y desde luego, un modernismo nacionalista, aunque éste, a diferencia del academicismo nacionalista, se configuraría bajo intenciones secularizadas.

Dentro de este contexto, quisiéramos rescatar brevemente las figuras de Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano. Es importante precisar que ninguno de ellos fue modernista, no obstante, su contribución a la “nacionalización y modernización” de la cultura mexicana resultó fértil; por lo que este trabajo considera oportuno colocarlos como dos precursores claves de la reforma cultural y artística dentro de este proceso.

El primero fue un autor muy leído en su tiempo; mediante novelas, obras de teatro, crónicas y poemas, pretendió revelar un espíritu de lo nacional alimentado por sus tradiciones, sentimientos y la entraña de lo popular. En palabras de Florescano, Guillermo Prieto fue: “el mejor retratista del escindido mosaico que para entonces era México”²⁷².

Por su parte, Altamirano fue el principal promotor de la revista *El Renacimiento* (1869), misma que propuso *mexicanizar* la literatura, impulsándola a lo original, ya que creía que “nuestras letras, artes y ciencias necesitan nutrirse de temas propios, de nuestra realidad, para que logaran ser la expresión del pueblo y elemento activo de integración nacional”²⁷³.

Además, se encontraba convencido de que para hacer posible este ideal, era necesario liberar al arte de la estética convencional de la época y del espíritu religioso²⁷⁴. Al hablar específicamente sobre la pintura, argumentaba que los artistas eran incapaces de desarrollar una “escuela nacional”, no por falta de capacidad, sino por la “propensión imitativa de la juventud mexicana”²⁷⁵. De esta manera, *El Renacimiento* plantó la semilla que más tarde rendiría frutos con las siguientes generaciones de escritores y artistas.

Como ejemplo destacado tenemos en 1893 a José Juan Tablada; año en que publicó para el periódico *El País* un poema titulado “Misa Negra”, cuyo contenido (erótico) molestó

²⁷² E. Florescano, op. cit., p. 203

²⁷³ Véase O. Granados, op. cit., p.19

²⁷⁴ A. Sánchez, op. cit., p. 17

²⁷⁵ Ibidem, pp: 17-18

“la mojigatería” de Carmen Romero Rubio, esposa del presidente Porfirio Díaz. Tablada fue expulsado del periódico; con profunda indignación, escribió una carta a su círculo cercano, para poner sobre la mesa la idea de fundar una revista exclusivamente artística, literaria, animada y de ideas avanzadas que, por su “espíritu innovador” debería llamarse *Revista Moderna*²⁷⁶, aunque esta nacería oficialmente hasta el 1 de junio de 1896.

Para mayo de 1894 apareció la *Revista Azul*, dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera, y aunque concluyó tempranamente en 1896, la revista logró reunir a prosistas y poetas como Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, José Juan Tablada, Jesús Urueta, Rubén Darío, y varios celebres escritores que, conjuntamente, aglutinaron en sus páginas los pilares conceptuales que habrían de nutrir al nuevo modernismo mexicano.

En 1896, llegó de manera definitiva la *Revista Moderna*, siguiendo la línea proyectada por su directa antecesora. El poeta Jesús Valenzuela fue el fundador, aunque sería Tablada el que asumiría el rumbo de ella. La idea era ejecutar una *modernidad artística*, siendo uno de sus mayores éxitos haber atraído el intelecto y creatividad de “la parte rebelde de los literatos” que se encontraban en discordancia con la falsa moral porfirista; destacaron: Bernardo Couto, Efrén Rebolledo, Jesús Urueta y Rubén M. Campos²⁷⁷. Su cierre definitivo se dio en 1911.

De este modo, el Modernismo emergió como respuesta al cansancio de un siglo de academicismo, e impulsó la búsqueda de una nueva sensibilidad mediante un arte que respondiera a una nueva conciencia y permitiese a sus creadores exponer todo aquello que encendió su rebelión, marcando así el inicio de una prolífera etapa dentro del arte mexicano.

Si bien – tal como se pretendió exponer- el Modernismo tuvo su origen en la literatura, aunque este terminó arrastrando su espíritu renovador a otras manifestaciones de las Bellas Artes, especialmente en la pintura. Nuestra tesis sugiere que la contribución medular del Modernismo hacia este ramo fue la configuración de una *plástica secularizada* como seña de identidad durante los primeros años del siglo XX. A través de una estética innovadora, será visible el cuestionamiento de un nacionalismo dogmático para ir en la búsqueda de una visión

²⁷⁶ E. Báez, op. cit., p. 202

²⁷⁷ Idem

profunda y socialmente relevante. En este sentido, resulta innegable que la crítica modernista constituyó un factor determinante para la evolución del arte en nuestro país.

Justino Fernández ha señalado que con la muerte de Santiago Rebull y la de José Salomé Pina en los primeros años del siglo XX, se extinguía también una forma de concebir la pintura: la del academicismo idealista, que había prevalecido en el arte mexicano desde tiempos de Pelegrín Clavé, y que en Europa ya era considerado una corriente del “pasado retrograda”²⁷⁸. Consecuentemente, la Academia se hizo de nuevos profesores, en su mayoría exalumnos que habían completado sus estudios en el extranjero, principalmente en Europa.

En este contexto, el maestro David Cáliz nos invita a reflexionar sobre *el viaje como aprendizaje*; en el que París, con sus influyentes salones y exposiciones universales, se erigió como el centro artístico por excelencia. *El viaje como aprendizaje* no solo provocó la adquisición de nuevos conceptos estéticos, sino que también fomentó la encrucijada de inquietudes e ideas pictóricas debatidas activamente en las tertulias de los cafés parisinos, lo que proporcionaría más adelante, las herramientas ideológicas y prácticas que el arte moderno mexicano demandaría²⁷⁹.

Comenzaron a crecer los síntomas de un inminente cambio en la forma de pintar; los artistas incursionaron su búsqueda en las vanguardias de un estilo desacralizado que protestara en contra de la monotonía y la superficialidad irracional de una época carente de personalidad²⁸⁰, y fue dentro de este marco donde apareció en la escena la siguiente generación de pintores formados alrededor de una polémica en particular: construir un arte nacional e identitario que representara al pueblo mediante la exaltación de su cultura, forma de ser y sentir. Entonces el *alma nacional* convertiría en la tarea cultural-artística por antonomasia durante las dos primeras décadas del siglo XX.

²⁷⁸ Citado en F. Ramírez (1976) op. cit. pp: 7-8

²⁷⁹ D. Cáliz, conferencia impartida dentro del curso: *Historia del arte contemporáneo en México*.

²⁸⁰ El cambio de siglo y el uso exagerado de las máquinas hicieron que los artistas del momento centraran la mirada en temáticas del pasado. Consecuentemente, los artistas expresaron formas inusuales de suma importancia. El Art Nouveau para Francia y el Modernismo para España y México fueron corrientes artísticas que ofrecieron una prioridad e imaginación, adoptando una actitud de crítica hacia el abuso de la manufactura, la industrialización y el academicismo. Véase: M. Sánchez, op. cit., pp: 32-33

Si evaluamos el arte moderno a partir de la Independencia hasta la Revolución, nos damos cuenta de que vivía precariamente, como el propio país [...] El arte se redujo a serviles imitaciones de escuelas extranjeras. Se olvidaban los motivos nacionales. Se huía de la realidad. La clase dominante vivía superficialmente en México [...] El pueblo, la nación, lo nuestro, se diría que le era extraño y hasta odioso. Fue necesario el estallido de la Revolución Mexicana para el despertar del nacionalismo artístico que llevó a su máxima exaltación la representación de la identidad social de los mexicanos²⁸¹.

Tras la exposición de este primer segmento se procuró exponer la importancia de analizar exhaustivamente los antecedentes más directos del brote modernista en el arte mexicano. El análisis, que subraya la necesidad de responder a las preguntas: ¿cómo? ¿por qué? ¿para qué? ¿a través de qué? ¿cuándo? ¿por quién? etc.; busca comprender el progresivo distanciamiento entre la naturaleza artística del siglo XIX y la del nuevo siglo, teniendo presente en todo momento la complejidad que lo envolvió.

En retrospectiva, es fundamental recordar que durante casi todo el siglo XIX, el discurso de lo “propio” o lo “nacional” estuvo relegado, pues el tradicionalismo lo consideraba un tanto irrelevante ante la postura eurocéntrica que apostaba por una superioridad de los temas clásicos. Por lo tanto, es crucial retomar la idea inicial sobre la intensa y calamitosa multiplicidad dialéctica que caracterizó al arte mexicano a lo largo de este periodo, marcado por grandes altibajos y el constante choque de posturas respecto a la definición y exposición gráfica del *alma nacional*.

En cuanto al periodo de ruptura-transición, se reflexionó sobre los años en que comenzó a gestarse un cambio de paradigma estético dirigido hacia un arte que “realmente” supiera expresar la realidad nacional. Por ello, se considera primordial exponer en términos puntuales cuál fue el contexto sociocultural en el que se desarrolló la pintura mexicana inmediatamente anterior a la llegada de Saturnino Herrán a la Academia. Esto permitirá dimensionar su papel e importancia dentro de un momento crucial en la historia del arte mexicano. Si bien es cierto que Herrán llegó a la capital en pleno apogeo del porfirismo, caracterizado por una *avalancha de afrancesamiento* y la imitación de modelos europeos (aunque con una declinación por lo

²⁸¹ A. Barbosa, op. cit., p. 10

francés) en la búsqueda de una modernidad importada, este periodo también marcaba el inicio de las primeras señales de desplome del sistema.

Desde luego, existió una formación gestada en el terruño provinciano (expuesto en el capítulo I), sin embargo, no cabe duda de que la capital -cosmopolita- y una generación dorada le expandirían hacia nuevos horizontes. Esta nueva faceta en la vida de nuestro pintor coincidió con un periodo de profunda efervescencia; cuando el reinado de Porfirio Díaz comenzaba a tambalear y el pueblo mexicano se rebelaba mediante una lucha que después de diez años, llevaría a reconquistar “el derecho de sentirse mexicano”²⁸². Vamos a ver que arte se rebela también, y es exactamente dentro de este contexto de transición donde encontraremos a aquel adolescente “alto, delgado y enfermizo”²⁸³ llamado Saturnino Herrán.

Imagen 12: Clase de dibujo avanzado de Antonio Fabrés, ENBA, ca. 1904



Podemos observar a Saturnino Herrán (al centro) junto con un joven Diego Rivera.

Fuente: Canal Once, *Artes- Saturnino Herrán (23-09-15)* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/47ees>

²⁸² E. Gámes, op. cit., p.3

²⁸³ L. Garrido, op. cit. p. 10

2.- Influencia cosmopolita: “Arte nuevo, nacional y monumental”.

*Hay que acaparar rápidamente
todos los medios necesarios
para llegar a ser un gran artista.
Manuel Toussaint.*

Apenas nacía el siglo XX cuando el horizonte cultural comenzó a transformarse desde la propia institucionalidad del arte. Desde 1901, Justo Sierra, tras asumir la Secretaría de Instrucción Pública, se empeñó en la renovación de la Academia; procurando el envío de pensionados a Europa y apoyando la realización de exposiciones. Entre 1902 y 1906, la Escuela Nacional de Bellas Artes experimentó una serie de cambios fundamentales con la repatriación de maestros como: Germán Gedovius, Alfredo Ramos Martínez y Gerardo Murillo, mejor conocido como el *Dr. Atl*.

A ello, sumémosle la prominente llegada del catalán Antonio Fabrés; maestro criado en el academicismo europeo, pero que al arribar a nuestro país, trajo consigo un espíritu de renovación para sustituir las viejas costumbres de la Academia, apelando por la creación de una cultura visual nacionalista bajo un ideal estético: el costumbrismo. Dicho estilo, cargado de identidad local, sembraría la semilla de un discurso identitario que florecería enseguida mediante los pinceles de sus discípulos.

Saturnino Herrán -con diecisiete años recién cumplidos- fue evaluado mediante un trabajo asignado por una comisión de profesores conformada por Antonio Fabrés, Félix Parra y José María Velasco. -Cabe recordar durante esta época no existían los exámenes de admisión que hoy conocemos, sino que eran evaluaciones del desarrollo personal de cada alumno²⁸⁴-. Al concluir el dictamen, decidieron integrarlo al grupo avanzado de la clase de dibujo de Fabrés, donde fue condiscípulo de personajes como: Diego Rivera, José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga, Gonzalo Argüelles Bringas, Francisco Goitia, Francisco Romano Guillemín, los hermanos Garduño (Antonio y Alberto), Francisco de la Torre y Miguel Ángel Fernández, entre los más reconocidos. Eran alumnos que de acuerdo con Víctor Muñoz “ya llevaban tres o más años en la Academia”²⁸⁵, y se le atribuye, en

²⁸⁴ V. Muñoz, *Mi historia con Herrán* [Documental]

²⁸⁵ H. Gutiérrez y V. Muñoz, *Saturnino Herrán. Instante subjetivo*, p. 12. Para reforzar lo dicho por Víctor Muñoz, queremos sumar los siguientes registros: Diego Rivera desde 1898; Argüelles Bringas

palabras de Manuel Toussaint: “haber sido el grupo que constituyó el origen de la pintura contemporánea de México”²⁸⁶.

Imagen 13: Una generación dorada comandada por Fabrès.



Fuente: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, *José Juan Tablada. Vida, letra e imagen* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/ruk5xg>

Durante aquellos años, ingresar a la Academia de San Carlos no solo significaba pertenecer a la escuela de arte más prestigiosa de América, también coincidía con una nueva reflexión y un despertar político de una generación de jóvenes creativos, orientados bajo un enfoque mexicanista de la pintura y respaldados por un novedoso planteamiento estético anti academicista. Es justamente por esta razón que resulta inevitable estudiar a Saturnino Herrán desde su generación, en este caso, durante sus años de estudiante, para poder comprender cómo las distintas experiencias, comportamientos, intercambio de ideas, valores, etc., en torno a esta pléyade, terminaron influyendo en su individualidad; consecuentemente, en la construcción de una sensibilidad, al proporcionar las condiciones sociales, psicológicas y emocionales para la exploración, la reflexión y la autonomía intelectual, ya que el joven aprendiz llegó a la ENBA con la clara intención de “participar de una manera de hacer pintura”²⁸⁷ inmersa en una corriente y una estética singular.

desde 1899; Francisco de la Torre en 1902; Roberto Montenegro y los hermanos Garduño desde 1903. Para mayor información, consultar la obra de Eduardo Báez: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, tomo II.

²⁸⁶ M. Toussaint, *Saturnino Herrán y su obra*, p. 6

²⁸⁷ V. Muñoz y C. Fuentes, *Herrán: La pasión y el principio*, p. 36

A Saturnino le interesaba la historia del país y los riesgos que había corrido en el devenir del tiempo, creía que la forma más elocuente de patriotismo es el conocimiento de las glorias y las derrotas del país. Por ello ponía a su servicio la paleta que manejaba a fin de exaltar todo lo que reflejaba la entraña nacional: el crisol donde se forjó y sublimó la raza, las viejas ciudades en que vivimos, la gente que sufre y que ríe. Tenía fe en los destinos de México y no concebía que se pudiera pasar de largo por su tierra sin mirar la realidad de su pueblo²⁸⁸.

Podemos decir que se trata de una generación que volvió los ojos a lo mexicano, apelando a un nacionalismo profundamente arraigado en la esencia propia de lo próximo, a la par, luchaba por alejarse de la tradición occidental. El más joven de ellos fue Saturnino Herrán, que tras ser aceptado en la Academia, quedaría bajo la tutela de Leandro Izaguirre, Julio Ruelas, Antonio Fabrés, Germán Gedovius y Dr. Atl, principalmente²⁸⁹.

Imagen 14: Alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ca. 1904.



Un día de campo en el que podemos ver que Saturnino, junto con Diego, eran los más jóvenes del grupo; la juventud de Herrán florecía, y su paleta se templaba en la fragua de los grandes.

Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

Desde 1902, los artistas se habían movilizado para impulsar la candidatura de Antonio Fabrés a la dirección de la Academia mediante oficios realizados por Jesús F. Contreras; inspector general de Bellas Artes, y que había conocido a Fabrés en la Exposición Universal de París en 1900. Además, gozaba de gran reputación e influencia en el medio cultural. Pero Porfirio

²⁸⁸ L. Garrido, op. cit., p. 40

²⁸⁹ “De las múltiples influencias que recibió al principio, de todos ellos aprendió las buenas disciplinas del dibujo, en los que se distinguió desde un principio, y los secretos del arte en la pintura”. Véase: J. Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, p. 153

Díaz se adelantó y designó en enero de 1903 al arquitecto Antonio Rivas Mercado; educado en París y ligado a las elites del régimen²⁹⁰. El nuevo director enseguida sería conocido por imponer un método particular de origen francés: el *sistema pillet*, que reglamentaba el uso de los modelos geométricos, planos y en volumen para educar al alumno a captar las bases matemáticas de las formas; esto, como claro reflejo de una época donde la visión científica se colocaba como el pilar ideológico, político y material del régimen.

Asimismo, se le conocía una fuerte predilección por los alumnos de arquitectura en detrimento de los pintores, escultores y grabadores; ¿La razón? tanto el director, como la propia Academia manifestaban que el Arquitecto debía de ser además: un artista, un filósofo y hombre civil; 1) artista: porque su misión era realizar belleza; 2) filósofo: porque debe satisfacer el sentimiento de lo bello en el cumplimiento de todas las demás necesidades de la vida; 3) hombre civil: porque su misión es satisfacer las necesidades de la sociedad²⁹¹.

Antonio Fabrés se mostró firmemente adverso a este escenario, lo que originó un rígido ambiente de hostilidad desde 1903 entre catalán y mexicano. Por su parte, José Juan Tablada criticaría severamente desde la *Revista Moderna de México* (que no debe confundirse con *Revista Moderna*)²⁹² la situación en que se encontraba Bellas Artes.

Así en pasados y abominables días, el resultado infalible, matemático, de los odiosos métodos seguidos por el viejo profesorado de la Academia, fue la desorganización de todo talento, el fracaso de toda vocación. Aquellos señores atrofiaban y deformaban el cerebro de sus alumnos²⁹³.

Fabrés pertenecía a los pintores que en Europa fueron designados como *pompier*²⁹⁴; tras su llegada a la Academia, propagó una serie de transformaciones respecto al método de aprendizaje y el espacio; al interior de los salones -mediante la utilización de la fotografía-

²⁹⁰ E. Fuentes, *Catálogo de los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos. 1900-1929*, pp: 14-15

²⁹¹ Véase E. Báez, op. cit. p. 274

²⁹² La *Revista Moderna* fue una publicación que circuló de 1898 a 1903. Posteriormente, la *Revista Moderna de México* abarcó de 1903 a 1911. Ambas, siguiendo la tendencia modernista establecida desde finales del siglo XIX.

²⁹³ J.J. Tablada, “El salón de los alumnos de Bellas Artes”, en *Revista Moderna de México*, p. 207

²⁹⁴ El arte denominado como *pompier* se caracterizó por un dibujo muy acabado y detallista. En cuanto al manejo del óleo, su empleo debe de ser corto y preciso para poder moldear la figura con precisión. La composición, por último, tiende al movimiento, a la acumulación de objetos y una excesiva insistencia de los elementos decorativos. Véase en: V. Ruíz, op. cit., p. 45

pretendió una enseñanza y ejecución del dibujo y la pintura, para que la “fidelidad dibujística” del alumno fuese puesta a prueba por la precisión y veracidad fotográfica. Esto, fue interpretado por Rivas Mercado como “impropio y deshonesto”²⁹⁵, más no detuvo el entusiasmo del maestro europeo; al contrario, promovió 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.

Imagen 15. Salón de Dibujo en la ENBA, Ca. 1903.



Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

De igual manera, apeló por la instalación de un sistema para la realización de efectos de luz y sombra, que incluía plataformas móviles para el modelo, lámparas móviles y un dispositivo de lámparas cromáticas; la utilización de fondos de diferentes colores para hacer resaltar la figura y efectos que semejaban tierra, pasto o mármol, e incluso, una pequeña fuente con juegos de agua. También dio una importancia singular a la representación de la vestimenta, valiéndose para ello de una rica colección de trajes exóticos y de época que poseía²⁹⁶.

Gracias a la *Autobiografía* de José Clemente Orozco, al ser testimonio vivo de lo ocurrido, hoy es posible recrear estos acontecimientos, esperemos que se disfruten:

Los salones de clases nocturnas fueron reconstruidos por Fabrés instalando muebles muy propios para el trabajo de los alumnos. La iluminación eléctrica era perfecta y había la posibilidad de colocar un modelo vivo o de yeso en cualquier posición o iluminación por medio de ingeniosa maquinaria parecida a la del escenario de un teatro moderno. [...] Para los modelos vestidos trajo de Europa

²⁹⁵ H. Gutiérrez y V. Muñoz, op. cit., p.39

²⁹⁶ V. Ruíz, op. cit., p. 48

una gran cantidad de vestimentas, armaduras, plumajes, chambergos, capas y otras prendas algo carnavalescas muy a la moda entonces en los estudios de pintores académicos. Con esta colección de disfraces era posible pintar del natural mosqueteros, toreros, manolas, ninfas, bandidos y otra infinidad de tipos pintorescos a que tan afectos eran los artistas y los públicos del siglo pasado²⁹⁷.

Fabrés ostentaba la fama de un pintor academicista que gustaba de producir paisajes pintorescos y escenas de género mosqueteril, oriental y mitológicas, ya que eran las temáticas del gusto preferencial de la burguesía decimonónica. No por nada, llegó investido con el nombramiento de Inspector de dibujo y pintura, sustituyendo al maestro Santiago Rebull, además, se le proporcionó un sueldo elevado y se le veía desde su llegada, como el artista que acentuara “la salvación del arte mexicano”²⁹⁸.

Imagen 16. Antonio Fabrés: *Los borrachos (bacanal)* 1896.



Fuente: Museo Nacional de Arte, *Los borrachos (bacanal)* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/892it6>

Para sorpresa de la aristocracia, cuando el profesor comenzó a ejercer sus funciones (rondando para ese entonces los 50 años) dejó de pintar con estas temáticas y se declinó por un arte más naturalista y comprometido con la realidad mexicana. Su nueva dirección pretendía retratar las costumbres, las escenas cotidianas y ese aroma tan colorido que caracteriza al folklor nacional. Obras como: *El aguador*, *Viejo sentado con sombrero* y

²⁹⁷ J. C. Orozco, *Autobiografía*, pp:14-15

²⁹⁸ Palabras dirigidas por Antonio Fabrés hacia Antonio Rivas Mercado en 1903. Para mayor información, consultar la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, Vol. II, p. 721, de Eduardo Báez Macías. En este libro, el autor registró una serie de cartas que circularon entre Fabrés y Rivas Mercado desde 1902 hasta 1906, dando un resumen de la correspondencia entre ambos que podemos encontrar con mayor detalle en el Archivo Histórico y de Investigación Documental “Eduardo Báez Macías”, al interior de la facultad de Arquitectura de la UNAM.

paraguas y *El hombre de la casulla*, son dibujos tempranos de Saturnino Herrán que demuestran rotundamente la influencia del maestro catalán.

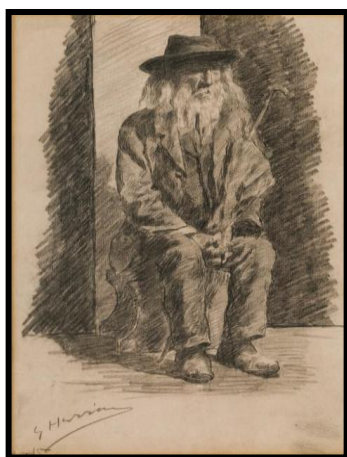
Imagen 17 Antonio Fabrés: *Moro con espingarda*, 1878.



Fuente: Artfecit, *Antonio Fabrés-Moro con espingarda* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/x4jlf>

Imágenes 18-20: Tres bocetos de Saturnino Herrán en sus primeros años en la ENBA.

Hombre sentado con sombrero y paraguas, 1905.



Fuente: Artnet, *Hombre sentado con sombrero y paraguas* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/269mj/artists>

El aguador, 1906.



Fuente: Artnet, *El aguador* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/hdyj3>

El hombre de la casulla, 1906



Fuente: Artnet, *El hombre de la casulla* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/9p3m0>

Los dibujos están trabajados con carboncillo difuminado; técnica que el maestro europeo solía emplear para la instrucción inicial de los aprendices, dado que los efectos de luminosidad y tonalidad se logran con cierta facilidad. Herrán demostró en estos y otros dibujos primerizos que la enseñanza de Fabrés no se guió por una idealización de lo cotidiano, sino que se rigió, como expone Fausto Ramírez por una “fidelidad verista”, que

terminó por alentar en el joven hidrocálido la inquietud por captar la realidad de todos los días en sus “más prosaicos aspectos”²⁹⁹.

Tras su ingreso a la Academia, Saturnino Herrán fue acogido por Fabrés, quien supo identificar que aquel “flacucho muchacho y enclenque” tenía las facultades de un gran pintor³⁰⁰, por lo que se dedicó a pulir su talento desde un inicio, hasta el punto de convertirlo en su alumno predilecto. Las siguientes fotografías son documentos vivos que capturaron la conexión entre alumno y maestro, que aunque rodeados de otros artistas, exponen la constante presencia de Saturnino junto a Fabrés.

Imágenes 21 y 22. Saturnino Herrán, Antonio Fabrés y los artistas de Bellas Artes, ca. 1904-1906.



“Entre los discípulos predilectos del maestro Fabrés, hay que mencionar a Saturnino Herrán, una verdadera promesa para la pintura mexicana y que hubiera llegado a ser un artista notable en el México de hoy” (J.C. Orozco, *Autobiografía*, p. 15)



Fuente: Canal Once, *Artes- Saturnino Herrán (23-09-2015)* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

²⁹⁹F. Ramírez (2008) “Itinerario estilístico de Saturnino Herrán”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano* p. 334-335

³⁰⁰ M. Toussaint, op. cit., p. 6

Al mismo tiempo, queremos presentar el siguiente cuadro de la autoría de Fabrés. El lienzo, no solo simboliza una obra desde su naturaleza estética y material, sino también, comunica de manera inequívoca el aprecio y reconocimiento del maestro hacia su distinguido discípulo. Llama poderosamente nuestra atención que la pintura retrate a Saturnino como un hombre hecho y maduro, y que seguramente pasa de los treinta años. Sin embargo, cuando Fabrés la realizó en 1908, Herrán apenas tenía veintiún años y el maestro europeo ya no se encontraba en México. Detalle que nos llevó a plantear una arriesgada hipótesis: Si bien este retrato podría considerarse como un anacronismo, defendemos la tesis de que se trate más bien de una premonición (o lo más cercano a ella) por parte del catalán. Fabrés, al tener bajo su tutela a un aprendiz de semejante potencial, vislumbró su futura consolidación y grandeza a través de este lienzo. Consolidación que por cierto, explotaría en ese mismo año de 1908.

Imagen 23. Antonio Fabrés, *El estudiante Saturnino Herrán*, 1908.



Fuente: La Vanguardia, Antonio Fabrés [en línea] consultado en: <https://n9.cl/wxve3>

En un primer plano, sentado en una silla de madera y vestido elegantemente de negro con un sombrero en la cabeza; vemos que Saturnino viste de camisa blanca con un moño en el cuello, al tiempo que fija una mirada sobria y un tanto retadora hacia el espectador. La composición se ve enriquecida por una dualidad estética; contrastando al personaje, en el fondo se alcanza a percibir una estatua clásica de espaldas, como queriendo señalar el arte academicista con el que Herrán se topó al ingresar a Bellas Artes, y que poco a poco, iba dejando atrás.

De igual manera, Fabrés establece una discrepancia visual muy poderosa entre la tradición y la modernidad que caracterizó la formación de Saturnino; podemos ver que el pintor lleva consigo un libro cerrado y cuidadosamente guardado en el bolso izquierdo del saco. Bajo nuestra consideración, este elemento no es casual, ya que puede simbolizar un conocimiento formal asimilado bajo la instrucción academicista, misma que fungió como cimiento sólido que habría de respaldarlo en su porvenir artístico.

De forma simultánea, el maestro Fabrés parece insinuar que este joven artista estaba destinado a ser la piedra angular de la transición en el arte nacional hacia una plástica moderna. Recordemos que esta se vería alimentada por las vanguardias de ruptura, sobre las que Herrán se enteraba mediante la lectura de revistas³⁰¹; práctica que, según su amigo Jesús B. González: “se le hizo un hábito”³⁰². Muy probablemente, esa sea la razón por la que Saturnino sostiene una revista entre sus manos; pero si fijamos la mirada, nos damos cuenta de que es una revista abierta. Por ello, ambos detalles iconográficos no han pasado desapercibidos; dado que configuran la imagen de un artista nutrido tanto por el academicismo decimonónico, como por las vanguardias del nuevo siglo.

El paralelismo entre el libro (pasado) y la revista (presente) acentúa la naturaleza de la práctica artística en Herrán; pues a lo largo de esta tesis, iremos reflexionando en torno a un pintor que honraba la disciplina tradicional, mientras que, por otro lado, participaba activamente en la configuración de un arte moderno. En otras palabras, el cuadro anterior expone una síntesis interesante entre la herencia formativa y la constante innovación del arte mexicano, acentuada en uno de los alumnos distinguidos de su generación.

Para finalizar, retomaremos de nueva cuenta la escultura griega del segundo plano, ya que es inevitable relacionarla con las figuras que Herrán plasmó en su dibujo: *El estudio del escultor*. El presente trabajo es de la opinión que esta obra (que no cuenta con una fecha exacta que indique su año de creación) la debió realizar antes de 1908, pues son los años en que la brecha con el academicismo comenzaba a sufrir la transición hacia la plástica moderna

³⁰¹ Por ejemplo, Herrán conoció por las reproducciones que publicó la revista *The International Studio* entre 1908 y 1909 el mural titulado: “Modern Commerce” en el edificio de la Royal Exchange de Londres, y el friso de las New London Offices of the Great Trunk Railway, pintados por el inglés Frank Brangwyn. Véase F. Ramírez (2008) op. cit., p. 346

³⁰² Ibidem, p. 344

dentro de su producción. A continuación, vamos a reflexionar en base a una alegoría bastante peculiar por parte del hidrocálido.

Imagen 24. Saturnino Herrán: *El estudio del escultor*, s/f



Fuente: Artnet, *El estudio del escultor* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/gbaos>

Las estatuas -emblemas del arte clásico- se encuentran esparcidas en el suelo, algunas rotas, e incluso, parecieran estar abandonadas. Dicha disposición sugiere una clara pregunta: ¿Acaso Saturnino anunciaba el fin del academicismo en el arte mexicano? En primera instancia; recordemos que la presencia de la estatua de espaldas en la pintura de Fabrés refuerza la idea de una tradición artística que va quedando atrás. Posteriormente, nuestro cuestionamiento se extiende al tratamiento del desnudo al ser rasgo distintivo del arte clásico.

Desde la antigüedad, mediante el desnudo, los artistas representaron la belleza, la fuerza física, el poder y la perfección. Los griegos, en particular, fueron quienes les otorgaron a sus dioses un temperamento de superioridad divina mediante la viveza de los movimientos corporales, con el deseo de exponer una forma omnipotente que les acreditara y justificara su existencia dentro del cosmos³⁰³.

Sin embargo, con Saturnino Herrán el desnudo artístico se convierte en un acto de rebelión y profundidad simbólica transicional, pues (tal como veremos más adelante) Saturnino no siguió el lineamiento del desnudo como representante de lo perfecto. En cambio, lo implementó para crear una imagen de la mexicanidad desde una belleza auténtica, es decir, una belleza viva, que se convertiría en un emblema de la identidad cultural nacional.

³⁰³ M. Sánchez, op. cit, p.43

Por tal motivo, nuestra tesis sugiere que las estatuas dibujadas por Herrán y, sobre todo, la forma en que están concebidas, no son mero adorno. Dicho elemento iconográfico funciona como una enérgica metáfora del distanciamiento y el fin de la hegemonía del arte academicista en la plástica mexicana a principios del siglo XX.

Al relegar al nivel del suelo estos símbolos de la instrucción conservadora y rígida que caracterizó a la escuela academicista y mostrarlos como reliquias, Herrán pudo haber señalado la transición del arte en nuestro país. Pero el pintor, más allá de criticar el pasado, pensamos más bien, que preparaba el espacio para la llegada de la innovación artística centrada en temas y estéticas más acordes a una realidad profunda.

Al mismo tiempo, *El estudio del escultor* funge como claro ejemplo de la evolución técnica en Saturnino Herrán, especialmente si se compara con su dibujo realizado en 1898 titulado: *Paisaje*. Aunque obras como *Ganimedes* y *Adonis*, (presentadas en nuestro primer capítulo) ya evidencian un manejo reconocible del dibujo y la espacialidad, no hay duda de que su técnica maduró en la Escuela de Bellas Artes, pues esta se vuelve más fina y detallada, e incluso, su aplicación de la perspectiva es mucho más trabajada. Lo sorprendente de *Paisaje* es que fue realizado cuando Saturnino tenía once años.

Imagen 25. Saturnino Herrán: *Paisaje*, 1898.



Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

Fabrés, junto con Gerardo Murillo revolucionaron la Academia al inculcar en los alumnos ideas originales para sus nuevas creaciones. Atl, particularmente, representó un agente de cambio crucial, al traer consigo las noticias sobre el impresionismo y el fauvismo que reinaba

en Europa³⁰⁴. Durante sus talleres, no solo narraba sus experiencias ante las obras de Da Vinci y Miguel Ángel, sino que compartía su fascinación por la pintura monumental, exclamando: “¡Las grandes pinturas murales! Y ¡Los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misterioso!”³⁰⁵ que pudo apreciar en la Capilla Sixtina. Su adhesión al arte monumental se definió en Roma, ciudad donde pintó sus primeros murales que por cierto, ya anunciaban sus intenciones por crear un arte con fines sociales. Afortunadamente se conservan noticias referentes a estas obras y otras más que realizó en París³⁰⁶.

Por provinciana, por estrecha, la decadencia del porfiriato clama por otra renovación revolucionaria en el arte, como la quería Gerardo Murillo predicando vanguardismo por los corredores de la Academia; revolucionaria en la política, como predicaban los Flores Magón [...] revolucionaria en la literatura [...] Lo llamativo es que todas las corrientes del radicalismo político y estético mexicano conviven con corrientes tradicionalistas que ven en el positivismo porfirista, precisamente, una caricatura modernizante que niega el riquísimo pasado mexicano, indígena, colonial, español, barroco, cristiano, sincrético, agrario³⁰⁷.

Atl reforzó los ideales de Fabrés para que abandonaran “las comodidades de los salones burgueses” en favor de un arte vanguardista y comprometido³⁰⁸, además, éste debía tener un carácter nacional y monumental. Para 1904, Murillo, como férreo enemigo de la idea de copiar tal cual lo europeo y carecer de originalidad, propuso a sus alumnos: “Dejen de copiar a Europa, nos constituye una cultura milenaria, no hay nada que envidiar, hay que crear un arte nuevo, nacional y monumental”³⁰⁹ palabras que seguramente marcaron a Saturnino.

En aquellos talleres nocturnos donde oíamos la entusiasta voz de Doctor Atl, el agitador, empezamos a sospechar que toda aquella situación colonial era solamente un truco de comerciantes internacionales; que teníamos una personalidad propia que valía tanto como cualquiera otra. Debíamos tomar lecciones de los maestros antiguos y de los extranjeros, pero podíamos hacer

³⁰⁴ En los talleres de la Escuela Nacional de Bellas Artes les hablaba a los muchachos acerca de Monet, Renoir y los demás impresionistas.

³⁰⁵ J. C. Orozco, op. cit., p. 18

³⁰⁶ Para mayor información, véase: X. Moyssén, *El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea*, p.74

³⁰⁷ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 12

³⁰⁸ V. Ruiz, op. cit. p. 47

³⁰⁹ Véase en: Herrán Gudiño, Saturnino [Canal once] *Artes - Saturnino Herrán (23/09/2015)* [vídeo] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

tanto o más que ellos. No es soberbia, sino confianza en nosotros mismo, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro propio destino³¹⁰.

Sin duda, Atl era el personaje idóneo para capitanear la revolución en la Academia; su carisma, presencia, y hasta su rebeldía, fueron respetadas entre los estudiantes y colegas de Bellas Artes. Tanto Justo Sierra como el propio Rivas Mercado, le reconocían sus amplios conocimientos sobre historia, filosofía, escritura, y pintura. El propio Diego Rivera, en marzo de 1942, lo sintetizó de esta manera “Cuando Atl volvió de Europa revolvió el agua, predicó teorías estéticas, organizó exposiciones, protegió con dinero a decenas de artistas jóvenes y se apoderó del ánimo de los letrados, hasta de don Justo Sierra”³¹¹.

Como bien ha planteado Edmundo Gámes: “Una ola de fervor social, de vibrantes convicciones y de belleza ha animado siempre las formas de los grandes artistas mexicanos”³¹². Esta premisa teórica encuentra un correlato histórico tangible en 1902, año en que la sensibilidad social de la comunidad artística se manifestó más allá de los bastidores. El 16 de enero de 1902 un fuerte sismo devastó las regiones de Chilpancingo, Iguala, Tixtla y Chilapa (Guerrero), lo que provocó el fallecimiento de varias personas e incalculables daños materiales. En respuesta, los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes organizaron una exposición en beneficio de las víctimas; gesto que evidenció el compromiso y la sensibilidad ante el dolor *del otro*.

Dicho compromiso social no solo fue un evento aislado, sino que se sintonizó y potenció con la visión del Dr. Atl; bajo su perspectiva, el artista debía asumirse como una especie de “obrero al servicio de la nación”³¹³. Por lo tanto, la vieja Academia debería desaparecer para transformarse en un taller donde sus alumnos fueran los encargados de promover una cultura que presentara una nueva mentalidad ajustada a las nuevas necesidades. Con respecto a lo sucedido, Jorge Alberto Manrique comentó: “México volvía a tratar de entenderse a sí mismo como diferente y no como igual a Europa; el ideal estaría en lo propio y no en el reflejo del viejo mundo”³¹⁴.

³¹⁰ J. C. Orozco, op. cit., p. 20

³¹¹ Cita del *Excelsior*, 18 de marzo de 1942. Citado en: P. García, *Exposición de los artistas mexicanos de 1910*, p. 68

³¹² E. Gámes, op. cit., p. 6

³¹³ Véase F. Ibarra, op. cit., p. 29

³¹⁴ J. Manrique, *Saturnino Herrán*, p.1

Imágenes 26 y 27 Algunas de las obras que conformaron la exposición de 1902.

1ª relación:		
1. Jesucristo sanando a un cojo	Juan M. Pacheco	
2. El suplicio de Cuauhtemoc	copia de Juan M. Pacheco	
3. Retrato	Ignacio Rosas	
4. Estudio del natural	Ignacio Rosas	
5. La vuelta del trabajo	Ignacio Rosas	
6. El invierno	Ignacio Rosas	
7. La Primavera		
8. Jesucristo conducido al sepulcro	copia de Ticiano por Gonzalo Argüelles	
9. Consolatrix afflictorum	copia de Bouguereau, por Manuel M. Ituarte	
10. Paisaje (2)	bocetos por Leandro Izaguirre	
11. Un trovador	copia por la señora Delezé	
12. Retrato de Isabel Farnesio	J. Rank	
13. San Juan Evangelista	A. Cano	
14. Abel	Boifsard	
15. Martirio de un santo	Escuela antigua mexicana	
16. Retrato de la hija de Velázquez	A. Mazo	
17. Lot y sus hijas		
18. Autorretrato	Severo Amador	
19. San Pedro		
20. La huida a Egipto		
21. Retrato	Wagner	
22. Retrato	Franz Hals	
23. Un papa	Rizzi	
24. San Francisco	Zurbarán	
25. Cabeza de santo (2)	Rizzi	
26. Cupido dormido	copia de la Sra. Delezé	
27.	Una joven J. Roux	
28. San Antonio Abad		
2ª relación. Colección prestada por Guillermo Heredia:		
1. San Antonio y el niño. 1682	Murillo	
2. La lechera (escuela flamenca) 1829	Senave, Jacques Albert	
3. El palafrenero (escuela flamenca) 1829	Senave, Jacques Albert	
4. Frutas (escuela flamenca) 1809	Ziesel, Georg Frederik Braver	
5. Una niña (escuela flamenca) 1638		
6. Vendedor de veneno para ratas (escuela holandesa) 1685	Adrián Van Ostade	
7. Paseo (escuela francesa) 1789	Saint Martin	
8. La Virgen con el niño (escuela flamenca) 1495	Hans Memlink	
9. Tormenta (escuela holandesa) 1672	J. Ruysdael-Van der Velde	
10. Tama del hábito en un convento (escuela holandesa) 1669	Rembrandt	
11. Bodegón (escuela española) 1660	Velázquez	
12. Fiesta de aldeas (escuela española) 1569	P. Brueghel	
13. Fiesta campestre (escuela alemana) 1774	C. G. Dietrich	
14. Retrato (escuela flamenca) 1666	F. Hals	
15. Naturaleza muerta (escuela holandesa) 1660	J. B. Weenix, Jan Baptist	
16. Paisaje mitológico (escuela francesa) 1665	N. Poussin	
17. Flores y frutas (escuela flamenca) 1669	J. B. Monnoyer, Jean Baptiste	
18. Calvario (escuela flamenca) siglo XVI		
19. Asunción de la Virgen (escuela flamenca) 1640	P. P. Rubens	
20. Retrato (escuela alemana) 1830	Wagner	
21. La Virgen, Santa Ana y el niño (escuela flamenca) 1440	J. Van Eyck	
3ª relación. Colección propiedad de José Salomé Pina:		
1. Pequeña reproducción de <i>Judit con la cabeza de Holofernes</i> del pintor italiano Cristóforo Ablari.		
2. Copia de la comunión de <i>San Jerónimo</i> del Dominichino		
3. Boceto copiado de <i>La Virgen y varios santos</i> de Tiziano		
4. Copia de <i>Las Hilanderas</i> de Velázquez		
5. Copia del <i>Príncipe Baltasar Carlos</i> de Velázquez		
6. Copia del <i>Retrato de un enano</i> de Velázquez		
7. Copia de <i>Los borrachos</i> de Velázquez		

Llama la atención que no solo se expusieron obras nacionales, sino también, cuadros de grandes maestros europeos como Zurbarán, Rembrandt, Velázquez, Brueghel, Rubens y J. Van Eyck.

Fuente: E. Báez: *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, pp: 678-679.

Desde los últimos años del siglo XIX había emergido otro de los grandes del arte mexicano; Julio Ruelas. Nacido el 21 de junio de 1870 en Zacatecas. Fue un pintor, grabador e ilustrador, reconocido por ser el introductor del simbolismo en nuestro país. Su breve pero intensa carrera, representó una sacudida fugaz a la institucionalidad y al conservadurismo imperante en las artes plásticas, para dar paso a una serie de manifestaciones más acordes con una realidad nacional atrapada por la inestabilidad e incertidumbre.

En 1892 partió rumbo a Alemania para estudiar en la Academia de Karlsruhe, este periodo fue crucial, ya que le permitió entrar contacto con el simbolismo y el decadentismo europeo; vanguardias que estaban en auge y escandalizaban al conservadurismo artístico de ese país. A la edad de 22 años vivió en carne propia la *Secesión de Múnich*, una asociación de artistas visuales que se separó de la corporación tradicional de artistas muniqueses para promover y defender la creación de un arte libre del paternalismo oficial y sus políticas conservadoras.

Durante su experiencia europea, recibió una fuerte influencia del pintor belga Félicien Rops y del suizo Arnold Böcklin, maestros que lo llevaron por los caminos del simbolismo. Desde ese momento, lo fantástico, lo erótico, la muerte, y lo irracional quedaron

profundamente marcados en su obra y su temática³¹⁵. En 1898 regresó a nuestro país, posteriormente, pasaría a desempeñar el cargo de profesor de la clase del yeso superior en la ENBA, entre 1902 y 1904. Sus creaciones, nos dice Luis Garrido, “despertaron la fantasía y una inquietud por el más allá, así como el misterio de la mujer”³¹⁶.

Por su parte, Saturnino Herrán conoció a fondo la obra del zacatecano en los certámenes realizados en la Academia durante 1905 a 1910, mismos que le permitieron ver las creaciones de la etapa final del maestro. Estudiosos como Fausto Ramírez afirman que Saturnino aprendió de Ruelas una lección en particular: la de la precisión y la nitidez del dibujo³¹⁷.

El simbolismo, al ser un arte naturalista, tenía como objetivo primordial la recreación de la realidad sensible, es decir, se enfocó en la exploración de los movimientos del alma, del espíritu, del corazón y la imaginación³¹⁸. En este contexto, el simbolismo mexicano adoptó una postura propia: la búsqueda de una identidad nacional frente al internacionalismo y la modernidad que proponía el régimen. Por ello, esta corriente asumía una interpretación distinta del pasado mexicano, especialmente del legado indígena, al considerarlo una parte esencial de la realidad presente.

El centauro raptando a Deyanira resalta sin dudar, un gran paralelismo entre Ruelas y Herrán, forjado a través de la esencia mitológica y el exotismo oriental que tanto caracterizó a Julio Ruelas, marcando una influencia clara en sus alumnos. Aunque, mientras Ruelas gustaba revestir sus temas con las galas de la mitología, el exotismo oriental, el disfraz medievalista, renaciente o dieciochesco (como a menudo lo hacía también Roberto Montenegro):

Saturnino les daría la apariencia del aquí y del ahora, de lo familiar y lo cotidiano; y, con ello, se tornarían doblemente angustiantes³¹⁹ [...] Deja atrás la tentación decadente [...] el íntimo conflicto con su espiritualidad religiosa y su intimidad reaccionaria, no se aplican a Herrán³²⁰.

³¹⁵ F. Ramírez (1976) op. cit., p. 8

³¹⁶ L. Garrido, op. cit., p. 13

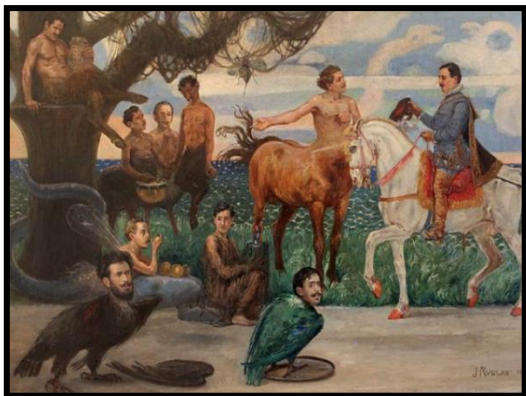
³¹⁷ F. Ramírez (1976) op. cit., p. 8

³¹⁸ Ibidem, p. 9

³¹⁹ F. Ramírez (2008) op. cit., p.342

³²⁰ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 11

Imagen 28. Julio Ruelas:
*La entrada de don Jesús Luján
a la Revista Moderna en 1899. 1906.*



Fuente: La Jornada, Julio Ruelas. *Negras orillas del abismo*. Consultado en: <https://n9.cl/14jroq>

Imagen 29: Saturnino Herrán
*El centauro raptando a
Deyanira. 1904*



Fuente: Artnet, *El centauro raptando a Deyanira* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/sghb4>

Respecto a la cita anterior, traemos a colación lo establecido por el autor Víctor Ruiz, al mencionar que Julio Ruelas produjo una obra que fue más aceptada y comprendida por un pequeño círculo intelectual y cosmopolita, mientras que Saturnino se esforzaría porque sus temas fueran mucho más “terrenales”, es decir, más apegados a la realidad mexicana, consecuentemente, sujetos a una comprensión más fácil³²¹.

Volviendo de nueva cuenta con el profesor Fabrés; entre noviembre y diciembre 1904, al interior de la ENBA, organizó la exposición de “Pintura y Dibujo” con el objetivo de exponer los resultados de su método. El evento fue inaugurado por el presidente Díaz entre una vigilancia policiaca especial y guardias de lujo elegantemente vestidos³²².

Los aplausos se los llevaron Roberto Montenegro por sus acuarelas, Diego Rivera por sus dibujos al carbón, los hermanos garduño por sus oleos y Saturnino Herrán por varios de sus dibujos, además de un incentivo de veinte pesos³²³. Para contextualizar lo acontecido; en la *Revista Moderna de México*, podemos encontrar la siguiente reseña de José Juan Tablada, la cual, iniciaba así:

Una amable sorpresa, una honda satisfacción, son los sentimientos que mueven a todo el que visita la exposición de dibujo y pintura de los alumnos de Fabrés en Bellas Artes. El que allí acude en busca de una noble emoción estética, no sale

³²¹ V. Ruiz, op. cit., p.66

³²² L. Ramírez. *Saturnino Herrán. Artista del modernismo nacionalista*, p. 74

³²³ V. Ruíz, op. cit: 49-50

defraudado al contemplar las vastas series de dibujos llenos de interés, reveladores de fecundos esfuerzos, testimonios de la seguridad y la firmeza con que las vocaciones y los talentos van conducidos hacia un supremo fin³²⁴.

De igual forma, al interior del Archivo Histórico y de Investigación Documental “Eduardo Báez Macías” hemos localizado un expediente de aquella exposición, donde menciona los reconocimientos a los trabajos presentados por los alumnos por parte del jurado. Sobre Saturnino Herrán se lee lo siguiente:

Es sin disputa notable este expositor por los resultados positivos de su adelanto y pasta de artista, sobre todo hábil, cuyo conjunto de dibujos es por la rapidez de sus progresos muy desigual. Unos cuatro o cinco en el grupo de desnudo y otros tantos en el del traje, casi de maestro en su género, dan claras muestras de un porvenir de artista notable, si se perfecciona y adquiere la cultura adecuada: merece una mención con sus veinte pesos³²⁵.

Asimismo, Tablada advertía sobre “un cambio y transformación en el marasmo en que vivía la Escuela”³²⁶. A Saturnino Herrán lo describió como: “una gran esperanza, sus adelantos son rápidos y admirables, honran a su maestro Fabrés y a sus propias facultades. Es muy joven (17 años) y tiene un vasto porvenir”³²⁷. Por su parte, el ateneísta Ricardo Gómez Robelo nos habla de dos generaciones muy bien diferenciadas: la del siglo XIX: “la de Rebull, Pina y Parra” y la segunda: “la actual”, que era la de los jóvenes artistas “intensos, sinceros y dotados de un alma nacional conmovedora”³²⁸.

Exactamente un año después, se pretendió repetir la experiencia de esta exposición, aunque esta tuvo un desenlace distinto; Rivas Mercado censuró rígidamente los trabajos de los pupilos de Fabrés, llamándolos “timadores”³²⁹; lo que caló en los padres de familia que asistieron aquel día y terminaron quejándose ante el presidente de la República por la actitud del director³³⁰. Es plausible suponer que el conflicto entre Fabrés y Rivas Mercado

³²⁴ J. J. Tablada, op. cit., p. 207

³²⁵ Véase: E. Báez, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, p. 792

³²⁶ Véase E. Báez, op. cit. p. 208

³²⁷ J.J. Tablada, op. cit., p. 211

³²⁸ Véase E. Báez, op. cit., p. 211

³²⁹ D. Figueroa, *Espacio, tiempo y obra de Saturnino Herrán: Alegoría de lo íntimo*, p. 15

³³⁰ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 28

(afortunadamente documentado³³¹) infirió en el juicio por parte del director hacia sus estudiantes, lo que nos lleva a pensar que no fueron meramente juicios artísticos, más bien, un reflejo de la rivalidad existente.

En este mismo año, Saturnino recibió por sus méritos una remuneración de un peso diario; ingreso que le ayudó a continuar con sus estudios³³². También en 1905, el joven pintor se toparía por primera vez, cara a cara, con el modernismo español. Esto fue posible gracias a la exposición de pintura española, auspiciada por la Junta Gaditana de la Caridad. La muestra exhibió obras de pintores de renombre como Santiago Rusiñol, Manuel Benedito y José Villegas entre otros³³³. Dicha exposición representaría el antecedente más directo de lo que Herrán viviría en 1910 al presenciar la monumental “Exposición de Pintura Moderna Española” durante las Fiestas del Centenario.

Al tener la posibilidad de ver de cerca los trazos, líneas, formas y colores que ofrecieron las obras de maestros como Ignacio Zuloaga o Joaquín Sorolla, los personajes de Saturnino ganarían mayor profundidad y sus pinturas adquirieron una notoria luminosidad desde ese momento. De hecho, hay autores como Evelin Huitrón que aseguran que, a partir de esa exposición “el rumbo del arte mexicano comienza a cambiar”³³⁴. En nuestro siguiente apartado, profundizaremos al respecto.

En 1906; año de la atroz represión a los obreros de Cananea, Sonora, tuvo lugar una nueva exposición organizada por Fabrés, para la cual, contó con el fuerte apoyo de Dr. Atl. En aquella ocasión, predominaron los paisajes de Diego Rivera, Joaquín Clausell, Jorge Enciso, Alberto Garduño, Francisco de la Torre, Alberto Fuster, Francisco Goitia y Gonzalo

³³¹ La verdad es que, desde la llegada del pintor en 1902, las diferencias y dificultades fueron continuas y dividieron profundamente a la comunidad. Desde este año, hasta 1906, el enfrentamiento entre ambos quedó registrado en 35 cartas que exponen por ejemplo: El desacuerdo de Fabrés por la forma en que se calificaba en la Academia a su llegada; por no dotar a los alumnos de dibujo de los modelos necesarios para su aprendizaje; por incluirle como segundo lugar en el jurado de 1903, más cuando él era “el jefe” del área de pintura; por haber querido expulsar a los alumnos Diego Rivera y Gabriel Gutiérrez, ya que estos “no obedecían en nada” y fomentaban las necesidades, e incluso el odio, en su contra. Sin embargo, Rivas Mercado respondió que “solo el director podía expulsarlos”. El 22 de octubre de 1903 exigía un local iluminado con luz del día, de lo contrario, sería “imposible cumplir con la clase del traje”. Para mayor información, consultar la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, pp. 715-742, de Eduardo Báez Macías.

³³² V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 28

³³³ F. Ramírez (2008) op. cit, p. 344

³³⁴ E. Huitrón, *Del academicismo al arte contemporáneo. Saturnino Herrán figura de transición*. p.11

Argüelles Bringas. Esto le sirvió a Herrán para aprender sobre lo decorativo en las obras. Al mismo tiempo, recibía reconocimientos por ser un alumno distinguido en las clases de dibujo e Historia del arte³³⁵. Nuevamente, José Juan Tablada -aunque aquella vez, desde las páginas de *El Mundo Ilustrado*- anunciaba que la exposición comprendió:

El espíritu creador de los artistas, castigado tanto tiempo por el nefasto convencionalismo académico [...] El sol desterrado, la luz proscrita, tomaba un desquite victorioso prodigándose en vibraciones y armonía, en riquezas melódicas, en vigorosos contrastes, animando y vivificando con sus virtualidades milagrosas, oleos pasteles y acuarelas [...] Las obras de Alberto Fuster tienen más intereses psicológico que pictórico [...] Francisco de la Torre, con solo dos cuadros, dejó muy bien colocado su talento de gran artista [...] Las obras de Goytia revelaron a un artista de excepcionales facultades, es intensa y admirable [...] Gonzalo Argüelles Bringas presentó una obra que el público admiró por su entonación y ambiente³³⁶.

Desde finales de 1906, y especialmente en 1907, las fuertes disputas entre Fabrés y Rivas Mercado alcanzaron su punto máximo; el catalán no soportó más la situación al ver que está ya se encontraba en un punto de no retorno y optó por regresar a Europa. No obstante, dejó la inquietud dentro de la Academia que poco tiempo después encontró la oportunidad para manifestarse dentro del proceso revolucionario de 1910. Esto dejó a Saturnino Herrán bajo la tutela de Leandro Izaguirre y Germán Gedovius; a este último, los alumnos no dudaron en calificarlo como “el mejor colorista de México”³³⁷; de hecho, el último mentor de Saturnino fue Gedovius.

El mérito de Fabrés fue intuir esa tendencia; tratar de contrarrestar la asimetría e impulsar a los pintores concientizándolos de su importancia cultural y social; de su posición de desventaja al interior de la Academia frente al grupo de los arquitectos y de la necesidad de reubicar al arte a la esfera de las prioridades ya que el pragmatismo utilitario iba ganando terreno³³⁸.

Desde 1903, el artista México-germano se encontraba a cargo de la clase de pintura de claroscuro, y en 1906 fue designado como maestro de colorido. Con él, Saturnino potenció

³³⁵ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 190

³³⁶ J.J. Tablada, “Dos exposiciones: Pintura y Escultura.-Los pensionados mexicanos en Europa.-Acontecimiento musicales del año. En *El Universal Ilustrado*, sección: “Arte y Artistas”,

³³⁷ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 335

³³⁸ E. Fuentes, op. cit., p. 15

sus habilidades técnicas, pues el experimentado maestro era un gran habilidoso del claroscuro y un admirador de los grandes pintores europeos, particularmente los del siglo XVIII, además, le inculcó a Herrán la importancia de representar el pasado colonial³³⁹.

Fuertemente influenciado por el simbolismo, el realismo, el costumbrismo y el barroco holandés, Germán Gedovius supo transmitir a su pupilo un profundo gusto por el trabajo del óleo, destacado por su pastosidad y las ricas variedades monocromáticas que ofrece esta técnica, llevando al joven estudiante a una nueva concepción sobre cómo plasmar la realidad en el lienzo. Desde entonces, el artista aguascalentense comenzó a manejar con mayor destreza el óleo, la acuarela y, especialmente el dibujo al carbón; procedimiento que le permitía alcanzar efectos de una gran suavidad. Más adelante, analizaremos una pintura que no solo es clara muestra del sello *gedoviusiano* en la plástica herraniana, sino que también encumbró un punto de inflexión capital en la carrera de nuestro pintor.

Fabrés y Gedovius fueron los maestros que más influyeron en Saturnino; “si Fabrés le enseña a dibujar, Gedovius le enseña a pintar, a jugar con la policromía de los colores, la textura de los oleos y, sobre todo, le inculca su gusto por retratar a gente de la calle”, nos dice Marco Campos³⁴⁰. Adicionalmente, Fausto Ramírez estima que el catalán “le ayudó a imponerse una férrea disciplina dibujística”, mientras que Gedovius “le reveló el gusto por la manipulación de la materia pictórica, espesa y rica”³⁴¹.

Del maestro Leandro Izaguirre, Saturnino aprendería sobre iconografía y la representación de temas mítico-religiosos, así como su gusto por la pintura de contenido indigenista. Sobre esto último, Fabian Huerta señaló que *El suplicio de Cuauhtémoc* (obra más famosa de Izaguirre) fue motivo de estudio para Saturnino, que, por ese entonces, empezó también a admirar a los pintores renacentistas, manieristas, barrocos y romanticistas, en especial a Leonardo, Caravaggio, El Greco, Tiziano, Goya, Velázquez, Van Dyck, Memling y Bruegel.³⁴²

³³⁹ L Garrido, op. cit., p.13

³⁴⁰ Campos, Marco Antonio [Canal once] *Artes - Saturnino Herrán (23/09/2015)* [vídeo] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

³⁴¹ F. Ramírez (1976) op. cit., p. 8

³⁴² L. Garrido, op. cit., p. 12

Herrán también aprendió de la escultura gracias a las obras que desde París enviaban los pensionados Fidencio Nava y Enrique Guerra para ser expuestas en Bellas Artes. Ante esta experiencia Herrán confirmó la moderna tendencia a la disolución de la forma, que acabó por contrariar incluso la dureza natural del mármol y la disposición, a la par, iba dominando cada vez más el dibujo y el color³⁴³.

1906 vio nacer a *Savia Moderna*, bajo la dirección de Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón. La revista fungió como un faro ideológico para los pintores de la Academia, promoviendo una nueva función del arte, ya que buscaba la promoción de una plástica que, más allá de un sentido estético, impulsara la actitud crítica de un pueblo subordinado ante un régimen cada vez más autoritario. *Savia Moderna* reflejó cómo la idea de un movimiento revolucionario comenzaba a permear con más y más fuerza en los diferentes estratos de la sociedad. Asimismo, sus páginas hablaban sobre un “grupo modernista” para referirse a la generación a la cual pertenecía Saturnino Herrán. Ahí, se debatieron arduamente temas sobre la supeditación del color, de la línea y el claroscuro como expresión de un “estado espiritual”; concepto que para la época fue considerado de ruptura. Por esta razón, no es de extrañarse que Eduardo Báez Macías haya sintetizado: “poco academicismo quedaba ya; parecía un ataúd flotando en un mar muerto”³⁴⁴.

Para la fortuna de este proyecto, se lograron reunir una gran cantidad de autores, donde figuraron artistas y escritores³⁴⁵ alrededor de una hermandad -típica del modernismo- bajo los ideales de correspondencia y unidad entre las artes. Más tarde, en 1909, gran parte de los pintores mexicanos se incorporarían al Ateneo de la Juventud.

En este tenor, resulta necesario interrogarnos acerca de si Herrán mantuvo nexos con dicho círculo de intelectuales y saber si influyeron, o no, en su obra posterior. Afortunadamente es posible dar una respuesta afirmativa y respaldada en testimonios directos, como la siguiente lista de miembros del Ateneo en el año de su fundación, donde se puede apreciar el nombre de nuestro pintor.

³⁴³ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 342-343.

³⁴⁴ E. Báez, op. cit., p. 208-209

³⁴⁵ Deusdedit Figueroa especifica que, fueron convocados 16 alumnos de la clase de Fabrés, para ser exactos. Véase. D. Figueroa, op. cit., p. 15

Imagen 30: Algunos miembros del Ateneo de la Juventud en 1909.

Perfil del Ateneo de la Juventud			
No.	Nombre	Fechas	Lugar de Nacimiento
22	Fernández Mac Gregor, Genaro	(1883-1959)	México, D. F.
23	García Naranjo, Nemesio	(1883-1962)	Lampazos, N. L.
24	Gómez Robelo, Ricardo	(1884-1924)	México, D. F.
25	González Blanco, Pedro	(1879-1962)	Llanes, Asturias, España
26	González Martínez, Enrique	(1871-1952)	Guadalajara, Jal.
27	González Peña, Carlos	(1885-1955)	Lagos de Moreno, Jal.
28	González Roa, Fernando	(1880-1936)	Salamanca, Gto.
29	Guzmán, Martín Luis	(1887-1976)	Chihuahua, Chih.
30	Henríquez Ureña, Max	(1885-1968)	Santo Domingo, R. D.
31	Henríquez Ureña, Pedro	(1884-1946)	Santo Domingo, R. D.
32	Herrán, Saturnino	(1887-1918)	Aguascalientes, Ags.

Tabla realizada por Álvaro Matute (Saturnino Herrán se encuentra en el lugar no. 32)

Fuente: Álvaro Matute, *El Ateneo de México*, FCE, 2000, p. 30

En 1907, los jóvenes prepararon un programa de veladas breves, mezcladas con un ciclo de conferencias y conciertos. En septiembre, mientras realizaban las conferencias, llegó una cruel noticia desde París: Julio Ruelas había fallecido; los modernistas -en su mayoría alumnos de él en Bellas Artes- sintieron profundamente lo acontecido. Las veladas concluyeron en el mes de octubre, sin dejar de lanzar sus críticas contra el positivismo³⁴⁶.

En esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes de México. En las pasadas épocas el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas, pues éramos una raza inferior y degenerada. Se nos permitía pintar, pero había de ser como pintaban en París [...] Imposible que un desgraciado mexicano soñara en igualarse con el extranjero, y al extranjero se iban todos para “consagrarse” y si alguna vez se acordaban del país donde nacieron, era para pedir auxilio en momentos de apuro³⁴⁷.

Meses más tarde, en 1908, Gabino Barreda efectuó su defensa en el Teatro Abreu; la respuesta no se hizo esperar; Francisco Vázquez Gómez (futuro ministro de instrucción pública) arremetió desde las páginas de *El País* contra el principio de laicidad en la

³⁴⁶ H. Gutiérrez y V. Muñoz, op. cit., p. 41

³⁴⁷ J. C. Orozco, op. cit., p. 19-20

educación. Los estudiantes llenaron el teatro a reventar y tomaron la palabra Antonio Caso y Rafael López. Para cerrar la noche, Justo Sierra habló sobre las nuevas corrientes filosóficas ante el desconcierto de los positivistas³⁴⁸. Por su parte, José Vasconcelos denunció que el positivismo de Barreda “nunca pudo contener nuestras aspiraciones”³⁴⁹.

A manera de resumen, podemos decir que los ateneístas se erigieron en autores de las más importantes críticas a un positivismo dominante, proponiendo alternativas basadas en el fomento de un espíritu crítico que demandaba cambios profundos, especialmente en lo democrático, la justicia social y la educación; no en vano se ganaron su distinción como la *Generación roja* o *Revolucionaria* por parte de Luis González y González; pues sus miembros fueron protagonistas fundamentales tanto en el proceso revolucionario como en los años subsecuentes de reconstrucción nacional.

Metódicos y disciplinados, devoraban libros, experiencia que para ellos fue trascendental y que se convirtió en eje de no pocas de sus actividades. Herrán compartió estas características con sus compañeros de generación [...] Tenía una gran capacidad de trabajo y una rigurosa disciplina que se impuso y que le permitió producir mucho en los pocos años que le fue dado vivir³⁵⁰.

Como se puede notar, esta falange constituida entre maestros y colegas influyeron directamente en el proceso de madurez de un joven Saturnino. Cobijados bajo una atmósfera de sensibilidad y de razonamiento crítico y profundo ante la dictadura, se orientaron bajo el ideal de una transformación del aparato cultural. Nuestro artista, de visión original e infrecuente, conjugó en esta época las fuerzas creativas que en los años siguientes impulsarían sus creaciones.

Por ello, nos atrevemos a asegurar que la llegada de Herrán al escenario artístico coincidió con un momento propicio: por un lado, el Modernismo se presentaba como una fuerza creadora de un arte nuevo, renovador, joven y libre. Por otro lado, comenzaría una época de mayor influencia de una generación prolífica en la cultura mexicana y generadora de una plástica multifacética de mayor alcance para ser difundida en las distintas exposiciones. Sin duda, estas le abrieron el abanico de las variadas modalidades estéticas,

³⁴⁸ H. Gutiérrez y V. Muñoz, op. cit., p. 41

³⁴⁹ Véase: R. Vargas, op. cit., p. 279

³⁵⁰ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 341

reflejando su interacción con un entorno cultural específico y efervescente que estaba a punto de sufrir una revolución que redefiniría no solamente la estructura política del país, también al arte, para convertirlo en una herramienta narrativa y al servicio de la construcción de una identidad nacional.

Tal era el espíritu de rebeldía que animaba a aquel grupo de aprendices, enriquecido poco después por los más jóvenes que iban llegando. Oíamos asombrados: ¡El fin de la civilización burguesa! ¿El fin de la civilización? ¿La civilización era burguesa? Palabras absolutamente nuevas para nosotros, aunque ya viejas en los libros³⁵¹.

Durante los primeros días de 1907 explotó la rebelión obrera de las compañías textiles de Río Blanco, Veracruz; cuyos trabajadores protestaban en contra de las malas condiciones laborales, bajos salarios y la mano dura de los patrones. La huelga fue reprimida violentamente por las armas del régimen, causando heridas y muertes, pero impulsando cada vez con mayor fuerza el caldo de cultivo para el estallido de una Revolución.

Asimilando las ideas transmitidas por Gerardo Murillo, los pintores: Jorge Enciso, Joaquín Clausell, Diego Rivera y Saturnino Herrán, participaron en una exposición organizada por *Savia Moderna*, donde fue notorio el interés por las raíces prehispánicas³⁵²; Dr. Atl la inauguró con una conferencia en la que además les habló sobre las tendencias de la pintura y escultura contemporáneas.

Un artículo en el *Universal Ilustrado* anunciaba que la exposición tuvo “un éxito cabal”, pues se juntó el talento de un Clausell “lleno de sinceridad y vigor, saturado de espontaneidad y franqueza, con paisajes de valiente ejecución que lo proclaman como un colorista encantador”; y de Jorge Enciso: “pintor de distinción suprema; un dibujante de intensas y raras facultades”, en conjunto con los jóvenes aprendices Rivera y Herrán³⁵³. Sin embargo, de todos ellos, sería a Herrán a quien se le presentaría una oportunidad única que gestaría las primeras obras de carácter indigenista; temática que no abandonaría nunca más. Saturnino contaba con veinte años cuando la ENBA le otorgó la mención honorífica en la clase de colorido, además de haber sido invitado a colaborar con el arqueólogo Leopoldo

³⁵¹ J. C. Orozco, op. cit. p. 21

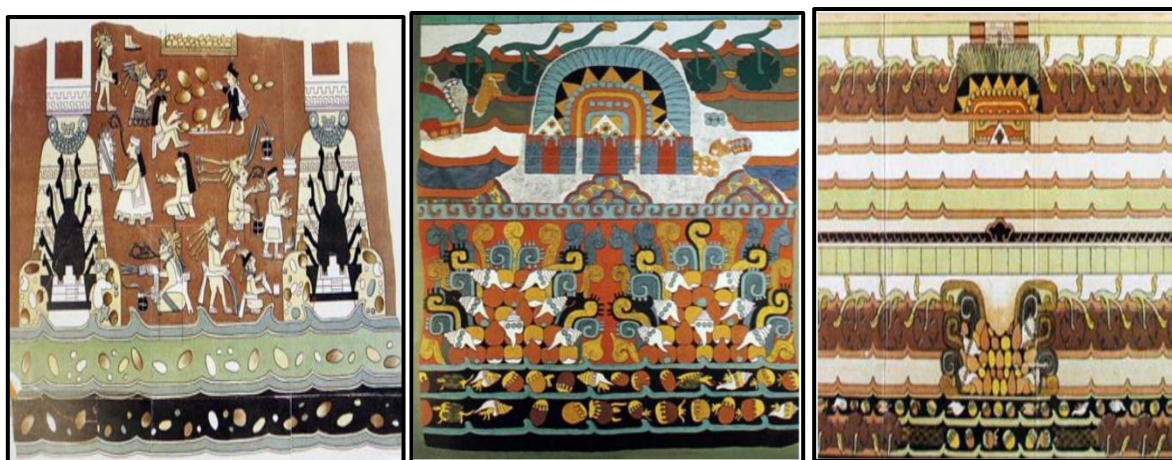
³⁵² A. Uzcanga, op. cit., p. 92

³⁵³ Véase JJ. Tablada, *El Universal Ilustrado*, op. cit.

Batres, siendo Manuel Gamio el puente entre ambos. El encargo fue asignado por el Museo Nacional y la Inspección de Monumentos entre 1907 y 1910³⁵⁴.

Saturnino Herrán -al ser contratado como dibujante en las excavaciones- copió las pinturas murales que se encontraban al interior del Templo de la Agricultura; para que años más tarde, fueran publicadas en el compendio *Población del Valle de Teotihuacán* en 1922, de Manuel Gamio. Es decir, hoy sabemos de ellas gracias a los dibujos que Saturnino realizó, ya que desgraciadamente, han sufrido un considerable daño y desprendimiento; se estima que alrededor del 40% de la pintura original ha desaparecido por completo³⁵⁵, lo demás que queda, se encuentra bastante deteriorado.

Imágenes 31- 33: Recreaciones de Saturnino Herrán de los murales del Templo de la Agricultura, 1907.



Fuente: M. Sánchez, *Una interpretación del desnudo artístico en la obra de Saturnino Herrán*, pp: 59-60.

El desarrollo de la arqueología en México a principios del siglo XX estuvo marcado por un cierto rechazo político al pasado español, lo que impulsó el estudio de la arqueología prehispánica, con el fin de proporcionar una base ideológica para construir la nueva identidad

³⁵⁴ Cabe señalar que la revalorización del México prehispánico se emprendió desde finales del siglo XIX. Con Díaz en el poder hubieron los recursos para la exploración de diversas ruinas arqueológicas, dando pie a una vasta exhibición de los consecuentes descubrimientos que fueron conocidos como *antigüedades mexicanas*. La apertura de la sección de Arqueología e Historia el Museo Nacional, la producción de catálogos, la publicación de *México a través de los siglos* en 1884, la fundación de la *Inspección de Monumentos* en 1885, la inauguración en el Museo Nacional de la *Galería de monolitos* en 1887; donde se encontraba expuesta la escultura de la Coatlicue junto a la Piedra del sol, entre otras, así como el decreto expedido en 1897 que terminaba de regular los bienes arqueológicos e históricos donde el Estado asumía el control de las exploraciones. Véase U. Mendoza, *Nuestros dioses (1914-1918) de Saturnino Herrán, proyecto mural en la construcción de la identidad nacional*, p. 36

³⁵⁵ J. C. Talavera, *Desaparecen murales de Teotihuacan* [en línea] véase: <https://n9.cl/r4zdsi>

nacional. Tan importante resultaba asumir esta etapa de nuestra historia, que no solo se escribía, esculpía o pintaba, también se realizaron investigaciones científicas³⁵⁶.

Reflejo de ello fue el proyecto en Teotihuacan, que más tarde, sería una de las cerezas del pastel que adornarían las fiestas conmemorativas al Centenario de la Independencia de México, utilizando como recurso propagandístico y elemento simbólico la excavación de la pirámide del sol; esta, al atribuírseles en un principio a los mexicas, de inmediato se convirtió en el ejemplo más claro del ingenio, majestuosidad y el poder del México prehispánico; además, correspondía geográficamente a las intenciones de un gobierno centralista.

La labor emprendida por Saturnino no solo tuvo un impacto en lo práctico, sino también en lo ideológico, dado que fue en este momento cuando asimiló -de una vez por todas- la importancia que representaba el México precortesiano en dos sentidos: Primero; al ser parte de un contexto cultural en que el pasado prehispánico había surgido como una necesidad cada vez más intensa para la reivindicación nacional.

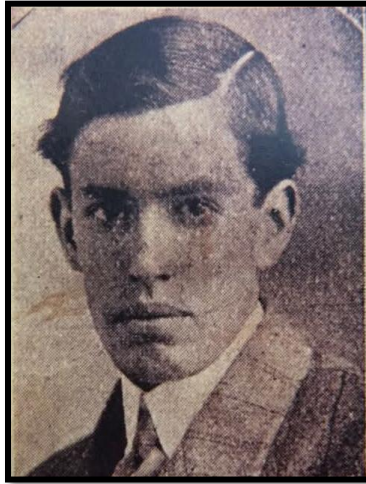
Segundo; -y de manera más personal para el pintor-, la experiencia en aquella mítica ciudad le permitió la lectura interiorizada de una realidad profunda, la dignidad de la otredad civilizatoria y un contacto directo y minucioso con la estética, iconografía y narrativa de un pueblo tan enigmático como el teotihuacano; pilar de esa esencia precolombina. Por consecuencia, fue a partir de 1907 cuando comenzó a agudizarse la preocupación por una iconografía indigenista, al tiempo que se alejaba de las tendencias europeizantes que todavía seguían siendo del gusto de la aristocracia.

Saturnino fue un pintor académico que puso fin a la marcada indiferencia que se tenía por las temáticas prehispánicas, dado que las generaciones de artistas anteriores poco se inclinaban hacia ellas, o más bien, quien se lograba interesar efectuaba una obra de pincelada de ficción. Es decir, los personajes indígenas eran producto de un mundo casi imaginario³⁵⁷.

³⁵⁶ N. Moragas y L. Abejez, *Diálogos entre la historia y la arqueología: Teotihuacán, de metrópolis prehispánica a cacicazgo virreinal*, pp: 240-241

³⁵⁷ M. Sánchez, op. cit., p. 114

Imagen 34. Saturnino Herrán en 1907.



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

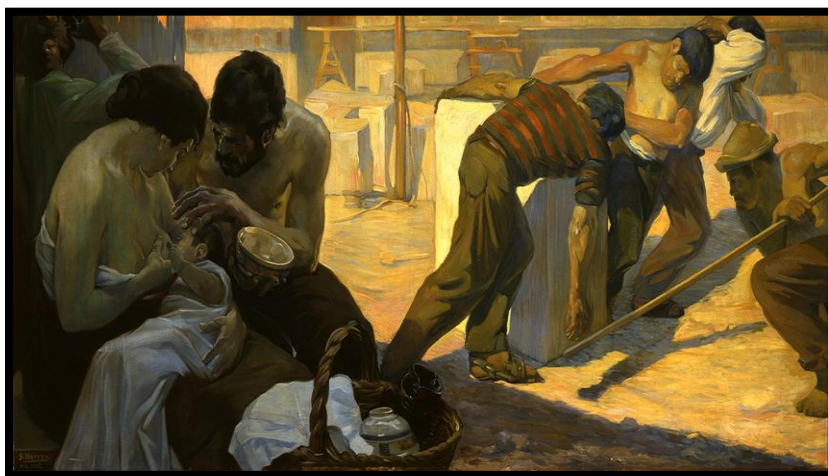
También en aquel 1907, Atl impartió una serie de conferencias nocturnas donde hacía gala de sus conocimientos sobre la pintura europea, mientras impulsaba a los jóvenes a presentar sus obras en exposiciones fuera de México. Por su parte, Gedovius les recalca la idea de realizar trabajos con su marca personal.

La oportunidad llegaría en la conclusión de cursos de 1908; momento en que Herrán dejaría el temor de un joven aprendiz para convertirse en un pintor con aspiraciones de verdadero afianzamiento. Este año marcó un punto de inflexión en su carrera, mostrándonos a través de *Labor* que la pintura es una poderosa expresión de la sensibilidad de la retina.

Se trató de una pieza sorprendente para un alumno de 21 años, donde advertía la influencia vanguardista de Germán Gedovius en cuanto a la representación de la luz, el juego de luces y sombras, el manejo de la pastosidad del óleo y de los diferentes planos, acompañado de una sensible técnica para representar esta escena de la vida cotidiana que, sin duda, marcó el inicio de una consolidación que ya venía anunciando con los años.

Además de ganar un incentivo de quinientos pesos, obtuvo el primer lugar en las clases de colorido y composición. Para cerrar con broche de oro, esta pintura le hizo ganar el primer lugar en la Academia; tal como la obra “*El qué dirán*” narró en 1892. De esta manera, el anhelo de José Herrán y Bolado, a través de su pequeño Saturnino, se había cumplido.

Imagen 35. Saturnino Herrán: *Labor*, 1908.



Fuente: Wikipedia, 1908. *Labor*. Saturnino Herrán. [en línea] véase: <https://n9.cl/bfr58>

El impacto de este lienzo trascendió los salones de Bellas Artes; una nota que aparecía en *El Imparcial*³⁵⁸ anunciaba la adquisición de la obra por parte de la Secretaría de Instrucción Pública³⁵⁹. Directamente, esto significó un mayor reconocimiento para el pintor más allá de las aulas, además de demostrar el camino que iba a seguir bajo su propio lenguaje visual. Tal como se lo habían enseñado Fabrés y Gedovius en sus primeros pasos por la Academia, Herrán manifestó una llamativa declinación por elegir como protagonistas en sus obras a gente común del pueblo, particularmente a los indígenas y la clase obrera, capturando su día a día de una forma auténtica y sensible; e ahí la importancia de los años de 1904 a 1908. Ahora bien, el año de 1909 representó la etapa de su vida donde pintaba y trabajaba arduamente; dedicó horas de estudio a la arquitectura de la civilización nahua y colonial, adquiriendo conocimientos sobre ambas culturas; visitó museos, observaba y dibujaba, mientras iba asimilando más y más, su propia noción de mexicanidad.

Sentía vocación por el pasado de México y se enorgullecía de él [...] Deseaba calar con arte en el alma mexicana, por lo que sus cuadros significaban un esfuerzo en este sentido, el cual se refería a tres aspectos fundamentales de nuestra evolución: la época precortesiana, el periodo colonial y el México de la era revolucionaria³⁶⁰.

³⁵⁸ La nota advertía que se trataba del primer cuadro realizado por el joven pintor, “pues hasta hoy solo había hecho estudios y bocetos de poca importancia”. Véase : F. Ramírez (2008) op. cit., p. 345

³⁵⁹ “La Secretaría de Instrucción Pública ha adquirido un cuadro de Saturnino Herrán. Honrosa distinción a un alumno de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 15 de junio de 1909. Citado en: F. Ramírez (2008) op. cit., p. 345

³⁶⁰ L. Garrido, op. cit., p. 9

Herrán consideraba que el arte debía tener como base las manifestaciones de la vida nacional, por lo que había que retratarla desde su más íntima -y casi siempre- cruda realidad. Enemigo de la imitación servil, su pasión estética lo llevó a buscar los elementos fundamentales del arte mexicano, en conjunto con la construcción de una mirada que fue nutriendo mientras recorría las calles y mercados de la gran ciudad.

En este año (1909) Saturnino potenció su etapa costumbrista, siendo *Molino de vidrio* y *La cosecha* obras bandera; pues muestran motivos particularmente cotidianos de aquel México de principios de siglo XX, como la familia y el esfuerzo físico del trabajo. Ambas reflejan una nueva sensibilidad pictórica basada en un juego de colores, pinceladas de gran maestranza, contraste y humanidad en sus protagonistas, sin descuidar la naturaleza que los rodea; ocupándose de la actitud de los sujetos y apoyándose en sus medios de expresión; estos, no son puramente decorativos, sino que proceden de esa misma naturaleza, envueltos en una misma atmósfera.

Imagen 36. Saturnino Herrán: *La cosecha*, 1909.



Fuente: Archivo Saturnino Herrán

Su sensibilidad se hizo estética y sus emociones se liberaban para adentrarse a lo natural como seno mismo de la identidad nacional. Dicha sensibilidad la hizo estallar con sus personajes de inconfundible vestimenta y fisonomía de aquel México agrícola y obrero, como vivo reflejo de la forma en que el maestro percibía a sus semejantes, pues comprendió que al habitar los espacios de los otros, te ayuda a comprender precisamente al otro.

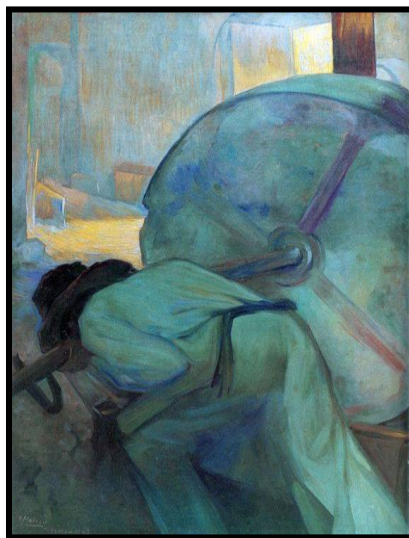
En estas obras se percibe un intento del pintor por capturar la esencia de lo mexicano sin caer en exotismos o idealizaciones; punto esencial de su originalidad. De esta forma, el enfoque herraniano comenzó a desarrollar un choque de ruptura con el academicismo al

incorporar las nuevas tendencias estilísticas como el simbolismo y el impresionismo, para plasmar a una sociedad de grandes cambios y contrastes que debatía entre la tradición y la modernidad. Estamos hablando de un hombre cuyos canales sensitivos se dejaban recorrer por el espíritu cosmopolita de un Modernismo, pero vertido hacia las temáticas locales. También, podemos descubrir al pintor que “se movió de un lugar a otro” y en distintos espacios, lo que le permitió formar su propio espacio, el cual no fue únicamente físico, también fue simbólico y mental.

Platicaba con la gente de la calle y observaba a los obreros, mendicantes e indios [...] Esto le permitió pintar un México [...] indígena con sus leyendas, alegrías y sufrimientos; empapaba también sus pinceles en el sentimiento [...] Creía que la patria está en la tierra que nos vio nacer, en la religión de nuestros antepasados, en el suelo que posamos y en el que ganamos el pan cotidiano³⁶¹.

A través de *Molino de vidrio* -lienzo firmado en Texcoco, donde en aquella época funcionaba una poderosa fábrica de vidrio plano: Compañía La Cántabra de Texcoco, S.A. Herrán nos ofrece una visión inquietante y reflejada en el cansancio del hombre, pues no vemos una maquinaria movida gracias a la tecnología, sino a la bestial fuerza que este personaje -de edad avanzada- debe emplear para hacerlo girar. Incluso, es notoria la postura devastada en medio de una escena iluminada al fondo con los destellantes rayos del sol.

Imagen 37. Saturnino Herrán: *Molino de vidrio*, 1909.



Fuente: Archivo Saturnino Herrán

³⁶¹ L. Garrido, op. cit., p. 40

Los pasos agigantados que daba la industrialización en el México porfirista propició que indígenas y campesinos dejaran sus distantes terruños para ir en busca de un mejor porvenir a las grandes urbes. Cabe aclarar que en muchas ocasiones su desplazamiento se dio a la fuerza, pues muchos de ellos fueron despojados de su propiedad por terratenientes, funcionarios del gobierno y allegados, lo que llevó a los pintores a enfatizar sobre “regresar a los orígenes” como reacción contra el abuso de la manufactura de la época; enseñanza aprendida en los salones de Fabrés³⁶².

Saturnino Herrán sintió respeto por el pasado, por ello [...] exalta la representación plástica del campesino despojado de sus tierras que, acudiendo en ayuda del gobierno, este le dio la espalda [...] La intención fue la de reconstruir el espíritu del país y concientizar al pueblo sobre su dignidad y derechos³⁶³.

Un detalle que atrajo por completo nuestra atención al reflexionar en torno a *Labor*, *Molino de Vidrio*, *La cosecha*, y más adelante, las *Alegorías al trabajo y la construcción* (1910-1911) es que, en ellas, el artista se arriesgó a exponer sin tapujos la importancia del trabajo por parte de los sectores populares que, a pesar de que conformaban la columna vertebral de la economía mexicana, sus escenas solían pasar desapercibidas en el arte de la época, en detrimento de otros temas “más refinados”.

Precisamente, hay que recordar que fueron realizados en los años de una prosperidad integrada a un mercado mundial, donde el trabajo (para el régimen) era sinónimo de bonanza y abundancia. Sin embargo, nos damos cuenta de que Saturnino no hace propaganda del sistema porfirista en lo absoluto. Por el contrario, el aguascalentense buscó darnos el mensaje integral de sus protagonistas, tanto en su aspecto externo como interno, y no olvidarnos de aquellos hombres y mujeres que gracias a su mano de obra, hicieron posible que una metrópoli -aún en construcción- prosperara.

En este contexto, creemos que en *Labor* se encuentra más presente la alegoría, mientras que en *Molino de Vidrio* es más perceptible una crítica social reflexiva por parte del pintor con respecto a la coexistencia de la modernización porfirista y la persistencia de la sobreexplotación.

³⁶² R. Tibol, *Historia General del Arte Mexicano*, p. 102

³⁶³ M. Sánchez, op. cit., p. 62-63.

En el México “moderno” de 1909, la lógica dictaría que el molino debería funcionar por un motor, o al menos una maquinaria más eficiente y moderna que reflejen la innovación tecnológica impulsada por Díaz y sus científicos. Herrán, al elegir plasmar la fuerza bruta de ¡un anciano! Nos invita a reflexionar que, entonces el progreso anhelado y prometido fue ante todo selectivo; es decir, no llegó a los estratos más bajos de la producción.

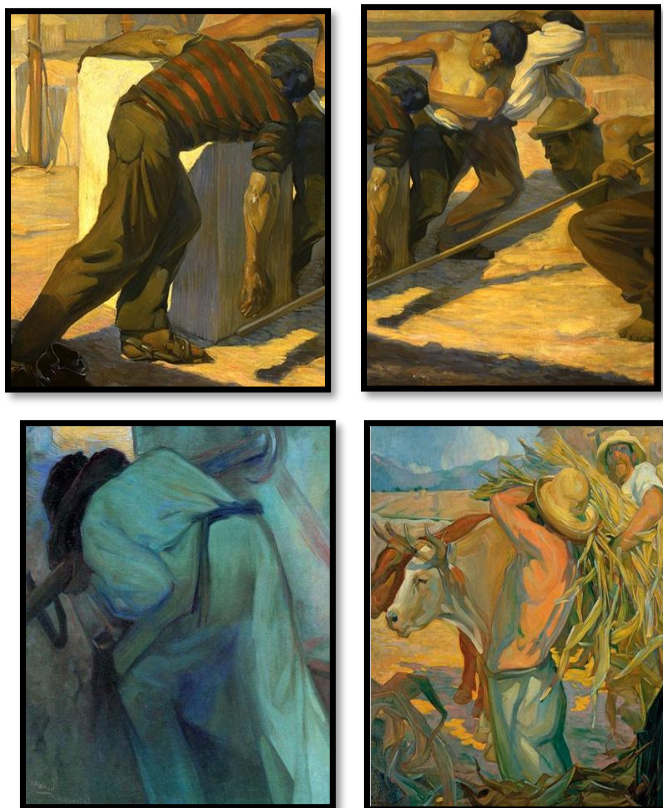
Para la época, el vidrio también fue señal de modernización, sin embargo, en esta obra vemos que el método es antiguo. Esta yuxtaposición señala la dificultad de la clase trabajadora para adaptarse a las nuevas prácticas impuestas por la dictadura. Por ello, establecemos que este cuadro pasa a ser una especie de denuncia silenciosa, impregnado por una crítica humanista en la que el progreso industrial fue reservado para una clase social en particular o las grandes empresas, dejando a la clase trabajadora anclada a los métodos más arcaicos, desgastadores y dañinos para la salud.

Asimismo, la investigación considera que estos cuadros también se pueden estudiar desde la tipificación de sus obreros e indígenas fuertes y vigorosos (detalles aclamados por el simbolismo); pues Saturnino no pintó a estos personajes desde una posición victimaria, al contrario, sus figuras son monumentales y dignas, reflejando no solamente la fuerza social que más adelante participaría en la configuración del país. Tal como dice Lorenzo Meyer: “fue en ese momento en que las clases populares entrarían al escenario político, y además, entraron armadas; ahí está el principio de la Revolución”³⁶⁴.

La renovación historiográfica de la Revolución Mexicana ha sido fundamental para superar la tradicional mirada positivista, centrada casi exclusivamente en la élite política, documentos oficiales y caudillos. Una vez abierta la puerta a nuevas escalas de análisis, nos ayuda a entender que los sectores campesinos e indígenas no fueron meros acompañantes de este proceso, sino que fueron los actores principales al momento de trazar las metas fundamentales de la Revolución mediante sus demandas, ideales y capacidad de movilización. De hecho, gracias a su decisiva y masiva participación, hoy podemos hablar de “Revolución Mexicana”. Es por ello que invitamos a ver más detenidamente estos detalles en la obra herraniana:

³⁶⁴ Véase: Meyer, Lorenzo [Canal once] *Revolución mexicana, una revolución popular* [vídeo] consultado en: <https://n9.cl/jm9xb>

Imágenes 38- 41: Detalles de las obras: *Labor*, *Molino de vidrio* y *La cosecha*.



“Reiterativamente el artista expresa en sus imágenes que el buen obrero, el proletario esforzado, el campesino cumplido serán buenos maridos y buenos padres; con los brazos fuertes se desarrollará saludablemente la familia mexicana”. (Raquel Tibol)

La ENBA, sin ignorar el potencial que el hidrocálido venía demostrando, decidió nombrarlo “Maestro interino de dibujo diurno tomado del yeso”. Es decir, a los 22 años seguía siendo alumno, pero era maestro a la vez. Estas oportunidades, podemos imaginar, no a cualquiera se le otorgaban. Iniciaba entonces una carrera magisterial que alcanzaría su punto más elevado en 1915, cuando lo nombraron maestro titular de la cátedra de pintura, específicamente la del desnudo, cuya etapa abordaremos en nuestro último capítulo.

La precocidad artística y talento de Saturnino Herrán pasó a ser una realidad; con apenas cinco años cumplidos de haber ingresado a la Academia, ya era autor de varios cuadros y dibujos donde la construcción de una sensibilidad -ahora cosmopolita- era notoria. Su genio se elevaba al compás de la revolución maderista, mientras que la dictadura de Díaz se iba asomando cada vez más al precipicio; la Revolución Mexicana habría de comenzar.

He esperado pacientemente por que llegue el día en que el pueblo de la República Mexicana esté preparado para escoger y cambiar sus gobernantes en cada elección, sin peligro de revoluciones armadas, sin lesionar el crédito nacional y sin interferir con el progreso del país. Creo que, finalmente, ese día ha llegado³⁶⁵.

Francisco I. Madero (1873-1913) ganó una fuerte popularidad desde 1908 con su más reconocida publicación: *La sucesión presidencial en 1910*, estableciendo un análisis crítico y una propuesta para la transición democrática en nuestro país. El coahuilense denunció la naturaleza dictatorial de Díaz, que se había perpetuado en el poder mediante elecciones fraudulentas, acompañadas de la represión contra los que se oponían. También cuestionó la falta de libertad política y la concentración del poder en un puñado de aristócratas, por lo que resultaba necesario la elaboración de un proyecto que abogara por la implementación de elecciones justas, la divulgación de la no reelección, y el establecimiento de un sistema político basado en el respeto a la ley y los derechos individuales.

La aspiración artística de Saturnino Herrán coincidió inevitable con el ascenso y la consolidación de una conciencia nacional estimulada por la Revolución Mexicana; un proceso ante el cual el pintor mantuvo una distancia prudente, más nunca una actitud ajena. Si bien este punto se desarrollará con profundidad en el capítulo ulterior, es preciso señalar que su producción creada entre 1910 a 1918 constituye también documentos vivos que permiten aproximarnos a la realidad revolucionaria, y lo hizo sin la necesidad de retratar escenas de batallas o sus violentas consecuencias, como sí lo podemos ver, por ejemplo, con su compañero Francisco Goitia y la espléndida serie de pinturas inspiradas en su experiencia como testigo directo de la Revolución, tras unirse al ejército del General Felipe Ángeles en 1914.

Mientras que al interior de la Academia, el problema entre los alumnos con Rivas Mercado se hacía cada vez más agudo, Saturnino ganaba la oportunidad de irse becado a Europa, aunque su postura fue bastante contundente: “Estoy demasiado ocupado con la realidad que me rodea, como para ir a buscar otra. Estoy acá, atrapado con pinceles, paletas y personajes”³⁶⁶.

³⁶⁵ Véase J. Creelman, *Entrevista Díaz-Creelman*, traducción de M. J. del Campo p. 17

³⁶⁶ Saturnino Herrán Gudiño: Comunicación personal.

Corría el año de 1910; el hartazgo social como motor de una incipiente revolución chocaba con la celebración por el Centenario de la Independencia. Apenas unas semanas después de finalizar las fiestas, estallaba la revolución maderista, abriendo paso a una década perturbadora que marcaría para siempre la historia de nuestro país. Por su parte, Saturnino Herrán se lanzaría de lleno a retratar la dignidad de un pueblo que se desangraba ante el *dios progreso*, mediante un arte introspectivo y latente. Digamos, una especie de *refugio estético y sensible* frente a la barbarie.

Alejado de los grandes temas como la propia Revolución, su visión nos revela a los tipos comunes, rostros y momentos que se palpan más auténticos; el no haber salido de México provocó tal vez que no sintiera un terror a lo que viniera del extranjero y tal vez por eso sus obras no son tan contestatarias como las producidas por los muralistas. La obra de Herrán es resultado de su compromiso con su formación y con el interés por el conocimiento de las personas y la vida cotidiana de México desde una perspectiva intimista, sin ideologías del grupo que encabezara Rivera. Ahí el genio del joven pintor³⁶⁷.

³⁶⁷ G. Itzagueri, op. cit., p. 9.

3.- El Centenario y los cambios de la mirada: Revolución en su obra pictórica.

Tanto el sistema, como el propio Porfirio Díaz, habían envejecido, mostrando signos de un declive tras décadas en el poder y, a pesar de la fachada de orden y progreso, se percibía un creciente descontento popular como consecuencia de una maquinaria política excluyente y represora. No obstante, quedaba la gran y última ocasión de lucimiento y ostentación: las Fiestas del Centenario, que permitirían cerrar con broche de oro ante los ojos de la nación y el mundo, su largo transitar en busca de la consolidación de una nación y un Estado.

El evento encumbró la coronación del imaginario nacionalista que los políticos e intelectuales del régimen habían venido forjando: un país, moderno, en orden y en camino hacia la *civilización*. Por tanto, las festividades se presentaron como anillo al dedo para que el gobierno de don Porfirio mostrara al resto de los países *civilizados* los alcances logrados durante su larga administración, así como la consolidación de su imagen de *héroe de la paz*, opacando cualquier indicio de crisis política, económica o social.

Si bien, los festejos se replicaron por todo el territorio, las ceremonias y exhibiciones más suntuosas tuvieron lugar, por supuesto, en la ciudad de México; epicentro del poder y el progreso porfirista. Y aunque el Centenario simbolizaría un poderoso ejercicio de propaganda de este proyecto político, paradójicamente, también actuó como detonador de una chispa de reacción cultural que se consolidaría tras el estallido de la Revolución Mexicana, llevada a cabo por una pléyade que, como mencionamos páginas atrás, volverían sus ojos a lo mexicano.

Para Saturnino Herrán, el año de 1910 arrancó con su nombramiento como Profesor supernumerario de dibujo de la Escuela Normal para Maestros, con un sueldo de \$1204.50 anuales, en cuya gestión tuvo mucho que ver el apoyo de la profesora Juvencia Ramírez de Chávez, madre del músico Carlos Chávez³⁶⁸. Sin embargo, el hito más trascendental para la vida del pintor -hasta ese momento- se daría en septiembre, precisamente cuando el Muralismo mexicano comenzaba a gestarse, contando con una participación capital del artista hidrocálido que, mediante pinceladas envolventes, buscaría articular una obra para un

³⁶⁸ L. Garrido, op. cit., p. 13

país que se pudiese mirar a sí mismo a través de su historia y su pueblo, alejándose de la visión europeizante y sentando las bases de la nueva estética nacional.

A nuestros brillantes artistas contemporáneos los arrebató el torbellino de la Revolución [...] La importancia de Saturnino Herrán en la pintura revolucionaria de México, consiste en haber restablecido el primero, sobre los valores extranjeros que falseaban nuestro arte, los limpios y vigorosos de nuestra propia patria [...] sirviendo así a los pintores que más tarde harían de su arte un timbre de orgullo para México, y a sus paletas dignas de admiración mundial³⁶⁹.

Regresando al contexto de las fiestas: fueron organizadas con toda pompa y alarde; abarcaron la inauguración de monumentos y edificios públicos que supusieron “nuevas imágenes de memoria y con una clara voluntad de durar”³⁷⁰. También hubo exposiciones nacionales e internacionales, desfiles, cabalgatas, corridas de toros, juegos pirotécnicos, conciertos y bailes. Se inauguraron de manera oficial las actividades del Manicomio General, construido en la ex hacienda de la Castañeda y las de la Escuela Normal Primaria para Maestros; lo mismo aconteció con la Secretaría de Relaciones Exteriores y con la ampliación de la Penitenciaría de México, así como con la Escuela Nacional Primaria para Niñas³⁷¹.

Acompañados de la inauguración de un elenco de nuevas instituciones educativas y culturales como la Universidad Nacional, la Escuela de Estudios Superiores y el Museo Tecnológico Industrial, llegaron a su fin los trabajos arqueológicos en Teotihuacán, rematando con la inauguración del primer museo de sitio en todo el país, lo que permitió exhibir las piezas recién descubiertas a un costado de las pirámides. Este detalle le dio una nueva concepción al Museo, no solo como espacio primordial para la recuperación del pasado, sino que también, se convirtió en un instrumento poderoso de la identidad nacional, o como dice Enrique Florescano: “una especie de santuario de la historia patria”³⁷².

Con el propósito de legitimar una dictadura ante la comunidad internacional, el régimen se preocupó en exponer su prosperidad y cosmopolitismo a través de su capital mediante el embellecimiento, iluminación, decoración, pavimentación y construcción de edificios señoriales y poder proyectar una imagen de metrópoli moderna. Sin embargo, a

³⁶⁹ E. Gámes, op. cit., pp: 6-7.

³⁷⁰ T. Pérez, op. cit, p. 291.

³⁷¹ R. Vargas, op. cit., p. 277

³⁷² E. Florescano, op. cit., p. 216

pesar de tanto lujo y derroche, la imagen ante el exterior no ocultaba las grietas de su interior. Tal como señala el especialista José Valadés, la capital era “una matriz donde coexistieron dos universos en ese momento”³⁷³.

Por un lado, se encontraba la ciudad moderna y aristocrática, marcada por los nuevos monumentos y edificios majestuosos. Por el otro, en las afueras, se extendía el espacio de la pobreza y la marginalidad, dedicado a quehaceres más campiranos como los huertos y las milpas; el verdadero espacio para *los de abajo*. El Centenario sería en su esencia natural, la celebración de un progreso y una modernidad que benefició a una minoría a costa de la mayoría.

El gran detonante de los festejos ocurrió el 14 de septiembre mediante una gran “procesión cívica” y un homenaje luctuoso a los restos de los héroes de la Independencia en la Catedral. Al día siguiente, tuvo lugar un desfile que representó los momentos fundadores de la nación: la Conquista, el Virreinato y la Independencia. Las fuentes estiman que este espectáculo fue elogiado por más de 50,000 asistentes³⁷⁴. El punto álgido del día 15 llegaría al caer la noche con la ceremonia de “el Grito de Dolores”, acompañada de una lujosa novedad tecnológica: la iluminación eléctrica. Casas, plazas, calles y edificios públicos se cubrieron con miles de focos, conformando un “verdadero manto de luz para ensalzar ese alarde del progreso”. El ambiente de ostentación continuó el día 16; con la esperada inauguración de la Columna de la Independencia. Enrique Florescano señaló que este magno monumento fungió como emblema de la nación moderna y pacificada que Díaz había forjado, erigiéndose como el símbolo definitivo de la “patria liberada” bajo su mandato³⁷⁵.

La serie de inauguraciones monumentales no solo celebró su historia, sino que reescribió el pasado para legitimar el presente; el día 18 se inauguró el Hemiciclo a Juárez para rendir homenaje al defensor de la integridad de la nación frente a las agresiones imperialistas. De acuerdo con la Crónica Oficial de las fiestas del Centenario, las palabras más repetidas durante los discursos fueron “independencia, paz y progreso”³⁷⁶. Claramente, estas no eran casualidad, pues correspondían directamente con la figura imponente del

³⁷³ Citado en: A. Moya, op. cit., p. 102

³⁷⁴ Véase: E. Florescano, op. cit., p. 222

³⁷⁵ Idem

³⁷⁶ Véase: Florescano, op. cit., pp: 222-224

presidente, quien se presentaba como el paladín de la estabilidad y la prosperidad. Al respecto, Florescano expuso: “la clave que explica el esplendor de los festejos del Centenario es el tamaño y la fuerza alcanzados por el Estado porfiriano”³⁷⁷.

Con perfecto dominio del arte de la manipulación, Porfirio Díaz hizo coincidir el programa de festejos con la apertura de las obras realizadas por su gobierno, y con una serie de exposiciones [...] el Centenario promovió una propaganda política que merece un estudio específico como representación teatralizada del poder presidencial³⁷⁸.

Dentro del marco de los festejos, tanto el Congreso Nacional de Estudiantes, como el Congreso Internacional de Americanistas, llevaron a cabo sus labores por primera vez; a consecuencia de las excavaciones arqueológicas, se reflexionó arduamente sobre la mirada al pasado mesoamericano como fuente de legitimidad cultural; la historia prehispánica se incorporaría de manera definitiva, y bajo un carácter “monumental”, hacia la construcción y narrativa de la identidad nacional³⁷⁹. Al inaugurar las sesiones, Justo Sierra insistió en fortalecer una política cultural nacionalista desde las esferas del Poder Ejecutivo, haciendo mayor énfasis en el mundo prehispánico y el mestizaje.

Todo este mundo precortesiano cuyos archivos monumentales venís a estudiar aquí, es nuestro, es nuestro pasado, nos lo hemos incorporado como un preámbulo que cimenta y explica nuestra verdadera historia nacional, la que data de la unión de conquistados y conquistadores para fundar un nuevo pueblo mestizo [...] que está adquiriendo el derecho de ser grande³⁸⁰.

Paradójicamente, este reconocimiento del indígena tenía como telón de fondo una serie de prejuicios que se venían arrastrando durante todo el siglo XIX, pues dicha valoración -casi siempre romantizada- y su posterior enaltecimiento, aplicó únicamente al *indígena muerto* como recurso simbólico para la construcción de la identidad nacional, emblema de la resistencia y el esplendor de un “pasado glorioso”, bajo un marco ideológico-gráfico de apropiación cultural ajustado a los intereses de una elite que excluyó al indígena vivo dentro

³⁷⁷ Ibidem, p. 224

³⁷⁸ Ibidem, p. 224-225

³⁷⁹ Los temas de trabajo fueron: razas indias mexicanas, dialectos indios, arqueología, sociología, civilización y medios de propagar ésta, además, se propuso medidas concretas para preservar la raza indígena a través de leyes agrarias que protegieran el trabajo y la propiedad del indio, así como medidas para preservar las lenguas, religiones y formas de vida. Véase: T. Pérez, op. cit., p. 310

³⁸⁰ Citado en: R. Vargas, op. cit., p. 278

del proyecto de nación, dado que, era para los científicos porfiristas, como antes para los liberales, “el mayor lastre que impedía el desarrollo de México”³⁸¹. De esta manera, se perpetuaba la discriminación, opresión y explotación del indígena de carne y hueso.

Se viste moda francesa para caminar sobre calles en las que todavía circulaban personas que no conocían el castellano y que intentaban hacerse un pequeño lugar en la deslumbrante capital de la República tras haber abandonado la milpa y el paisaje [...] Saturnino Herrán miró todo esto desde el balcón de su estudio de Mesones. Fue el testigo silencioso que quiso emprender la titánica tarea de dar a los primeros habitantes de nuestro país el lugar que en verdad les correspondía en una sociedad cada vez más hosca, más lejana al origen de una nación³⁸².

El indio y lo indígena fueron los grandes ausentes en las celebraciones; durante las fiestas se prohibió la circulación de los “patas rajadas”, especialmente en el Paseo de la Reforma, pues se decía que estos brindaban una “imagen equivoca” del México moderno a los visitantes extranjeros³⁸³, haciendo aún más evidente la profunda brecha social, ya que este sector de la población, siendo la gran mayoría, fueron meros espectadores.

En el ramo de las bellas artes ocurrió algo parecido; la pintura de temática indigenista alcanzó su culmen en el porfirismo, especialmente a finales del siglo XIX. Irónicamente, era una imagería promovida por un Estado que los marginó -en muchas ocasiones- a grados inhumanos. Por tanto, es fortuito traer a colación el comentario de Daniel Schavélzon, al exponer que, en este siglo tan polémico y contradictorio a la vez, “se entronizó al indio, dándole la imagen de padre de la nacionalidad, pero obviamente sin dejar de explotarlo en las ricas haciendas del régimen”³⁸⁴. Igual de contundentes fueron las palabras de Tomás Pérez Vejo, al contrastar que: “El indio era la raza de la nación, pero tenían que dejar de ser indios para formar parte de ella”³⁸⁵.

Ni siquiera la euforia de las fiestas podía cubrir la otra cara de la moneda; las celebraciones terminaron de evidenciar las profundas diferencias sociales entre una reducida aristocracia y un pueblo en condiciones de pobreza, por ende, el descontento social se

³⁸¹ Véase: E. Florescano, op. cit., p. 251

³⁸² S. Espinosa, op. cit., p. 28

³⁸³ Véase: A. Moya, op. cit., p. 102.

³⁸⁴ D. Schavélzon, op. cit., p. 13

³⁸⁵ T. Pérez, op. cit., p. 311

encontraba en su punto más álgido y habrían de subir como espuma en los siguientes meses. Por su parte, los miembros del Ateneo, mediante el ciclo de conferencias que ofrecieron entre agosto y septiembre de aquel 1910, exclamaron su desacuerdo ante las condiciones sofocantes en las que se encontraba la cultura nacional³⁸⁶.

Esto nos enseña que la modernidad en el México porfirista, además de contradictoria, fue un proceso en constante transformación, con límites e inacabada, de ahí que el Modernismo como vanguardia artística recuperara no solo la melancolía, sensibilidad y a los personajes olvidados/suprimidos, sino también, se presentó en distintos momentos y variantes para proponer una modernidad más acorde al México profundo.

Uno de los eventos culturales más llamativos y significativos del Centenario fue la “Exposición de Arte Español”. Díaz mandó a construir el Pabellón Español en la actual esquina de la avenida Juárez y Balderas. Este acto, que según Víctor Rodríguez “representó la más importante vitrina del modernismo en su momento”³⁸⁷, exhibió a lo largo de siete amplias salas, obras de artistas como: Chicharro, Carlos Vázquez Ubeda, Joaquín Sorolla, Manuel Benedito y Vives, Ignacio Zuloaga, entre otros.

La exposición gustó mucho; cerca de cien obras fueron vendidas³⁸⁸. Por su parte, Saturnino Herrán, que para ese entonces tenía 23 años, se familiarizó rápidamente con la exposición. Durante su recorrido se detuvo, principalmente, en la última galería y salón principal, pues ahí estaban expuestas las obras de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga; pintores a los que ya conocía desde la lectura que hacía en revistas internacionales.

Este especial interés por parte del hidrocálido radicó en las temáticas elaboradas por los artistas, debido a que ambos tocaban cuestiones sociales con paisajes y personajes comunes de su entorno, lo que motivó a nuestro pintor a conocer nuevas prácticas y sensibilidades, para después, emplearlas bajo un estilo auténtico nacional, centrado en la identidad y el pueblo mexicano.

³⁸⁶ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 348

³⁸⁷ V. Rodríguez, *El “alma nacional”. Saturnino Herrán, del simbolismo internacional al nacionalismo modernista.*

³⁸⁸ E. Báez, op. cit., p. 211

Con Sorolla, permea un fuerte luminismo y colorido que no pasó desapercibido en Herrán. La obra realizada por el pintor valenciano incluye una enorme cantidad de géneros como: el bodegón, pintura religiosa, pintura de historia, pintura anecdótica, el desnudo, pintura ornamental, y claro, la pintura costumbrista y de paisaje, además de declinarse por la impresión de los rostros por encima del detalle³⁸⁹. Otro rasgo característico de este maestro es el tratamiento de las vestimentas bajo un manejo del color y su fascinación por los juegos de luces y sombras aplicadas a sus personajes.

A través de las obras: *Preparando las uvas*, *Transportando la uva*, y *Vendedor de plátanos*, podemos notar un dialogo entre Sorolla y Saturnino, subrayando el interés común por capturar la cotidianidad dentro de los sectores populares. Al igual que en piezas previas como *Labor*, *La cosecha* y *Molino de Vidrio*, esta grafica destaca la importancia de la mano de obra proletaria. Cabe acentuar la relevancia de estas escenas desarrolladas en un contexto histórico donde la creciente industrialización y la concentración de la propiedad estaban siendo monopolizadas por una emergente burguesía.

Imagen 43. Joaquín Sorolla
Preparando las uvas, 1890.



Imagen 44. Joaquín Sorolla
Transportando la uva, 1900.

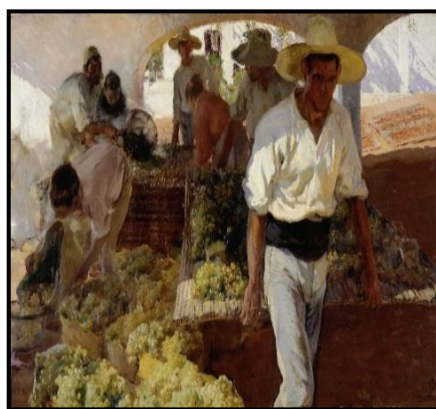
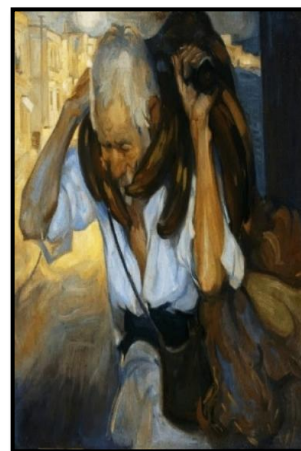


Imagen 45. Saturnino Herrán
Vendedor de plátanos, 1912.



Estudiosos como Manuel Toussaint, Víctor Muñoz o Justino Fernández han señalado que Zuloaga fue sin duda, el que más atrapó a Saturnino; no solo por la evocación de las viejas ciudades y sus monumentos como fondos escénicos y en el estilo que imprimía en los retratos, sino también por su tratamiento de la naturaleza. En esto último, el maestro europeo ponía un especial énfasis a través de característicos tonos oscuros.

³⁸⁹Soriano, Francisco *Como pintaba Sorolla con ejercicio* [video] consultado en: <https://n9.cl/fnz4oz>

Saturnino pudo apreciar como los personajes de Zuloaga se encontraban generalmente rodeados de paisajes e interiores bajo una esencia regional. Además, se trataba de un maestro que era conocido por retratar “el alma de su querida España” nos dice Luis Garrido; buscando en sus calles típicas, en sus paisajes y la belleza de sus mujeres. Con Saturnino, tendremos al pintor que ambicionó retratar *el alma nacional* de su querido México.

Herrán sintió como el maestro hispano, el valor de los tonos sombríos, pero también las luminosidades deslumbrantes de nuestro ambiente nacional [...] admiró los momentos de alegría de las clases populares, la calma de las viejas ciudades coloniales, las flores que engalanan nuestros prados y las mujeres de bellos cuerpos, con el empaque de una musa inspiradora³⁹⁰.

La similitud técnica y compositiva entre español y mexicano resulta evidente en sus respectivas obras. Ambos comparten una predilección por la armonía de luces y sombras, el uso de curvas, variedad de objetos, tanto naturales como ornamentales, así como una pintura pastosa que otorga volumen a la corporeidad de sus personajes mediante telas detalladamente trabajadas. No obstante, la originalidad herraniana residió en su compromiso social y la elección de su temática ligada a las tradiciones, costumbres y la esencia del pueblo mexicano.

Su visión se orientó por destacar -ante todo- la poderosa fusión de lo indígena con lo español, marcando así una identidad propia en su arte. Por último, quisiéramos destacar uno de los puntos claves en el trabajo de Evelin Huitrón, quien asegura que la mayor influencia de ambos maestros sobre Saturnino se manifestó principalmente en dos direcciones; por un lado; en el tratamiento de la luminosidad y el colorido, por el otro, y con un mayor peso, en la consolidación del elemento más característico de su producción desde este momento: la capacidad de “dotar de alma al personaje”³⁹¹.

³⁹⁰ L. Garrido, op. cit., p. 18

³⁹¹ E. Huitrón, op. cit., p. 11

Imagen 46. I. Zuloaga, *Una manola*, 1913



Fuente: Museo del Prado, *Una manola* [en línea]
consultado en: <https://n9.cl/tka1w>

Imagen 47. S. Herrán, *Joven con calabaza*, 1917.



Fuente: Colección Blaisten, *Joven con calabaza*
[en línea] consultado en: <https://n9.cl/725h2y>

Retomando la Exposición de Pintura Española; el evento, como era de esperarse, convocó a la elite del social conformada por mujeres con vestidos largos en forma de campana que rozaban el suelo, sombreros profusamente adornados con plumas, guantes de seda blancos, abanicos, sombrillas y bolsas importadas de Europa. Por su parte, los hombres vestían de traje de corte formal, sombreros de copa y bastones de paseo, para seguir la moda imperante al más puro estilo francés e inglés. Sus atuendos se complementaban con relojes de bolsillo y guantes que remarcaban su elegancia al interior del Pabellón.

Imagen 48: Pabellón Español, 1910.



Fuente: México en fotos, *Exposición del Centenario en México* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/9x33v>

¿Y qué fue de los artistas mexicanos? ¿Qué pasó con la prolífica camada de la que hemos venido hablando con tanta efervescencia? simplemente fueron marginados dentro del programa de las fiestas; el itinerario del Centenario nunca consideró una exposición de arte mexicano. Curioso contrasentido sobre el cuál será interesante reflexionar.

Uno de los números fue una gran exposición de pintura española contemporánea de la época al interior de un costoso pabellón, cuyos gastos fueron cubiertos por México. La exposición española estaba perfectamente, pero ¿Qué, no se nos daría nada a nosotros mexicanos, cuya independencia era precisamente lo que se celebraba?³⁹².

Imagen 49. El espejo de la falsa moral durante el porfirismo.



La atención de la élite porfirista estaba puesta en la pintura europea, considerada como “de alta cultura”, mientras la pintura nacional y sus talentosos artistas eran despreciados en su misma tierra. Se celebraba lo importado en su esfuerzo por exponer “la civilización”, al tiempo que, irónicamente, se despreciaba lo nacional.

Fuente: Medium, *Dr. Atl un artista de vanguardia* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/rwbwbb>

Mientras se celebraban los cien años de emancipación de la Corona de España, el régimen de Porfirio Díaz no solo construyó exclusivamente para la ocasión un recinto llamado “Pabellón Español”, sino que al mismo tiempo, excluyó a los pintores mexicanos que se supone, debían ser parte de las celebraciones junto con sus obras.

La paradoja radica en que, estamos hablando de los mismos autores cuyas creaciones habían recibido elogios y reconocimientos en la prensa, revistas y dinastías exposiciones tanto de manera nacional como internacional en los años frescos al Centenario. Por lo que, no es de extrañarse la capacidad de respuesta a este agravio: encabezados nuevamente por el Dr. Atl, solicitaron apoyo del gobierno para una exposición de la recientemente creada “Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos”.

³⁹² J.C. Orozco, op. cit., p. 24

El nombre de *Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos* es particularmente interesante y merece una atención especial por dos motivos trascendentales; primero; por la omisión de los arquitectos, lo que indica de manera significativa el ambiente que se vivía al interior de la Academia en aquellos años. En segundo lugar; dicha omisión nos permite aportar a la tesis doctoral de Eduardo Báez Macías en 2002; ya que coincidimos con su enfoque al interpretar este detalle como una analogía al concepto marxista de la *lucha de clases*.

Para fundamentarlo, es vital señalar que este concepto no se limita exclusivamente al contexto capitalista, puesto que el marxismo, en palabras del filósofo Louis Althusser comprende que “todo está relacionado con la lucha de clases; la historia de las sociedades existentes es la historia de la lucha de clases”³⁹³. Consecuentemente, la lucha de clases identifica también el antagonismo de intereses entre dos distintos grupos dentro de un sistema; en este caso, manifestado en el ámbito cultural y académico de la época.

Contextualizándolo con lo sucedido en Bellas Artes; comencemos por rescatar lo expuesto por Luis González y González, cuando señaló que: “dentro de esta generación, y por primera vez en la historia de este país, se presentó un número mayor de protagonistas de la vida mexicana nacidos en la periferia y no en el núcleo de la república, pues solo una décima parte perteneció a la metrópoli”³⁹⁴.

En efecto, los alumnos de arquitectura procedían de estratos sociales conservadores y acomodados, especialmente de la capital mexicana. Mientras que, entre los pintores y escultores predominaba un terruño provinciano; Jalisco, Aguascalientes, Guanajuato, San Luis Potosí, Veracruz, Campeche, Oaxaca, Zacatecas, Nuevo León, Chihuahua, etcétera. Y aquellos que llegaban a ser oriundos de la ciudad de México, pertenecían a las clases populares. Por esta razón, nos dice Báez Macías: “eran más proclives a la rebeldía y la revolución”³⁹⁵. De manera similar, Daniel Schávelzon planteó que “los artistas de provincia” eran más flexibles y libres en su expresividad, pues se encontraban menos condicionados por los ideales centralistas del régimen y su obra se dirigió más a la realidad³⁹⁶.

³⁹³ L. Althusser, *Marxismo y lucha de clases*, p. 5

³⁹⁴ L. González (1986) *La ronda de las generaciones*, p. 84

³⁹⁵ E. Báez, op. cit., p. 262

³⁹⁶ D. Schávelzon, op. cit., p. 214

Bajo nuestra consideración, queremos aportar que esto fue efectivamente, otro de los grandes distintivos de la brillante generación: querer escapar -a través de una plástica original, costumbrista y sensible- de las pautas del afrancesamiento en tiempos dramáticamente afrancesados.

Imagen: 50 Asociación de Pintores y Escultores Mexicanos de 1910.



Destacan las figuras de José Clemente Orozco, Germán Gedovius, Dr. Atl y Alfredo Ramos Martínez. Para ese entonces, Saturnino Herrán contaba con 23 años.

Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

Antes de continuar, es fortuito aclarar lo siguiente: el otro gran objetivo de esta exposición -más allá de poder mostrar ante el público las piezas realizadas por esta generación- fue el de protestar contra los beneficios de los que gozaban los pintores extranjeros en nuestro país³⁹⁷. Esto no quiere decir que los artistas nacionales se opusieran, ni mucho menos, desvaloraran la exposición española; ¿Por qué habrían de hacerlo? En años anteriores ya se había expuesto pintura extranjera y sabían de la importancia de aprender de ella; es más, veían en los maestros españoles ejemplos a seguir.

Lo que realmente les generó una fuerte inconformidad fue que los organizadores de los festejos no contemplaran en ningún momento la realización de una exposición nacional, más cuando se estaba consciente de su capacidad. Por ello, no es descabellado pensar que la acción discriminatoria repercutió para reforzar todavía más ese sentimiento rebelde y anti academicista en esta generación.

³⁹⁷ A. Uzcanga, op. cit., p. 97

Para su buena fortuna, la petición rindió frutos, y nuestros artistas pudieron mostrar sus creaciones ante semejante escenario. Seguramente, por esta razón, el historiador del arte Xavier Moyssén no se limitó al describir que: “con los acostumbrados y falsos entusiasmos del momento” las autoridades dispusieron una galería para la exposición mexicana, eso sí, “con nombre pomposo”: salón Olavarrieta (filántropo poblano que donó una importante colección de pinturas antiguas a la Academia)³⁹⁸. En el diario *El arte y la ciencia*, podemos ver un resumen de la convocatoria, cuyas bases señalaban que:

- 1.-Todo artista Pintor o Escultor tendría derecho a exhibir sus producciones, siempre que estas sean aceptadas por el jurado.
- 2.-Puede exhibirse todo género de pinturas al óleo, temple, pastel, acuarela, etc., esculturas en mármol, barro, yeso, madera, etc., dibujos al carbón, lápiz, etc.
- 3.-La exposición tendrá lugar en la Academia N. de Bellas Artes. Se abrirá el 20 de septiembre y se cerrará el 20 de octubre.
- 4.-Las obras deberían enviarse a la Academia antes del 15 de septiembre, por cuenta y riesgo del expositor.
- 5.-Las obras recibidas después de estas fechas no serán aceptadas.
- 6.- La asociación percibirá el 10% de las ventas.
- 7.- La obras podrían retirarse durante el mes de noviembre³⁹⁹.

En *Revista de Revistas*, el crítico Guillermo Symonds no dudó en bautizar a Atl como el “Apóstol de la pintura en México”⁴⁰⁰, pues consiguió el permiso y ayuda monetaria por parte del Ministerio de Bellas Artes. La exposición se inauguró el 19 de septiembre a las diez de la mañana, Justo Sierra destinó tres mil pesos para la causa, aunque no dejaría de representar más que una décima parte de lo que se le otorgó a la exposición española (\$30,000). Al respecto, en el *Boletín de Instrucción Pública* de 1910 podemos leer lo siguiente:

Líbrese a la Secretaría de Hacienda a fin de que en cargo a la partida 8317 del presupuesto urgente, ministre a la Tesorería General de la Federación al Sr. Gerardo Murillo, la cantidad de \$3,000 como subvención que concede esta Secretaría para la exposición de Obras de Artes Nacionales que se efectuará en septiembre⁴⁰¹.

³⁹⁸ X. Moyssén, op. cit., p. 76

³⁹⁹ “Exposición Mexicana”, en *El Arte y la Ciencia*, 1910, pp: 34-35. Citado en: P. García, op. cit., pp: 70-71

⁴⁰⁰ Véase E. Báez, op. cit., p. 211

⁴⁰¹ Véase en P. García, op. cit., p. 69

Posteriormente, los artistas decidieron nombrar tesorero de esta “ridícula suma” a Joaquín Clausell y se repartieron en tantos de cincuenta y cien pesos para la compra de materiales, además de responsabilizarse con entregar sus obras -tanto echas como nuevas- en un plazo de 60 días; cuando se cumplió el tiempo, recuerda José Clemente Orozco “los artistas reunidos en asamblea con aclamaciones o rechiflas fueron aceptando o rechazando las obras que integraron la exposición”⁴⁰². Se dispuso del patio, pasillos y salones de la Academia, y ellos mismos se encargaron de la museografía. Fue así como los esfuerzos renovadores de la Academia, y especialmente de nuestro rebelde Dr. Atl, fueron recompensados.

Como era de esperarse, ni don Porfirio, ni los integrantes de su gabinete asistieron, a excepción del ministro Justo Sierra y sus hombres más cercanos como Ezequiel A. Chávez y Alfonso Pruneda⁴⁰³. Para sorpresa de muchos, el recorrido también contó con la presencia del director Antonio Rivas Mercado, aquel que los había tachado de “timadores”⁴⁰⁴.

Imagen 51. Justo Sierra y sus hombres en la Exposición de Arte Mexicano.



Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

La lista de 49 expositores⁴⁰⁵ estuvo integrada por alumnos, profesores y artistas independientes; este último detalle no debe pasar desapercibido, pues nos ayuda a reforzar todo lo anteriormente dicho; sobre cómo la transición política y social del país se reflejaron también en el arte, cuyo disfrute público y sin exclusiones no debía ser solamente una

⁴⁰² J. C. Orozco, op. cit., p. 25

⁴⁰³ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 39

⁴⁰⁴ D. Figueroa, p. 28

⁴⁰⁵ P. García, op. cit., p. 72

cuestión de *justicia cultural*, sino también, una inversión en la construcción de una sensibilidad más vibrante, inclusiva y humanamente más rica. La Academia, al difundir un arte libre, y que se desarrollara más allá de la rigidez de las aulas, se convirtió en un crisol de experiencias compartidas; e ahí uno de los grandes triunfos de este nuevo arte: configurar un arte verdaderamente público; momento capital de la historia de la plástica en nuestro país.

Imágenes 52 y 53. Un vistazo de la Exposición Mexicana al interior de los salones.



Fuente: P. García de Garmen, *Exposición de los artistas mexicanos de 1910*, pp: 80-81.

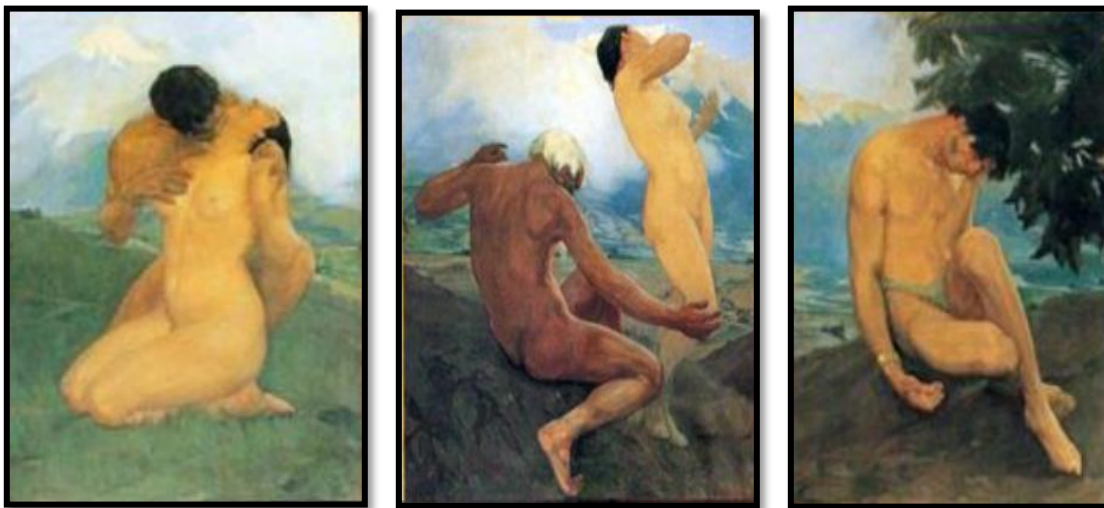
Se mostraron alrededor de trescientas obras entre pintura, escultura, dibujo y grabado. Destacaron, sobre todo, las creaciones de Francisco de la Torre, Jorge Enciso, Roberto Montenegro, Francisco Romano Guillemín, Joaquín Clausell, Alfredo Ramos Martínez, Alberto Garduño, Germán Gedovius, Sostenes Ortega y José Clemente Orozco. Por su parte, Saturnino Herrán expuso por vez primera: *Vendedoras de ollas*, además de *Molino de Vidrio*, *Labor* y *La leyenda de los volcanes*; esta última, conformada mediante tres paneles que representa una narración indígena sobre el amor entre Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

Estuvo colgada en el muro del descanso de las escaleras que conducen del patio al primer piso. Cabe resaltar que este tríptico representó su último trabajo escolar, lo realizó dentro de la clase de Germán Gedovius; además de hacerle acreedor a la aclamación de alumnos, maestros de la Academia y el público, le dio el reconocimiento del primer lugar en la clase de composición⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ D. Figueroa, op. cit., p. 24

Saturnino plasma la pasión y el amor interminable, es justo como aparece en el lado izquierdo del lienzo, como la exaltación de la vida, el amor y la pasión de los cuerpos. Al centro se ve el castigo impuesto por su padre a la princesa y su transmutación a la montaña nevada; por último, de lado derecho, la tristeza de su amante. Lo plasmado ahí como excepcional fantasía del erotismo y la sensualidad de los cuerpos es un recurso que no sería nuevo en la pintura mexicana, sin embargo muy ejemplar⁴⁰⁷.

Imágenes 54-56. Saturnino Herrán: *La leyenda de los volcanes*, 1910.



Fuente: M. Sánchez, *Una interpretación del desnudo artístico en la obra pictórica de Saturnino Herrán*, p. 87.

También expuso en la esquina sureste del patio un lote de obras compuesto por los lienzos murales *Alegoría de la construcción* y *Alegoría del trabajo*, que le habían sido previamente encargadas por el ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para la decoración de la Escuela Nacional de Artes y Oficios para hombres. En ellas, es posible observar la energía cotidiana y las fuerzas interiores de los hombres comunes en sus labores diarias, además de honrar la dignidad, vitalidad e importancia del obrero como sujeto central del progreso de la ciudad moderna. Asimismo, ambas obras marcarían el punto de partida de una declinación por los trabajos de gran formato.

Sus obras atrajeron la atención del público y la crítica, bajo elementos iconográficos que iban a caracterizarlo para siempre (manejo del color, perspectiva, conocimiento del espacio, temáticas eróticas, naturalistas, costumbristas, contraste con la idealización europea, etcétera); tenía 23 años y su trabajo manifestaba un desparpajo prematuro.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 25

Para Saturnino Herrán no tiene sentido alguno hacer, de una cabeza de estudio o de un estudio de figura, una suerte de arquetipo abstracto: son los hombres y las mujeres en su plena especificidad los que lo motivan y dejan aflorar sus dotes de observación y de recreación. Esto confiere a sus obras un sello inconfundible; un hálito humano que le es absolutamente singular⁴⁰⁸.

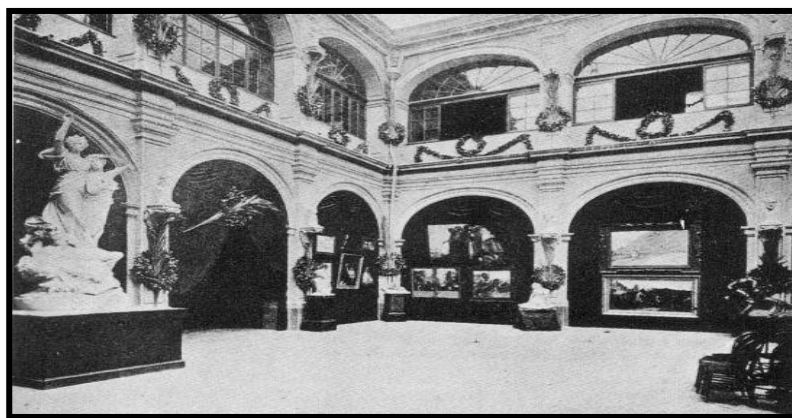
Imágenes 57 y 58: *Alegoría de la construcción* y *Alegoría del trabajo*.



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Los artistas engalanaron el recinto con guirnaldas y coronas de encino y palma, plantas de ornato y cortinajes rojos; las aulas del primer piso sirvieron para los cuadros pequeños y en el patio principal se montaron las obras de gran formato. De hecho, esa fue la primera vez que se usó el patio central como espacio museográfico; para proteger las obras del sol y la lluvia, fue necesario cubrirlo con una lona que costó 400 pesos⁴⁰⁹.

Imagen 59. Vista del patio central de la Exposición Mexicana.



Fuente: P. García, *Exposición de los artistas mexicanos de 1910*, p. 77

⁴⁰⁸ Véase D. Figueroa, op. cit., p. 24

⁴⁰⁹ Véase P. García, op. cit., p. 72

La entrada fue libre; durante las semanas que estuvo abierta al público fue muy concurrida, a tal grado que hubo momentos en que la policía tuvo que intervenir en el acceso y tránsito de los visitantes. Ante este acontecimiento insólito, los artistas decidieron posponer por diez días más la exhibición; se decía que el gran triunfo de esta muestra fue que “era mucho más apegada a la realidad local”⁴¹⁰.

La española era más formas y pomposa, pero la nuestra con todo y ser improvisada, era más dinámica, más variada, de más ambición y sin ningunas pretensiones. La mayoría de jóvenes artistas exponían por primera vez sus obras. Ocupaba el patio por entero, los corredores y todos los salones disponibles. Nunca se ha vuelto a ver en México una exposición semejante⁴¹¹.

Jorge Enciso, Joaquín Clausell y Sostenes Ortega se ganaron amplios comentarios por parte de la prensa; esta misma reconoció a Gedovius de manera unánime como “un gran colorista”⁴¹². Por si fuera poco, la exposición contó entre los espectadores a doña Carmen Romero Rubio de Díaz y los embajadores especiales de Estados Unidos y Japón⁴¹³.

La comitiva gubernamental observó con profunda dedicación las obras, llamando potentemente el interés de Justo Sierra; incluso, el recorrido del ministro y sus acompañantes duró más de lo previsto. Al concluir la visita, canceló su agenda del día para quedarse a platicar con los profesores y alumnos.

Posteriormente, declaró ante los periodistas que la decoración de los edificios públicos de la República Mexicana ya no sería obra de extranjeros sino de artistas mexicanos, a quienes prometió ayudar. Al día siguiente, los periódicos llenaron sus planas de la exposición mexicana, y no fue para menos; la exposición tuvo un éxito rotundo; el muralismo mexicano había nacido.

⁴¹⁰ Véase: V. Ruiz, op. cit., p. 63

⁴¹¹ J. C. Orozco, op. cit., p. 25

⁴¹² P. García, op. cit., p. 74

⁴¹³ Ibidem, p.72

Imagen 60. Los artistas nacionales en el patio principal de la ENBA.



Fuente: Medium, *Dr. Atl un artista de vanguardia* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/rwbwbb>

La aventura no paró allí; en octubre, para festejar los alcances obtenidos, los artistas junto con Justo Sierra y sus hombres, organizaron un paseo en trajinera; recorrieron el Canal de la Viga desde Santa Anita (Iztacalco), hasta el mítico lago de Xochimilco, en donde a bordo de pintorescas y pequeñas embarcaciones, los maestros compartieron y disfrutaron el fruto de su trabajo. Entusiasmados por el éxito, siguieron con los planes del Dr. Atl: conseguir del gobierno muros en los edificios públicos para pintar.

Posteriormente, Sierra ofreció los muros del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria para iniciar a la brevedad su decoración ante el entusiasmo más que obvio de la pléyade. Días después, asistieron Gerardo Murillo, Roberto Montenegro, Saturnino Herrán, José Clemente Orozco, Joaquín Clausell -entre otros integrantes de la Sociedad de Pintores y Escultores- a recibir la notificación de la Secretaría donde se les daba “luz verde” para poner manos a la obra bajo la temática de *La evolución del hombre*. Decidieron no poner a concurso la decoración, sino realizarla entre todos⁴¹⁴.

⁴¹⁴ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., pp: 39-40

Imágenes 61 y 62. Excursión de los artistas mexicanos en Xochimilco, 1910.



Fuente: P. García de Garmen, *Exposición de los artistas mexicanos de 1910*, pp: 82- 83

El aprovechamiento de los distintos temas que les ofrecía la realidad mexicana de aquellos días -y su historia en sí- (prehispánica, virreinal, independiente) fue -a nuestro juicio- el mayor logro del incipiente movimiento muralista, pues no solo se expresaba libremente la sensibilidad artística de una época, sino también se “arrancaba” de los espacios elitistas y cerrados (academia y exposiciones) al arte mexicano, para obsequiar al pueblo un arte público de dimensiones monumentales. Gracias a las memorias de José Clemente Orozco, hoy sabemos que nuestros creativos perseverantes maestros alcanzaron a colocar los andamios y se encontraban listos para comenzar, pero aquel 20 de noviembre de 1910 la Revolución estallaba, deteniendo todo un proyecto por completo; por un lado, esa forma de impulsar el arte mexicano por parte de Justo Sierra, por otro, alcanzar la meta trazada por el Dr. Atl. sobre un arte monumental que desembocara en la pintura mural; “empezamos a hacer preparativos para la pintura mural en noviembre siguiente. El día 20 estalla la revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos”⁴¹⁵.

Así fue la exposición de 1910, la del centenario. No fue en manera alguna un acontecimiento revolucionario, como lo fue la revolución política, pero fue una muestra evidente de que la Escuela y los alumnos ya eran diferentes a lo que habían sido durante el siglo XIX [...] En esos años del centenario, aprendían, ensayaban sus primeras búsquedas hacia un nuevo arte⁴¹⁶.

⁴¹⁵ J.C. Orozco, op. cit., p. 26

⁴¹⁶ E. Báez, op. cit., p. 212

Quizá, la síntesis más reveladora del complejo ambiente cultural e ideológico que permeó en el arte creado por esta fructífera generación de artistas -tanto en los albores de 1910, como en los años subsecuentes, y una vez que el muralismo se había consolidado e institucionalizado bajo el mecenazgo de Vasconcelos- se encuentre plasmado en las siguientes líneas del *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* de 1923⁴¹⁷, pues encapsula el espíritu y compromisos de una nueva estética posrevolucionaria, aunque gestada desde los años previos de la Revolución. El escrito no solo articula una nueva sensibilidad y visión estética, también expone las bases de su compromiso social con el pueblo y las aspiraciones de poder aportar a la transformación de la nación.

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y sana del mundo, su tradición indígena es la mejor de todas. Es grande porque siendo popular es colectiva, y es por eso que nuestro objetivo fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo hacia la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte ultra-intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que, siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate⁴¹⁸.

Tras tres décadas de aparente prosperidad y una forzada estabilidad política, la dictadura se veía agotada al igual que su jerarca. La combinación de un sistema estrictamente oligárquico, gerontocrático y cada vez más cerrado, junto con el creciente hastío de una clase popular y

⁴¹⁷ Cuando Siqueiros regresó de Europa en 1922 se unió a sus colegas para crear dicho sindicato del que fue secretario general. El sindicato decidió crear su propio órgano de expresión y fue así como en la primera quincena de marzo de 1924 apareció el núm. I de *El Machete*. Cabe recordar que desde finales de 1923 Adolfo de la Huerta había desconocido al gobierno del general Álvaro Obregón y fue proclamado presidente provisional por el general Guadalupe Suárez. Con ese motivo, el 9 de diciembre de ese año, el sindicato lanzó un manifiesto que redactó Siqueiros y firmaron junto con él Diego Rivera, primer vocal; Xavier Guerrero, segundo vocal, y Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. Fue publicado en el núm. 7 del periódico *El Machete*, en la segunda quincena de junio de 1924.

⁴¹⁸ D.A. Siqueiros, *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*, p. 2

mayoritaria que clamaba por justicia, tierra y libertad, se mezcló con una multiplicidad de factores internos, cuyas consecuencias se reflejarían en el estallido de una revolución percibida como la única solución viable ante un sistema carente de alternativas democráticas y de renovación.

El 5 de octubre de 1910, Francisco I. Madero llamaba a levantarse en armas a través del Plan de San Luis, que si bien, no contó con el apoyo esperado por parte de sus partidarios antirreeleccionistas (casi todos miembros de la clase media urbana) sí se vio secundado -como era de esperarse- por los grupos populares rurales de algunas zonas del país, principalmente las pertenecientes a los estados de: Chihuahua, Sonora, Coahuila, Durango, Guerrero y Morelos; regiones donde hubo desde un principio alzamientos decididos contra el ejército federal, aun cuando sus contingentes fueran -inicialmente- pocos y débiles, especialmente hasta febrero de 1911. Estos, se robustecieron notablemente durante los meses subsiguientes de marzo y abril; periodo que también vio nacer la consolidación de líderes carismáticos como Pascual Orozco y Francisco Villa en el norte, mientras que Emiliano Zapata aparecía como el gran libertador del sur.

El primer gran triunfo decisivo por parte de las fuerzas nortteñas se concretó con la toma estratégica de Ciudad Juárez el 10 de mayo de 1911; evento que aceleró de manera irreversible la caída de Díaz. Finalmente, para el día 21 se pactó la suspensión de hostilidades mediante los convenios de Ciudad Juárez, dando por hecho la renuncia del General Díaz y el vicepresidente Ramón Corral, estableciendo así, de manera oficial el fin de Porfirio Díaz en el poder y el inicio de una primera etapa en la Revolución Mexicana: la del triunfo legal⁴¹⁹.

A pesar de la renuncia y exilio de don Porfirio hacia París, Antonio Rivas Mercado, reconocido porfirista, se mantuvo en la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes, lo que desató una fuerte inconformidad entre los estudiantes; incluso, para julio de 1911, la preferencia por los estudiantes de Arquitectura incrementó y, para rematar, contrató al profesor Vergara Lope, a quien se le acusaba de volver a los métodos tradicionales de copia de estampas y estatuas clásicas, dinámica que nuestra generación dorada, previsiblemente, consideraba obsoleta.

⁴¹⁹ D. Cosío, et. al, *Nueva Historia General de México*, pp: 516-517

Ante este panorama, los estudiantes de pintura, liderados por el Dr. Atl y su férreo espíritu revolucionario, presentaron formalmente su inconformidad. Rivas Mercado no solo ignoró las demandas, sino también ordenó la suspensión de los estudiantes involucrados, por lo que la huelga de julio fue inevitable⁴²⁰. José Clemente Orozco relató que aquella ocasión “fue la primera vez que David Alfaro Siqueiros (principal cabeza del movimiento) e Ignacio Asúnsolo, fueron a dar a la cárcel”⁴²¹.

Solo unos días después, el 28 de julio, los estudiantes lograron entrevistarse con el nuevo ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes: Francisco Vázquez Gómez. En la reunión exigieron la inmediata renuncia del director, presentando una serie de acusaciones y denunciando los actos discriminatorios que desde años atrás existían. Consecuentemente, los alumnos solicitaron la separación de escuelas⁴²². Finalmente, su demanda fue atendida, marcando otro triunfo decisivo para esta generación en ascenso.

En los últimos días de octubre, la Secretaría de Instrucción Pública acordó designar a Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) como subdirector de la Escuela Nacional de Bellas Artes, además de desvincular a los ramos de pintura y escultura con el de arquitectura⁴²³. De manera definitiva, Rivas Mercado renunciaría en abril de 1912 y Ramos Martínez asumía la dirección.

Oriundo de Monterrey, Nuevo León, a Alfredo Ramos Martínez se le reconoce por ser una figura clave dentro de la transición de los estilos académicos tradicionales a los estilos modernos en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX, centrando su obra en asuntos arraigados a la cultura y la vida cotidiana, cuyas pinturas a menudo representaban pueblos indígenas, paisajes y escenas costumbristas. Sin duda, su mayor aportación a la plástica nacional fue la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, Iztapalapa y Chimalistac, cuyos métodos enriquecieron la educación artística de nuestro país, ya que animaron a los alumnos a pintar directamente de la naturaleza y la cotidianidad que ofrecían las calles, mercados, tianguis, festividades, etc.

⁴²⁰ V. Ruiz, op. cit., p. 64

⁴²¹ J. C. Orozco, op. cit., p. 27

⁴²² V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p.44

⁴²³ F. Ramírez (2008) op. cit., p.354

Esto potencio en los jóvenes pupilos una experiencia sensible ante su entorno -que ya de por sí, venían manejando-, al tiempo que se fomentaba un enfoque más inclusivo del arte, e inspiró a futuras generaciones de artistas a explorar y difundir la rica herencia cultural que tanto caracteriza a este suelo. En esta línea, Fausto Ramírez sintetiza que, los alumnos huelguistas no ocultaron su regocijo y esperanza en que la originalidad del regiomontano y sus dotes pedagógicas les ayudasen a crear un arte “verdaderamente nacional”.⁴²⁴ Para ese entonces, Saturnino tenía 24 años y, por aquellos días, entabló contacto en la Academia con Ramos Martínez.

Imagen 63: Germán Gedovius, Alfredo Ramos Martínez y Saturnino Herrán, ca. 1911.



Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

Tales fueron las condiciones para las siguientes generaciones, con Saturnino Herrán, Francisco Goitia, Gerardo Murillo, Roberto Montenegro y otros más cuya rebeldía, catalizada por la Revolución de 1910, conduciría a la gran huelga de 1911, como corolario de la revolución política y social. La caída de Díaz, la renuncia de Rivas Mercado, las escuelas al aire libre y los ecos de las vanguardias derribaron finalmente lo que quedaba de aquel valladar de la enseñanza académica [...] El academicismo no existía más. Un arte libre, parido de la revolución era el porvenir del momento [...] La Academia había cumplido su función en la historia [...] fue la única posibilidad para crear una escuela mexicana en las bellas artes⁴²⁵.

Con la toma de posesión de Francisco I. Madero en noviembre de 1911, daba inicio una década turbulenta y decisiva que cambiaría el porvenir nacional durante el resto del siglo XX. Y aunque su ascenso al poder representó un momento de enorme esperanza democrática

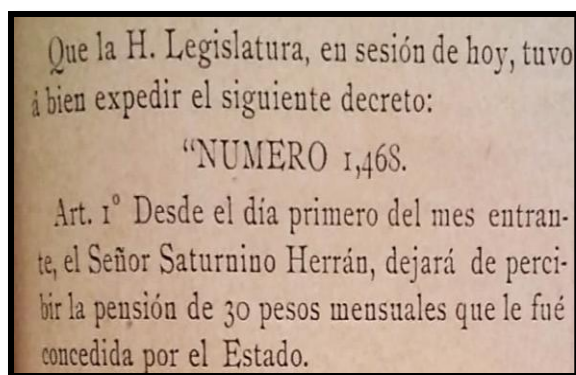
⁴²⁴ Idem.

⁴²⁵ E. Báez, op. cit., p. 252

para el país, su gobierno terminaría fatalmente después de 15 meses. El coahuilense no lograría consolidar las ambiciosas reformas sociales y agrarias que había prometido, ni mucho menos conseguiría controlar las múltiples facciones que se levantaron en su contra apenas asumía el cargo.

Por otro lado, este año marcó el final de la época estudiantil de Saturnino Herrán. En una pequeña nota del 25 de junio de 1911, *El Republicano* (diario de Aguascalientes) informaba que “desde el día primero del mes, Saturnino Herrán, dejará de percibir la pensión de 30 pesos mensuales que le fue concedida por el Estado”⁴²⁶.

Imagen 65. *El Republicano*, junio de 1911.



Fotografía de Ángel Palacios, diciembre de 2024.

Fuente: Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) *El Republicano*, núm. 1, 1911.

A Saturnino, esto le permitió contar con más tiempo, el cual hizo productivo. Su obra se multiplicó con los meses; “no paraba, era obsesivo”⁴²⁷; “cuando tuvo la oportunidad “se pasó horas observando cuadros” menciona Víctor Muñoz⁴²⁸. Desde las primeras horas del día comenzaba con su labor, al tiempo que emprendió su propia ruta; su técnica y gusto evolucionaron hacia lo típicamente mexicano.

Fue entonces, cuando los pintores se dieron cuenta cabal del país en donde vivían. Saturnino Herrán pintaba ya criollas que él conocía, en el lugar de las manolas de Zuloaga. El Doctor Atl se fue a vivir al Popocatepetl y yo me lancé a explorar los peores barrios de México. En todas las telas aparecían poco a poco, como una aurora, el paisaje mexicano y las formas y colores que nos eran familiares. Primer

⁴²⁶ *El Republicano*, 25 de junio de 1911, núm. 26.

⁴²⁷ Muñoz, Víctor [Canal once] *Artes - Saturnino Herrán (23/09/2015)* [vídeo] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

⁴²⁸ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 36

paso tímido todavía, hacia una liberación de la tiranía extranjera, pero partiendo de una preparación a fondo y de un entrenamiento riguroso⁴²⁹.

Con el advenimiento de la Revolución Mexicana se gestó el proceso de reconstrucción social y cultural del país, dándose la exaltación de una intensa búsqueda de identidad nacional desde su dimensión indigenista, histórica y popular. De este modo, el arte mexicano emanado en los sangrientos y devastadores tiempos revolucionarios, se propuso subsanar la deuda histórica ante los convencionalismos de todo un siglo; para ello, aportaría las imágenes del México que ignoró la cultura artística decimonónica.

La nueva estética revolucionaria dirigiría su mirada hacia los personajes olvidados: el campesino, el proletario y el indígena, para ser dotados de una dignidad y sensibilidad estética y simbólica que le permitiría posicionar de manera crucial a Saturnino Herrán dentro de este momento de transición; todo parecía indicar que el escenario se articulaba para que el joven hidrocálido demostrara de una vez por todas de que estaba hecho.

⁴²⁹ J. C. Orozco, op. cit., p. 23

Capítulo 3: *Nuestros dioses: Una mirada sensible y nacionalista (1912-1918).*

1.- Revoluciones, carencias, sufrimientos y creaciones.

El triunfo de la revolución maderista propició un clima de optimismo y esperanza para una sociedad lastimada por décadas de una ideología positivista, y que tras los primeros derramamientos de sangre, aspiraba a ver satisfechas sus demandas históricas. Naturalmente, fueron las clases sociales más vulnerables las que comenzaron a articular una serie de legítimas peticiones que se convirtieron en el verdadero eje de la lucha revolucionaria, sin embargo, muy pronto se verían decepcionadas.

Dichas demandas, sobre todo agrarias, no pudieron ser detectadas a tiempo por el incipiente gobierno de don Francisco I. Madero; el enfoque casi exclusivo en la restauración de la democracia y las libertades políticas, quedaron cortas para un pueblo hambriento y despojado de sus tierras, encarnando en rebeliones armadas que desestabilizarían al país, como las de Emiliano Zapata y Pascual Orozco.

La inicial victoria del proyecto democrático concluiría con un trágico final en febrero de 1913; en la que la caída de su líder fue el resultado de una frágil administración y peligrosamente inexperta para hacer frente a las demandas sociales de las clases populares, así como la poca resistencia ante la fuerza de la oposición por parte de la vieja élite porfirista.

Así pues, a diferencia del éxito obtenido contra Díaz, la gestión presidencial maderista resultó fallida; el sueño revolucionario y el intento de una democracia comenzaría a transitar entre la desolación, el dolor de la guerra y una nueva dictadura militar, mientras que la identidad nacional era puesta a prueba y el arte se erigió como elemento esencial para la catarsis, la reflexión y la reconstrucción.

Mediante la nueva plástica revolucionaria, se comenzaría a cimentar una nueva visión del país, convirtiéndose en un factor trascendental para moldear la conciencia y la identidad posrevolucionaria. Por su parte, Saturnino Herrán daba inicio al punto álgido de su trayectoria de una vez por todas; sus lienzos se convirtieron en testimonio vivo de una época, plasmando un hondo sentimiento nacional-costumbrista, cargado de profunda sensibilidad y melancolía. Herrán supo capturar los rostros, escenas y costumbres sobre los cuales pudo legar una penetrante reflexión en los pocos años de vida que le quedaban.

A finales del porfiriato y durante los años violentos desaparecieron los principales pintores porfirianos, aunque sus relevos despuntaron durante aquellos mismos años [...] Saturnino Herrán, que cronológicamente debió pertenecer a la pintura revolucionaria, falleció en 1918⁴³⁰ [...] precisamente cuando se acababa la Revolución y estaba el Gobierno establecido que le hubiera permitido pintar⁴³¹.

Ya lo dijo Manuel Toussaint: “El arte desdeña al mundo aristocrático para ennoblecerse con la vida de los humildes”⁴³². En tiempos de la Revolución, la crítica de arte exigía precisamente, que los artistas se incorporaran a los ideales revolucionarios que aspiraban a transformar la estructura política, económica y social del país, y que apenas venían consolidándose, conjugando un imaginario que expresara la identidad nacional de una manera “más terrenal”.

Para comprender a cabalidad la propuesta nacionalista que distinguió los principios de los gobiernos de la Revolución, es indispensable repensar la trayectoria histórica de México, cuyo territorio ha sido siempre nutrido por culturas, pensamientos y símbolos diversos que identifican a la nación multicultural que hoy somos. Sin embargo, hay que recordar que el país surgió y se desenvolvió por mucho tiempo como una nación carente de homogeneidad geográfica, étnica o antropológica.

En el intento por establecer coordenadas comunes, inclusivas y elocuentes para todos los mexicanos dentro del marco de la reconstrucción cultural, se abrió paso a la reinterpretación de viejos postulados decimonónicos relacionados con la identidad mexicana, es decir; el valor heroico del pasado precolombino, la dignidad de la *raza americana*, la supremacía del mestizaje y sus productos culturales, la pertenencia de la nación a una cultura cosmopolita y otras ideas similares⁴³³.

Por otro lado, en el replanteamiento intelectual de principios del siglo XX, tanto artistas, como críticos, e incluso los consumidores de arte, ya no tendrían dudas de la legitimidad de la tradición popular, integrándola plenamente a su cotidianidad. De esta forma, el abanico se abrió, permitiendo que las especulaciones sobre el arte y los artistas se ajustaran

⁴³⁰ J. Garcíadiego y S. Kuntz, “Revolución Mexicana” en *Nueva historia general de México*, p. 561.

⁴³¹ Véase F. Ramírez (2008) “Itinerario estilístico de Saturnino Herrán” en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, p. 367

⁴³² M. Toussaint, *Saturnino Herrán y su obra*, p. 10

⁴³³ F. Ibarra, *Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario*, p. 26

de tal manera que la población -de una manera más general- pudiera disfrutar de sus creaciones. Este cambio de la sensibilidad tuvo una consecuencia fundamental: a partir de la Revolución, el arte adquirió una poderosa finalidad pedagógica; dicha función emanaba de una particular concepción acerca de “qué” y “cómo”, debería ser “lo mexicano”.

En resumen, el artista y su obra se debían orientar hacia una función social ineludible, alineada a las necesidades y la visión del México emergente; consecuentemente, la nueva estética de la Revolución mostraría de manera más realista y digna las condiciones de la vida indígena-campesina; Saturnino Herrán se convertiría en piedra angular de esta sensibilidad renovada, consagrándose desde este momento como el constructor de la iconografía modernista mexicana. Para 1912 ya no hay dudas de la incorporación de los ideales modernistas asimilados por el hidrocálido, al tiempo que la ruptura con el academicismo decimonónico comienza a ser más y más visible. Ya seguro de sí, dominador de la técnica, libre de la Academia, su gusto evoluciona y deriva de manera franca y evidentemente hacia:

Lo nuestro; al folklore indígena; a los rostros terrosos de los campesinos, a la limpia bondad de las muchachas provincianas [...] a la belleza de nuestros jarros, a la tristeza de nuestros campos, a la carne, oro y canela, de nuestras indias. Y así, rebelde a la corriente del gusto europeo que encontraba ridículo y despreciable lo mexicano, pone su técnica, su experiencia, su pasión en exaltar en la carne mórbida de nuestras mujeres, su belleza criolla, cálida y sensual; y en el colorido de nuestros cielos y nuestras frutas, de nuestros sarapes y de nuestros amaneceres, el amor a lo genuinamente nacional⁴³⁴.

Desde aquel momento en que el gobierno maderista se vio forzado a afrontar la guerra ante zapatistas y orozquistas, y la Revolución Mexicana se dirigía hacia una desgarradora guerra civil lejos de terminar, Herrán ya advertía un claro y definitivo propósito de dotar de arraigo local a la temática modernista que venía desarrollando. La diferencia fundamental radicó en que, a partir de entonces, lo haría con una pasión más profunda, intensa y lucida.

Obras primerizas de esta etapa, como *Vendedor de plátanos* y *El gallero*, ejemplifican este cambio, pues en la representación de estos personajes, el pintor captaba esa esencia cultural mestiza del mexicano (sobre todo con *El gallero*) aportando una propuesta pictórica y moderna al urgente debate nacional sobre la identidad que su generación clamaba definir.

⁴³⁴ E. Gámes, *Saturnino Herrán y su obra. La mexicanización de la pintura*, p. 5

Víctor Muñoz propuso: “El arte no consiste en copiar la naturaleza tal como es, sino en representar la dignidad del símbolo que la significa”⁴³⁵. Efectivamente, de manera similar que en *Labor*, *La cosecha* o *Molino de vidrio*, analizados en el capítulo anterior, en *Vendedor de plátanos* podemos apreciar cómo el joven maestro moldeó a través de la pureza de una rica pincelada, la figura de un anciano cuyo esfuerzo -en medio de un paisaje nunca idílico, sino real y popular- emerge como un símbolo que vislumbra las fuerzas interiores de los hombres comunes ante el trabajo rudo: componente intrínseco del mexicano. Por su parte, *El gallero* es personificado por una figura asociada a una tradición arraigada en el México provinciano; ricamente ataviado con una indumentaria que hace clara referencia a la cultura popular y al mestizaje, representado con una dignidad imponente típica del Modernismo, que buscaba lo sublime en lo local. Su mirada es penetrante y su postura sobria.

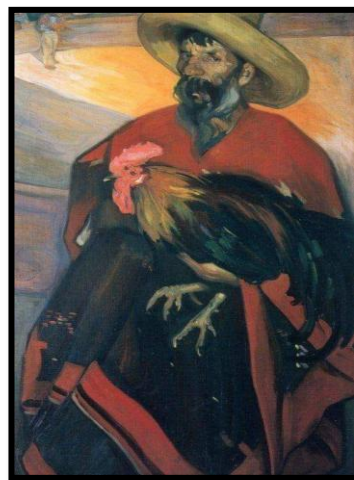
El gallo, de plumaje oscilante, pasa a ser símbolo inherente del orgullo y carácter del mexicano que, en este caso, es cargado por un hombre viejo, pero fuerte y valeroso, para crear así una síntesis que abogaba que el México mestizo no solo era acreedor a decorar una sala de museo, también podía ser el sujeto central del arte modernista. El lienzo fue expuesto en noviembre de ese mismo año, al interior de un conocido recinto: el antiguo Pabellón Español, construido en 1910, y fue calificado por la crítica como “el mejor de todo el conjunto; por la potencia, ancha y precisa a la vez, de su ejecución”⁴³⁶.

Imagen 1. S. Herrán, *Vendedor de plátanos*, 1912.



Fuente: G. Gallardo, *Saturnino Herrán en el Munal*, [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/bqwm>

Imagen 2. S. Herrán, *El gallero*, 1912.



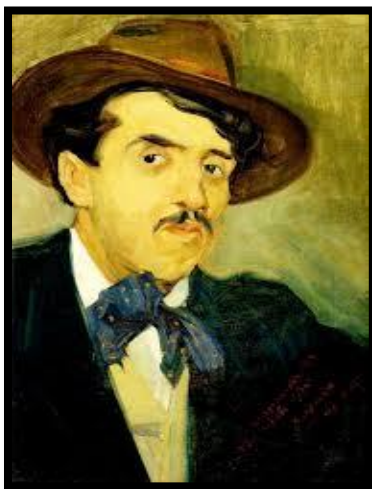
Fuente: L. Ramírez, *Saturnino Herrán. Artista del modernismo nacionalista*, p. 75

⁴³⁵ V. Muñoz y C. Fuentes, *Herrán: La pasión y el principio*, p. 8

⁴³⁶ Véase F. Ramírez (2008) op. cit., p. 357

Aquel mismo año de 1912 -marcado por el fallecimiento de dos pilares de la cultura nacional: Justo Sierra en Madrid a la edad de 64 años y José María Velasco en la ciudad de México a los 72- la vida personal de Saturnino Herrán tomó un rumbo decisivo cuando conoció a María del Rosario Arellano González, oriunda de esta ciudad. Fueron presentados por Alberto Cañas, fraternal amigo del pintor, de quien se dice, comenzó a redactar una monografía del artista, aunque al parecer, nunca terminada⁴³⁷.

Imagen 3. Saturnino Herrán: Retrato de Alberto Cañas, 1913.



Fuente: V. Quirarte, *El poeta de la figura humana*, p. 9

La trascendencia de aquel suceso fue inmediata y absoluta; tal como señala Muñoz: “este encuentro y cruce de miradas fue definitivo en la vida de ambos”⁴³⁸. Impresión que fue reforzada por Saturnino Herrán Gudiño, quien describe el evento como “un encuentro fulminante” tras el cual “no dejan de mirarse nunca más”⁴³⁹. Sucesivamente, el pintor aguascalentense comenzaría a forjar, desde un vínculo personal, la fuente de inspiración más íntima de su producción posterior.

Rosario Arellano nació el 11 de septiembre de 1893 en Tacubaya, y fue la tercera de siete hijos⁴⁴⁰. Su genealogía se encuentra directamente vinculada con las esferas políticas y el ejército de la época: su madre fue Margarita González Salas, que era hermana de José

⁴³⁷ D. Figueroa, *Espacio, tiempo y obra de Saturnino Herrán: Alegoría de lo íntimo*, p. 42.

⁴³⁸ H. Gutiérrez y V. Muñoz, *Saturnino Herrán. Instante subjetivo*, p. 48

⁴³⁹ Comunicación personal de Saturnino Herrán Gudiño en 2024.

⁴⁴⁰ Family Search, *Breve historia de María del Rosario Arellano González*. [en línea] consultado en: <https://n9.cl/71wwf>

González Salas, quien fuera Ministro de Guerra del presidente Madero. A su vez, José González Salas estaba casado con Herminia Trillo Salcedo; prima hermana del presidente⁴⁴¹.

Por otra parte, el padre de Rosario fue Francisco Arellano, nacido en 1860 en Chihuahua. Si bien, este hombre fue reconocido por su trayectoria como Teniente Coronel Médico Militar del ejército federal de Porfirio Díaz, no hay duda de que su figura resalta principalmente por la sensibilidad y humanidad que demostró. De hecho, esas cualidades se manifestaron plenamente incluso en los escenarios más atroces de la guerra.

El contexto que perfiló el carácter de la familia Arellano se remonta a la insurrección del pueblo de Tomóchic, Chihuahua, ocurrida entre 1891 y 1892. En este levantamiento, los revolucionarios, en su mayoría indígenas tarahumaras, se rebelaron contra el robo de sus tierras, el desplazamiento y la explotación de las compañías madereras y sus dueños. Los hermanos Cruz Chávez y Manuel Chávez alzaron la voz para declarar su autonomía ante las injustas acciones de los terratenientes, siendo Cruz Chávez el principal líder de la rebelión.

Comandados por el general José Rangel, las tropas federales se movilizaron al lugar el 2 de septiembre de 1892, sin embargo, sus 350 elementos sufrieron una derrota calificada como “humillante” para el gobierno, lo que desencadenó una devastadora respuesta; alrededor de 1000 soldados regresaron a la sierra Tarahumara el 20 de octubre y atacaron la comunidad hasta vencer la resistencia, apresando a 43 mujeres y 71 niños, que serían los únicos sobrevivientes de un pueblo que, todavía en 1880, no superaba los 300 habitantes⁴⁴². Tres días después, el resto de los insurrectos serían fusilados, entre ellos Cruz Chávez⁴⁴³.

Francisco Arellano, siendo el médico oficial del ejército, demostraría su humanidad: desafiando al toque de queda, entraba desarmado al poblado por las noches para curar a los insurrectos heridos. Fue quizá, por la cercanía con la tierra que lo vio nacer, aunada a su empatía con los movimientos insurrectos; incluso, se le conocía un sentimiento anti porfirista, que por cierto, más tarde heredaría a Rosario⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ P. Macías, *Rosario Arellano González. Vivencias durante la Decena Trágica*. [en línea] consultado en: <https://n9.cl/lxruec>

⁴⁴² CNDH México, *Inicio de la guerra de Tomóchic, reivindicadora del derecho a la autonomía de los pueblos originarios*, p. 2

⁴⁴³ CNDH, *Ataque contra el pueblo Tomóchic*, [video en línea] consultado en <https://n9.cl/x13cm>

⁴⁴⁴ P. Macías, op. cit.

De esta manera, Rosario Arellano representaba en sí misma la síntesis de dos bandos; por un lado, la tradición militar porfirista; por otro, la sensibilidad ante la opresión, la injusticia y la barbarie en pos de la efervescencia política en búsqueda de un cambio que representó el maderismo. Antes de cumplir los 18 años, quedaría huérfana en 1911. Ya durante su juventud, era descrita como una joven delgada, de grandes ojos expresivos, cabello oscuro y de corta estatura; aún más, destacaba “por su ingenio y carácter alegre”⁴⁴⁵.

Imágenes 4 y 5: Rosario Arellano y su padre Francisco Arellano.



Rosario Arellano González a los 5 años de edad (1898)

Francisco Arellano, Teniente Coronel Médico Militar del Ejército Federal, ca. 1905

Fotografía dedicada a su hija Rosario.

Fuente: Fotografías pertenecientes al Archivo de Margarita Guzmán Arellano. Consultado en: P. Macías, *Rosario Arellano. Vivencias durante la Decena Trágica*.

El encuentro decisivo con nuestro pintor tuvo lugar el 2 de febrero de 1912, durante la celebración de la fiesta de la Candelaria, dentro del hogar del general José González Salas. De hecho, en un momento de la velada, Saturnino Herrán se encargó de repartir los tamales entre los invitados; después de la cena, a Rosario se le ocurrió ponerse una rosa en la boca, lo que no pasó desapercibido para el artista; éste, con delicadeza, tomó la flor y la colocó en su solapa. Rosario lo miró con cierto asombro, pues suponía que Saturnino estaba interesado en una de sus primas, más no en ella, y por ello había sido invitado a la fiesta⁴⁴⁶. Más adelante se casarían en 1914; y es a partir de este momento cuando su obra se torna “más alegre” y se va alejando de colores melancólicos, demostrando la profunda pasión del pintor por su amada y el fructífero matrimonio que formaron incluso, en plenos años de la guerra de facciones.

⁴⁴⁵ Idem.

⁴⁴⁶ Idem.

Retomaremos el análisis de este matrimonio y su impacto en la sensibilidad artística de Saturnino más adelante; por ahora, es crucial retroceder y explorar -en términos puntuales-el contexto político y social de esos años para ir acorde al objetivo central dentro de este apartado, dado que es necesario comprender cómo el artista supo crear una obra de impacto en medio de la *Revolución, las carencias y los sufrimientos*.

Imagen 6. Saturnino Herrán. ca 1914-1917



Fuente: Canal once, *Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

Las transformaciones políticas y sociales que Francisco I. Madero estaba tratando de implementar, rápidamente tuvieron sus consecuencias; los antiguos porfiristas que conformaban la elite de la dictadura -principalmente terratenientes, empresarios y políticos que prosperaron bajo el largo régimen- vieron en Madero un peligro inminente para sus intereses, por lo que pretendían el restablecimiento de una dictadura fuerte y centralista, en contraposición al naciente sistema democrático. A esta oposición oligárquica, se sumaría la oposición popular -y armada- de manera inmediata.

El 28 de noviembre de 1911 se proclamó el Plan de Ayala, promovido por el Ejército Libertador del Sur y liderado por el General Emiliano Zapata. Mediante el lema de “Tierra y Libertad”, este manifiesto desconocía a Francisco I. Madero como presidente de la República y José María Pino Suárez como vicepresidente, llamando a la toma de armas para restituir la propiedad de las tierras que consideraban, les habían sido arrebatadas por los terratenientes y hacendados durante el porfirismo. El movimiento no fue para nada un asunto regional, “ni

mucho menos aldeano” como diría el profesor Francisco Gómez Pineda⁴⁴⁷, pues aglutinó la fuerza de los principales jefes revolucionarios de los estados de Morelos, Guerrero, Oaxaca, Michoacán, Puebla, Estado de México, los límites de la ciudad de México e incluso Hidalgo.

El segundo gran desafío tuvo lugar en el norte, abarcando los estados de Chihuahua, Coahuila y Durango, principalmente. Escudados por el Plan de la Empacadora, las huestes rebeldes comandadas por Pascual Orozco, de manera similar a los zapatistas, manifestaron su insatisfacción con las retribuciones recibidas por su participación en el campo de batalla contra las tropas del viejo régimen, asimismo, consideraban que las reformas sociales del gobierno eran, además de insuficientes, lentas.

Académicos como Juan Garciadiego y Sandra Kuntz aseguran que a diferencia de la guerra zapatista, la orozquista fue militarmente más intensa, a tal grado de que en el ambiente existía la posibilidad de que la rebelión verdaderamente podría derrocar al gobierno⁴⁴⁸. De hecho, los triunfos iniciales de las tropas nortañas provocaron el suicidio del General José González Salas (tío de Rosario Arellano), quien tras la derrota en la línea férrea cerca de Jiménez, Chihuahua (24 de marzo de 1912) se quitaría la vida.

Para poder controlar la situación, Francisco I. Madero puso al frente de la campaña al general Victoriano Huerta, a quien asignó numerosos elementos y recursos. Huerta derrotaría en ese mismo lugar a Orozco⁴⁴⁹, lo que no solo le hizo ganar el prestigio militar, sino también, la imagen de un nuevo caudillo fuerte y leal al presidente.

A finales de 1912 y principios de 1913, Madero creyó que al fin había logrado la estabilidad necesaria, sin embargo, las cosas no resultarían así. En febrero de 1913, Huerta se unió a Manuel Mondragón y Félix Díaz (sobrino de Porfirio Díaz) para encabezar un golpe de Estado en el corazón del país. Durante este hecho conocido como “La Decena Trágica” Bernardo Reyes, influyente general porfirista con fuertes aspiraciones presidenciales, perdió la vida, transfiriendo el mando de las operaciones a Félix Díaz, posteriormente, a Victoriano Huerta, quien finalmente llegaría al poder después de traicionar a punta de bala al presidente

⁴⁴⁷ Radio INAH, *Entrevista con Francisco Pineda sobre el zapatismo en la ciudad de México: 1914-1915*, [video en línea] consultado en: <https://n9.cl/ycrpq>

⁴⁴⁸ J. Garciadiego y S. Kuntz, op. cit., p. 520

⁴⁴⁹ Véase P. Siller, “Huerta en la defensa del gobierno de Madero” en *Relatos e historias de México*, núm. 92 [en línea] consultado en: <https://n9.cl/zm50ei>

Madero y de un interinato de poco menos de una hora de Pedro Lascuráin (Secretario de Relaciones Exteriores). En seguida, Huerta disolvió el Congreso, asesinó a sus oponentes y estableció un sistema militar dictatorial.

En respuesta a la *usurpación*, Venustiano Carranza, junto con un grupo de oficiales y el entonces gobernador de Sonora: José Maytorena, firmaron el *Plan de Guadalupe*, en el que se reprobó el acto de Huerta; lo desconoció como presidente y organizó el Ejército Constitucionalista, nombrando a Carranza como Primer Jefe. La creación del Constitucionalismo unificó a las tres principales facciones revolucionarias de ese entonces: carrancista, villista y zapatista, con el objetivo de derrocar al dictador y reestablecer el orden constitucional en México.

En 1913, Rosario vivía con una tía en el centro de la capital, y trabajaba en la oficina de la fábrica de Calzado de Alfonso Bolado⁴⁵⁰. Durante esos diez días de intensa violencia (9-18 de febrero) Rosario, y su medio hermano José, de apenas diez años, junto con otros familiares, tenían una conversación en el interior de su casa. Bajo el estruendo de las balas, Rosario abrazó la cabecera de la cama, mientras José se refugiaba. Las ventanas de la casa, tapadas con madera y colchones, no fueron suficientes para impedir escuchar las balas que detonaban desde la Ciudadela hacia el Palacio Nacional. Se dice que los cadáveres de personas y caballos se apilaban cada vez más en las calles, generando un olor nauseabundo⁴⁵¹.

Imagen 7: Los estragos del Cuartelazo, 1913.



Fuente: A. Roque, *La Decena Trágica en fotos* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/7m2vl>

⁴⁵⁰ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 45

⁴⁵¹ P. Macías, op. cit.

El trágico fin del breve periodo maderista provocó la dispersión inmediata de los ateneístas: mientras figuras como José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán e Isidro Fabela se lanzaron a la Revolución desde la pluma y los discursos, otros se vieron forzados a salir de México, como Alfonso Reyes. En contraste, algunos, como Jesús T. Acevedo y Nemecio García Naranjo colaboraron con el régimen de Victoriano Huerta. Por su parte, Saturnino Herrán mantendría una actitud distante; no hostil, pero claramente nada simpatizadora⁴⁵².

Justamente, a partir de 1913, el tema religioso comenzó a reproducirse y destacar sublimemente en su plástica; aquel año del *Cuartelazo* vio nacer a la que es probablemente su obra más reconocida: *La Ofrenda*. En este lienzo, el pintor capturó la esencia de la identidad nacional a través de las tradiciones populares, centrándose en aquella ocasión, en la celebración del Día de Muertos. De esta manera, Herrán nos invitaba a una admiración -no estrictamente estética- sino, a una conciencia retrospectiva basada en la sensibilidad y respeto por nuestras costumbres y tradiciones milenarias conjugadas con la influencia hispánica, y que perduran hasta nuestros días. Al respecto, Justino Fernández ha señalado que, en *La ofrenda*, Saturnino no ofreció “un pintoresquismo a secas”, más bien “una comprensión íntima de nuestro pueblo”⁴⁵³.

Imagen 8. Saturnino Herrán: *La ofrenda*, 1913.



Fuente: Wikipedia, *La ofrenda* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/m4tx1b>

En diciembre de 1913, Rosario Arellano tuvo que salir por cuestiones laborales hacia León, Guanajuato; esta separación momentánea marcó el inicio de una etapa intensamente

⁴⁵² F. Ramírez (2008) op. cit., p. 355

⁴⁵³ J. Fernández, *Arte mexicano del siglo XIX*, p. 153

romántica entre la pareja, que para ese entonces, aún se mantenía en noviazgo. Las cartas se convirtieron entonces en un puente imaginario que unía las dos almas, donde cada trazo de tinta fundía sus sentimientos y mantenía viva la conexión a pesar de la lejanía.

Carta de Rosario Arellano a Saturnino Herrán.

León, Guanajuato, 5 de enero de 1914.

Niño mío:

Recibí tu cartita mi adorable Chachito. En primero te llevarán, los Santos Reyes a ruego mío, algo que te gustará, aunque no es muy bello; aparte de eso, entretendré, con un cuento a ese niño lindo que sabe decir cosas tan dulces, que borran toda huella de amargura: ¿quieres? “Era una tarde fría, tarde de domingo con ambiente nublado y lleno de campanas. Era una niña, morena y delgada y de ojos negros y labios gruesos y rojos sombreados de oscuro vello; y era una huerta con grandes y frondosos laureles de la India que proyectaban fresca sombra. La niña, hubiese sentado sobre la tierra recién removida que no hace mucho dio vida a silvestres plantas y doradas espigas de maíz: soñaba en su bien amado tan distante, aquel que era el objeto de su vida y por quien no había buscado las ignotas regiones del no ser, y así, con los ojos perdidos, en un perfecto olvido de sí y del tiempo, permaneció largo espacio. Cuando volvió de su abstracción, estaba completamente cercada de todos los habitantes de la huerta que ante su inmovilidad no temieron acercarse y aun se atrevieron a pisar los botones de la falda y el anillo que sellara la más hermosa alianza. Ella los dejaba hacer contenta de verse rodeada de aquellas aves inconscientes y completamente confiadas de ella, y sonrió; no faltó más de un atrevido que al ver brillar sus dientes intentara arrancarlos pensando quizá eran granos de maíz. En eso, y en contemplar y adivinar el incontable ir y venir de las hormigas que subían toda la alta tapia para arrancar hijitas a la enredadera y emprender la larga y fatigosa caminata a sus graneros; gozando, todo lo que el pensamiento del ausente la dejaba gozar, en quitar las piedritas, enormes obstáculos que obstruían su camino y ayudándoles a transportar su carga que dejaba a la pueta del hormiguero con todo y cargador, transcurrió la tarde. Pero todas las maravillas de la naturaleza y todos los puros placeres desconocidos para ella, que la tierra puede brindar no lograron en modo alguno que olvidara un solo instante al amado, de quien miró larga, largamente el retrato y con su amor que le daría envidia un a aquel que se sentía más querido.” Tu conoces, mi adorado, a esa niña, te llevaré... un largo collar de pingüicas si me dices quién es, mientras te envío algo más dulce todavía.

Tuya, Chayo.

¿No recibiste las pinturas que te mandé? Saluda a los de tu casa y los Garduño. Las comunicaciones están perfectamente y te saludan⁴⁵⁴.

Más adelante, la comunicación con Saturnino se interrumpió durante algunas semanas, despertando en Rosario sus peores presentimientos, pues a pesar de su juventud, ya cargaba con el dolor de haber perdido a una buena cantidad de familiares y amigos, debido principalmente a la guerra civil, por lo que es fácil suponer que temía lo peor. Afortunadamente, ambos pudieron reencontrarse y decidieron casarse lo más pronto posible, en medio de la inquietante situación que la invasión de los *marines* norteamericanos en el puerto de Veracruz provocaba.

Imagen 9: Soldados norteamericanos entran a la ciudad de Veracruz, 1914.



Fuente: *La ocupación estadounidense en Veracruz, 1914* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/dt3sw>

En abril de 1914, Saturnino y Rosario caminaban por la Avenida Juárez, cuando se atravesó un voceador de periódicos gritando: “Los yanquis atacan Veracruz, llévese las noticias”. Rosario le pregunta a Saturnino “¿Qué va a pasar con el país?” Él responde: “No lo sé con certeza, entraríamos en guerra con Estados Unidos”. Rosario entonces dice: ¿Y qué va a pasar con nosotros?” Se miran, se abrazan y Saturnino le dice: “Quiero que estés siempre conmigo”⁴⁵⁵.

Saturnino Herrán estaba por cumplir veintiséis años, mientras que Rosario tenía veintiuno; una amiga suya, que recién se había casado, le prestó el traje de novia. La boda se celebró el viernes 24 de abril de 1914 en la parroquia de San Miguel Arcángel⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p.96

⁴⁵⁵ Este relato se puede encontrar en las redes sociales de la Fundación Saturnino Herrán, bajo la dirección del profesor Saturnino Herrán Gudiño, presidente de la Fundación.

⁴⁵⁶ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., pp: 55-59

Imagen 10: Saturnino Herrán y Rosario Arellano el día de su boda



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Su nueva vida conyugal floreció en la casa de Mesones; hogar que se convirtió rápidamente en un centro intelectual y artístico; las tertulias eran habituales (dos o tres veces por semana) reuniendo a figuras como Enrique Fernández Ledesma, Alberto J. Pani, Manuel Toussaint, Jesús B. González, Alberto Garduño, entre otros escritores y artistas. En aquellas ocasiones, Rosario era la anfitriona; además de servirles té, café, panecillos y galletas, le gustaba leer los poemas y artículos de López Velarde antes de ser publicados⁴⁵⁷.

Durante los cuatro años y medio que duraría esta unión, Rosario demostró por Saturnino una amorosa comprensión que le permitió adentrarse intensamente en sus sentimientos. Ambos compartían su afición por la literatura, la música y la pintura. Mientras Herrán llenaba su hogar con su sentido irónico y amable, Rosario se convirtió en su musa de inspiración para futuras obras y en su mejor colaboradora: no solo posó para su esposo y que éste pudiera ahorrarse el contratar a modelos, también ayudó a moler los colores y preparar las telas⁴⁵⁸. Sin embargo, a pesar del halo de felicidad que rodeaba el hogar de este nuevo matrimonio, la situación nacional era víctima de la lucha contra la dictadura, la cual avanzaba a pasos agigantados.

⁴⁵⁷ Idem

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 55

Desde mediados de 1913, importantes campañas revolucionarias se habían esparcido por San Luis Potosí, Zacatecas, Jalisco, Sinaloa, Michoacán y Veracruz. Para principios de 1914 los ejércitos norteros ya dominaban el norte del país y, para los meses de marzo y abril, iniciaron su avance coordinado hacia el centro, con el objetivo de sellar la rendición del Ejército Federal; Álvaro Obregón por el occidente, Francisco Villa en el centro y Pablo González por el oriente conformaban, según Elisa Speckman: “una fuerza arrolladora”⁴⁵⁹.

Por otro lado, Saturnino Herrán experimentó el triunfo artístico en medio del caos; precisamente en abril de 1914 se inauguró la “Exposición de Labores Manuales y Bellas Artes”, nuevamente al interior del Pabellón Español. De hecho, Saturnino, junto con Francisco de la Torre realizaron el cartel de la exposición, en el que se puede apreciar en un segundo plano un relieve alusivo a la cultura maya.

Imagen 11: Cartel de la exposición de 1914.



Fuente: D. Figueroa, *Espacio, tiempo y obra de Saturnino Herrán: Alegoría de lo íntimo*, p.48.

Herrán, con 27 años en ese entonces, participó con un lote de obras conformado por piezas clave dentro de su acentuado repertorio costumbrista que venía trabajando a pesar de las circunstancias. Los lienzos expuestos fueron: *El gallero*, *El jarabe*, *La ofrenda* y *Los ciegos*; serie que le valió para obtener el primer premio de pintura. La exposición permaneció abierta al público hasta la primera semana de junio, mientras que el régimen huertista veía a la vuelta de la esquina su inminente derrota; posiblemente esta fue la razón por la que el presidente apareció de manera “sorpresiva” en la inauguración.

⁴⁵⁹ E. Speckman, “El porfiriato”. En: *Nueva Historia mínima de México ilustrada.*, p. 430

Las fuentes relatan la singularidad de su visita: Huerta recorrió brevemente la muestra; al terminar, se dirigió personalmente a saludar a Saturnino Herrán. El encuentro fue breve e inusual: tras haber felicitado al hidrocálido por “por sus monumentales obras” ante la mirada de Nemesio García Naranjo (ministro de Instrucción Pública) y de otros funcionarios⁴⁶⁰; pasó a retirarse “sin haberse quitado el sombrero de copa”⁴⁶¹.

Imagen 12. Saturnino Herrán y Victoriano Huerta, abril de 1914.



Huerta congratulando al pintor, mientras este manifiesta una débil sonrisa ¿de compromiso?

Fuente: Canal once, *Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

Aunado a la invasión de los *marines* en el puerto de Veracruz para impedir que Huerta recibiera un embarque de armas procedentes de Europa, la ofensiva militar se había intensificado: el 23 de junio, la División del Norte propició un zarpazo letal al Ejército Federal en la Batalla de Zacatecas. Dicha contienda significó la toma del último bastión huertista, lo que despejó el camino de los ejércitos rebeldes hacia la capital. Previamente, ya se habían tomado ciudades importantes como Monterrey, y los ejércitos norteños crecían gracias a que se les integraban grupos locales ya establecidos. Simultáneamente, las tropas de Obregón habían avanzado triunfalmente hacia el sur por la costa del Pacífico. Por su parte, el ejército zapatista se apoderó de Iguala y Chilpancingo.

En vista de una derrota segura, el ejército federal comenzó a disolverse; el 15 de julio, antes de que el Constitucionalismo llegara a la ciudad de México, Victoriano Huerta renunció

⁴⁶⁰ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 364

⁴⁶¹ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 49

y abandonó el país, dando origen a una nueva fase de la Revolución, es decir, una Revolución Constitucionalista⁴⁶².

La victoria sobre el régimen usurpador quedó plasmada de manera oficial en agosto de 1914 mediante los Tratados de Teoloyucan. El acuerdo pactó las condiciones para la evacuación de la ciudad de México, la rendición de las tropas federales y su consecuente sustitución por el Ejército Constitucionalista. Desde este momento, el Constitucionalismo pasó de ser un movimiento regional (norteño) a uno con autoridad y de alcance casi nacional.

En términos generales, la guerra contra Huerta trajo importantes secuelas políticas, económicas y sociales. A mediados de 1914, muchas regiones del centro conocieron lo que era la violencia revolucionaria; el abandono de las haciendas por sus propietarios y capataces, junto con la politización de los campesinos o su incorporación a alguna de las fuerzas revolucionarias, aspecto que provocó una grave escasez alimentaria el año siguiente. Sin olvidar que la ganadería norteña casi desapareció. Asimismo, la destrucción de ferrocarriles, o su uso para fines militares, afectó la industria y la minería por la dificultad de abastecerse de insumos para distribuir sus productos⁴⁶³.

Para finales de este año, comenzó la verdadera preocupación de Saturnino Herrán por una obra monumental: *Nuestros dioses*. Pintura que concibió inicialmente como un friso decorativo para el Teatro Nacional -entonces en proceso de construcción, y hoy, Palacio de Bellas Artes-. Fue su respuesta a un concurso convocado por Dr. Atl, aunque continuaría trabajando arduamente en ella durante los siguientes y últimos cuatro años de su vida. Al respecto, el arqueólogo Francisco Aguilar comentó: “dicha obra, representará la cúspide del modernismo mexicano, pues se mostraría interiorizada y plenamente asumida, la historia nacional”⁴⁶⁴, mientras que Justino Fernández asimilaba lo siguiente:

El tema específico de su mayor preocupación (Nuestros Dioses) explica y justifica su obra entera [...] Ésta, no puede ser ni más original ni más grandiosa [...] Se sintió y se vio en ella al artista que por fin expresaba con verdad, propiedad y novedad nuestra vida⁴⁶⁵.

⁴⁶² Véase J. P. Siller, *La dictadura de Huerta* [proyección del tiempo, Enciclomedia]

⁴⁶³ J. Garcíadiego y S. Kuntz, op. cit., pp: 530-531

⁴⁶⁴ F. Aguilar, *La Coatlicue transformada. Un boceto de Saturnino Herrán*, p. 6

⁴⁶⁵ J. Fernández, op. cit., pp: 156-157.

Tras la caída de Huerta, la Revolución Mexicana entró en una fase de profunda división entre sus principales facciones. Las fuerzas revolucionarias (norte y sur) tomaron la capital, o como mencionan Garciadiego y Kuntz: “se convirtieron en gobierno”⁴⁶⁶. Sin embargo, carecían de capacidad y experiencia ante retos enormes: pacificar al país, satisfacer las demandas de las facciones y extender su dominio por un vasto y heterogéneo territorio.

Venustiano Carranza, como Primer Jefe, tuvo la intención de consolidar su liderazgo y postularse a la presidencia. Para legitimarlo, convocó a una Convención General, la cual, debía resolver las demandas sociales, a la vez, establecer un proyecto de reconstrucción para ser ejecutado por el próximo presidente de México. Sin embargo, su decisión de cerrar el paso a las fuerzas villistas al entrar a la capital el 20 de agosto de 1914, marcó la ruptura definitiva de una alianza que de por sí, ya se había visto estropeada desde tiempo atrás en la Batalla de Zacatecas.

La Convención, tras sesiones iniciales en la ciudad de México (sin la presencia de villistas ni zapatistas) se trasladó en octubre al Teatro Morelos de Aguascalientes, terreno estratégico al que se consideraba de mayor neutralidad. Una vez declarada como “soberana” -y esta vez sí- con una notoria participación de villistas y zapatistas, la Convención, además de elegir al villista Eulalio Gutiérrez como presidente provisional de la República, desconoció la jefatura de Carranza. Éste, negando toda autoridad de la Convención, desconoció a su vez el triunfo de Gutiérrez y se retiró hacia Veracruz con Obregón y sus hombres para establecer allí el gobierno Constitucionalista.

Carranza comenzó a prepararse para una nueva guerra, mientras que Villa, al frente del ejército convencionista se lanzó a ocupar la despejada ciudad de México. El 3 de diciembre, la División del Norte instaló de manera oficial a Eulalio Gutiérrez en el Palacio Nacional, y el día 4 se conocieron por primera vez en Xochimilco los dos grandes jefes revolucionarios: Francisco Villa y Emiliano Zapata⁴⁶⁷.

Ambos caudillos se comprometieron a aliarse en contra de Carranza mediante el Pacto de Xochimilco, además, el villismo reconocía abiertamente el Plan de Ayala como suyo. Para el 6 de diciembre acordaron entrar triunfantes a la ciudad de México y mostrar desde el núcleo

⁴⁶⁶J. Garciadiego y S. Kuntz, op. cit., p. 531

⁴⁶⁷ Véase F. Ramírez (2008) op. cit., p. 364

capitalino el fuerte músculo revolucionario que comandaban; e ahí la imagen cúspide de la Revolución hasta este momento.

Imagen 13: La consumación del triunfo popular.



La entrada de los ejércitos del norte y del sur a la capital, 1914.

Fuente: Mediateca INAH, *Francisco Villa y Emiliano Zapata en su entrada triunfal a la ciudad de México* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/7wqap>

Sin embargo, a pesar de su éxito inicial, la alianza fue frágil y, sobre todo, de corta duración; las diferencias en cuanto a los objetivos de uno y otro ejército, y la falta de un plan político para tomar las riendas de la dirección nacional, condujeron a su eventual fracaso, en el que el Constitucionalismo salió ganando. Villa y Zapata, después de demostrar poco interés o aptitud para la administración nacional, decidieron abandonar la capital y seguir enfrentándose al Constitucionalismo, pero ahora, desde sus regiones correspondientes.

La retirada de los dos jefes no solo marcaba la debilidad de esta unión, también propició el fortalecimiento del Constitucionalismo, pues cabe recordar que Carranza contaba con el reconocimiento de Estados Unidos y el gran liderazgo militar de un Álvaro Obregón que, a la postre, terminaría tomando la capital.

Para principios de 1915, la inestabilidad en ciudad de México era crítica: por un lado, sufría el bloqueo de la comunicación con el puerto de Veracruz, ocupado por Carranza, por otro, las facciones (villistas, zapatistas y carrancistas) emitieron desordenadamente su propio papel moneda. El valor de este radicaba en la fuerza militar; al ser derrotada la facción, su moneda se devaluaba, lo que provocó finalmente el colapso del sistema monetario, inflación y una devaluación general como consecuencias inevitables⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ A. de los Reyes, *Fallecimiento de Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/dp831>

A pesar de este contexto tan desolador que recorría los rincones de la capital, de manera paradójica, la producción artística de Saturnino Herrán comenzó a subir como espuma, siendo artífice de lienzos que demuestran su creciente interés por el realismo costumbrista, la belleza mestiza, la exaltación del erotismo y la sensualidad de la figura humana; todo en su constante búsqueda de un alma nacional. Desafortunadamente, su situación económica no era para nada buena, o como diría Garrido: “era un artista con talento, pero sin dinero”⁴⁶⁹.

En general, los años de 1914, 1915 y 1916, para la vida de los capitalinos con escasos recursos (entre ellos, Saturnino) significó “el verdadero infierno” resumió Aurelio de los Reyes. Esto se dio a causa del desabasto de la ciudad de México y el acaparamiento de los artículos de la canasta básica por parte de los comerciantes⁴⁷⁰.

La crisis de la Revolución arrastró su miseria al arte, ocasionando un desabasto en el mercado de pinturas, por lo que la llamada “técnica de la acuarela y lápices de colores” se veía ajustada a los bajos recursos económicos del pintor; alternativa que no solo reflejaba la precariedad de la época, también demostró la maestranza que acompañaba a Saturnino para el dibujo, pues dicha técnica así lo exigía; y Herrán supo responder con gran destreza.

Hacia 1914 comenzó a ensayar un procedimiento que más tarde habrá de darle magníficos resultados y el cual consiste en dibujar con lápices de color y manchar con acuarela [...] la transparencia de la acuarela llena de fresca obra y el lápiz permite trabajar el modelado con satisfacción⁴⁷¹.

Cabe mencionar que al estar limitado económicamente -o sea, casi siempre- Saturnino se veía obligado a emplear materiales de baja calidad, mismas que con los años sufrieron un deterioro, lo que causó una deformación de la obra original; efecto claramente visible en trabajos como *Campesinos*. Habrá que sumarse el deficiente estado de conservación de ciertas obras que en su momento, al caer en manos privadas, no recibieron el cuidado o la valoración histórica adecuada. Como sitúa Santiago Espinosa, a estas piezas “no les dieron el valor que hoy sabemos que tienen”⁴⁷².

⁴⁶⁹ L. Garrido, *Saturnino Herrán*, p. 40

⁴⁷⁰ A. de los Reyes, op. cit.

⁴⁷¹ M. Toussaint, op. cit., p. 16

⁴⁷² S. Espinosa, *Saturnino Herrán. Una precoz madurez artística*, p.24

Imagen 14: Saturnino Herrán, *Campesinos*, 1914.



Fuente: F. Garrido, *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*, p. 73

En 1915 se realizó el *Curso de Estética* de Antonio Caso, al que asistieron Jesús. B. González y Pedro de Alba (coetáneo de Herrán en Aguascalientes) entre otros amigos que asistían a las tertulias en su casa. En febrero de ese año, nació José Francisco Herrán Arellano; único hijo de Rosario y Saturnino, y reconocido como “Padre de la química moderna en México”⁴⁷³.

Imagen 15: Saturnino Herrán y José Francisco.



Fotografía tomada por Rosario Arellano, 1918.

Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

⁴⁷³ Siguiendo la tradición familiar y la vocación docente, se dedicó a la enseñanza. José fue maestro emérito de la UNAM, donde transformó la escuela de Ciencias Químicas en Facultad, la cual dirigió por dos periodos. Además fundó la División de Estudios de Posgrado y fue miembro de la Junta de Gobierno de la UNAM, entre otros nombramientos. Véase: Fundación Saturnino Herrán.

Debido a unos problemas en el aparato digestivo, Saturnino comenzó a enfermar desde 1915 y empezó a perder peso considerablemente. De hecho, se decía que a pesar de su juventud y energía característica, tenía “momentos de desfallecimiento”⁴⁷⁴. Sin embargo, esto no le impedía seguir realizando dibujos mediante lápices de color y acuarela; técnica novedosa para la época y que otorgaron a sus trabajos un carácter personal e inconfundible.

Por la necesidad de encontrar una técnica propia, hace dibujos con lápices de colores y manchas de acuarela, lo que viene a producir en sus manos un efecto excelente y novedoso: antes nadie hubiera pensado en mezclar dos técnicas así⁴⁷⁵, pero en el arte moderno ya todo es posible, porque lo que cuentan son los resultados y no el apego a inútiles principios⁴⁷⁶.

Imagen 16. Saturnino Herrán: *Rosario tejiendo y el niño José*, noviembre de 1915.



Fuente: Saturnino Herrán: *Rosario tejiendo y el niño José* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/h9krx>

El Dr. Atl había conseguido la alianza entre el Constitucionalismo y la Casa del Obrero Mundial, que dio paso a la formación de los *Batallones Rojos*⁴⁷⁷. De esta manera, se afiliaba formalmente al bando carrancista para defender los derechos laborales. El Primer Jefe aprobó

⁴⁷⁴ L. Garrido, op. cit., p. 43.

⁴⁷⁵ Al respecto, Gabriela Itzagueri nos habla de una técnica vertida en la predilección por colores armoniosos y el previo estudio de los modelos que integraban las obras, que junto con lo meticuloso de sus detalles y la combinación de la acuarela y lápices de colores, se tenía como resultado una obra de “resultados inmejorables”. Véase G. Itzagueri, *El dibujo en el arte mexicano, en búsqueda del gesto auténtico*, p. 4

⁴⁷⁶ J. Fernández, op. cit., p. 154

⁴⁷⁷ Formaciones militares de obreros para apoyar al Ejército Constitucionalista en contra de las fuerzas villistas y zapatistas, a cambio de promesas de beneficios laborales. Sin embargo, serían traicionados por Carranza, generando divisiones en el movimiento obrero. Véase: J. Huitrón, *Historia negra del sindicalismo en México. Como fue que los anarcosindicalistas de la Casa del Obrero Mundial decidieron matar a zapatistas y villistas*. [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/86av4i>

los planes del pintor, pero dijo que a él, como “Jefe de la Revolución”, le correspondía lanzar al país el primer anuncio de la revolución social. Esto se dio mediante un discurso que Carranza pronunció en un banquete en capital a principios de 1915. Con respecto a lo acontecido, Julio Glockner menciona que las predicas carrancistas fueron “uno de los más audaces discursos que jamás pronunciara sobre cuestiones sociales”, desencadenado un regocijo extraordinario entre los asistentes y una alarma excesiva en los grupos conservadores; por su parte, el Dr. Atl había aclamado: “hoy empieza la revolución social”⁴⁷⁸.

José Clemente Orozco nos resume el contexto de aquellos días:

El Doctor Atl estaba entonces en plena actividad revolucionaria [...] Los obreros de la Casa del Obrero Mundial estaban indecisos y divididos con respecto al bando al cual se afiliarían, si al villista o al carrancista. Para decidirlo se habían reunido y después de una larga y tormentosa discusión se presentó Atl y su elocuente discurso llevó a los obreros definitivamente del lado carrancista⁴⁷⁹.

Imagen 17: Dr. Atl y Venustiano Carranza, acompañados de un niño.



Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

Las otras “misiones revolucionarias” asignadas al pintor consistieron, por un lado, en buscar la alianza del General Emiliano Zapata con el Constitucionalismo, por otro, la dirección de dos periódicos: *La Vanguardia*, en Orizaba y *Acción Mundial* en la ciudad de México. El objetivo de estos periódicos fue defender la revolución constitucionalista y mostrar cuales eran los enemigos del pueblo: el clericalismo, el militarismo y el capital⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ J. Glockner, *La amistad del Dr. Atl con Venustiano Carranza* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/eqmeca>

⁴⁷⁹ J.C. Orozco, *Autobiografía*, p. 41

⁴⁸⁰ I. Farías, *Dr. Atl*, [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/ca972p>

Se organizaron varios convoyes de ferrocarril y en ellos se fue la Casa del Obrero Mundial hacia Orizaba [...] Al llegar, lo primero que se hizo fue asaltar y saquear los templos de la población [...] e instalamos en la nave dos prensas planas y aparatos del taller de grabado. Se trataba de editar un periódico revolucionario que se llamó *La Vanguardia* y en la casa cural del templo fue instalada la redacción [...] Los santos, los confesionarios y los altares fueron hechos leña por las mujeres para cocinar y los ornamentos de los altares y de los sacerdotes nos los llevamos nosotros. Todos salimos decorados con rosarios, medallas y escapularios [...] Atl predicaba desde el pulpito los ideales de la revolución constitucionalista y los proyectos que tenía para evolucionarlo todo: arte, ciencia, periodismo, literatura⁴⁸¹.

Por consiguiente, Murillo fue designado jefe de propaganda del Constitucionalismo en la ciudad de México, promoviendo la libre expresión de ideas, la reunión pacífica y la libre asociación⁴⁸². Enseguida, invitó a alumnos y profesores de Bellas Artes a afiliarse activamente a los Batallones.

Artistas como José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros atendieron el llamado; Saturnino, por su parte, se negó rotundamente a participar en una guerra que le parecía más un tema propagandístico y oportunista, que una causa legítima⁴⁸³. Asimismo, el historiador Víctor Muñoz declaró que nuestro pintor no participó porque “su espíritu no le dio para actuar en el drama y la barbarie”⁴⁸⁴.

Saturnino Herrán no fue un espíritu que mercantilizara su trabajo, sino un fiel observante de sus deberes estéticos y morales [...] No era el artista que nos daba un México de pacotilla, sino que buscaba las esencias y rasgos de nuestra patria a través de las costumbres del Virreinato, de nuestras hermosas criollas y sus rebozos [...] del charro y la china poblana. Pero también de la gente miserable que recorren los polvorientos caminos [...] Como un simple obrero de su oficio, siempre buscó animar la forma con el pensamiento y obrar de acuerdo con los preceptos de su arte. Había en Herrán un espíritu de honestidad que se prolongaba a su propia disciplina estética⁴⁸⁵.

⁴⁸¹ Orozco 41 42

⁴⁸² CNDH, op. cit., p. 2

⁴⁸³ G. Itzaguier, op. cit., p.6

⁴⁸⁴ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 51

⁴⁸⁵ L. Garrido, op. cit., p. 19

Imagen 18: El rostro del hambre: Desabasto y crisis en la ciudad de México, 1915.



Fuente: J. Huerta, *La hambruna de 1915 que casi acaba con la ciudad de México* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/d4tr8s>

Desabasto, hambre y epidemias recorrieron las calles capitalinas durante aquel 1915; en este ambiente dilatado, la vida cotidiana se volvía cada día más desgarradora. Las fuentes exponen que durante los meses de julio y agosto morían entre 30 y 40 personas diariamente⁴⁸⁶ e incontables fueron los insolados por esperar un puño de maíz, así como los intoxicados y muertos por comer jitomates y otras verduras podridas sacadas de los basureros⁴⁸⁷.

La comunicación era sumamente difícil y precaria; el acceso a teléfonos y telégrafos era algo imposible para la mayoría de la población y el servicio de correos resultaba ineficiente y casi obsoleto para los pocos que tenían acceso. Debido a estas circunstancias, era muy fácil perder el contacto, incluso entre personas cercanas. Por esta razón, no resultaba raro que los habitantes se enterasen del destino de algún familiar o conocido cuando este ya había muerto; ya fuera a causa de los enfrentamientos armados, enfermedades o accidentes. Este fue el caso de Juan Cortada, primo de Rosario Arellano, cuya muerte fue causada por una herida de bala que se infectó y no poder recibir atención médica oportuna⁴⁸⁸.

Junto con la hambruna vinieron las enfermedades; los aparatos sanitarios y los programas de salud, particularmente los de vacunación, se habían visto severamente debilitados. Las epidemias que más se padecieron fueron dos: el Tifo, y la llamada “Influenza Española”, lo que orilló la migración de mexicanos hacia Estados Unidos u otras partes del

⁴⁸⁶ C. Viesca, *Las enfermedades del hambre: México 1915*, p. 259.

⁴⁸⁷ A. de los Reyes, op. cit.

⁴⁸⁸ P. Macías, op. cit.

país, lejos de la capital⁴⁸⁹. Mientras que sus amigos y compañeros abandonaron la ciudad, Saturnino Herrán “tenía que vivir para pintar, pero no podía pintar para vivir”⁴⁹⁰. El poeta y novelista español, Julio Sesto, describió el ambiente de agitación, inestabilidad y crisis en la capital, así como el impacto psicológico de la guerra en Saturnino Herrán; donde su arte, queriendo desenvolverse libremente, más bien, fue una herramienta de supervivencia inmediata, aunque insuficiente.

Bregaba para subsistir y persistir. Días aciagos los pasaba en aquella época [...] cuando estaba la ciudad llena de rifles [...] Herrán, como asustado, descentrado recibía órdenes para un nuevo dibujo que le encargaba porrúa, y cobraba los 10 o 20 pesos del que entregaba [...] y con eso vivía, porque la Escuela Nacional de Bellas Artes estaba desbaratada, no había ni clases ni alumnos, ni gendarmes. Todas las artes estaban en suspenso, porque no eran útiles en la Revolución⁴⁹¹.

Imagen 19. Saturnino Herrán: *Caballero Águila*, 1914.



El emblemático diseño de Porrúa fue diseñado por Saturnino en 1914, junto con una variedad de ilustraciones para libros publicados por la misma librería (aun sin ser editorial).

Fuente: Editorial Porrúa [en línea]

Un viernes 17 de agosto de 1917, José D. Frías, trabajando para *El Universal Ilustrado*, realizó un reportaje sobre Herrán, titulado: *Un gran pintor nuestro: Saturnino Herrán*. En su crónica, el periodista percibió en el maestro “la tristeza y derrotismo por parte de un artista”⁴⁹². La causa era evidente: nuestro pintor se encontraba inmerso en una profunda pena; recién había sufrido la muerte de su querida madre tan solo un par de meses atrás, además, en 1915 había padecido también la pérdida de su hija, quien no llegó a nacer; todavía en el

⁴⁸⁹ J. Garcíadiego y S. Kuntz, op. cit., p. 552

⁴⁹⁰ Véase F. Ramírez (2008) op. cit., p. 367

⁴⁹¹ J. Sesto, *La bohemia de la muerte*, pp: 53, 55 Y 58. Citado en F. Ramírez (2008) op. cit., p. 367

⁴⁹² J. D. Frías, *Un gran pintor nuestro: Saturnino Herrán*, s/p. Citado en A. de los Reyes, op. cit.

vientre de Rosario, embarazada de cuatro meses y con José en brazos, cayó de las escaleras de la casa, estuvo muy grave por días, y finalmente perdieron a la bebé⁴⁹³.

Aunado a esto, su enfermedad lo iba consumiendo poco a poco; desde 1915 a 1918 no dejó de producir obra mientras la salud le permitía trabajar. Envuelto en su pena, Saturnino le confesó al reportero su desinterés por realizar una exposición individual de su trabajo, idea que venía pensando desde 1916. Cuando el entrevistador le preguntó ¿Por qué no hace exposición? Herrán replicó con otra interrogación: ¿Para qué?⁴⁹⁴

Es necesario señalar que a diferencia de sus coetáneos, Saturnino no había tenido la oportunidad de presentar una muestra propia, siendo uno de sus grandes anhelos desde muy joven, penosamente dejó nuestro mundo sin poderlo concretar. No olvidemos que todo este imborrable dolor personal se desarrolló en un contexto nacional de difícil situación para los artistas en general, y los pintores en particular; con toda seguridad, la situación del país era causante del raquítico mercado del arte⁴⁹⁵. En este sentido, no es de extrañarse que Luis Garrido haya escrito: “La vida fue ingrata con Saturnino, siempre estuvo atormentado por la desilusión; nunca conoció la plena alegría”⁴⁹⁶.

A pesar de haber madurado en los crudos años de una guerra civil, Herrán no fue el pintor de las multitudes lanzándose al grito de guerra, ni elevó a los hombres proceres de la Patria. Otro factor que ennoblece precisamente su figura fue el hecho de no haberse suscrito al llamado de que “la Revolución triunfante debía satanizar al academicismo afrancesado del régimen anterior” en pos de un “nacionalismo radical”⁴⁹⁷. Tal como establecimos párrafos atrás: atendió a la convocatoria de Atl y sus propuestas, pero con su característica distancia, en la que Saturnino no dejó entrever su opinión políticamente abierta; sin embargo, esto no significaba que no estuviese consiente de la situación que vivía el país.

⁴⁹³ A. de los reyes, op. cit.

⁴⁹⁴ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 383

⁴⁹⁵ A. de los Reyes, op. cit.

⁴⁹⁶ L. Garrido, op. cit., p. 37

⁴⁹⁷ J. Aurrecoechea y A. Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México, 1874-1934*, p. 192. Citado en: A. Uzcanga, *A 100 años de Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral. Análisis contemporáneo sobre la caricatura, la historieta y la novela gráfica mexicana y su influencia en mi obra personal*, p. 67

Si bien, como muchos de sus condiscípulos y amigos cercanos, compartía las reivindicaciones de los sectores humildes e históricamente desfavorecidos, el maestro consideraba que cada individualidad poseía un valor único, por modesto que fuera, por lo tanto, no había que tratarla desde la homogenización, sino desde la individualidad. Sobre esto, el curador y crítico de arte, Santiago Espinosa, invita a la reflexión de su obra y entender “que su forma de ver era muy distinta a la del resto de sus contemporáneos”⁴⁹⁸.

Parece haberle sido ajeno el temporal en que vivía el país revuelto y alterado por una revolución que derramó mucha sangre y sacrificó a seguidores y detractores. En Herrán no hallamos los cuadros grandilocuentes de los proceres de la patria mexicana ni los satíricos o contestatarios que algunos de sus colegas de primera juventud, como el propio Rivera, tanto desarrollan en pos de una nueva sociedad que debía ver la entraña de su propia historia en un muro⁴⁹⁹.

Explorador de la vida profunda del y enemigo declarado de la violencia, la sensibilidad de nuestro artista le impidió envolverse en la barbarie y la crueldad de una época donde la lucha por el poder desangraba a toda una nación. Razón por la que prefirió atrincherarse en aquel taller de Mesones. A raíz de esta postura, podemos establecer que el gran factor diferencial en la creación herraniana fue, por antonomasia, la conversación con su realidad.

Imagen 20: Vista del estudio de Saturnino Herrán, Mesones 82.



Fuente: V. Quirarte, *El poeta de la figura humana*, p. 3

Pero esta “conversación” no fue política, fue íntima. Desde la solemnidad de su balcón, Herrán se erigió como un testigo silencioso, eligiendo hablar a través de sus pinceles. Con

⁴⁹⁸ S. Espinosa, op. cit., p. 24

⁴⁹⁹ Ibidem, pp: 26-27

ellos, pretendió exponer un mensaje de identidad de un pueblo que no sabía si habría un mañana. La otredad y sus sentimientos más profundos ante la situación se hicieron presentes y se acentuaron en una serie de obras que impactan directamente nuestras sensibilidades. Por ello, estos lienzos que hoy presentamos reflejan la debilidad de una nación atormentada por una danza violenta entre los distintos bandos revolucionarios.

Imagen 21: Saturnino Herrán
El pordiosero, 1914.

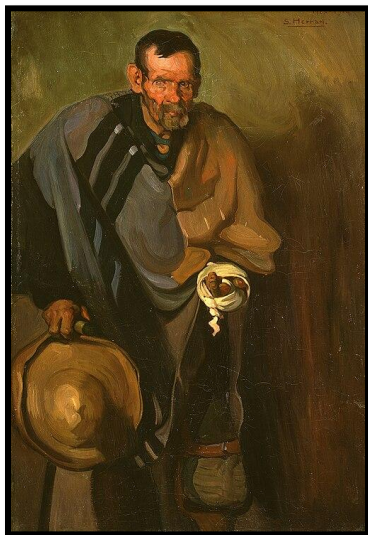


Imagen 22: Saturnino Herrán
El último canto, 1914

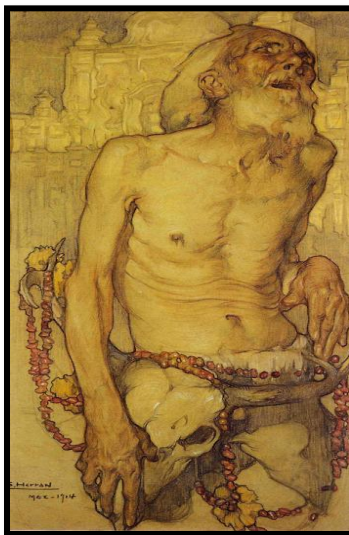
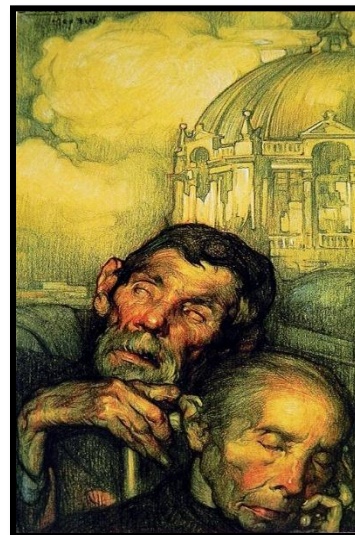


Imagen 23: Saturnino Herrán
Los ciegos, 1914.



Fuente: Wikipedia, Saturnino Herrán [en línea] consultado en: <https://n9.cl/flh89>

Los ciegos, *El pordiosero* y *El último canto*, son ejemplos de cómo encuentra Saturnino la expresión en este núcleo de personas carentes de todo. Encuentra también que tienen ese hálito de vida, esa última esperanza, ese fuerte espíritu y esa posición ante la vida. Saturnino buscaba cómo contrarrestar esa barbarie de guerra, de muertes y una parte importante la encuentra al descubrir la vida interior de las personas. Empieza a hacer retratos sobre sus amigos y vecinos, pero también sobre los habitantes de la ciudad de México⁵⁰⁰.

En sus últimos años de vida fueron constantes los encargos para ilustraciones menores en revistas, o bien, para retratos de personas allegadas a la política y amigos más cercanos. Sin embargo, tal como señala Justino Fernández: “Saturnino no abandona jamás el mexicanismo, tipos, costumbres e historia de los indígenas, sin diferencias sociales, ya que todos eran humanos y mexicanos”⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Véase D. Figueroa, op. cit., p. 70.

⁵⁰¹ Véase J. Fernández, op. cit., p.154

Por otro lado, Gabriela Itzagueri ha determinado que la originalidad de Herrán (esencialmente en estos años) radicó en sus dibujos y acuarelas; dado que nos permiten apreciar de mejor manera los “gestos auténticos del mexicano”. Por consecuencia, estos adquirieron “veracidad y un lugar dentro del proceso histórico del arte nacional”⁵⁰². Sobre esos “gestos” a los cuales se refiere Itzagueri, hayamos una concordancia con las palabras del historiador Andrés Reyes en 2022; cuando le preguntaron: ¿Por qué Saturnino Herrán es un símbolo de lo mexicano? declaró lo siguiente:

En el siglo XIX, los mexicanos hicimos un gran esfuerzo para convertirnos en nación; ya éramos México pero faltaban los mexicanos. Durante años nos preguntamos ¿Y quiénes somos los mexicanos? Casi siempre éramos copias de los españoles, o por extensión, copia de los europeos. Pero Saturnino comienza a dar respuesta de quienes éramos nosotros, es decir, cómo hablábamos, cómo pensamos, cómo nos vestíamos, que gestos hacíamos, cómo respondíamos a la felicidad y a la tristeza, a la preocupación, al trabajo, a la comida, a Dios de todos los días [...] Estas cosas de pronto tan cotidianas reunidas en la obra de Saturnino representaban a un hombre que estaba explicando en sus pinturas lo que somos los mexicanos⁵⁰³.

Imagen 24: Saturnino Herrán
El bebedor, 1914

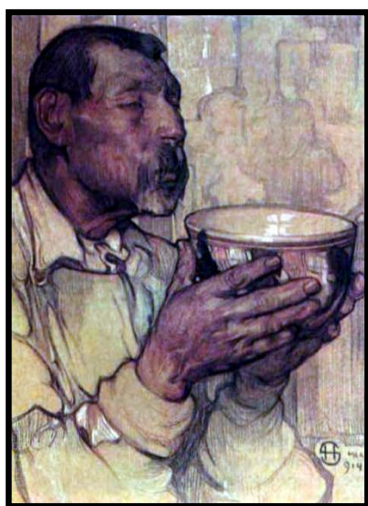


Imagen 25: Saturnino Herrán
Las tres edades, 1916.

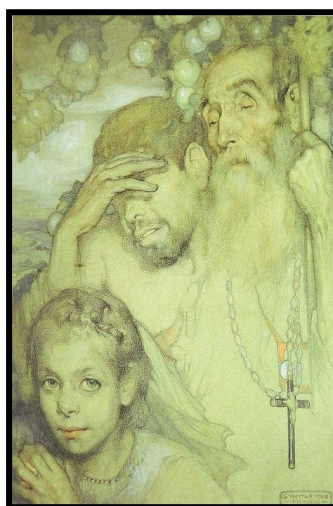
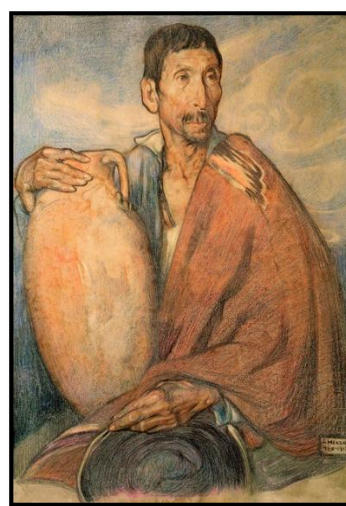


Imagen 26: Saturnino Herrán
El de San Luis, 1918.



Fuente: Wikipedia, *Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/fl1h89>

⁵⁰² G. Itzagueri, op. cit., p.3

⁵⁰³ A. Reyes, *Mi Historia con Herrán* [Documental] Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán

Otro ejemplo sobresaliente lo tenemos en *India con Quechquémitl*; donde el artista plasmó la encarnación fuerte y vital de la estirpe prehispánica mediante una atmosfera de luces y sombras bajo la técnica del carbón difuminado que había aprendido con Fabrés y Gedovius; -misma que no abandonaría nunca más, y que los caricaturistas y dibujantes de historietas, en años posteriores, la usarían como su técnica predilecta-⁵⁰⁴. Es notoria la sensibilidad hacia lo autóctono por parte de Saturnino, cuya mujer -joven- de presencia dignificada y monumental, fue elevada por el artista a la categoría de musa nacional.

Imagen 27. Saturnino Herrán: *India con Quechquémitl*, 1914.



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Herrán trascendió una tradición decimonónica, extendida todavía a principios del siglo XX, donde la *Patria* o *Matria Mexicana*, fueron frecuentemente imágenes femeninas (idealizadas) en alusión a la América criolla y símbolo de la joven nación. Las figuras femeninas de Saturnino Herrán habían evolucionado totalmente debido a su contacto con Rosario Arellano desde 1912. En contraste con obras tempranas como *Vendedora de ollas* por ejemplo, en lienzos como *El jarabe*, *El rebozo* y *La dama del mantón*, se aprecian cuerpos de mujeres notablemente más fuertes, sensuales y altivas, que se presentan ante el espectador con una mezcla de atrevimiento y emancipación, pero sin perder el pudor a pesar de la sensualidad desbordante. Con Saturnino, comprendemos que la mujer no es un “elemento decorativo”, sino un símbolo de la identidad y la esencia nacional.

⁵⁰⁴ C. Uzcanga, op. cit., p. 83

Imagen 28. S. Herrán: *Vendedoras de ollas*, 1909.



Imagen 29. S. Herrán: *El jarabe*, 1913.

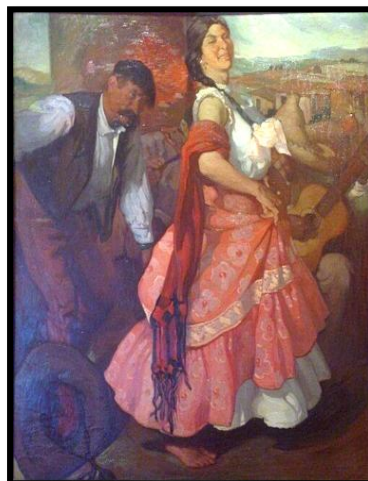


Imagen 30. S. Herrán: *La dama del mantón*, 1914.

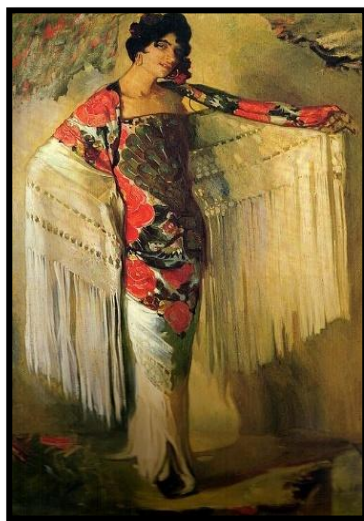
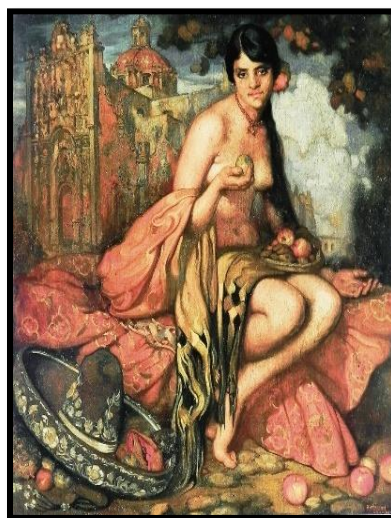


Imagen 31. S. Herrán: *El rebozo*, 1914.

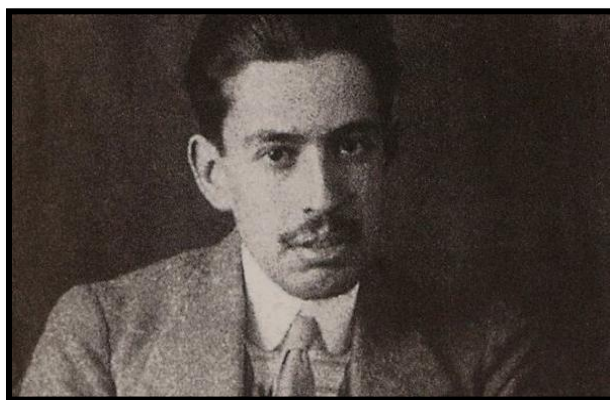


Fuente: Wikipedia, *Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/flh89>

Cuando Saturnino fue profesor en la Academia de Bellas Artes, específicamente en la clase de dibujo al desnudo durante los años 1916 y 1917, se le recuerda como un hombre alto delgado y pálido, un poco encorvado, de tipo fino, pelo negro brillante y lacio, de cejas amplias y negras, bigote corto y negro, y de ojos oscuros⁵⁰⁵.

⁵⁰⁵ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 94

Imagen 32. Saturnino Herrán, ca. 1914-1916.



Fuente: Documental: *Mi Historia con Herrán*, Canal 22 y Fundación Saturnino Herrán.

Uno de sus discípulos más destacados, el pintor y diseñador escénico texcocano: Antonio Ruiz, alias “El corcito“, describió cómo era el ambiente que se vivía al interior de las clases con el maestro que, para ese entonces, ya había alcanzado la treintena de edad.

La clase de Herrán era la superior en dibujo; todos ambicionábamos llegar a ella, no propiamente por el atractivo que existe al dibujar la forma humana desnuda, sino porque sabíamos que este maestro era un gran estimulador del esfuerzo de sus alumnos [...] Fortaleció nuestro espíritu, haciéndonos amar mucho más el arte de la pintura [...] ¿Quién le ha puesto a usted el Corso? Me preguntó Herrán en cierta ocasión; varias veces me habló de hacerme un retrato, pero no como el corso de Zuloaga, sino como el corso de Herrán me dijo⁵⁰⁶.

También, a su clase llegaban sus amigos escritores y pintores; de hecho, en 1916 fue cuando estableció una mayor interacción con José Clemente Orozco.

Con frecuencia llegaba o salía de su clase acompañado de amigos y admiradores, allí conocí al maestro Garduño y a José Clemente Orozco [...] a un señor moreno, delgado de bigotito muy pretencioso, que se llamaba Manuel Toussaint, y a muchas otras personas que llegaban de esta clase en su compañía [...] Todo el mundo lo estimaba y le quería, los demás maestros de Bellas Artes lo representaban como era debido, guardando personalmente de su memoria y un grato recuerdo del maestro sencillo y bueno⁵⁰⁷.

Asimismo, tuvo como alumno al grabador (y paisano suyo) Francisco Díaz de León. Éste, en 1949, a través de sus *Recuerdos de un discípulo*, lo recordó a con una sentida emoción:

⁵⁰⁶ Véase Ibidem, p. 41

⁵⁰⁷ Idem

Esa misma noche lo encontré en su clase de dibujo al desnudo en la Academia de Bellas Artes. Estreché emocionado la mano bondadosa que me tendía. Su amplia sonrisa y sus ojos tranquilos me dieron confianza inmediatamente para explicarle la pequeña tragedia que he había traído hasta la metrópoli. Fluían atropelladamente mis palabras al referirle que llegaba con una precaria pensión, incapaz para sostener siquiera la mitad de mis gastos [...] imperturbable sonreía el maestro y sus ojos miraban hasta lo más hondo de mi ser, recordando tal vez que él había sufrido las mismas penurias, los mismos tropiezos; que se había rebelado contra aquello que pudo estorbar su camino de estudiante; que un maestro también lo aconsejó paternalmente, templándole el carácter para llegar hasta donde él había llegado⁵⁰⁸.

Imagen 33: Saturnino Herrán, ca. 1917.



Fuente: Canal once, *Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

En 1917, con la toma de posesión de Venustiano Carranza como presidente constitucional de la República, la Revolución había entrado en una nueva fase - pese a que los enfrentamientos con villistas y zapatistas no cesaban- el carrancismo se consolidó jurídicamente. Sin embargo, la paz social seguía siendo esquiva, pues la lucha armada entre los distintos líderes y sus seguidores continuó.

En contraste con la guerra de “todos contra todos”, Herrán optará por enclaustrarse en su taller a pintar. Y fue en ese espacio de introspección donde el artista “también forjó patria, a su modo y manera” como bien señaló Fausto Ramírez⁵⁰⁹. Concordamos plenamente con este planteamiento, pues es un acierto señalar que Herrán no buscó construir una patria apoteósica, mítica o heroica, basada en los fastos militares o las alegorías clásicas. En su lugar, concibió una patria de visión emocional, sensorial y profundamente cotidiana.“ Su

⁵⁰⁸ F. D. León, “Saturnino Herrán. Recuerdos de un discípulo” en *México en el Arte*, pp: 101-102.

⁵⁰⁹ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 370

patria” se manifestó sensiblemente en un mestizaje cultural que, mediante coloridos, gestos y movimientos, elevó los elementos de lo autóctono y nuestra herencia hispánica para ofrecer una lectura alternativa a un país que luchaba por reencontrarse consigo mismo, demostrando potencialmente que la fuerza y la solidez de una nación no radicaba en el decreto constitucional, sino en la fuerza silenciosa e ignorada y el humanismo de su gente.

Imagen 34: Saturnino Herrán en su estudio, 1917.



Una de las últimas fotografías de Saturnino Herrán en su estudio, antes de fallecer.

Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Durante ese año (1917) Saturnino dedicó un buen número de horas a los dibujos preparatorios de *Nuestros dioses*. Trabajó al tamaño que las figuras tendrían en el friso del Palacio Nacional (5.72 metros de largo, por una altura de 1.76 metros)⁵¹⁰. Lo hizo primero al carbón y dispuso de distintos modelos, cada uno y a la vez, en diferentes poses; hacía ajustes de acuerdo con la necesidad de la composición y cuidó como pintar cada músculo y cada centímetro de los cuerpos con gran sensibilidad todos los días⁵¹¹.

El pintor nunca pudo ver la tela del friso totalmente extendida; durante los cuatro años que dedicó a la elaboración del mural, tuvo que hacerlo a manera de “tramos” en distintos momentos, es decir, debía enrollar y desenrollar el friso por la falta de espacio en su taller⁵¹².

⁵¹⁰ M. Sierra *Nuestros dioses, construcción de un imaginario* [video en línea] consulado en: <https://n9.cl/53hlm>

⁵¹¹ Véase V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p.52

⁵¹² E. Gámes, op. cit., p. 2

Los modelos siempre eran escogidos por él mismo después de aplicar una minuciosa observación. Además, entre ellos volveríamos a ver a Carlitos Ortiz⁵¹³, e incluso, un indígena xochimilca llamado Saturnino⁵¹⁴.

Imagen 35: Saturnino Herrán y el pintor Alberto Garduño, 1918.



Al interior del taller de Mesones 82, vemos Saturnino de pie.

Al fondo, se alcanza a percibir la parte inferior del tríptico: *La leyenda de los Volcanes*.

Fuente: V. Quirarte, *El poeta de la figura humana*, p.3

Esta primera parte del capítulo final se desarrolló con el propósito de estudiar el periodo de consolidación -o la etapa de mayor madurez expresiva por parte del pintor, según se le quiera abordar- durante los años de 1912 a 1917. Intentamos hacer énfasis especial al complejo contexto de la época para reflexionar sobre cómo una guerra revolucionaria supuso para él, configurar un arte original que reflejara no solamente su vida personal, sino también (y con mayor potencia) un arte que exponía las carencias, dificultades y desilusiones de una sociedad; factores que sin duda, propiciaron la evolución de su iconografía al grado de “bañar de mexicanismo” al Modernismo europeo. El cierre de su trayectoria artística bajaría el telón con una obra cumbre: *Nuestros dioses*.

La necesidad de priorizar un análisis exhaustivo de esta pieza requirió de una estructura que combinara la narrativa cronológica con el estudio temático, razón por la que el presente apartado realizó una breve mención sobre el momento específico en que apareció el proyecto más ambicioso por parte del hidrocálido.

⁵¹³ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p.52

⁵¹⁴ Véase Ibidem, p. 41

Para el examen profundo de los dos apartados subsecuentes, es necesaria la regresión temporal a 1914; de esta manera, nos permitirá ahondar en el análisis formal del tríptico, lo que implica contextualizar históricamente su origen, así como la descripción iconográfica, iconológica y el reflejo de las influencias de las que se habló específicamente en el capítulo dos, con la intención de defender la tesis de que el tríptico fue la obra que reflejaría toda una vida por parte del artista, desde lo aprendido al interior de una generación, hasta su propia conversación íntima con la realidad que lo rodeaba.

Posteriormente, nuestro tercer y último apartado pretenderá exponer qué sentido y significado posee esta pintura inconclusa desde nuestra mirada, tomando en cuenta el contexto cultural de una época en que el mestizaje se erigió como eje central de arduos debates sobre la identidad nacional a principios del siglo XX y la importancia de reconocer la alternativa que Herrán ofreció mediante sus pinceles. Finalmente, tras el estudio detallado del friso, nuestro capítulo concluirá retomando brevemente el hilo biográfico para revelar el cruel desenlace de un artista que le suplicó al doctor Luis Borrel: “no me deje morir doctor, México necesita de mi pintura”⁵¹⁵.

2.- Análisis formal del tríptico: *Nuestros dioses*.

La fructífera cercanía que el Dr. Atl había establecido con Carranza, acompañado de la renuncia de Alfredo Ramos Martínez en la dirección de la ENBA⁵¹⁶, facilitó que se le nombrase encargado de las obras del Teatro Nacional y director de la Academia de Bellas Artes desde finales de 1914. En este cargo, consiente de ligar directamente los ideales políticos con el arte, convocó a los artistas (tanto alumnos, como maestros) para que presentasen sus proyectos y pintar los muros del Teatro Nacional.

El objetivo era monumental: realizar una nueva estética efectuada por las manos de una “Convención Artística Revolucionaria”. Esta, debía exponer mediante la pintura, escultura y arquitectura, la idea de una reafirmación de la identidad nacional bajo una serie de discursos que, como hemos venido viendo, apelaron en promover un pensamiento que implicara una cultura propia y dejar de ver a México como un satélite de Europa. En esencia,

⁵¹⁵ Véase Soriano, Francisco, *Detrás de Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.c>

⁵¹⁶ Tuvo que abandonar la dirección de la ENBA por la entrada a la ciudad de México del Ejército Constitucionalista, pues no era simpatizante.

Atl procuró fomentar la relación entre el arte y la política con la intención de “hacer de los artistas instrumentos para la propaganda de los ideales revolucionarios”⁵¹⁷. Esto último acaparó inmediatamente nuestra atención, por lo que nos dimos a la tarea de adentrarnos en los archivos de la Academia de San Carlos.

De manera grata para esta investigación, pudimos localizar algunas de las propuestas de la “Convención Artística Revolucionaria” gracias a la compilación que realizó la doctora Elizabeth Fuentes. Y en efecto, una de las bases solicitaba “Intensificar los ideales sociales de nuestra grande Revolución”⁵¹⁸.

En sintonía, en el trabajo de Víctor Ruiz Naufal podemos encontrar las arengas de Atl: “el Teatro Nacional, por el solo hecho de serlo, debe ser una obra ejecutada por nacionales. Si nosotros no empezamos nunca a realizar nuestras propias ideas, jamás podremos ser nosotros mismos”⁵¹⁹, lo cual corresponde al tercer punto de las propuestas halladas en el libro de la doctora Elizabeth; el cual nos dice que “Todas las obras emprendidas por las administraciones pasadas y que pueden ser continuadas, lo sean por artistas nacionales -Igualmente las que se emprendan en el futuro-”⁵²⁰.

Saturnino Herrán, después de haber dado pruebas certeras de su capacidad, acudió al llamado bajo una propuesta audaz y personal, alejada de intereses meramente políticos o mercantiles. Para ese entonces, el aguascalentense contaba con 27 años cuando presentó en un pequeño cartón el proyecto friso: *Nuestros Dioses*.

Saturnino pensó que no podía haber mejor tema que se apegara más a las demandas de la convocatoria, que una reflexión plástica sobre el mestizaje como fundamento histórico de la identidad. Para el pintor, apegado a sus ideales ateneístas, el mestizaje no era una simple “mezcla de razas”, sino una fusión profunda y compleja de culturas que terminaron dando origen a un “espíritu nacional” como base de la identidad mexicana⁵²¹.

⁵¹⁷ V. Ruiz, *Historia e historicidad en la pintura finisecular mexicana*, p. 70

⁵¹⁸ Véase: E. Fuentes, *Catálogo de los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos. 1900-1929*, p. 289

⁵¹⁹ Véase V. Ruiz, op. cit., pp:70-71

⁵²⁰ Véase: E. Fuentes, op. cit., p. 289

⁵²¹ Véase F. Ramírez (2008) p. 376

Aunque la Revolución interrumpía la conclusión arquitectónica del Palacio, y la vida en la ciudad de México era caótica, el pintor no cesó y comenzó a realizar el friso desde las últimas semanas de 1914, cuyo proceso experimentó alguno que otro cambio, mediante bocetos y dibujos preparatorios que, a la postre, desarrollaría con mayor amplitud. Cabe recordar que su realización se alternaba con otros trabajos como los que ya vimos con anterioridad.

Ante los dioses viejos fue la primera versión; estudio realizado bajo la técnica del carboncillo y acuarelas que mostraba un grupo de indígenas rindiendo tributo ante el monolito de Coatlicue: “la diosa de la falda de serpientes” que lo había impresionado desde su primera visita al Museo Nacional en aquel año. Sin embargo, Saturnino, consciente del asunto de la identidad nacional, comprendió que esta primera versión no respondía a sus pretensiones, pues no se podía hablar todavía de una referencia al mestizaje como objetivo cumbre de la obra, o cómo diría Fausto Ramírez: “no germinaba todavía la genial idea de diversificar los adoradores y entremezclar sus respectivas divinidades, que será lo que singularice al proyecto definitivo”⁵²². Por ello, pensó que esta propuesta necesitaba una parte que le brindara la más adecuada simetría.

Imagen 36. Saturnino Herrán: *Ante los dioses viejos*, 1914.



Fuente: Mentres visuales, *Saturnino, el más pintor de los mexicanos* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/xue2i6>

La idea de la simetría y la fusión llegó tras visitar nuevamente el Museo Nacional; estando en la Sala de Monolitos, volvió a ver a la Coatlicue, que por aquellos tiempos lucía un letrero en el pedestal donde se leía “Divinidad Azteca”, conocida entonces como la diosa de la

⁵²² Ibidem, p. 377

muerte. Enseguida, Herrán comprendió que podía hacer una fusión entre 2 dioses creadores: Coatlicue y Jesucristo; proponiendo así una nueva concepción de idiosincrasia mexicana a través de la figura humana y sus pasiones⁵²³.

Imagen 37: Galería de Monolitos del Museo Nacional, ca. 1915.

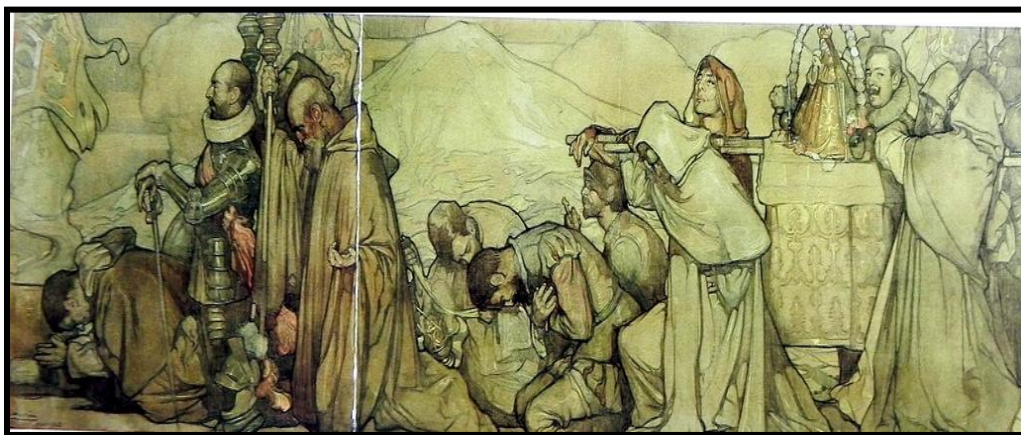


Del lado izquierdo del espectador, podemos ver a Coatlicue en un primer plano, detrás de ella, se alcanza a percibir a Xochipilli, señor de las flores.

Fuente: *Coatlicue, imagen de consolidación del Estado mexica* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/ng12z>

Precisamente, fue lo que lo llevó a elaborar una segunda procesión donde nos muestra a un grupo de españoles; constituido por religiosos, conquistadores militares y algunos que parecieran ser simples feligreses, encaminados hacia un panel central donde veremos a Cristo y Coatlicue juntos.

Imagen 38: Saturnino Herrán, *Nuestros dioses* (panel derecho) 1915-1918.

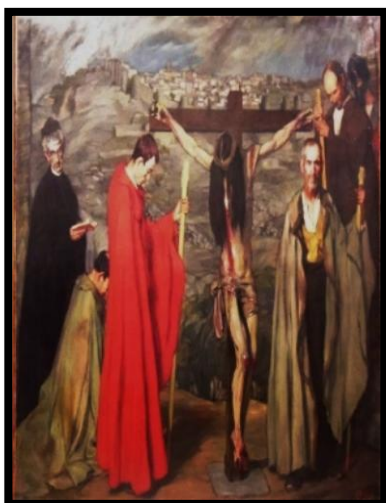


Fuente: La Colmena, *Nuestros dioses antiguos*, Saturnino Herrán [en línea] consultado en: <https://n9.cl/olsxe>

⁵²³ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 51

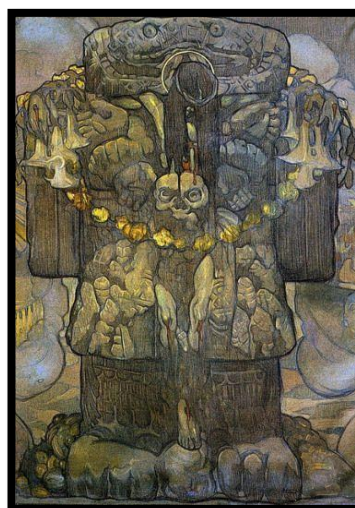
De esta forma, el mural ya contaba con dos procesiones, pero sobre todo, dos dioses fusionados bajo una profunda densidad simbólica. Para el primer tercio de 1915, Herrán había concluido su obra cumbre en escala menor, utilizando su famosa técnica de lapices y acuarelas. El modelo de Cristo lo tomó de la obra: *Cristo de la sangre* de Ignacio Zuloaga.

Imagen 39. Ignacio Zuloaga
El Cristo de la sangre, 1911



Fuente: Museo Reina Sofía, *El Cristo de la sangre*
Saturnino Herrán [en línea] consultado en: <https://n9.cl/y5k4h>

Imagen 40. Saturnino Herrán: *Nuestros dioses*
Panneau decorativo, 1916.



Fuente, *Nuestros dioses antiguos*,
[en línea] consultado en: <https://n9.cl/olsxe>

Para 1916, podemos ver que la composición había quedado resuelta; dividida en tres paneles (al igual que en *La leyenda de los volcanes*) lo que le permitió formar un tríptico que posibilitó “que los grupos siguieran un solo ritmo” comentó Manuel Toussaint⁵²⁴; por su parte, Deusdedit Figueroa señaló: “esta solución evitó la monotonía y permitió la sucesión de variaciones”⁵²⁵.

La composición final, ofreció algo que concebimos como una *concordancia mestiza* alimentada principalmente por medio de la religión, plasmando a su vez, una respuesta diferente a los diferentes planteamientos de toda una generación intelectual de principios del siglo XX en base al asunto del alma nacional.

Respecto a la disposición de la obra una vez concluida, según Víctor Muñoz, estaba destinada al vestíbulo principal del Teatro Nacional, en específico, para el muro de la parte

⁵²⁴ M. Toussaint, op. cit., p. 31

⁵²⁵ D. Figueroa, op. cit., p. 57

superior de la puerta principal, donde el primer grupo de la escalinata tiene un descanso y se divide en dos lados; izquierdo y derecho, y así poder llegar al primer nivel del edificio. Asimismo, el autor nos habla de una simetría convergente entre *Nuestros dioses* y la propia estructura del recinto, cuyo vestíbulo, escalinatas y escaleras llevaron a Saturnino a pensar dicho proyecto a manera de tríptico simétrico⁵²⁶.

Hechos los bocetos, el artista procedió a pintarla; comenzando por el lado indigena, aunque sería hasta 1918 cuando logró casi por completo terminar el primer panel, una vez concluidos los estudios fragmentarios al carbón, sin embargo, las penalidades de subsistencia, la atrocidad de la Revolución y la salud se lo impidieron.

Esta realización ha sido muy discutida, pero hay que entender las pesimas condiciones en que fue hecha, primero, y la muerte del artista despues, acaecida en 1918, dejarán a la obra a medias, sin que su autor haya tenido siquiera lugar suficiente para verla. Es indudable que, en su deseo de hacer una obra decorativa, pensaba darnos una pintura más sintética y que, para conseguir esto, le era preciso resolver ante sus figuras analíticamente⁵²⁷.

Imagen 41: Saturnino Herrán, *Nuestros dioses* (panel izquierdo) 1915-1918.



Fuente: La Colmena, *Nuestros dioses antiguos*, Saturnino Herrán [en línea] consultado en: <https://n9.cl/olsxe>

⁵²⁶ V. Muñoz, “La pasión fecunda”. Vida y obra de Saturnino Herrán (1887-1918) pp. 52-55. Citado en U. Mendoza, op. cit., p. 41

⁵²⁷ Ibidem, p. 58

Imagen 42: **Recreación aproximada del proyecto mural al haberse concluido.**



Notese la intención de Saturnino Herrán de hacer del tablero central su protagonista, pues iba a ser el de mayor altura. Suponemos, para destacar la abrumante presencia de ambos dioses. Otro aspecto a resaltar es que su diseño está estructurado a manera de una cruz partida por la mitad.

Una vez abordado el contexto histórico de su génesis, la pregunta central es: ¿Qué es lo que vemos en el tríptico? Pasaremos a realizar la descripción iconográfica detallada del mural en el siguiente orden: 1) panel izquierdo (procesión indígena) 2) panel derecho (procesión española) 3) panel central (fusión sincrética de ambos mundos); esperando que este análisis nos permita identificar y revelar los indicios herranianos en esta obra monumental, así como la reinterpretación iconológica de los símbolos y su profundo significado.

Imagen 43: Saturnino Herrán, *Nuestros dioses* (panel izquierdo) 1915-1918.



En un imponente primer plano, y ocupando prácticamente todo el espacio horizontal de la composición, se observa a una procesión de doce hombres, divididos en tres pequeños grupos; además, despliegan un notable dinamismo enriquecido por la variedad de sus formas, movimientos y simbologías ejecutadas por los personajes. Es cierto que cada uno de ellos posee sus propias características, sin embargo, también presentan ciertas similitudes.

Los indígenas llevan fastuosos regalos con frutas y flores a manera de ofrenda con dirección al panel central -por lo que la descripción se realizará de izquierda a derecha-; pues su peregrinar se dirige al encuentro con una imperiosa deidad prehispánica ubicada en el panel central, a la cual son ofrecidos dichos presentes con toda humildad, respeto y una piadosa sumisión. Algunos van ricamente ataviados con vistosos tocados, penachos, adornos en las orejas, cabeza y cuello; casi todos van descalzos y semidesnudos, cubriendo únicamente su área genital con sus *maxtlatl*.

El juego de luces va en perfecta armonía con la concepción anatómica de sus cuerpos, dotados de un poderoso y sensual estilismo. Herrán empleó el claroscuro para moldear las figuras con un volumen escultórico, reflejado en su vigorosa musculatura. La paleta cromática, rica en tonos ocre, tierras y verdes, señala la calidez de esa tierra mexicana, a su vez, articula en la escena una atmósfera de fervor místico.

Tal como recién anunciamos, partiendo de izquierda a derecha; se distingue un primer grupo de cinco hombres cargando su ofrenda; apoyados con unos largos palos de madera sobre los que descansa un templete. Este, lleva encima distintas frutas como uvas, plátanos, manzanas y naranjas; una calabaza de gran tamaño roba la atención, al igual que un cráneo de siervo de cornamenta corta. Enseguida, a manera de cascada, unas hojas que recuerdan al acanto del Mediterráneo, caracterizadas por su gran tamaño, caen del templete, y estas terminan mezclándose con una tela que cae hasta el suelo.

Podemos notar que tres de los cinco hombres son jóvenes; mientras que, al fondo, vemos a dos personajes de una edad más avanzada, colocados de perfil y con la vista al frente, aunque con los ojos cerrados. El más joven de ellos dos lleva un penacho de plumas largas y una cintilla roja en la cabeza; sus pómulos son marcados, nariz chata, labios grandes, carnosos, y su mano izquierda se encuentra abierta y levantada a la altura de su mandíbula.

Estamos convencidos de que este hombre lleva una especie de túnica roja escarlata que cae hasta el suelo; de hecho, en la parte inferior se alcanzan a visualizar unos pliegues ligeramente marcados y una decoración dorada. A una mediana altura, vemos la parte de un escudo o *chimalli* con colores azul y amarillo; detalle que nos lleva a pensar sobre su condición guerrera. A su izquierda, se encuentra el hombre más viejo de toda la escena; lleva consigo un adorno dorado y azul en su oreja y una cinta con unas hojas pequeñas rodeando

su cabeza. Al igual que su semejante, es un hombre alto y de postura solemne, además, es el único personaje que está totalmente barbado y de bigote, cuyas canas reflejan su vejez, aunque no una fragilidad; pues se presenta como un hombre fuerte a pesar de sus años.

Siguiendo nuestra descripción con los tres jóvenes restantes; se puede percibir la flexión de las piernas a manera de escuadra en dos de ellos, ubicados en la parte media y trasera de este grupo. El indígena que va atrás se encuentra semi perfilado; de musculatura tonificada, con un ligero movimiento de cabeza y torso hacia su derecha; su rodilla izquierda toca por completo el suelo, mientras la derecha es la que se flexiona, como si quisiera anivelar la carga. En sus pies podemos ver que lleva huaraches, cuyas puntas de los dedos son los que tocan la tierra. El palo del templete lo sostiene en su hombro derecho, y lo abraza con su mano izquierda; lleva consigo un adorno dorado en la oreja y una especie de penacho con plumas verdes que se sujetan de un objeto irregular de color rosado en su parietal. Llama la atención que este personaje dirige su mirada hacia el exterior, más nunca al espectador, como sí ocurre en muchas de las más famosas pinturas a lo largo de la historia. Este hombre es, de hecho, el propio pintor Saturnino Herrán en un autorretrato.

Al frente de él, vemos un hombre de espaldas, de cuerpo completo, torso ancho y musculoso, al igual que sus piernas; ambos brazos semi extendidos y su cabeza está cabizbaja; esta pareciera adornarse con un racimo de uvas del mismo templete; también lleva una orejera dorada. El movimiento de rodillas y cintura da muestras de su flexibilidad, fuerza y equilibrio a la vez; en sus pies, se pueden ver otras frutas esparcidas en el suelo y, a diferencia del personaje anterior, este hombre va descalzo.

Para finalizar, vemos a un tercer individuo de cuerpo a tres cuartos; delgado, pero de cuerpo tonificado, cabello lacio, negro y de una fisionomía joven que ronda los treinta años. En su cabeza lleva una diadema con hojas pequeñas y una orejera del mismo color (negro) que el collar que lleva en el pecho. En su hombro derecho va cargando la ofenda; con su mano izquierda se apoya para sostenerla, al mismo tiempo, mira hacia atrás, como supervisando a sus compañeros.

Muñoz ha sostenido que uno de los modelos para *Nuestros dioses* fue el hermano de Saturnino, su querido Carlitos Ortiz. Aunque el autor no señala exactamente a que indígena representa, pensamos que lo podemos localizar precisamente en este último hombre descrito.

Nuestra hipótesis se sustenta en una lectura profunda de la dinámica compositiva respecto a un *autorretrato doble*.

Imagen 44: Detalle de *Nuestros dioses*.



Al observar con mayor detenimiento este detalle del panel, la evidencia visual y compositiva refuerza la tesis de Muñoz sobre la interacción plástica entre los dos hermanos; en primer lugar, se aprecia un notable parecido en los rasgos faciales entre “el líder” de este subgrupo (el indígena delantero) y el indígena que mira hacia el espectador (Saturnino Herrán en un autorretrato).

Si bien, no contamos con un registro fotográfico de Carlos Ortiz, no cabe duda de que ambos individuos no solo comparten características fisionómicas, sino que también parecen tener una edad similar, así como Saturnino y Carlos, lo que refuerza la idea de la intencionalidad por parte del pintor. En segundo lugar, la disposición de ambos apunta a un juego de roles fraternos; donde el personaje delantero, de postura erguida y mirada vigilante, lo distingue del resto, sugiriendo su rol como guía, más allá de un simple cargador, mientras que el hombre que está situado en la parte trasera de la carga adopta un rol de testigo de la escena, como queriéndonos invitar a ver.

Confirmando en la tesis sugerida por el profesor Víctor Muñoz, la interacción entre estos dos personajes, nos permite asegurar que Carlitos Ortiz es el indígena representado como el cabecilla de este grupo. En contraste con Carlitos, cuya mirada va hacia sus confidentes, la mirada de Saturnino se dirige hacia el público, muy probablemente para asignar a Carlitos un rol de importancia y distinción como respuesta al amor fraternal que los unió desde sus primeras travesuras en su poética Aguascalientes.

Una vez sustentada nuestra hipótesis, proseguimos; el segundo grupo está conformado por tres hombres en total reverencia; justo al centro de ellos se encuentra un escudo, y al frente, un recipiente del cual emana humo blanco, probablemente copal -utilizado en los rituales indígenas- que parece chocar con la espalda baja del hombre que se encuentra delante de ellos.

El primero de estos hombres, colocado en un primer plano, denota una musculatura marcada, sobre todo en la parte abdominal y la pierna izquierda; su pierna derecha se encuentra totalmente flexionada y con la rodilla descansando en el suelo, mientras que la rodilla izquierda le sirve como apoyo para su rostro. De este sujeto no es posible observar su cara, aunque sí una cabellera negra que lleva alrededor una cintilla y en la oreja un pendiente dorado. Los dos brazos trazan una diagonal completamente recta, hacia abajo.

Un segundo personaje, del que solo vemos su brazo izquierdo y su cabeza, se encuentra de perfil y con la cabeza levantada hacia arriba, misma que luce un par de plumas cortas sujetadas por una cinta que tiene un nudo en el hueso frontal del cráneo. Sus ojos están cerrados, tiene los pómulos marcados y nariz aguileña, además de tener la manzana del cuello bastante visible. Su brazo izquierdo está extendido hacia el frente, con la muñeca hacia abajo; en esta parte resalta su dedo índice, que es el más largo.

Por último, vemos un tercer hombre de medio cuerpo; sin duda, es el que expresa una mayor actitud de sumisión ante la deidad. Se le ve con las dos rodillas en el suelo, la cabeza completamente hacia abajo, con las palmas de las manos abiertas y discretamente levantadas a la altura de su cabeza; también destaca su larga orejera dorada; a su izquierda se encuentra una tela con la imagen de un sol y lo que parece ser un penacho de plumas azules y violetas.

Nuestro tercer grupo está conformado por cuatro hombres arrodillados y en estado de reverencia total, aunque, como en los otros dos grupos, existe en este una variedad de formas y simbologías. En primer lugar, podemos ver que dos de ellos llevan opulentos penachos, que no solamente roban nuestra atención inmediatamente, sino también, indican la mayor jerarquía social en toda la escena.

Uno de ellos lleva en su cabeza una ave exótica, precisamente a manera de penacho; se trata de una guacamaya de hermosas y extendidas alas amarillentas, verdes, cafés y rojos

opacos, además de su característico pico curvado. A este hombre se le ve de perfil y es el único cuyo cuerpo se muestra entero. Su cabeza va ligeramente levantada; un pequeño bigote y barba apenas se visualizan; sus ojos están cerrados y la boca abierta, como si el pintor quisiera captar al personaje en el momento exacto de su petición.

Asimismo, vemos que lleva una larga orejera dorada; en ambas manos sostiene un plato de frutos amarillos a la altura de su pecho para ser ofrecidos; con una manta cubre su sexo y sus pies los protege con unas sandalias. A su izquierda, tenemos gran parte de un escudo que está inmerso entre él y su semejante; este, de casco dorado y elegante tocado de plumas preponderantes de color verde, hacen juego con las del ave. De este segundo personaje solo se ven ambos brazos completamente rectos hacia delante y las palmas de las manos boca abajo. A través de la flexión de su cabeza, con la vista al suelo, podemos asegurar que la obediencia ante la diosa es total.

En seguida, se encuentran dos hombres que ejecutan (posiblemente) la expresión más reverencial de todo el grupo, sobre todo uno de ellos que, debemos admitir, llama en demasía nuestra atención; pues no solo se encuentra arrodillado al igual que sus compañeros, este hombre presenta una condición estrictamente sumisa. Es el único cuya cabeza toca por completo el suelo; además, en él no vemos ninguna especie de ornamentación como sí lo llevan los demás (orejeras, penachos, plumas, collares, sandalias, etc.); es sin duda, el hombre más “sencillo” de todos. A través de su torso y glúteos forma un arco, su *maxtlatl* está ligeramente más arriba de donde (en teoría) debería ir.

Es posible notar que con sus manos se cubre la cara para ofrecernos la expresión afligida de todo el panel; ya sea en señal de arrepentimiento/vergüenza, o bien, como una forma de reconocimiento de su pequeñez frente a la divinidad. Por último, hay que hacer notar que, a diferencia de todos los demás personajes, este hombre presenta un colorido más pobre y un trabajo anatómicamente menos realizado, la explicación es natural: Saturnino Herrán murió en el proceso y no alcanzó a concluirlo, aun así, podemos identificar fácilmente sus características.

A nuestro último indígena se le ve apenas de medio cuerpo, con la cara cubierta por su mano derecha y una caballera negra; en su oreja lleva un adorno grande y dorado; se vislumbra casi todo su brazo derecho, con la excepción de que los dedos de las manos están

tapados por el hombre que se encuentra a su lado; la flexión en su codo es muy marcada. De su brazo izquierdo, asoma su mano por completo, esta se encuentra a la altura de la cabeza y con los dedos en dirección al suelo. Finalmente, podemos ver que al frente se ve un segundo recipiente de mayor tamaño, del cual también desprende humo blanco hacia un *chimalli* de gran proporción.

“Le importaba el avance de su técnica, de sus métodos y el goce que experimentaba por las formas, por la belleza de los tonos y la armonía de los planos” comentó el autor Luis Garrido.⁵²⁸ Y en efecto; podemos ver que el segundo plano, concebido como un fondo pictórico, se desarrolla a través de un pintoresco paisaje, cuya factura y tratamiento atmosférico, remiten a la tradición de los que son, bajo consideración de esta tesis, los más prolíficos paisajistas que ha dado este suelo: José María Velasco y Dr. Atl.

Con Saturnino, destaca ante todo la monumental presencia orográfica del volcán Iztaccíhuatl, elevándose como un eje compositivo. La cima se encuentra bellamente acompañada de nubosidades blancas y grisáceas que enriquecen la modalidad espacial, mientras que las faldas de esta “mujer blanca” presentan un llamativo juego tonal en verdes profundos y ocres terrosos, lo que confiere al entorno la sensación de solidez telúrica y arraigo nacional.

Es importante hacer notar que el paisajismo; llámese mexicano, inglés, español, francés, italiano, etc., se puede y debe analizarse bajo una perspectiva que vaya más allá de una concepción puramente natural (árboles, agua, nubes, montañas, animales, etc.), pues tal como señala Garrido: “el ambiente físico también puede ser una proyección espiritual, ya que todo lo que rodea al personaje influye en su alma y confirma su modo de ser”⁵²⁹.

Con nuestro pintor, el paisaje toma un gran significado como elemento simbólico; en el que nos enseña que el hombre no lo era todo, puesto que el paisaje mismo es una de sus prolongaciones y no un aspecto decorativo en este caso, ya que este también se encuentra cargado de simbolismos y un significado -en este sentido- nacionalista, que confluye en una forma de concebir una identidad por parte de Saturnino; identidad fundida en su pasado mesoamericano. Mientras que, la figura humana fue minimizada con Velasco y Atl; en

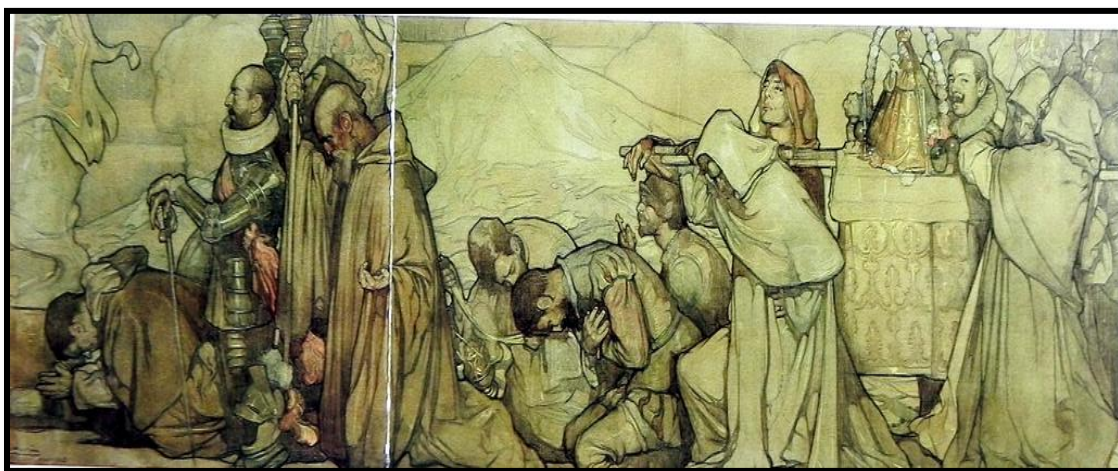
⁵²⁸ L. Garrido, op. cit., p. 19

⁵²⁹ Ibidem, p. 24

Herrán vemos la confirmación de la relación entre el hombre con su entorno, tal como lo hicieron las culturas precolombinas para reafirmar en ellas su propio origen y existencia.

Es así como concluye una primera observación sobre la obra, expuesta a través de diferentes simbolismos que nos permiten comprender la actitud de la cultura originaria frente a sus creencias religiosas. El pintor extrae la belleza esencial de la naturaleza, compone sus cuadros ubicando el cuerpo en el paisaje para que la relación entre figura humana y naturaleza simbolice un mundo que él concebía, al cual se puede llegar a través del símbolo precisamente, como una manera distinta de mostrar lo ausente, lo invisible y lo contextual.

Imagen 45: Saturnino Herrán, *Nuestros dioses* (panel derecho) 1915-1918.



En este panel, nuestro artista ejecutó una plástica de magistral equilibrio bajo dos ópticas fundamentales: en primer lugar, porque constituye un complemento magistral a la procesión indígena en cuanto a composición, formas, volúmenes, ubicación de los personajes y estructura espacial de los elementos.

En segundo lugar, porque Herrán no solo reconoció lo valioso de nuestro pasado indígena, sino también la herencia más visible y poderosa de la Conquista española; mostrándonos a monjes, hombres de armas y religiosos que, al igual que los indios, se presentan devotos ante su imagen sagrada y próximos a llegar.

Así, vemos al grupo español conformado por catorce individuos de apariencias reveladoras; van cubiertos entre armaduras metálicas, hábitos de la época y vestimenta religiosa. En contraste con los indígenas, en este conjunto es más abundante la presencia de hombres más avanzados de edad. Al fondo, se observa una naturaleza enriquecida por

montañas nevadas, que representan a los volcanes y sierras que circundan el valle de México, mismos que presenciaron la llegada de los colonizadores en el siglo XVI. De modo contrario al panel izquierdo, la descripción de este panel se realizará de derecha a izquierda, para ir acorde con la dirección de los personajes en su peregrinar hacia la escena central, asimismo, los vamos a diferenciar en tres subgrupos.

Dicho esto, comenzaremos con el hombre que se alcanza a visualizar al final de toda esta escena que, si bien, su figura no es del todo apreciable, es claro que se trata de un militar. Lo sabemos por su armadura metálica y el casco, cuya visera se abre para que podamos ver un rostro de perfil, piel blanca y bigote negro. El soldado se muestra recto, serio, contemplativo y con la vista al frente. Con su mano derecha sostiene firmemente el asta de una bandera, simbolizando muy seguramente el poderío de la Corona española, cuya autoridad y poder se reafirman al ir acompañados de misioneros evangelizadores, por consecuencia, la invasión -bélica- se justificaba bajo una “empresa civilizadora”.

Frente a él se encuentra una parte esencial del friso: cuatro sujetos, todos con túnica hasta los pies y capuchas en la cabeza, cargan la imagen de una virgen que viste con telas suntuosas, colores rojos y azules y pequeños destellos dorados. La figura mariana, de cabello mediano y suelto y una corona en su cabeza, sostiene una flor blanca sus manos a manera de oración. Se encuentra rodeada de un arco floral y un par de copas de vidrio boca abajo en ambos lados. La virgen va siendo transportada en un templete de madera adornado con una manta con detalles dorados

Podemos ver que los personajes presentan distintos movimientos al cargar. El peso se distribuye mediante dos largos palos de madera en cada esquina del templete. En una de las esquinas traseras vemos a un hombre cuyo rostro está tapado casi por completo; nos alcanza a mostrar una mínima parte de su cara, la cual revela un mentón barbado y bigote negro.

Lleva puesta una extensa túnica de pliegues muy marcados; con su hombro derecho soporta el peso del templete, mientras que, con el brazo izquierdo y visiblemente flexionado en forma de escuadra, pareciera asegurarse del equilibrio para que la virgen no caiga. De hecho, es el único que dirige la mirada hacia la figura.

A su derecha, vemos solamente el rostro cabizbajo de un hombre de apariencia más joven. La capucha le cubre la cabeza, pero alcanzamos a notar un pequeño mechón de cabello negro. Sus ojos están cerrados, parece cansado, al igual que uno de los personajes que van cargando en la parte delantera; cuya rodilla izquierda flexionada denota el esfuerzo de llevar auestas a la virgen. Este hombre va ataviado con una larga túnica y capucha, apenas podemos ver sus dedos de su mano izquierda apoyada en su cintura para mantener el equilibrio, mientras su cara, cuya mirada se dirige hacia abajo, está casi tapada por las telas.

A la derecha del individuo aparece la figura juvenil de otro hombre de fe, que, a diferencia de los otros tres, su vestimenta es de un color rojizo. Únicamente podemos ver la parte superior de su cuerpo. Su expresión gira entre el cansancio, serenidad, seguridad y alivio; ¿será por haber llegado al final de la peregrinación? En su hombro izquierdo va cargando el templete, al tiempo que su mano derecha va recargada sobre el palo de madera.

Ahora bien, mezclado con estos cuatro personajes, aparece, en cierta medida, de manera sobresaliente, la figura de un quinto hombre, pero decidimos no incluirlo en la descripción anterior por tres factores: primero, es cierto que parece ir acompañando a los cuatro hombres, pero no va cargando la virgen; segundo, su vestimenta es distinta a la de ellos, pues claramente no es un fraile; tercero, es el único personaje de todo el panel que dirige su mirada hacia nosotros, ¿de quién se tratará? Vemos que es un hombre maduro, con una prenda típica de la época, pues el cuello tiene un llamativo detalle, y un pomposo bigote curvado lo distingue.

Se sabe que Saturnino Herrán gustaba de poner a sus amigos más cercanos en algunas de sus obras, además de elaborarles retratos. En esta ocasión, podemos saber que ese hombre es el pintor Gonzalo Argüelles Bringas, oriundo de Orizaba, Veracruz y destacado acuarelista muy respetado entre los ateneístas. En el mismo año en que Saturnino pintaba el tríptico, realizó el *Retrato del pintor Gonzalo Argüelles Bringas*, con quien compartió años de camaradería tanto en la Escuela Nacional de Bellas Artes, como en las tertulias realizadas en la casa del pintor aguascalentense.

Imagen 46. S. Herrán:
Retrato del pintor Gonzalo Argüelles Bringas.

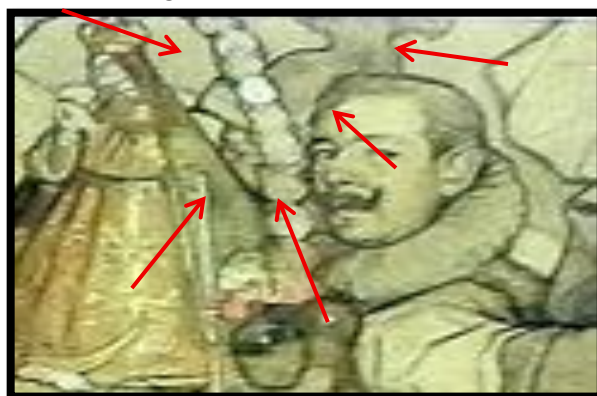


Imagen 47: Detalle de *Nuestros dioses*



Estudios anteriores pasaron desapercibida la presencia de un hombre “oculto” en este grupo, y no es para menos, pues requiere un ojo clínico para poder localizarlo. Se encuentra exactamente a la derecha de Argüelles Bringas, y podemos asegurar que se trata de un soldado, ya que se ve ligeramente el contorno de su casco. Al tener la visera abierta, se alcanza a notar incluso su ojo y una mínima parte de un rostro perfilado. Esperemos que de esta manera sea más fácil identificarlo.

Imagen 48: Un soldado oculto.



La procesión continua con un trio de individuos arrodillados y rindiendo reverencia en distintas actitudes; podemos ver que se trata de dos militares y un religioso. El primero de ellos sostiene un pequeño crucifijo en la mano izquierda y la levanta a la altura de su mentón; es un hombre barbado y sus ojos están cerrados. Lleva un casco más sencillo en comparación con el primer hombre descrito inicialmente, y su vestimenta, tanto de él, como el hombre que tiene delante, no es de metal, sino de telas gruesas y una coraza de cuero, indicando que se

tratan de arcabuceros, una especie de soldados rasos dentro del ejército español en el siglo XVI. Cabe resaltar que es el único de los tres que no tiene la cabeza inclinada hacia el suelo; la mantiene ligeramente levantada, eso sí, sin dejar de mostrar respeto ante su dios.

Cubriendo gran parte de su figura, tenemos a un segundo hombre de apariencia más joven; se encuentra conmovido y abrazando contra sí un objeto cuya naturaleza no es posible asegurar concretamente. Inclina la cabeza hacia el suelo y sus ojos están cerrados. Un rojo opaco se le ve en su manga izquierda; su vestimenta del torso parece ser azul, la demás tela es café y presenta un cinturoncillo de color grisáceo, los pliegues de su atavió están más marcados a diferencia de sus dos compañeros. Por último, un tercer hombre también inclina por completo su cabeza boca abajo y los ojos cerrados; podemos ver que levanta levemente con su mano derecha un artefacto de metal, probablemente se trate de un incensario. Su cuerpo está completamente cubierto por un hábito religioso color marrón.

Detrás de él, aparecen dos hombres envueltos en vestimentas religiosas, uno más viejo que el otro; de hecho, el más viejo tapa casi por completo al joven, del cual apenas se observa su rostro de perfil, con la cabeza ligeramente levantada, y lleva puesta la capucha de su hábito; pareciera mirar hacia arriba. No es visible en su totalidad, pero se intuye que este mismo sujeto sostiene un báculo que en la punta trae lo que parece ser un incensario.

El individuo que sí podemos observar por completo también sostiene el mismo bastón, va vestido con un hábito largo y la cabeza descubierta, la cual nos muestra su calvicie y una barba blanca medianamente larga; se trata del personaje de mayor edad en este panel. Con su mano izquierda realiza un ademán en señal de petición; acción que se ve reforzada mediante su cabeza inclinada hacia abajo y los ojos cerrados.

A espaldas suyas, vemos un hombre barbado, semi calvo y de tez más blanca que el primero; va vestido con una armadura metálica y una lechuguilla blanca alrededor de su cuello. Como parte de este traje militar, a la altura de su cintura se ve un porta espada; esta, de gran tamaño, está desenvainada y apoya su punta en el suelo, lo que le funciona como soporte para sus manos, que se encuentran cruzadas y posadas sobre su mango. Desde su hombro derecho vemos una banda roja de pliegues ligeramente marcados que caen hasta sus pies.

Tiene una posición erguida, pero se encuentra completamente arrodillado, y a diferencia del individuo que está delante suyo, este hombre sostiene una mirada sobria y la cabeza levantada, cuyo casco se encuentra en el suelo como clara referencia de respeto. Además, parece contemplar en serenidad más que rendir alevosía a su deidad, como sabiendo que realiza el trabajo duro por su Dios.

El primer hombre de este subgrupo encuentra de perfil, está vestido con un hábito marrón de los pies a la cabeza, señalando que se trata de un monje. Se encuentra en posición de reverencia, con las rodillas posadas completamente sobre el suelo. La cabeza y el cuello están inclinados hacia abajo, sus manos juntas con los dedos pulgares casi pegados a la frente y los codos doblados formando un ángulo recto; todo esto como agradecimiento a su deidad. Este parece ser un individuo joven, a diferencia de los demás.

En un segundo plano, la perspectiva nos presenta en el fondo al volcán Popocatépetl, presenciando la escena, con su distinguida forma cónica, acompañado de nubes blancas y un juego de líneas y formas irregulares muy marcadas en sus faldas. Aunque está al fondo, su presencia es prominente, y además de indicar que este grupo peregrina cerca, o en el Valle de México (pues es más o menos la vista que solía tenerse de dicha montaña en algunas zonas del Valle), también funge como contraparte, pero a la vez, brinda simetría con el primer panel, ya que este tiene la presencia de la mujer (Iztaccíhuatl) mientras que el panel derecho tiene la presencia del hombre (Popocatépetl).

Imágenes 49 y 50: Detalles de los volcanes en *Nuestros dioses*



Iztaccíhuatl



Popocatépetl

Imagen 51. Saturnino Herrán: *Nuestros dioses*
Panneau decorativo, 1916.



Este panel trasciende su función de mero conector entre las dos procesiones laterales; se erige como el crisol donde Saturnino Herrán consuma la unión armónica de los opuestos, entendiéndose la idea nacionalista de la obra: resaltar el origen de la mexicanidad a través de un mestizaje encarnado en dos deidades tutelares constituidos bajo una serena y poderosa composición. El maestro logró una simetría magistral al fusionar dos símbolos religiosos de impacto incommensurable; la unión entre una diosa y un dios, la amalgama entre la vida y la muerte, el cielo y la tierra; dando como resultado la representación de la dualidad esencial que define tanto al cosmos mesoamericano, como al cristiano.

Esta efigie central constituye la cohesión de ambas culturas, tan contrarias y familiares a la vez; la lucha encarnada entre creencias y las diferencias que se funden en la unión de Coatlicue y Jesucristo; la mujer/serpiente, el hombre/dios; la madre y el hijo. Por esta razón, notaremos que la descripción iconográfica debe abordarse bajo la coexistencia inalterable entre los dos mundos. Comenzaremos por la deidad indígena.

Tallada como monolito pétreo, se haya de manera dominante la diosa de la falda de serpientes y madre de los dioses y de los hombres. Dada la perspectiva, parece alzarse sobre un montículo, en cuya base reposan las frutas ofrecidas por los indígenas del panel izquierdo. El cuerpo, macizo y columnar, destaca por su contorno imponente, ocupando prácticamente

todo el panel, haciéndola ver gigantesca e imperiosa. Es precisamente este peso visual el que refuerza su naturaleza como deidad telúrica, la Tierra misma.

En lugar de una cabeza humana, tenemos una correspondencia abstracta y dramática: dos serpientes, ricas en detalle y curiosidad, se enfrentan cara a cara. Este diseño se divide a su vez en dos mitades perfiladas que se juntan en el centro, creando la ilusión de observar un solo rostro que se unifica y se desdobra alternativamente. Sus ojos están completamente abiertos y son atemorizantes, y sus fauces se unen al centro para mostrar una lengua bífida, junto con afilados colmillos, acentuando así, la idea de que la serpiente es por antonomasia, el elemento que define a la diosa. Sobre su cabeza se lee la inscripción *INRI* (IESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM), traducido al español como “Jesús de Nazaret, rey de los judíos”, símbolo utilizado comúnmente en los cristos crucificados.

Aunque manifiesta una silueta antropomórfica, con cuatro extremidades visibles, la diosa se sostiene erguida sobre garras de ave rapaz, incluso, el tallado en la parte frontal baja de las piernas sugiere un plumaje, seguramente en alusión al mítico nacimiento de su hijo Huitzilopochtli, dios pilar del panteón mexica⁵³⁰. La piel de reptil que la recubre ha sido interpretada por Pamela Cruz como la mismísima piel de Cipactli: el “monstruo de la tierra” que, al ser partido en varios fragmentos, dio origen a la superficie terrestre donde es posible la vida humana⁵³¹.

Si bien, la Coatlicue se reconozca como una divinidad femenina, es distintivo de ella que posea escasos rasgos femeniles, puesto que su propósito parece ser alejarse de la mujer humana lo más posible, para concentrarse en su aspecto divino e imponer el respeto y temor

⁵³⁰ Coatlicue, diosa madre de la tierra, realizaba penitencia en un templo sagrado ubicado en la cima del cerro de Coatepec. Un día mientras realizaba sus labores, la sacerdotisa encontró un ovillo de plumas blancas, el cual colocó bajo su huipil quedando embarazada al poco tiempo. Sin embargo, Coyolxauhqui, diosa de la luna e hija mayor de Coatlicue, junto a sus hermanos, los 400 Huitznáhua, mejor conocidos como las estrellas sureñas, se encontraban furiosos al enterarse del embarazo “ilícito” de su madre, por lo que realizaron un plan para asesinarla junto a su hermano. Dentro del vientre de Coatlicue se gestaba Huitzilopochtli, dios solar y de la guerra para el pueblo mexica, quien nació vestido de guerrero y armado con la Xihucóatl (la serpiente de fuego) para defender a su madre de la venganza de su familia. Huitzilopochtli sacrifica y degolla a Coyolxauhqui, para después perseguir y dispersar por el cielo a los Huitznáhua. Este mito representa el triunfo del sol sobre la luna y las estrellas, también es una metáfora del amanecer. Véase: A. Zamora, *Panquetzaliztli, el nacimiento de Huitzilopochtli* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/imrpfk>

⁵³¹ P. Cruz, *Análisis iconográfico e iconológico de Coatlicue*, p. 11

debido. No obstante, sabemos que en ella alberga el atributo divino y el terrestre; esa tierra nutricia a donde más tarde llegarían los mexicas, guiados por un dios que ella misma engendró en sus entrañas.

En el centro del monolito, vemos que el cuerpo de Cristo crucificado se halla inmerso de manera vertical, y aunque la cruz no sea visible, su imagen mantiene toda verosimilitud. Su postura es serena y equilibrada, con la cabeza inclinada y portando la corona de espinas, símbolo de la humillación y el dolor. Una larga cabellera le cubre el rostro, y sobre su cabeza, a la altura de la boca de Coatlicue, se puede observar una aureola.

El tórax de Cristo, delgado y apenas notorio, es eclipsado por un elemento que capta la atención: un cráneo humano que simboliza, en el contexto precolombino, la muerte y su eterna vigilancia sobre el ciclo de la vida del hombre”⁵³²; mientras que, para la iconografía cristiana, el cráneo se asocia a Adán y el lugar del Calvario o Gólgota.⁵³³ El cráneo tiene la mandíbula incompleta y comienza apenas a ser cubierto por la sangre del dios, al tiempo que un par de ojos, también un tanto atemorizantes, apuntan de manera fija hacia el espectador, en resonancia con los de la cabeza de la serpiente.

Ahora bien, la iconografía prehispánica indica que Coatlicue lleva siempre en su cuello un collar de manos y corazones en calidad de ofrendas, puesto que “como madre de los hombres, es natural que exija respeto y múltiples reverencias; y no había mayor cortesía y ofrenda que el sacrificio humano”⁵³⁴, sin embargo, con Saturnino Herrán se ven reemplazados por doce flores de cempoalxóchitl que penden de un lado a otro de Coatlicue. En cada extremo, a la altura de los hombros, se perciben otro tipo de flores; podría tratarse de floripondio con su característica forma acampanada.

La parte media e inferior del torso de la diosa madre está labrada con un alto relieve estrechamente denso y abigarrado, cuya textura permite sugerir la acumulación de huesos y elementos orgánicos de la tierra como rocas, o incluso, podríamos estar hablando de piedras

⁵³² Ibidem, p. 12

⁵³³ Universidad de Granada, *Francisco Bayaeu: Cristo crucificado* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/j8x8p>

⁵³⁴ P. Cruz, op. cit, p.12

preciosas, como el jade, y hasta caracoles que, de acuerdo con Adela Fernández, estos llegan a simbolizar sus continuas gestaciones⁵³⁵.

En la parte inferior, las piernas de Cristo se muestran sangrantes, signos de la tortura y el sacrificio, pero irradian una luminosidad que expresa su aura de divinidad. Solo un pie de Cristo aparece representado sobre los pies de la diosa, con una herida que sangra a la altura de los escafoides (hueso que permite que el pie pueda efectuar su biomecánica).

Por otro lado, Fausto Ramírez ha asegurado que Cristo está siendo devorado por Coatlicue, para terminar de incorporarlo a ella. Aunque la fusión es clara, la postura de la obra se alinea mejor con la visión del historiador del arte, Uriel Mendoza, que establece que la diosa pareciera más atraparlo que engullirlo⁵³⁶.

Podemos apoyar esta disposición al notar que la cabeza de Cristo cae hacia delante, sus manos no están clavadas, más bien, reposan sobre la diosa, y sus piernas y pies se anclan al monolito, más no están siendo absorbidos. De esta forma, la imagen se convierte, bajo nuestra consideración en un *Cristo vuelto a crucificar*; aunque ahora, en el cuerpo de la diosa prehispánica, quien a su vez:

Lo está pariendo, lo está arrullando, lo está protegiendo. Piedad, alumbramiento y agonía. El pasado indígena y el pasado cristiano estrechándose en un abrazo eternamente fatal para el presente. Se trata de uno de los intentos más serios en la búsqueda de una expresión pictórica neo-cristiana⁵³⁷.

Por último, en cada costado de esta obra, se encuentran los terminales de los dos paneles laterales; nos damos cuenta de que las dos procesiones culminan ante un objeto de gran tamaño que, sin embargo, no está exhibido en su totalidad, ya que su complemento se encuentra precisamente dentro de este panel central.

Por el lado indígena, vemos un gran escudo guerrero que parece emanar de un recipiente. De acuerdo con Rosa Ilescas, se trata del símbolo de *Ollín* (movimiento)⁵³⁸, mientras que del lado español se observa, lo que pensamos que es un escudo de armas, muy

⁵³⁵ A. Fernández, *Dioses prehispánicos de México*, p. 109. Citado en P. Cruz, op. cit., p. 13

⁵³⁶ U. Mendoza, op. cit., p.18

⁵³⁷ R. Tibol, *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, p. 189.

⁵³⁸ R. Ilescas, *Análisis iconológico de la obra "Nuestros dioses" de Saturnino Herrán, enfocado a la asignatura de taller de expresión gráfica del colegio de ciencias y humanidades de la UNAM*, p.58

parecido al que el rey Carlos I de España le otorgó a Hernán Cortés en 1525 en reconocimiento de sus logros en la Conquista de México.

La obra conjuga una paleta que varía entre los tonos ocres, verdes y dorados que otorgan una sensación de antigüedad y misticismo a la vez. El uso de la luz y la composición ayuda a enfatizar la monumentalidad del panel y el tratamiento del monolito por parte del pintor Saturnino Herrán es sumamente fiel a la piedra original. A través de estos elementos, la obra no solo se describe, sino que también revela la intencionalidad nacionalista, profunda y sensible que tanto caracterizó a los pinceles herranianos, enfocados en la comprensión del mestizaje como elemento capital y fundacional de nuestra mexicanidad.

Imagen 52: Nuevamente, la recreación aproximada



Ninguna obra ha sido creada en el vacío, el trabajo del artista es reflejo y síntesis de una vida de aprendizajes y referentes; *Nuestros dioses* no fue la excepción, siendo un testimonio profundamente demostrativo de la madurez pictórica en Saturnino Herrán, quien supo integrar la disciplina académica con la originalidad sensible.

Desde sus primeros trabajos en la Academia, el hidrocálido ya anunciaba la fuerte influencia de Antonio Fabrés, manifestada mediante una férrea disciplina dibujística, encausada hacia el camino de un realismo costumbrista. La técnica de la pintura requiere una rigurosa fase inicial de boceto que permite al artista experimentar, repensar y definir lo que más adelante sería su trabajo final, desde los aspectos más amplios hasta los detalles más minuciosos. Fue precisamente en los estudios preparatorios para *Nuestros dioses*, donde se percibe la herencia fabresiana, en la búsqueda por capturar gestos milenarios con una suavidad manifiesta en el acabado de sus trazos. El rigor del catalán permitió a su alumno predilecto dotar a sus figuras de armonía, contemplación y serenidad que, lejos de ser

estrictamente académicas, pasan a ser el vehículo para distinguir ese misticismo tan integral como fundamental en las culturas mesoamericanas.

Es este profundo misticismo el que establece un puente directo con la gráfica ejecutada por las manos del zacatecano Julio Ruelas; aquel notable representante del espíritu decadente en México. Su obra navegó en los mares de lo lírico, alegórico y mitológico, confrontando los contradictorios valores de una sociedad burguesa en ascenso. Y si bien, en él no es muy común las escenas costumbristas de “lo propio” como en Saturnino Herrán, no hay duda de que su obra original; mitológica y alegórica, es cierto, pero digna y real. De él, Herrán tomó la capacidad de llenar a sus personajes una dimensión que trasciende el mero retrato realista-costumbrista.

En *Nuestros dioses*, los indígenas, lejos de ser figuras etnográficas estáticas, van cobijados bajo actitudes líricas y alegóricas; ya lo dijo Manuel Toussaint: Herrán, a pesar de la experiencia en Teotihuacán y visitar museos “no hace nunca arqueología, sus indios son obra de arte, no erudición; explota sobre todo el desnudo”⁵³⁹, eso sí, sin caer puramente en lo fantasioso. Herrán absorbió de Julio Ruelas esa capacidad narrativa y simbólica para elevar al históricamente desfavorecido a la categoría de protagonista de forma épica y nacionalista, inmersos en una atmosfera de poderosa contemplación de lo sagrado.

Imagen 53: Estudio para el friso *Nuestros dioses*



Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

Dentro de este mismo panel, se manifiesta el eco de otro gran maestro en la producción herraniana: Germán Gedovius. La influencia se detecta específicamente en empleo del óleo y la sensibilidad pictórica enriquecida por el manejo sintético que buscó trascender la mera

⁵³⁹ M. Toussaint, op. cit., p. 56

representación física de los neófitos. Herrán utilizó la espesura del óleo, el juego de luces y contrastes, las líneas largas y la rica variedad cromática para permitirse potencias la fuerza expresiva de los cuerpos indígenas.

Es sabido la declinación que tuvo Gedovius por una paleta de tonos luminosos y elementos naturalistas. Este ideal no solo se transfirió a Herrán en un nivel técnico, sino que también la necesidad de fijarse en el México indígena, tal como el maestro México-germano nos revela en su *Tehuana*. Nótese cierta similitud en las posturas de los protagonistas de cada obra; una mirada hacia abajo, serena, sobria, con personajes sumidos en un estado pensativo y, en cierta forma, resignados.

Comparten una tonalidad de piel “muy mexicana”, ese famoso *café con leche* del que nos habló Ramón López Velarde⁵⁴⁰, un tono que Herrán usó para matizar y potencializar la fuerza y dignidad de este pueblo. Como afirma Marcelo Sánchez, se exalta “altivez de la piel bronceada, digna representante de la belleza latinoamericana, pues refleja los sentimientos de riqueza natal y el exotismo inspirador de una época”⁵⁴¹. Existe en ambas un predominio de colores claros como y una armonía entre un realismo modernista salpicado de elementos costumbristas, complementados por un fondo característico de uno y otro en el que resaltan unas pinceladas libres, pero precisas y puntuales; las de Gedovius son estructuradas y verticales, las de Saturnino son más sueltas y dinámicas.

Imagen 54. G. Gedovius: *Tehuana*, ca. 1917



Imagen 55: Detalle de *Nuestros dioses*.



⁵⁴⁰ “Jamás miró el poeta hacia Europa, solamente hacia lo suyo; a su cuerpo se levanta la piel y al país le raspa el silicato para encontrarse el café con leche de su piel, la patria es mestiza y criolla es su cultura, definida por el catolicismo. Lo criollo aglutinó las raíces prehispánicas, religión, lengua y costumbres particularmente, esa es la cultura con la que López Velarde se identifica, y a través de la cual concibe la patria”. Véase B. Rodríguez, *El imaginario político de Ramón López Velarde*, p. 143.

⁵⁴¹ M. Sánchez, *Una interpretación del desnudo artístico en la obra de Saturnino Herrán*, p. 73

Los indígenas de *Nuestros dioses* rinden reverencia a su madre: la Coatlicue (Tierra y Nación) mientras que la *Tehuana*, aparece como una madre protectora de un tierno infante, mientras sostiene una sonaja en su mano izquierda ¿Será la Patria protectora de sus hijos? La escena se desarrolla dentro de un ambiente privado y cerrado. En marcado contraste, la obra de Herrán está situada en un ambiente embellecido por la orografía del Valle de México, dirigiendo la escena hacia lo nacional y monumental.

Cabe recordar que Gedovius no solo transmitió a Herrán el gusto por la temática indígena y la arquitectura colonial, sino también su predilección por el estudio de las edades: la elección de los modelos ancianos, rostros expresivos y gestos decadentes, un tema recurrente en su pintura. Tanto en el panel izquierdo como el derecho de *Nuestros dioses* podemos percibir hombres jóvenes, maduros y ancianos, para hablarnos (de manera similar que en *La ofrenda*) sobre el transcurso de la vida.

A diferencia de ésta, donde la visión del ciclo es melancólica y ritual, en *Nuestros dioses*, pensamos que se trata más bien de la representación generacional como testimonio de la continuidad histórica y cultural del mexicano, sugiriendo que la *nueva nación mestiza* se erigió sobre la sabiduría y el sacrificio de sus antepasados.

Saturnino, bajo el hecho de revestir a los indígenas con cánones estéticos dignos y profundos, se inscribió a la dinámica del arte mexicano a principios del siglo XX, donde la construcción de la imagen de “lo mexicano” exigía una revaloración del pasado prehispánico. Este camino ya había sido pavimentado por maestros como Daniel del Valle, Félix Parra y Leandro Izaguirre, siendo este último que poco antes ya se había desarrollado con uno de sus maestros; Leandro Izaguirre, siendo este último, de quien Herrán aprendió sobre sobre la iconografía y la representación de temas mítico-religiosos, centrados en el México antiguo.

En *Nuestros dioses* también encontramos una iconografía de contenido histórico-indigenista, pero no está concebida en un sentido patriótico para elevar a los “grandes hombres” de la historia de México (como en “El suplicio de Cuauhtémoc”). En su lugar, Herrán ofreció referencias alegóricas sobre la cultura mexicana, cuyas alusiones al mestizaje representan una visión particular del pasado concebido por él. Por esta razón, se cataloga como una pintura histórica; pero sin caer jamás en la romanización de la barbarie cometida por los peninsulares, pues Saturnino estaba consiente de los sufrimientos de ese México

profundo; por lo tanto, creía que la forma más elocuente “de patriotismo” residía en el conocimiento de las glorias y las derrotas de nuestro país⁵⁴².

La pintura: *Encuentro con Tenochtitlán* de Leandro Izaguirre en un lienzo épico; en el que el maestro academicista pintó a 11 indígenas semidesnudos, de diferentes edades, posturas y expresiones, y que se acercan cada vez más a un lago. Allí, sobre un pequeño montículo, se encuentra un águila devorando a una serpiente postrada en el nopal; símbolo fundacional de la patria mexicana e inmortalizado en la bandera nacional, acompañados de un cielo romanticista y una atmosfera que juega entre el claroscuro y los colores rosados y azules, muy de la escuela de Eugenio Landesio.

La obra de Izaguirre, que legitima el origen de la nación establece un contraste con la de Saturnino, pues en *Nuestros dioses* no vemos estos sucesos fundacionales explícitos, pero sí claramente la construcción de una narrativa nacionalista que busca en el pasado prehispánico un sentido de identidad nacional, aunque cada uno con el enfoque que su época dictaminó; Izaguirre bajo un indigenismo patriótico y heroico; el de Herrán es un indigenismo profundo y simbólico.

Mientras los indígenas de Izaguirre llegan por fin al encuentro con la señal que *Huitzilopochtli* les había prometido para legitimar su derecho a establecerse y prosperar en ese lugar, los indígenas de Herrán van en dirección hacia Coatlicue “La Madre Tierra”, para ofrecerle sus ofrendas como símbolo de una creencia fundamental en el ciclo de existencia que ella otorga (del nacimiento a la muerte). Se encuentra fusionada con un Cristo que se convertiría en una figura central del catolicismo mexicano, y que, en tiempos de Herrán este presentaba una fuerza predominante. Simultáneamente, dicha conexión en el panel central funge como el símbolo culminante del sincretismo religioso-cultural que caracteriza a nuestro país hasta la actualidad.

Por ello, al igual que Izaguirre, Saturnino también ofrece el mensaje de un “origen de la mexicanidad” aunque presentando arquetipos de dos civilizaciones que, al mezclarse en un abrazo fatal, dieron origen a nuestra identidad, sin negar ninguna de sus partes. Ambas

⁵⁴² L. Garrido, op. cit., p. 40

obras son igual de importantes para hablarnos de un “comienzo” mediante el arte. Izaguirre narró una fundación geográfica; Herrán, una fundación espiritual e identitaria.

Imagen 56. Leandro Izaguirre: *Encuentro con Tenochtitlan*, s/f.



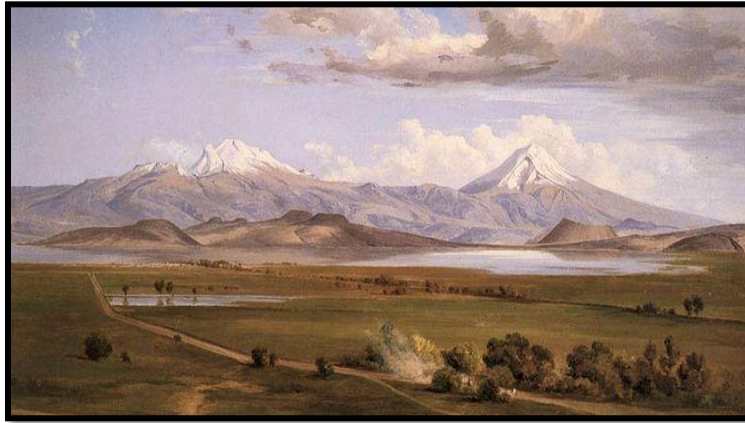
Fuente: Centro Cultural Mexiquense Bicentenario, *Encuentro con Tenochtitlan* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/oxpo66>

Al dirigir nuestra mirada hacia el segundo plano en que se desarrollan los paneles (tanto izquierdo como derecho), emergen majestuosos el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl; emblemas eternos también de la identidad nacional. Fue a partir de la segunda mitad del siglo XIX, gracias a los pinceles de eminentes paisajistas, que esta formaciones geológicas alcanzaron una representación de sublime grandeza.

El Valle de México inspiró a los pintores de Academia a realizar una obra de tintes científicos; su labor se enfocó no solamente en la ejecución plástica, sino en la observación metódica del clima, de las nubes, la temporalidad lumínica; el estudio anatómico de la flora, la fauna, e incluso el agua. Este rigor se alineaba al espíritu positivista del porfirismo, al situar a la ciencia como garantía del progreso.

En este contexto, José María Velasco se erigió como el mayor exponente del “pintor-científico” que, mediante la observación meticulosa, legó auténticas obras maestras cargadas de un profundo y visible sentido nacionalista, en el que elevó a los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl a la categoría de custodios de nuestra historia e identidad nacional.

Imagen 57. José María Velasco: Camino a Chalco con los volcanes, 1891.



Fuente: Latam Arte, *José María Velasco: Una vista de México* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/pb2wh>

Por su parte, la intención paisajista de Saturnino Herrán tomó otro sendero: no se suscribió estrictamente al mero aspecto naturalista. A diferencia de Velasco en cuyos paisajes la figura humana es disminuida, con Herrán atestiguamos la creación de un vínculo integral entre el hombre y su entorno natural, así como tanto lo practicaron las culturas mesoamericanas, pues la tierra no solo confería un origen, sino también una identidad, existencia y significado en un cosmos.

Tanto el Iztaccíhuatl como el Popocatepetl, son portadores de una profunda carga simbólica, fungiendo como un recordatorio vivido de las raíces prehispánicas y la conexión telúrica entre el hombre y la tierra. En el panel izquierdo de *Nuestros dioses*, vemos a la “mujer dormida”, representada bajo un colorido excepcional que nos hace pensar inmediatamente en la influencia de Gerardo Murillo; pilar del arte mexicano y además, reconocido vulcanólogo.

En esta sección del mural “se encuentra” el Dr. Atl; basta con analizar algunas de sus creaciones, donde la naturaleza, y particularmente el Iztaccíhuatl, luce monumental bajo una riqueza cromática sorprendente. Esto va más allá del simple uso profuso de pigmentos, implica más bien un uso intencional y efectivo del color por parte del artista que, a través de una amplia variedad y complejidad tonal, es capaz de generar un impacto visual y emocional trascendente en el espectador.

Imagen 58. Saturnino Herrán: *Nuestros dioses* (panel izquierdo) 1915-1918.



Imagen 59: Atl: *Paisaje con el Iztaccihuatl*

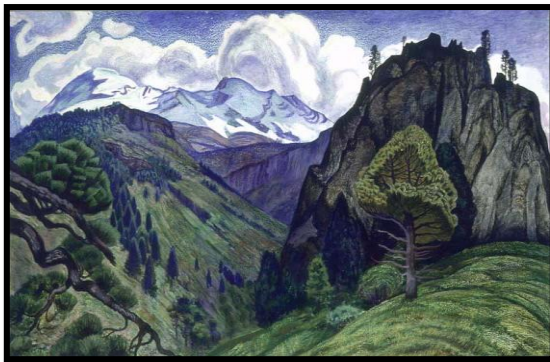


Imagen 60. Dr. Atl: *Valle de Pihuamo*.



Por otra parte, el panel derecho se engalana con la presencia de “el Popo” como testigo silencioso de la vasta historia de México; dando a entender que el volcan trasciende un simple elemento compositivo en los paisajes de estos maestros para encarnar la identidad mexicana, con la diferencia que con Atl, el paisaje volcánico es el protagonista absoluto y monumental; mientras que en Herrán, el paisaje es un telón de fondo para la figura humana y una clara alegoría cultural. Podemos apreciar que, tanto en Atl. como en Herrán, los trazos evidencian una libertad expresiva y no se sujetan rigidamente a las pautas academicistas tradicionales.

Imagen 61: Detalle de *Nuestros dioses*



Imagen 62: Dr. Atl, *Popocatépetl*.



A manera de síntesis, la trayectoria formativa y la evolución técnica y sensible en el desarrollo artístico del joven Saturnino Herrán se vieron marcados por una rica variedad de influencias, mismas que no solo le proveyeron de herramientas técnicas, también le permitieron configurar una obra original que dialogó con las inquietudes estéticas y sociales de su época.

3.- Sentido y significado de *Nuestros dioses*.

La historiadora del arte Rita Eder propuso que al mirar las imágenes como una “construcción” es lo que ha permitido enriquecer la articulación de significados y reconceptuar la carga ideológica de su representación, ya sea de lo exótico, lo mitológico o lo nacional⁵⁴³. Bajo esta lógica, si en el siglo XIX la imagen de la Virgen de Guadalupe tuvo un fuerte poder de convocatoria que facilitó una formación de identidad y creó en los criollos los primeros sentimientos nacionalistas propiamente mexicanos; para los albores del siglo XX, el estallido de la Revolución Mexicana propulsó la emergencia de un nacionalismo capaz de materializar las nuevas necesidades e ideales del país. Sí, a pesar de la traumática experiencia de la guerra, este periodo paradójicamente englobó un rasgo distintivo: la configuración de una cultura original, claramente diferenciada de la decimonónica (esta, fundamentada principalmente por la influencia occidental). En este contexto, el arte se potenció como un agente vital de comunicación y construcción de identidad. Ya lo dijo Francisco Quevedo:

Mientras no nos preocupemos por recoger nuestro Arte popular, para estudiarlo cuidadosamente y asimilárnoslo como un elemento de vida [...] jamás haremos arte propio, sino copias o caricaturas del arte extranjero, donde nadie verá aparecer la fisionomía etnográfica de nuestra poesía y melodía populares, que es donde alberga nuestro verdadero temperamento, nuestro modo de ser estético⁵⁴⁴.

Precisamente, esta efervescencia política e intelectual convergió con la actividad artística de Saturnino Herrán, quien articuló una propuesta gráfica estimulada por una conciencia de “lo nacional” desde una sensibilidad particular. La brevedad de su vida no le impidió convertirse

⁵⁴³ R. Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en: *El arte en México: Autores, temas, problemas*, p. 341

⁵⁴⁴ F. Quevedo, “El alma de nuestra raza y el folclor artístico” en *Revista de Revistas*, p.5. Citado en F. Ibarra, op. cit., p. 27

en artífice no solo de la pintura moderna mexicana, sino también de un nacionalismo cultural que se asentaría como el movimiento más influyente en los años subsecuentes.

Es preciso recordar que el nacionalismo mexicano de principios del siglo XX -a diferencia de otros modelos, como el alemán, por ejemplo- posee características propias: no se estructuró mediante una filosofía unilateral de tintes agresivos y/o xenofóbicos que ven en lo nacional una justificación para sus pretensiones de supuesta superioridad racial.

Por el contrario, el nacionalismo mexicano adoptó una actitud de luchar por afirmar lo propio y lo singular frente a lo externo, en medio de una batalla constante por la sobrevivencia. Por consecuencia, la Revolución consolidó una postura nacionalista “siempre a la defensiva” tras un largo y difícil proceso de guerras y asedios desde el exterior. Como bien señala Otto Granados: “México no ha necesitado del expansionismo agresivo para obtener y sostener su identidad, integridad e independencia”⁵⁴⁵.

Sin embargo, cuando estudiamos la obra de Saturnino Herrán, detectamos una visión distinta. “Su nacionalismo” estuvo enfocado en el reconocimiento de la diversidad de lo próximo y su interioridad. Esta característica primordial recibiría, años más tarde y tras la muerte del pintor, un impulso definitivo, sobre todo, un reconocimiento internacional, gracias a nuestros maestros muralistas.

Herrán buscó bajo la apariencia lo que sucedía en las conciencias. Sus imágenes surgen de las calles y los habitantes de esta ciudad que tanto amó. Encontró sentido en el instante figurante y absoluto en el que las cosas y personas próximas se transforman en símbolos. Símbolos de un mestizaje que nos constituye. Su nacionalismo, si es que puede llamarse así, se reduce a la proximidad de la persona. Su obra es un canto a la dignidad de nuestras culturas, una versión humana de nosotros mismos.⁵⁴⁶

En este sentido, me parece que la obra de Herrán advierte una concepción simbólica del arte como revelación de una visión interior; su repertorio refleja justamente una gran preocupación por lo mexicano, estimulado de manera portentosa por el complicado contexto histórico en que se desenvolvió, y al cual (nos queda claro) supo responder con fuerza colosal. Ya no hay dudas de que el mexicanismo de Herrán culminó en *Nuestros dioses*, fruto de las

⁵⁴⁵ O. Granados, *El nacionalismo mexicano. Una reflexión*, pp:15- 17

⁵⁴⁶ H. Gutiérrez y V. Muñoz (2010) op. cit., p. 63

distintas influencias y tendencias estéticas que fue absorbiendo a lo largo de su corta pero productiva vida artística.

García Cepeda menciona que, al reflexionar sobre la Revolución Mexicana, confirmamos que las condiciones sociales de una nación son también el reflejo inmediato de las ideas que mueven al Estado que las representa⁵⁴⁷. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, la idiosincrasia nacional comenzó a articularse en la confección del “ser mexicano”, donde el mestizaje -entendido como la síntesis de dos culturas esenciales (indígena y española)- resultó en una “respuesta pacificadora” apunta Uriel Mendoza⁵⁴⁸.

En Saturnino Herrán, este mestizaje se ve alimentado -por excelencia- por un sincretismo religioso como producto de la interacción cultural iniciada en el siglo XVI. Una diosa indígena y un dios cristiano; ambos poseedores de una jerarquía sagrada que no busca anular a la otra, sino equilibrarse como dos polos opuestos, pero que terminan confluyendo en una misma dirección. Como se observa en la composición, mientras los españoles se dirigen al encuentro con el “Padre”, los indígenas se dirigen al encuentro con la “Madre”.

Nuestros dioses radica en la dinámica de un mestizaje que comprende más allá de una fusión o mezcla de dos sangres, en la que su artífice encuadró una propuesta artística para la construcción de una conciencia original de lo mexicano, basada en la valoración de sus raíces más profundas. Herrán no fue un pintor a secas, se fue a las explicaciones profundas.

La significación clave de este tríptico se localiza sin duda en el panel central, al situar a una diosa que da la vida, pero que al mismo tiempo da la muerte, como la presencia que acoge en su centro a un Cristo derrotado, Herrán supo crear una imagen poderosa. Vemos que la Coatlicue es dominante, es quien roba nuestra atención inmediatamente, pero en medida que se va observando con mayor detenimiento, nos damos cuenta de que en su núcleo está una imagen hispana: allí está Cristo. Dentro de esta cosmovisión, Cristo tiene una madre, y en este caso, esa madre es Coatlicue.

Para nuestro artista, ambas culturas -con sus creencias, modos de vivir, tradiciones, costumbres, etc.- son igual de importantes, esos contrarios coexisten y se fusionan entre sí;

⁵⁴⁷M. García, *El arte y la transformación social en México: De la Revolución al México contemporáneo*, p. 112

⁵⁴⁸ U. Mendoza, op. cit., p. 45.

mediante esta especie de pacto entre deidades, se dio origen a la nación mexicana que hoy somos. De esta manera, Saturnino ofreció una imagen de fundación cultural; de identidad mestiza.

El motivo indigenista en Herrán -muy seguramente influenciado por los lineamientos del que fuera su amigo, Federico Mariscal- fue fundamental para la exaltación del México prehispánico en esta obra. Mariscal sostenía que las artes precortesianas debían servir de base para el arte nacional, por lo que recomendaba a los artistas a servirse de los elementos formales de aquellas culturas⁵⁴⁹. Por su parte, Manuel Gamio abogaba por que el arte y lo precolombino podía y debía ser “una de las grandes bases del nacionalismo”⁵⁵⁰. Desde luego, Herrán conocía a fondo estas formas, pues hay que recordar que se había familiarizado íntimamente con ellas desde 1907, cuando realizó la copia de los frescos teotihuacanos.

Recordemos que durante el complejo proceso de conquista espiritual, las deidades indígenas fueron catalogadas como entidades demoniacas. No es tan sencillo quitarle una tradición religiosa a un pueblo, por ello, los frailes católicos -conscientes del enorme obstáculo que representaba tanto la barrera del idioma como la oposición para aceptar una nueva religión por parte de los indígenas, y con ello, la dificultad al momento de erradicar sus creencias- inteligentemente comenzaron un proceso de sincretismo en el que las cualidades de los dioses vernáculos se “trasladaron” a las figuras de los santos y las vírgenes.

En su libro “Ídolos tras los altares” Annita Brenner exploró este fenómeno, argumentando que la esencia de la espiritualidad indígena no había desaparecido por completo, sino que reconfiguró tras la Conquista; y que, de alguna forma, esas “imágenes demoniacas” permanecieron ocultas; ya fuese bajo la superficie de los templos, o tras la imagen de las figuras cristianas⁵⁵¹. Tal como diría el sociólogo Víctor Ortiz:

Los dioses no se han ido, ahí están, de forma catolizada, pero ahí siguen [...] Cada vez que pedimos lluvia a San Isidro Labrador, se la estamos pidiendo a Tlaloc; cada que le rezamos a la Virgen, no solo invocamos a Tonatzin, también reafirmamos nuestra mexicanidad⁵⁵².

⁵⁴⁹ Véase F. Ramírez (2008) op. cit., p. 375

⁵⁵⁰ Véase Idem

⁵⁵¹ Para mayor información véase: A. Brenner, *Ídolos tras los altares*, Ed. Domés, 1983, 400 p.

⁵⁵² V. Ortiz, *Mi historia con Herrán* [Documental]

El 4 de septiembre de 1790, la Coatlicue -colosal escultura de 3 toneladas- se encontró cerca del zócalo de la ciudad de México, mientras se realizaban obras de saneamiento urbano. Tras su descubrimiento, fue llevada junto a la puerta del segundo conde de Revillagigedo, entonces virrey de la Nueva España. Posteriormente, se realizó la exhibición de la pieza al público, pero pasó algo inesperado: los indígenas comenzaron a venerar la imagen nuevamente y empezaron a llevarle ofrendas y flores (esto explica las flores y frutos en el friso de Herrán).

Desde luego, este hecho preocupó a los clérigos, pues no querían que las idolatrías regresaran; por lo que la diosa fue enviada a la Universidad Real y Pontificia. Debido a su imponente aspecto, las crónicas de la época llegaron a categorizarla como una “figura monstruosa”. La pieza fue oculta por la noche a escondidas bajo tierra donde permanecería hasta 1803; año en que fue desenterrada a petición de Alexander Von Humboldt, quien deseaba estudiarla y dibujarla. Tras su partida, la Coatlicue fue enterrada nuevamente. No sería sino hasta principios de 1887 -curiosamente el año del nacimiento de Saturnino Herrán- cuando la escultura emergió definitivamente para ser trasladada a la Galería de Monolitos para conmemorar la Independencia de México⁵⁵³. Actualmente, podemos ir a visitar a la mujer de la falda de serpientes en el Museo Nacional de Antropología e Historia.

Imagen 63: Monolito de Coatlicue, ca. 1887.



Fotografía captada en el patio del Museo Nacional

Fuente: Culturas ancestrales de México, *El monolito de Coatlicue: Un tesoro de la cultura mexicana* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/d19m2d>

⁵⁵³ Véase F. Aguilar, *La Coatlicue transformada*, pp: 11-12

A través del panel central de *Nuestros dioses*, parece que Saturnino Herrán hubiera sentenciado: “*La Coatlicue sido enterrada en repetidas ocasiones, pero ahora, se va a quedar, y se quedará para siempre*”. Con Herrán, Coatlicue deja de lado su mal atribuida “monstruosidad” o “apariencia demoniaca” y así, en palabras de Fausto Ramírez: “volverse bella”⁵⁵⁴. Al integrarla como asunto principal del mural, el artista aguascalentense no solo la rescata del olvido, también la entronizó como símbolo nacional y ese retorno a los orígenes.

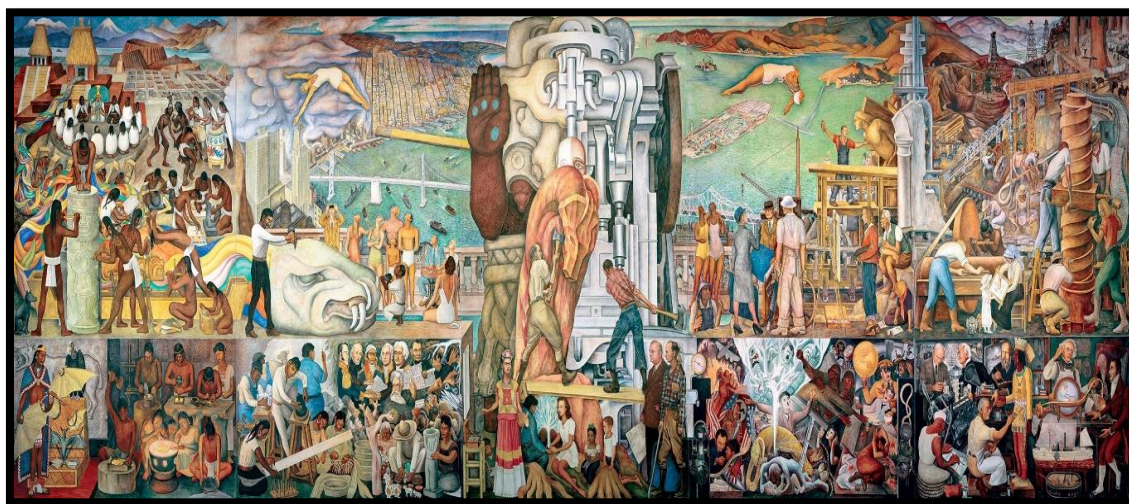
Imagen 64: Saturnino Herrán: *Nuestros dioses*
Panneau decorativo, 1916.



Tras este desentierro definitivo, la imagen de la diosa comenzó a permear en la colectividad intelectual, entre ellas: “El alma de la patria” de José Juan Tablada. Posteriormente, la Coatlicue se convertiría en la musa inspiradora para la reelaboración simbólica de los muralistas a partir de la década de 1920. Sin duda, la interpretación más apoteósica y reveladora de esta tendencia fue el mural: “Unidad panamericana” de Diego Rivera. Es clara la abrumante diferencia con respecto a la visión de Herrán. La Coatlicue de Diego se erige al centro como unificadora entre el norte y sur del continente americano, combinando la historia, la tecnología y la fuerza creativa, en pos de una solidaridad cultural y el porvenir de América. Asimismo funge como un eje de equilibrio entre la tradición ancestral y la modernidad industrial, donde se ve transmutada en una entidad mitad diosa, mitad máquina.

⁵⁵⁴ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 378

Imagen 65. Diego Rivera: *Unidad Panaméricana*, 1940.



Mientras que la Coatlicue riveriana es progresista, tecnológica y política,
la Coatlicue herraniana es el ser (identidad, sensibilidad, reconocimiento de las raíces)

Fuente: J. González, *La Unidad Panamericana, Unión de la expresión artística y sur de este continente* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/w4bizf>

Otro aspecto fundamental y visible en *Nuestros dioses*, especialmente en el panel dedicado a la procesión indígena, es el tratamiento que Saturnino aplica para la representación de la desnudez. Al respecto, resulta conveniente retomar la distinción que realizó Kenneth Clark entre “la desnudez corporal” y “el desnudo artístico”.

Mientras la primera se refiere simplemente al estado de “estar sin ropa” el desnudo artístico transmite naturalidad y sinceridad en cada gesto con el fin de liberar al espíritu y dar el efecto de una “soltura autónoma, que promueve en sí mismo la propia esencia del ser, estableciendo un paralelismo entre figura y sentimiento”⁵⁵⁵.

Y es precisamente esa desnudez loable en los indios de Herrán la que nos ayuda a captar con mayor facilidad los movimientos que comunican sus cuerpos, tratados mediante líneas curvas y alargadas que conjugan armonía y naturalidad. Para la doctora María Mejía, el hecho de pintar a los indígenas, muchas veces bajo cánones estéticos de notable corpulencia, hacen evidente la reivindicación del mundo indígena en el joven maestro⁵⁵⁶. El indígena desnudo se convierte así en una alusión a los rasgos fundamentales del pueblo

⁵⁵⁵ K. Clark, *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*, p. 17. Citado en: M. Sánchez, *Una interpretación del desnudo artístico en la obra de Saturnino Herrán*, p. 38

⁵⁵⁶ M. Mejía, *El rito del sacrificio en “Nuestros dioses”, texto pictórico de Saturnino Herrán*, p. 329

mexicano, constituidos por la fuerza física y vigor espiritual que señala honra y respeto por nuestro pasado autóctono, sin caer en vulgaridades. Queda claro que Saturnino fue un pintor que no vulgarizó el desnudo, más bien, lo dignificó.

El panel nos muestra a unos indígenas desde un estatuto clásico, representado por cuerpos atléticos, e incluso posturas que rozan la sensualidad en algunos de ellos. Este detalle permitió al hidrocálido entablar un diálogo entre el arte mexicano y el arte europeo, del cual aprendió, respetó, más nunca copió servilmente. En esta línea, Fausto Ramírez sintetizó magistralmente: “Con Herrán, el arte autóctono se *europieza*, mientras que el europeo se *indianiza*”⁵⁵⁷. De esta manera, comprendemos que Saturnino también fue absorbido -en cierta medida- por lo lírico y simbólico (escuela de Julio Ruelas) sin embargo, no terminó por caer en lo totalmente imaginario. Creemos que Saturnino fue ese hombre, muchas veces suntuoso y decorativo, pero, ante todo, un pintor de la condición humana.

Imágenes 66 y 67: Detalles de *Nuestros dioses* (panel izquierdo)



Asimismo, resulta imperativo señalar el contraste gestual entre ambos grupos; a diferencia de los naturales, vemos que los castellanos no rinden tributo material alguno; lejos de doblegarse ante su deidad, estos sostienen una mirada frontal: sobrios-inertes-ásperos. Lo cual nos habla de las distintas actitudes de cada cultura frente a lo sagrado, recordándonos las palabras del profesor Bonfil Batalla: “la mirada del colonizador ignora la ancestral mirada profunda del indio para ver y entender esta tierra, como ignora su experiencia y su memoria”⁵⁵⁸. Reflejo de esta dialéctica visual son los siguientes detalles:

⁵⁵⁷ F. Ramírez (2008) op. cit., p. 375

⁵⁵⁸ G. Bonfil, *México profundo. Una civilización negada*, p. 34

Imágenes 68-70: Detalles de *Nuestros dioses* (paneles izquierdo y derecho)



El cuerpo -desnudo- del indígena manifiesta una profunda sumisión y respeto por su Madre; el español -con armadura- y mirada un tanto retadora, expone la frialdad y la imposición; los indígenas se presentan con flores y frutos bañados de color; el español va con su espada y sus cruces; no se apeg a un ciclo de la vida y la muerte, más bien expone su fidelidad de una manera institucionalizada.

Su mirada no la dirige hacia el suelo, la dirige hacia el frente, como quien reconoce el dominio y la victoria sobre un pueblo, para dar inicio al nacimiento de un “paraíso espiritual” donde los frailes religiosos vieron una nueva oportunidad para la construcción primitiva de la iglesia cristiana, lejos de la vieja iglesia atacada por la reforma protestante. Tal como Serge Gruzinski resumió: “mientras que una mitad de Europa se hunde en la herejía protestante, México ofrece las promesas de una nueva cristiandad”⁵⁵⁹.

Imaginamos fácilmente la alegría y admiración de los frailes mendicantes cuando volvieron a hallar en sus neófitos indígenas el espíritu de pobreza a que aspiraron constantemente en Europa. Pensaban, por consiguiente, que iban a realizar en América lo que habían intentado en su patria sin lograr un éxito completo y que el nuevo continente les ofrecía una oportunidad única. Consideraban que el Viejo Mundo cristiano se había envilecido, que se había vuelto la Ciudad del Hombre, y que el Nuevo Mundo, intacto e incorrupto, iba a tornarse en la ciudad de Dios. (...) La Iglesia de Nueva España no era exactamente la restauración o la imitación de la Iglesia primitiva, era la propia Iglesia primitiva. (...). Así la Iglesia apostólica, desaparecida en Europa, había vuelto a aparecer en América en el momento en que llegaban los mensajeros del Evangelio⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ S. Gruzinsky, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, p. 100

⁵⁶⁰ R. Ricard, *La Conquista espiritual*, p. 25

Santiago Espinosa nos dice que la cara “seguirá siendo el eterno enigma de la identidad”⁵⁶¹. Estudios fundamentales como los de Fausto Ramírez y Uriel Mendoza han asegurado que los indígenas representados en el panel izquierdo corresponden específicamente a los habitantes del altiplano central, identificándolos con la cultura teotihuacana (Ramírez) y mexicana (Mendoza). Es indudable que sus hipótesis cuentan con un argumento sólido; de acuerdo a nuestra consideración, estas se basan en 2 circunstancias principales.

La primera es de carácter estético y geográfico; pues hemos podido detectar previamente que, tanto en el panel izquierdo como el derecho están engalanados con un fondo volcánico, donde se distinguen el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl; hitos distintivos del Valle de México. La segunda es razón histórica y formativa; como se ha mencionado, la experiencia de Herrán en Teotihuacan fue cardinal para la comprensión definitiva de las raíces milenarias y su importancia en la historia cultural de nuestro país.

Asimismo, cabe recordar que este contacto no se dio de la nada, pues fue a raíz de un proyecto emprendido por el gobierno porfirista, anclado directamente con la revaloración del México prehispánico para reforzar el discurso de lo nacional y que se vería coronado en las fiestas del centenario de 1910. Sin embargo dicha efervescencia por el rescate del pasado se dirigiría esencialmente a la cultura mexicana, respondiendo al carácter centralista de la administración de la época. Por todo esto, es fácil suponer que los personajes del panel sean indígenas del centro de México; ya fuesen teotihuacanos, ya fuesen mexicanos.

Por otra parte, esta tesis propone que Saturnino Herrán, consciente de la complejidad que atesoraba la fusión de herencias y los valores de un país tan heterogéneo como el nuestro, probablemente no se limitó a plasmar exclusivamente a los pobladores del centro, más bien, su obra parece invocar a “los distintos mexicanos” bajo un deseo de reconocimiento.

No es incoherente sugerir la hipótesis de que uno de los objetivos de Herrán mediante *Nuestros dioses* habría sido definir nuevas rutas culturales, así como concientizar a los diferentes grupos sociales sobre la pluralidad de su origen y su nacionalidad. Me parece que Herrán no pintó a secas un “catálogo arqueológico”, sino la multiculturalidad de una nación.

⁵⁶¹ S. Espinosa, op. cit., p. 28

Atendiendo a las posturas de Ramírez y Mendoza; ciertamente, en diversos fragmentos del panel se aprecian las características fisionómicas típicas de las poblaciones nativas del centro de Mesoamérica. De acuerdo con algunas crónicas del siglo XVI, estos pobladores eran “de mediana estatura, de color rojizo, ojos grades, complexión delgada, ancha frente, narices abiertas, cabellos negros, flexibles y largos”⁵⁶². Bajo esta descripción, es natural coincidir que varios de los hombres representados atienden a estos rasgos.

Imágenes 71 y 72: Detalles de *Nuestros dioses* (panel izquierdo)



Sin embargo, nuestro análisis revela algunos personajes que rompen con este patrón centralista. En este sentido, llama poderosamente la atención un hombre de labios carnosos, nariz chata y ancha, pómulos salientes y gran estatura; rasgos que son más visibles en este par de hombres, sobre todo en el hombre que es más joven. Bajo nuestra consideración, dichas características poseen una semejanza más acorde con las culturas del norte de México, específicamente con los rarámuris.

⁵⁶² Véase C. Serrano, *La formación socioeconómica mexicana, 1519*, p. 248

Imágenes 72-74: Detalle de *Nuestros dioses* (panel izquierdo) y pobladores rarámuris en la sierra de Chihuahua, 1892.



Fuente: Historia y culturas del viejo oeste [en línea] consultado en: <https://n9.cl/34q0c>

Siguiendo esta línea de diversidad cultural en la obra de Saturnino, es posible identificar que en el subgrupo del centro hay un hombre de perfil, cuya estatura es notablemente menor en comparación con sus semejantes, y posee una nariz aguileña, rasgo fisionómico característico de las tierras bajas del sur, lo que nos remite directamente a pensar en la zona maya.

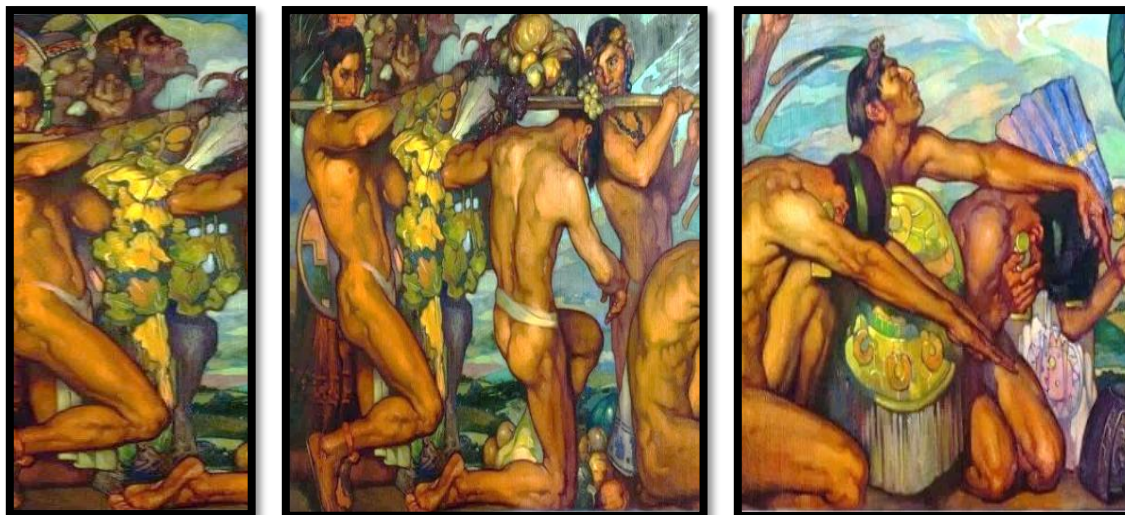
Imágenes 75 y 76: Detalle de *Nuestros dioses* (panel izquierdo) y fotografía de un joven maya y una escultura de piedra labrada por los antiguos mayas de Chichen Itza, 1947.



Fuente: Yucatán pasado glorioso, *La antigua y la moderna cultura maya* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/boezq>

Ahora, veamos en conjunto las diferencias anteriormente señaladas. Empuñamos la idea de que no todos son pobladores del centro de México.

Imágenes 77-79: Detalles de *Nuestros dioses* (panel izquierdo)



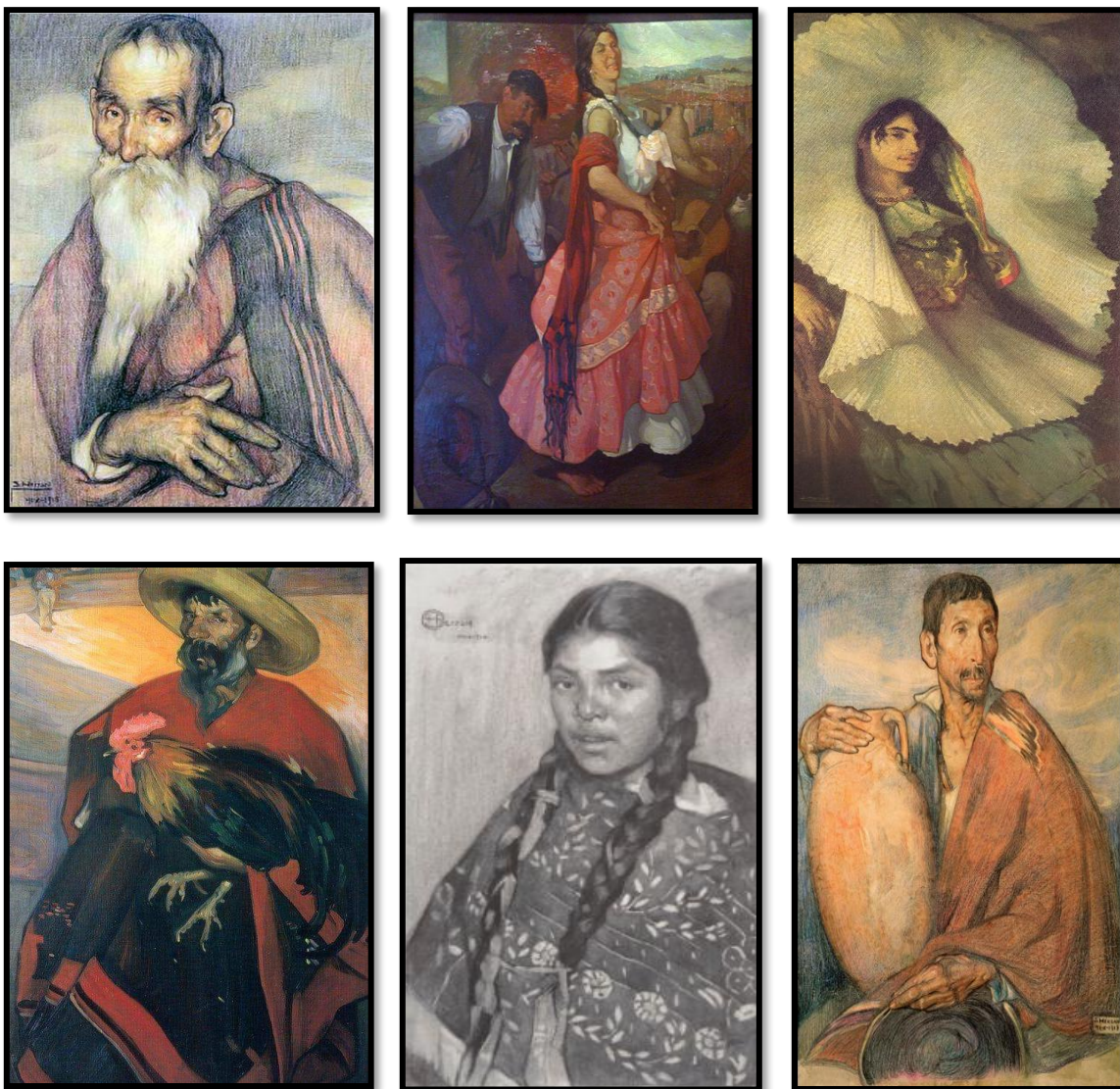
Para consolidar nuestra tesis, basta con observar la amplitud de su iconografía y darnos cuenta de que la pluralidad de Herrán no fue coincidencia exclusiva en *Nuestros dioses*; en 1913 realizó: *El viejo del jorongo*: prenda característica de todo México; y *El jarabe*: baile folclórico, probablemente el más representativo de nuestro país, cuyo origen y consolidación irradian en el estado de Jalisco.

En 1914 elaboró: *La Tehuana* -para entender la identidad del sur de México, especialmente del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca-. Con *El Gallero* no se olvidó de la cultura popular del Bajío y el Occidente, -aunque parece más un culto rendido a su querido Aguascalientes: “La tierra del gallo copetón”-. De igual manera, aquel 1914 vio nacer a *India con Quechquémitl*: prenda central en la vestimenta de la mujer huasteca. Por último, en 1918, antes de fallecer, pintó: *El de San Luis* (¿San Luis Potosí?)

Sin duda, esto nos ayuda a defender la postura de que Saturnino contempló a los distintos mexicanos, trascendiendo al centralismo. Herrán no fue un pintor de estudio, fue un pintor intelectual que, sin romper la armonía en su conjunto, logró representar la diversidad cultural del México profundo mediante un pincel sensible y heterogéneo.

Dejó un legado importante a pesar de que sólo llegó a la media carrera de su existencia. Cuando se le iba a visitar se le veía siempre frente a sus caballetes, trabajando en condiciones de iluminación deficiente [...] A pesar de su juventud y de las mañas condiciones en que trabajaba en sus dos estudios en la calle de Mesones, pudo ofrecer una obra inspirada en un credo estético sin adulaciones [...] De su obra surge una sensación agradable por sus notas de lo mexicano⁵⁶³.

Imágenes 81-85: La sensibilidad, además de pictórica, se volvió campesina, mítica, regional, femenina, masculina y revolucionaria.



“Saturnino Herrán concibió una patria menos extensa, más modesta y probablemente más preciosa”
Ramón López Velarde.

⁵⁶³ L. Garrido, op. cit., p. 35

Daremos fin a esta sección regresando a *Nuestros dioses*: A través de una labor plástica-íntima de gran maestría, el pintor logró sintetizar la identidad del ser mexicano. No hay que olvidar que Herrán vivió en un México estrictamente religioso, pero a la vez, conservador de muchas de sus tradiciones prehispánicas. Su obra nos acerca a ambas cosmovisiones mediante su propia configuración de estos símbolos culturales poderosos y notablemente empleados de una forma bien lograda y simbología rotunda.

Herrán comprendió los orígenes -muy profundos- de la tierra donde se nace; se dirigió a la esencia; a las explicaciones difíciles. Me atrevo a decir que su mirada, además de provocativa y madura, resulta avanzada para su tiempo, bajo esta óptica. El estudio su producción nos ha permitido asimilar la carga espiritual de sus indígenas, lo que supuso la llegada de los conquistadores y el misticismo en sus dioses, todo dentro de la búsqueda constante y activa de una identidad nacional.

La muerte dejó inconcluso la obra [...] nos dejaba trunca una carrera de éxito, de labor asidua, de análisis y reflexión constante [...] Nos queda la creación más intensa de un artista, puesto que toda ella fue realizada en menos de diez años, como si un fatal presentimiento lo espoleara incansable [...] Realizó su obra de prisa y se fue, quedándose en ella⁵⁶⁴.

Los primeros días de 1918 la salud del pintor mostró indicios de que su luz se estaba apagando, mientras el óleo bañaba el panel izquierdo de la procesión indígena de *Nuestros dioses*. Casi culminó esta primera parte del tríptico, a excepción de un último hombre que se quedó sin concluir; los grandes dibujos al carbón del año anterior habían preparado el terreno para una obra que no pudo ser.

En agosto Saturnino se sentía aún más enfermo, cuando se conoció su participación en un concurso para realizar un retrato de Simón Bolívar. Saturnino participó con el pseudónimo de: “La lámpara ha consumido el aceite”. Fue en ese mismo mes cuando los alimentos ya no lograban llegar al estómago, quedaban atrapados en el esófago, y se creó que lo más probable fue por los efectos de una hernia⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ M. Toussaint, op. cit., p. 32

⁵⁶⁵ H. Gutiérrez y V. Muñoz, op. cit., 62.

Imagen 86. Saturnino Herrán: *Autorretrato con calavera*, 1918.



EL presentimiento del fin: la última mirada del genio

Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

En los primeros días de octubre fue atendido por el Dr. Rivero Borrell.

Le practicó una maravillosa operación: le limpió el esófago, le quitó la bolsa que guardaba los alimentos que nunca llegaban al estómago y le abrió esta última región donde colocó una cánula para que por ahí recibiera el alimento y pronosticó que, si en el término de 58 horas funcionaba el estómago y los intestinos, se salvaba el artista⁵⁶⁶.

Para ayudarlo con su situación económica, el licenciado Manuel Aguirre Berlanga, Secretario de Gobernación, le tramitaba una pensión, sin embargo, la muerte del pintor frustró la gestión. El diario *El Nacional* describió los últimos momentos del pintor:

Hace tiempo que Herrán venía padeciendo cruel enfermedad del estómago; el esófago rebelde, se negaba a pasar los alimentos al estómago y los retenía en una especie de bolsa que se le hizo. Llevaba más de un mes que el artista no digería ni una gota de alimento y el estómago y el intestino se estaban hipertrofiando de no trabajar. El que a últimas fechas haya visto al artista, no debe haberlo reconocido, porque la carne desapareció y no dejó más que un pergamino que se ajustaba a los huesos [...] Hubo una esperanza, el estómago comenzó a trabajar a las treinta horas, desgraciadamente los intestinos se mostraron rebeldes y el artista murió, a las once y media de la noche⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Véase A. de los Reyes, op. cit.

⁵⁶⁷ Idem.

A las 6 semanas (19 de noviembre de 1918), organizada por la Universidad Nacional de México en los salones de la actual Casa de los Azulejos (por aquellos años conocida como el Jockey Club) se inauguró una exposición con casi todas las obras del maestro. El rector José Macías comisionó a los arquitectos Federico Mariscal y Carlos Lazo, y al pintor Alberto Garduño para encargarse de la logística. La inauguraron el propio rector y el Secretario de Industria, Comercio y Trabajo y colega suyo en Aguascalientes, Alberto J. Pani

La exposición se vio conformada por una serie de dibujos y oleos que hasta el momento no habían sido expuestos, teniendo su clausura el 18 de diciembre con la visita del presidente Venustiano Carranza, quien compró alrededor del 80% de la misma además de una conferencia dictada por el arquitecto Federico Mariscal. Amigos y admiradores escribieron en periódicos y revistas sobre el artista y su obra, destacando: Rubén M. Campos, Jesús B. González, Alberto Cañas, Enrique Fernández Ledesma, y por supuesto, Ramón López Velarde, este último se encargó de escribirle la “Oración fúnebre”⁵⁶⁸.

Imagen 87: El Primer Jefe ante el genio ausente.



Nota de *El Nacional* donde vemos al presidente Carranza en la clausura de la primer exposición individual de Saturnino Herrán, junto a Federico Mariscal y Rosario Arellano.

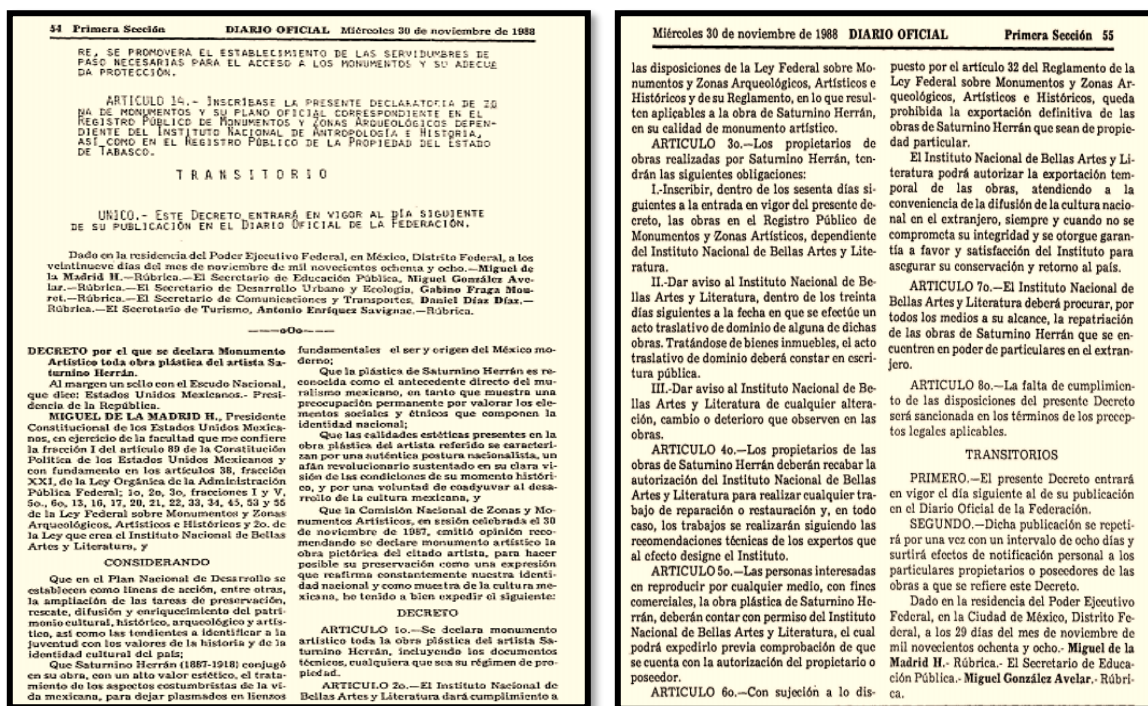
Fuente: Archivo Saturnino Herrán.

⁵⁶⁸ H. Gutiérrez y V. Muñoz, op. cit., p. 62

Al cumplirse el primer aniversario luctuoso, nuevamente se reunieron sus amigos y alumnos en una velada literaria musical en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; acompañado de cantos, recitales de poema y piano, Ramón López Velarde recitó su “Oración fúnebre”, pero tuvo que detenerse a mitad de la declamación, pues el nudo en la garganta no lo dejó terminar, por lo que Pedro de Ala fue en su auxilio, leyendo el texto hasta el final.⁵⁶⁹

Un miércoles 30 de noviembre de 1988, toda la obra de Saturnino Herrán fue declarada monumento artístico de México, según la Ley de Protección del Patrimonio Cultural, bajo la administración del presidente de la República Miguel de la Madrid Hurtado.

Imágenes 88 7 89. Saturnino Herrán: Monumento Artístico de México.



Fuente: Diario Oficial, primera sección, 30 de noviembre de 1988.

⁵⁶⁹ Idem.

Conclusiones.

Después de este extenso recorrido, hemos llegado al final de nuestra investigación con el objetivo de señalar la trascendencia que conjetura el análisis de la vida y obra del pintor Saturnino Herrán dentro de un momento específico de la historia cultural mexicana. Partiendo de la premisa de que el arte también es historia y esencia de la historia, una vez analizado exhaustivamente el tríptico de *Nuestros dioses*, resulta evidente que la propuesta visual de un mexicanismo en Herrán fue proyectada mediante una mirada sensible donde capturó la dignidad y el sincretismo de una nación en constante configuración.

El friso, más allá de representar el clímax de su madurez artística (hasta donde la muerte lo permitió) representa un espejo donde la identidad nacional trasciende de un discurso institucionalizado para explorar su complejidad y la esencia que conlleva. Sin embargo, antes de revelar los hallazgos localizados bajo nuestra óptica en el estudio de esta obra, queremos exponer las conclusiones puntuales de cada capítulo.

En primera instancia, la investigación ha tratado de mostrar la trascendencia de estudiar el terruño provinciano y consumir la tesis de que los primeros pasos hacia el arte por parte de Saturnino Herrán en Aguascalientes fueron esenciales para comprender su génesis creativa. Es importante exponer que nuestro punto de partida (últimas dos décadas del siglo XIX) no debe considerarse como un mero preámbulo biográfico, sino como un intervalo donde se estudió más afondo qué estaba pasando en Aguascalientes durante los primeros años de vida de Saturnino, por ende, el contexto en el que creció.

Nos pareció interesante analizar cómo este periodo, que si bien supone el inicio de una vocación perfilada y cimentada en la proximidad con su entorno -estimulado principalmente por su padre- consideramos que más bien fue una etapa de formación intuitiva. Rica en esencia, es cierto, aunque incompleta frente a la ambición estética. Precisamente, esa necesidad en formalizar y evolucionar la técnica, lo llevarían a trasladar la mirada de ese México profundo al rigor del aula académica, coincidiendo con los años de un incipiente cambio de paradigma en el arte nacional, lo que supuso “escalar” hacia la pintura monumental, llevando siempre consigo todo lo recientemente adquirido desde su lugar de origen.

Tras el análisis de estos años formativos, nuestra tesis buscó dialogar, por un lado, con investigaciones especializadas en el Aguascalientes porfirista, por otro, con los estudios en torno a la figura de Saturnino Herrán, aportando una variante que explica aquello que a menudo se ha dejado de lado: mientras que una parte considerable de la historiografía sitúa el punto de partida del análisis histórico en 1904 (cuando Herrán entró a la ENBA) el presente estudio sostiene que la madurez artística alcanzada en la capital se debió en gran parte a una formación anterior arraigada en la provincia.

El segundo capítulo representa sin duda el corazón de esta investigación, pues la mirada sensible de Herrán se topó con los años de transición. Hemos podido concluir que su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes fue, por excelencia, la base fundamental para su evolución artística cada vez más dirigida hacia la conformación de un discurso propio. Dentro de las paredes de la más prestigiosa institución de arte en el continente, el conocimiento teórico se mezcló con la sensibilidad práctica, dando como resultado una propuesta visual original y profunda.

Resultó sustancial comprender que dicha evolución -dentro de un momento de ruptura sociopolítica- no fue violenta, más bien una transición que hizo evidente que las continuidades entre el siglo XIX y el XX son muchas más que las fracturas. Como diría el compositor Gustav Mahler “la tradición no significa adorar las cenizas, sino mantener el fuego encendido”, y Herrán fue un continuador activo de una visión asentada desde el siglo XIX, pero proyectada hacia lo novedoso, tal como la época demandaba.

La comprensión de este cambio de mirada en el arte mexicano es capital, pues permitió concluir que el academicismo decimonónico y el costumbrismo de principios del XX realmente no estuvieron separados por un abismo, como hemos llegado a percibir en otros estudios.

El desarrollo de nuestro tema nos llevó a entender que las tendencias academicista y costumbrista coincidieron en la exaltación de un “alma nacional”, aunque claro, cada una bajo su naturaleza propia. En la misma línea, comprendimos que el arte emergente durante los primeros años del siglo XX no se limitó a un asunto puramente estético, sino que trascendió como una forma profunda y distinta de percibir el entorno.

Específicamente en Saturnino Herrán, notamos a ese alumno prematuro con aspiraciones de consolidación (recordando que sus años de estudiante corrieron entre los 17 y los 23 años) cobijado bajo las enseñanzas de hombres criados en un academicismo riguroso (Fabrés, Gedovius, Ruelas, Izaguirre, Atl), sin embargo, el aguascalentense supo distanciarse de las temáticas convencionales que aún irradiaban en la época -a pesar del incipiente cambio de mirada en el arte y que cada vez pujaba con más fuerza-.

Mientras una aristocracia gerontocrática se deleitaba con lo exótico, apoteósico o religioso, y otros artistas partían a Europa a nutrirse de las vanguardias, Herrán decidió quedarse a pintar su realidad más próxima; digamos que fue ese pintor que en tiempos del afrancesamiento, regresó los colores hacia lo mexicano para demostrar que la belleza radicaba en lo propio, en contraposición a la belleza considerada por el conservadurismo.

Al no ser un artista mercantilizable que buscara los reflectores o el beneplácito de los grandes coleccionistas, el joven Herrán evitó caer en aquello que Garrido denominó como un “falso nacionalismo”⁵⁷⁰, pues su inspiración no atendió al mandato oficialista, sino de su propio entorno; imaginemos esos cuadros cuyas temáticas se alejaban del elitismo cultural en los círculos cosmopolitas de la época.

Por último, no debemos olvidar que todo este proceso de maduración creativa ocurrió en el epicentro de una fractura histórica, es decir, en el ocaso porfirista y el despertar de la Revolución Mexicana. Bajo este tenor, surge la pregunta ¿Cómo había de responder un artista formado en la tradición ante el estallido de una nueva realidad social? La respuesta de Saturnino encontró su argumento principal en una identidad que ya venía gestando. De esta manera, el periodo que abarca este capítulo, culminando en 1911 no solo reflexionó sobre un fin de ciclo político, sino como el parteaguas de la verdadera consolidación de Saturnino Herrán como un *cronista plástico* de una sociedad a punto de entrar al campo de batalla.

La culminación de la obra herraniana se vio reflejada en nuestro tercer capítulo (1912-1918) los años en que el país se desangraba por una guerra civil. Ante este panorama, Herrán se refugió de la barbarie, no como acto de evasión, más bien como una resistencia sensible.

⁵⁷⁰ L. Garrido, op. cit., p. 41

Como bien menciona Rosalina Estrada: “El arte es lo que hace hablar al silencio”⁵⁷¹, y en aquel estudio de Mesones 82, Herrán logró que el silencio de los desfavorecidos tuvieran voz: la añoranza de los ancianos y el rostro de los jóvenes marcados por un destino incierto de una realidad caótica; en suma: las caras que reflejaron lo años de penumbra.

En este sentido, se pretendió ofrecer otro aporte en esta investigación, que fue el constante recordatorio de analizar el contexto de la época, aspecto que con frecuencia, ha sido minimizado en la historiografía herraniana. Nos parece capital rescatar el paralelismo entre el ambiente político social y los pinceles de un artista sensible y cómo es que respondió ante su tiempo.

Por tanto, esta tesis pretendió aportar los apuntes más exactos de esta última etapa de su vida, acompañada de ilustraciones que, al igual que en los capítulos previos, exponen una premisa que defendemos fuertemente: no se trata de sustituir el texto con la imagen, o peor aún, agrandar el volumen de páginas con la intención de “sorprender” a los lectores, sino de enriquecer la investigación y complacer a la pupila.

En medio de la dificultad que supuso el día a día contra la escasez, la miseria y la pólvora de una guerra de “todos contra todos”, Herrán comenzó a elaborar su obra cumbre: *Nuestros dioses*. En este friso, el concepto del mestizaje -tan amplio, como abstracto y todavía debatido en nuestros días- Herrán pareció “mutarlo” y hacerlo arte. A diferencia de otras piezas, *Nuestros dioses* no enseña, como apuntó Fausto Ramírez, específicamente quien en el mestizo, pero el mestizo ahí está⁵⁷².

Esa tarea queda deliberadamente en manos del espectador, y considero que es a su vez, el factor más envolvente dentro de este mural. Se trata de una obra que convive con el pasado y sobrevive en el presente. De antemano, podemos asegurar que irradia en ella lo “profundamente mexicano”, por extensión, es una obra “muy mexicana” que logra la universalidad de los opuestos, sin la necesidad de caer en la xenofobia, que, como apuntó Santiago Espinosa, desde la segunda mitad del siglo XIX, pasando por el porfirismo y los posteriores años revolucionarios:

⁵⁷¹ Comunicación personal (2024)

⁵⁷² F. Ramírez (2008) op. cit., p. 378

El reconocimiento del enemigo exterior sirvió, pese a todo, para que los distintos grupos se unificaran frente a las fuerzas externas [...] Ante la continua amenaza sobre el temor de que el país fuera absorbido a causa de su debilidad, se acrecentó la conciencia nacional y en ocasiones, hay que reconocerlo como abierta xenofobia⁵⁷³.

Antes de llegar a los párrafos finales de esta conclusión, queremos exponer ciertos límites que reconocemos honesta y maduramente dentro de nuestra investigación, esperando no debilitar dicho trabajo, más bien, pretendemos seguir nutriendo la intelectualidad en base al estudio de los distintos campos que se han abordado a lo largo de nuestras páginas.

En lo que respecta al análisis del entorno formativo de Saturnino Herrán durante nuestro primer capítulo, como se pudo notar, la tesis se vio beneficiada por el apoyo de especialistas consagrados como Vicente Esparza Jiménez, Gerardo Martínez Delgado y Jesús Gómez Serrano. Gracias a sus respectivas obras, fue posible reconstruir históricamente ese Aguascalientes porfirista en un momento de transición hacia la modernidad. No obstante, reconocemos que la exploración de fuentes adicionales sobre este periodo en la ciudad representa un área que podría ser profundizada para fortalecer la comprensión del tema.

Respecto al capítulo dos, se reconoce la brecha referente a la exposición de la modernidad porfirista en términos urbanísticos dentro de la ciudad de México, desde finales del siglo XIX a principios del XX. Si bien, el enfoque central de nuestro trabajo fue la vida y obra del pintor Saturnino Herrán, la complejidad de la transformación modernizadora en la capital es un eje que otros grandes investigadores han abordado con profunda tenacidad y que, en este caso, hemos tocado de forma general, en pos de priorizar el desarrollo artístico de Herrán.

En cuanto al análisis del tríptico *Nuestros dioses* visto en el capítulo 3; si bien, se realizó una exploración metódica y exhaustiva de sus caracteres iconográficos e iconológicos, identificamos ciertas carencias al momento de ahondar con mayor rigor la vertiente hispánica y su representación en el friso, sobre todo al momento de hablar del tema del mestizaje, ya que al haber priorizado la reivindicación del lado indígena y la explicación de “los diferentes tipos de mexicanos” en el tríptico (tema que no ha sido considerado), queda

⁵⁷³ S. Espinosa, op. cit., p. 17

abierta la puerta al examen minucioso de su contraparte. El mestizaje, por su propia naturaleza dialéctica muy posiblemente interminable, permanece esperando la llegada de nuevas interpretaciones, de momento, esta fue la nuestra, y reconocemos que nos hubiese gustado profundizar, lamentablemente el tiempo nos absorbió. Queda, por tanto, una invitación extendida a la comunidad intelectual para llenar estos huecos, entendiendo que Saturnino Herrán representa la imagen de un artista que te exige a ir descubriendo más y más, que requiere de un extenso dialogo y esfuerzos colectivos para seguir alimentando el acervo de nuestra esencia cultural. Una vez dicho lo anterior, pasaremos a dar cierre a nuestra tesis.

En definitiva, debemos entender a Saturnino Herrán como el creador de un proyecto que, aunque trágicamente inconcluso, logró ir en búsqueda del alma mexicana bajo una óptica distinta. Su gran aporte radicó en la intención de una reivindicación nacional mediante la pintura; una especie de homenaje a las tensiones de su tiempo, un dialogo entre la ruptura y la continuidad, la provincia y la capital cosmopolita.

Mirar sus lienzos representa ir más allá de la comprensión de una época, implica comprender una sensibilidad -incluso distinta- de la de su propio contexto generacional, al pensar y practicar una plástica “muy mexicana” pero no como accesorio en los museos, sino como esencia de lo más profundo del espíritu humano.

La idea de un nacionalismo concebido desde la sensibilidad del hidrocálido alcanzaría un reconocimiento internacional gracias a los maestros muralistas que, ahora bajo su nueva óptica -pero con esencia herraniana- trazarían nuevas direcciones culturales para el México posrevolucionario.

Somos cuanto hemos sido, somos el pasado indio, europeo y mestizo, díganlo las paredes. Rivera y Orozco toman los muros que Justo Sierra le ofreció a Saturnino Herrán y que éste, muerto en el año II de la Revolución Constitucionalista, no pudo terminar.⁵⁷⁴

Saturnino no pudo intervenir físicamente en el Muralismo, pero claro está que intervino ideológicamente. Por ello, este ha sido detectado como otro aporte sustancial de la obra herraniana: Encumbrar el arrastre de una tradición academicista, moldearla en conjunto con las vanguardias de ruptura y así ofrecer un arte nacionalista-costumbrista-sensible. Herrán no

⁵⁷⁴ V. Muñoz y C. Fuentes, op. cit., p. 12

debe ser visto como un artista de ruptura radical, más bien fue un artista de apertura que permitió la transición. Su pincel creó arte, pero también sembró la semilla.

Saturnino no goza de la misma fama que otros artistas mexicanos poseen, a pesar de haber logrado articular un repertorio de extraordinaria habilidad técnica, en conjunto con una visión sensible ante el caótico contexto que lo acompañó. Resulta a la vez, imaginable e inimaginable pensar en los alcances que su obra habría tendido de no haber sido por una muerte prematura, al igual de prematura que fue su consolidación, dejando un sabor a ausencia.

De alguna manera, creemos que eso fue precisamente lo que hace resaltar todavía más su figura: que Herrán no fue un pintor a secas, sino el sembrador de las inquietudes que solo los grandes maestros logran alcanzar. Como bien señaló Manuel Toussaint: “El nuevo México ya contaba con un artista nacional, aunque, lamentablemente, este ya había muerto”⁵⁷⁵.

Su proyecto permanece vigente y nos interpela de forma cruda; el indígena que pintó Herrán -retratado con dignidad y como símbolo de la esencia nacional- sigue presente, aunque bajo condiciones similares como las de su tiempo, es decir: desfavorecido, mendigando, discriminado, ignorado, infeliz: crudezas que el artista supo capturar hace más de un siglo. Dicha persistencia apunta a que la obra de Saturnino no es reliquia de un pasado lejano, sino espejo de una problemática que, posiblemente, nunca terminamos de resolver.

Esperemos que esta investigación haga justicia a la figura de quien, con argumentos estéticos -más no fanatismos de sus seguidores- merece con todo derecho un mejor lugar dentro de la historia cultural mexicana. Se espera que los objetivos planteados en este proyecto hayan cumplido su cometido, no solo el de documentar una vida, sino el de rescatar una sensibilidad que pareciera haberse diluido en el tiempo. Que este trabajo funja como un recordatorio de que las experiencias pasadas son materia prima ante los retos del futuro, y que la mirada de aquel muchacho provinciano “flaco, ojeroso y sonriente” nos permita reflexionar sobre la dignidad humana y el respeto por el otro.

⁵⁷⁵ M. Toussaint, op. cit., p. 32.

FUENTES CONSULTADAS:

Archivos:

Archivo del Museo Nacional de Arte (Munal)
Archivo Histórico de la Academia de San Carlos
Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA)
Archivo Histórico y de Investigación Documental “Eduardo Báez Macías”
Archivo Saturnino Herrán
Bóveda de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Bibliografía:

AGUILAR IREPAN, Francisco Antonio (2022) “La Coatlicue transformada. Un boceto de Saturnino Herrán” en *Revista Fuentes Humanísticas*, Vol. 34, Núm. 64, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, México, pp. 165-182.

AGUILAR IRIGOYEN, Mauricio (1990) *La legislación educativa en México de 1810 a 1910. Breve estudio*, Tesis de licenciatura, México D.F, Universidad Panamericana, Escuela de Derecho.

AGUIRRE ANAYA, María del Carmen (2024), Comunicación personal, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

ALBERTO MANRIQUE, Jorge (1976) *Saturnino Herrán*.

ALTHUSSER, Louis (1971), *Marxismo y lucha de clases*

BÁEZ MACÍAS, Eduardo (2009) *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México, FAD. UNAM.

BAÉZ MACÍAS, Eduardo (2014^a): *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, 1867-1907*, tomo II. UNAM, México.

BÁEZ, MACÍAS, Eduardo (2014) *La enseñanza del dibujo en México. Siglos XIX y XX*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.

BARBOSA SÁNCHEZ, Alma (2019), “La identidad nacional en el arte pictórico mexicano (siglos XIX-XX)” en *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, núm. 16, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, pp. 5-20.

BONFIL BATALLA, Gerardo (1987) *México profundo. Una civilización negada*, México, Fondo de Cultura Económica.

BRISEÑO SENOSIAIN, Lilian (2006), “La solidaridad del progreso. Un paseo por la Ciudad de México en el Porfiriato”, en *Signos históricos*, núm. 16, pp: 186-207

BURKE, Peter (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.

CALÍZ, David, Conferencia impartida dentro del curso: *Historia del arte contemporáneo en México*. Museo Nacional de Arte (Munal) mayo de 2023.

CLEMENTE OROZCO José (1970) *Autobiografía*, México, ed. Era.

CRUZ ROCHA, Pamela (2014), “Análisis iconográfico e iconológico de Coatlicue” en *Horizonte histórico*, No. 10, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, pp. 6-17.

DEL CAMPO, Mario Julio (2016), “El presidente Díaz, héroe de las Américas (traducción)”, en CREELMAN, James, *Entrevista Díaz-Creelman*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.

DELGADO AGUILAR, FRANCISCO JAVIER (1892) *Jefaturas políticas. Dinámica política y control social en Aguascalientes 1867-1911*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.

DÍAZ DE LEÓN, Francisco (1949) “Saturnino Herrán. Recuerdos de un discípulo” en *México en el Arte*, Núm. 7, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. 101-102.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000), *Historia del arte y el anacronismo de las imágenes*, Ediciones de minuit, Francia.

EDER, Rita “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en: *El arte en México: Autores, temas, problemas*. FCE, México, pp. 341-372.

ESPARZA GARCÍA, MARÍA ALEJANDRA et al., (2013) *Las raíces de la Universidad Autónoma de Aguascalientes Libro I (1876-1906)* Aguascalientes, México.
ESPARZA JÍMENEZ, Vicente Agustín (2007) *Las diversiones públicas en la ciudad de Aguascalientes durante el Porfiriato: En busca de la modernidad*, Tesis de Maestría, El Colegio de San Luis, México.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Santiago (1987), “Saturnino Herrán. Una precoz madurez artística” en *Revista de la Universidad de México*, UNAM pp. 24-28.

FERNÁNDEZ, Justino (1993), “Arte moderno y contemporáneo de México”, en *El arte del siglo XIX*, Tomo I, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

FIGUEROA JIMÉNEZ, Deusdedit (2012), *Espacio, tiempo y obra de Saturnino Herrán: Alegoría de lo íntimo*, Trabajo periodístico, FES Aragón, UNAM.

FLORESCANO, Enrique (2005) *Imágenes de la patria*, Ed. Taurus, México.

FUENTES ROJAS, ELIZABETH (1998) *Catálogo de los Archivos Documentales de la Academia de San Carlos. 1900-1929*,

GÁMES, Edmundo (1982), “Herrán en la pintura mexicana”, en La Muralla, periódico oficial del gobierno del estado de Campeche, *Saturnino Herrán y su obra. La mexicanización de la pintura*, pp. 2-8-

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa (1989) “El Ateneo de la Juventud: significado histórico y cultural” en *Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*, México, UNAM, pp. 68-78.

GARCÍA CEPEDA, María Cristina (2018), “El arte y la transformación social en México: De la Revolución al México contemporáneo”, en MARTÍNEZ ALMAZÁN, Raul (coord.) *Los avances del México contemporáneo: 1955-2015*, Instituto Nacional de Administración Pública, México, pp. 109-120.

GARCÍA HUERTA, Fabián, *Un acercamiento a las influencias de Saturnino Herrán*.

GARCÍA ROBLES, MARCO ANTONIO (2020) “Arte, prensa y poder: historia de los masones y sus prácticas discursivas en el Aguascalientes del siglo XIX”, en: *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña Plus*, Vol. 12, Núm. 1-2 pp: 328-333.

GARCIADIEGO, Javier y KUNTZ FICKER, Sandra (2010) “La Revolución Mexicana” en *Nueva Historia general de México*, El Colegio de México, pp. 514-566.

GARRIDO, Luis (1971), *Saturnino Herrán*, FCE, México.

GÓMEZ SERRANO, Jesús (1989) “El Aguascalientes porfiriano: Sociedad y cultura” en *Cuadernos de historia del arte*, México D.F, pp: 43-64.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis (1986) *La ronda de las generaciones*, Clío, México.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis (2010) *Un viaje por la historia de México*, Conaculta, México.

GORDILLO RANGEL, Ana Claudia (2012) “Historia de un beso y de haciendas y de mi tío y pintor Saturnino Herrán” en *Historias de familia*, INEHRM, México, pp: 31-35

GRANADOS ROLDÁN, Otto (1987) “El nacionalismo mexicano: Una reflexión” en *Revista de la Universidad de México*, UNAM, México, pp: 15-19.

GRUZINSKY, Serge (1994) *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*, FCE, México.

GUERRA, Francois Xavier (1993) México: Del antiguo régimen a la revolución, T.1, FCE, México.

HUITRÓN LÓPEZ, Evelyn Lilian, *Del academicismo al arte contemporáneo. Saturnino Herrán figura de transición*, Colegio de Historia BUAP, México.

IBARRA CHÁVEZ, Fernando (2015) “Notas sobre la crítica de arte en el México revolucionario” en *Revista arbitrada de artes visuales*, núm. 35, México, pp: 24-33.

ILESCAS VELA, Rosa *Análisis iconológico de la obra “Nuestros dioses” de Saturnino Herrán, enfocado a la asignatura de taller de expresión gráfica del colegio de ciencias y humanidades de la UNAM*. Tesis de Maestría, Posgrado en Artes Visuales, UNAM, México.

IMÍZCOZ, José María (2018) “Por una historia global. Aportaciones del análisis relacional a la Global history” en IBARRA ROMERO, Antonio, et al., *Actores sociales, redes de negocios y corporaciones en Hispanoamérica, siglos XVII-XIX*, pp. 27-57.

LÓPEZ PEDRAZA, Martha Elisa y CRUZ REVUELTAS, Juan Cristobal (2015), “Modernismo, pasado-presente. El México de Saturnino Herrán” en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, Núm. 61, Michoacán, México, pp. 163-178.

MARTÍNEZ DELGADO, Gerardo (2017), *Cambio y proyecto urbano. Aguascalientes, 1880-1914*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México.

MEJÍA NUÑEZ, María Guadalupe (2007) “El rito del sacrificio en “Nuestros dioses”, texto pictórico de Saturnino Herrán” en *Revista Iberoamericana*, Núm. 18, Universidad de Guadalajara, México, pp. 325-334.

MENDOZA CASAS, Uriel (2023), *Nuestros dioses (1914-1918) de Saturnino Herrán, proyecto mural en la construcción de la identidad nacional*, Ensayo académico para optar por el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM, México.

MENDOZA SÁNCHEZ, Gabriela Itzagueri (2013) *El dibujo en el arte mexicano, en búsqueda del gesto autentico*, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

MOLINA ENRÍQUEZ, Andrés (2016), *Los grandes problemas nacionales*, INEHRM, México.

MORAGAS SEGURA, Natália y J. ABEJEZ, Luis (2018) “Diálogos entre la historia y la arqueología: Teotihuacán, de metrópolis prehispánica a cacicazgo virreinal” en *INDIANA. Estudios antropológicos sobre América Latina y el Caribe*, Vol. 32, Núm. 2, Berlín, Alemania, pp.233-264.

MOYA, Arnaldo (2008), “La ciudad de México durante el porfiriato, 1876-1911” en *Herencia*, Vol. 22, Núm. 1, pp. 89-120.

GUTIERREZ VEGA, Hugo y MUÑOZ, Víctor (2010) *Saturnino Herrán. Instante subjetivo*, CONACULTA, Aguascalientes, México.

MUÑOZ, Víctor y FUENTES, Carlos (1994) *Herrán: La pasión y el principio*, Bital Grupo Financiero, México.

MUÑOZ, Víctor (1989) “Alegoría y proximidad en la obra de Saturnino Herrán” en *Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*, México, UNAM, pp. 172-182.

NAVA, Guadalupe (1962) “Jornales y jornaleros en la minería porfiriana” en *Historia mexicana*, El Colegio de México, pp: 53-72.

ORTÍZ GAITÁN, Julieta, “La ciudad de México porfiriana: “el París de América”, en PÉREZ SILLER, Javier y CRAMAUSSEL, Chantai (2013) *México-Francia. Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*. Tomo II, México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, pp. 179-196.

PÉREZ SILLER, Javier (1998) “Un tema, una perspectiva y una problemática”, en *México Francia*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, México, pp. 1-10.

PÉREZ SILLER, Javier (1999) “Una contribución a la modernidad. La comunidad francesa en la ciudad de México”, en *México Francia*. México, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, pp. 1-38.

PÉREZ SILLER, Javier (2014), “Los valores republicanos porfiristas en la estética del Palacio Legislativo Federal” en *1910: México entre dos épocas*, El Colegio de México, pp: 205-225.

PÉREZ SILLER, Javier (2020) *Instauración de un régimen fiscal, base de una oligarquía*, INHRM, México.

PEREZ SILLER, Javier (2024), Comunicación personal, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

PÉREZ SILLER, Javier y BÉNARD CALVA, Martha (2009), *El sueño inconcluso de Émile Bénard y su Palacio Legislativo, hoy monumento a la Revolución*, México D.F, Artes de México.

PEREZ SILLER, Javier, et Chantai Cramaussel éd (1993) “La sensibilidad: una herramienta y un observatorio”, en *México Francia*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, México, pp: 9-20.

PÉREZ SILLER, Javier, *La dictadura de Huerta* [proyección del tiempo, Enciclomedia]

PÉREZ VEJO, Tomás (2024), *México, la nación doliente. Imágenes profanas para una historia sagrada*, México, Ghandi.

PESAVENTO, Sandra Jatahy (2007), “Sensibilidades: escritura y lectura del alma”, en *Formas de historia cultural*, Buenos Aires, Argentina , pp: 1-10.

RAMÍREZ, Fausto (1976) *Saturnino Herrán*, UNAM, México

RAMÍREZ, FAUSTO (2008) “Itinerario estilístico de Saturnino Herrán”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, pp. 327-387.

RAMÍREZ, Luciano (2025^a) *En virtud del parentesco que los une. Historias de familias prominentes de Aguascalientes, su importancia en la vida política, social, cultural y económica (1867-1919)* Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

RAMÍREZ, Luciano (2025) “Saturnino Herrán. Artista del modernismo nacionalista” en *Revista Bicentenario*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México pp: 72-81.

RICARD, Robert (1984) *La Conquista espiritual de México*, FCE, México.

RODRÍGUEZ GAONA, Blanca Josefina (1990), *El imaginario político de Ramón López Velarde*. Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

RUIZ NAUFAL, Víctor (2006), “Historia e historicidad en la pintura finisecular mexicana” en *Estudios 79*, México, Instituto Tecnológico Autónomo de México.

SÁNCHEZ ARTECHE, Alfonso (1998), “Vida secreta de dos cuadros: El descubrimiento del pulque y Senado de Tlaxcala” en *Memorias del Museo Nacional*, Núm. 7, pp. 6-29.

SÁNCHEZ DE LA TORRE, Marcelo Rafael (2016), *Una interpretación del desnudo artístico en la obra de Saturnino Herrán*, Tesis de Maestría, México, Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

SCHÁVELZON, Daniel (1988) *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, FCE.

Secretaría de Economía, Dirección General de Estadística (1956) *Estadísticas sociales del porfiriato (1877-1910)* México D.F.

SERRANO SÁNCHEZ, Carlos, “La formación socioeconómica mexicana, 1519” en GUERRERO GALVÁN, René, et al (2022) *Guerra, política, instituciones y derecho prehispánico en Mesoamérica*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México, pp. 245-260.

SPECKMAN GUERRA, Elisa (2008) “El porfiriato”, en: *Nueva Historia mínima de México ilustrada.*, El Colegio de México, pp: 339-467.

SPECKMAN GUERRA, Elisa y KUNTZ FICKER, Sandra (2010) “El porfiriato”. En: *Nueva historia general de México*, El Colegio de México, pp: 468-513.

TIBOL, Raquel (1964), *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, Ed. Hermes, México.

TOPETE DEL VALLE, Alejandro (1989) “Herrán: La brevedad de una fecunda vida” en *Saturnino Herrán. Jornadas de homenaje*, UNAM, México, pp: 195-200.

TOUSSAINT, Manuel (1990) *Saturnino Herrán y su obra*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México

UZCANGA GAONA, Carlos (2018) *A 100 años de Saturnino Herrán y Ernesto Gacía Cabral. Análisis contemporáneo sobre la caricatura, la historieta y la novela gráfica mexicana y su influencia en mi obra personal*, Tesis de maestría, FAD. UNAM.

VARGAS SALGUERO, Ramon (1998), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, Vol. III, El México independiente, tomo II: Afirmación del nacionalismo y la modernidad, México, FCE.

VIESCA TREVIÑO, Carlos (2016) “Las enfermedades del hambre: México 1915” en *Gaceta médica de México*, Vol. 152, Núm. 2, México, pp. 259-263.

Fuentes hemerográficas digitalizadas.

GARCÍA DE GERMEROS, Pilar (1991), “Exposición de los artistas mexicanos de 1910” en *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos*, Museo Nacional de Arte, México D.F., pp. 65-84. El artículo digitalizado se encuentra en Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

GOROSTIZA, José (1938) “Importancia de la nueva pintura en nuestro país” en *El Nacional*, México D.F. Artículo digitalizado en Instituto de Investigaciones Bibliográficas: Biblioteca Nacional: Hemeroteca Nacional.

MOYSSÉN ECHEVERRÍA, Xavier (1980), “El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, Núm. 4, México D.F. pp. 71-88. El artículo digitalizado se encuentra en Biblioteca Manuel Orozco y Berra del Departamento de Investigaciones Históricas, Dirección de Estudios Históricos INAH.

SIQUEIROS, David Alfaro, (1923) *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores*. México D.F. El artículo digitalizado se encuentra en Sala de Arte Público Siqueiros.

TABLADA, José Juan “Dos exposiciones: Pintura y Escultura.-Los pensionados mexicanos en Europa.-Acontecimiento musicales del año”, en *El Universal Ilustrado*, sección: “Arte y Artistas”, Núm. 1, México D.F. El artículo digitalizado se encuentra en Fondo Reservado de Investigaciones Bibliográficas.

Documentales:

Mi Historia con Herrán

Entrevistas:

Entrevista realizada a Saturnino Herrán Gudiño, cineasta y director de la fundación “Saturnino Herrán”, ciudad de México, septiembre de 2024.

Consultas electrónicas:

C. Vázquez, José Juan Tablada. *Vida, letra e imagen*, [en línea] véase: <https://n9.cl/fm7z9>

CNDH México (2023), *Ataque contra el pueblo Tomóchic*, [video en línea] consultado en <https://n9.cl/x13cm>

CNDH México, *Inicio de la guerra de Tomóchic, reivindicadora del derecho a la autonomía de los pueblos originarios* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/5j24yd>

El universal (2022) “Saturnino Herrán. Memorias de su adolescencia” en: *El amor adolescente de Saturnino Herrán, contado por su amigo, el escritor Enrique Fernández Ledesma* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/4fm9gr>

ESTRADA LAZARÍN, Jánea (2019) *2019: 140 años del natalicio del artista zacatecano Severo Amador* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/ng4tr5>

Family Search, *Breve historia de María del Rosario Arellano González*. [en línea] consultado en: <https://n9.cl/71wwf>

FARÍAS, Ixca (2021) *Dr. Atl*, Museo Claudio Jiménez Viscarra, Jalisco, México [en línea] véase: <https://n9.cl/ca972p>

GARCÍA TORRES, Valeria (2024) *Enrique Fernández Ledesma. El talismán perdido* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/qw8qi>

GLOCKNER, Julio (2020) *La amistad del Dr. Atl con Venustiano Carranza* [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/eqmeca>

Gobierno de México (2020), *Fundación de Aguascalientes* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/aidy3j>

Gobierno del estado de Aguascalientes (2020) *Historia de Aguascalientes* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/8ghdv>

H. Ayuntamiento de Aguascalientes, *Alejandro Vázquez del Mercado* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/5z53t>

H. Ayuntamiento de Aguascalientes, *Más de 190 años de tradición. Antecedentes de la Feria Nacional de San Marcos* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/eok2x>

HERRÁN GUDIÑO, Saturnino (2015) *Artes - Saturnino Herrán* [vídeo en línea] consultado en: <https://n9.cl/47ees>

Huitrón, Jacinto (2020) “Historia negra del sindicalismo en México. Como fue que los anarcosindicalistas de la Casa del Obrero Mundial decidieron matar a zapatistas y villistas” en *Frecuencia Laboral*, Núm. 734. [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/86av4i>

INEGI, *Población: Aguascalientes* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/b0mes>

Ley de Minería (antes Ley Minera) Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación, 27 de junio de 1992, capítulo segundo, artículo 15 [en línea] consultado en: <https://n9.cl/jefop>

LOMNITZ, Claudio (2015) “El porfiriato” en *Revista Nexos*, México, [en línea] consultado en: <https://n9.cl/prr64>

LÓPEZ, Rolando (2013), *Museo Guggenheim Aguascalientes* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/8fgg5>

MACÍAS GUZMÁN, Paloma (2014) “Rosario Arellano González. Vivencias durante la Decena Trágica”, en *Revista Bicentenario. El ayer y hoy de México*, Núm. 64, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) México [en línea] consultado en: <https://n9.cl/lxruec>

MEYER, Lorenzo (2019) *Revolución mexicana, una revolución popular* [vídeo en línea] consultado en: <https://n9.cl/jm9xb>

Museo regional del INAH, Chiapas (2020) *José Inés Tovilla* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/xwkzy>

NAVARRO, ENRIQUE (2008) “Visiones de Atemajac. Saturnino Herrán” en *El informador* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/9z6xdy>

Radio INAH (2015), *Entrevista con Francisco Pineda sobre el zapatismo en la ciudad de México: 1914-1915*, [video en línea] consultado en: <https://n9.cl/ycrpq>

RODRÍGUEZ, Víctor (2018), *El alma nacional. Saturnino Herrán, del simbolismo internacional al nacionalismo modernista*. Museo Nacional de Arte, [en línea] Consultado en: <https://n9.cl/pvblpz>

SIERRA, Kehoe, Mercedes (2021) *Nuestros dioses, construcción de un imaginario*, FAD UNAM [video en línea] consultado en: <https://n9.cl/53hlm>

SILLER, Pedro (2016), “Huerta en la defensa del gobierno de Madero” en *Relatos e historias de México*, núm. 92 [en línea] consultado en: <https://n9.cl/zm50ei>

GARCÍA ROJAS, Aurelio de los Reyes (2019) “Fallecimiento de Saturnino Herrán” en *Imágenes. Revista electrónica*, UNAM, México [en línea] consultado en: <https://n9.cl/dp831>

SORIANO, Francisco (2025) *Detrás de Saturnino Herrán* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/fnz4oz>

TALavera, Juan Carlos (2015) “Desaparecen murales de Teotihuacan” en *Excelsior* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/r4zdsi>

Universidad de Granada, *Francisco Bayaue: Cristo crucificado* [en línea] consultado en: <https://n9.cl/j8x8p>

Zamora CANALES, Alejandra, “Panquetzaliztli, el nacimiento de Huitzilopochtli” en *Gaceta UAEH*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México [en línea] consultado en: <https://n9.cl/imrpfk>