



Introducción

Durante el último tercio del siglo XIX, una vez estabilizada la república liberal durante el Porfiriato, se impulsó la generación de una nueva imagen palpable de la nación, mediante la representación y la celebración de una concepción propia de su pasado, recreado y/o inventado, comenta Márquez (2009); a partir de la narrativa de una concepción histórica y su representación en expresiones pictóricas, escultóricas y en la realización de rituales cívicos.

Apenas consolidado el triunfo liberal, el abogado, educador y político [Felipe Sánchez Solís](#) (1816-1882) organizó un gabinete de antigüedades mexicanas, comenta Ruiz (2006a), para el que ordenó pintar episodios históricos cuyo propósito fue despertar el interés sobre la cultura indígena y el gusto por sus antigüedades; dentro de las pinturas que Solís financió para su museo encontramos: [El descubrimiento del pulque](#) (1869), de [José Obregón](#) (1839-1909); *El senado de Tlaxcala* (1870), de [Rodrigo Gutiérrez](#); *Chiconcuauhtli* (1869), de [Luis Coto](#) (1830-1891); *Cuauhtemotzin* de [Santiago Rebull](#) (1829-1902) y *Netzahualcōyotl*, de [José Salomé Pina](#) (1830-1909).



[José Obregón *El descubrimiento del pulque* \[1869\]](#)



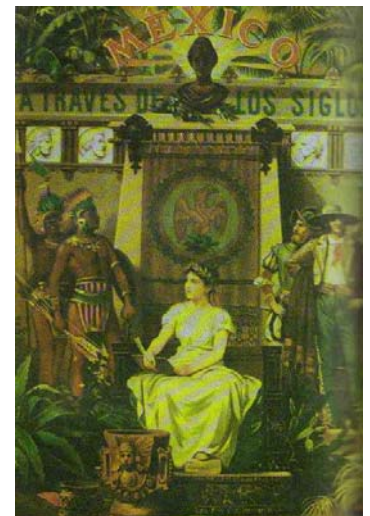
[Rodrigo Gutiérrez *Senado de Tlaxcala* \[1875\]](#)

Esta obra de Obregón tradicionalmente se le considera como la primera pintura de tema indigenista que se produjo con los rigores académicos neoclásicos, apunta Ruiz. Su tema expresa una anécdota moralizante, que se inscribe dentro de los objetivos perseguidos por la pintura histórica elaborada en el medio académico, que se basa en una leyenda divulgada por [José María Roa Bárcena](#) (1827-1908) en 1862: *Xóchtli o la ruina de Tula*; en donde se narra que el monarca de los toltecas, Tepalcatzin, fue justo y virtuoso hasta que Xóchtli le dio a probar el pulque y lo volvió juguete de vicios y pasiones. Por su parte, en la pintura de Gutiérrez se mezclan las tradiciones indígenas y romanas para expresar una supuesta defensa parlamentaria de la patria por parte de los tlaxcaltecas, al mostrarse el rechazo por parte de Xicotécatl el Joven a la propuesta de colaborar con la invasión castellana encabezada por Hernán Cortés.

La síntesis interpretativa liberal del acontecer histórico nacional fue elaborada por un grupo de historiadores coordinados por [Vicente Riva Palacio](#) (1832-1896),¹ *México a través de los siglos*,² en donde se unió en un sólo continuo al pasado indígena con el colonial, y a ambos con el acontecer de la nación desde la guerra de independencia hasta el movimiento de Reforma. Integrando esta obra una imagen del pasado nacional que buscó superar las anteriores condenaciones o exaltaciones del pasado prehispánico, o el vituperio del Virreinato como una época dominada por el oscurantismo religioso; asuntos que habían sido motivo de discordia y desunión de los mexicanos, para dar lugar, como comenta Florescano (2006: 205), a:

...una gran empresa historiadora que le brindara unidad y coherencia a los distintos pasados del país que entonces contendían uno contra el otro... bajo un hilo conductor unitario... la tesis de la evolución continua de la naturaleza y las sociedades humanas.

En donde el pasado prehispánico, colonial y la modernidad que iniciaba el liberalismo con la Reforma, integraban las distintas etapas de un solo desarrollo evolutivo nacional hacia el progreso de la nación. Portada del primer volumen de *México a través de los siglos* [Florescano, 2005: 204]



¹ Alfredo Chavero escribió *Historia antigua y de la Conquista*; en el primer volumen de la serie Riva Palacio escribió *El Virreinato*; *La Guerra de Independencia* fue escrita por Julio Zárate; mientras que Juan de Dios Arias, Enrique Olavarría y Ferrari y José María Vigil, se encargaron de escribir sobre el *México independiente, 1821-1855*, y *La Reforma*. [Senado, 2010]

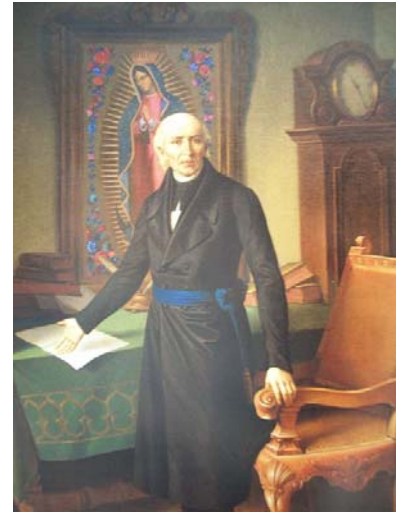
² Publicada entre 1884 y 1889. [Castellano, 2004]

La expresión plástica liberal al finalizar el siglo XIX

Derivado de lo anterior, en la plástica se multiplicaron las representaciones históricas, comenta Florescano (2005), cuyos temas se avocaron a temas prehispánicos, de la Independencia o alusivos a la consolidación del Estado por los liberales; sin olvidarse de los caudillos, bajo cuya conducción se había alcanzado la Independencia, la modernidad y el progreso. Se sustentaría la integridad del territorio nacional con base en el argumento que otorgaba la ocupación ancestral por los pueblos prehispánicos, de ahí la revaloración de esta época a lo largo del Porfiriato, que fue expresada por alumnos de la *Academia Nacional de Bellas Artes*³ en pinturas como *La fundación de México* (1889) de [Joaquín Ramírez](#), o *Moctezuma II visita en Chapultepec los retratos de sus antecesores* (1895), de [Daniel del Valle](#) (1867-1935).

Además de buscarse el celebrar a un héroe indígena, considerando el mismo Riva Palacio que [Cuauhtémoc](#) materializaba este ideal como el primer caudillo defensor de la patria, al sugerir la erección del primer monumento nacional a su memoria; el cual sería inaugurado a 336 años de su rendición ante las huestes castellanas el 21 de agosto de 1887.

[Tiburcio Sánchez de la Barquera](#) [Miguel Hidalgo](#) [1875]



[Joaquín Ramírez](#) *La fundación de México* [1889]



[Daniel del Valle](#) *Moctezuma II visita en Chapultepec los retratos de sus antecesores* [1895]



[Francisco M. Jiménez](#) y [Miguel Noreña](#) *Monumento a Cuauhtémoc* [1887]

Monumento cuya inscripción, señala Florescano, equiparaba a los aztecas, considerados los representantes de la antigua nación indígena que habían luchado contra la invasión hispana, con los liberales que habían defendido a la patria de los invasores franceses:

A la memoria de Cuauhtémoc y de los guerreros que combatieron heroicamente en defensa de su Patria

El conjunto escultórico fue diseñado por [Francisco M. Jiménez](#) y esculpió [Miguel A. Noreña](#) (1843-1894) la figura de Cuauhtémoc sobre un pedestal en forma de pirámide, mientras que [Gabriel Guerra](#) (1847-1893) elaboraría dos paneles en bajorrelieve, que representaban la captura del [tlatoani](#) mexica y el suplicio a que fue sometido por los castellanos.



[Manuel Guerra](#) *Suplicio de Cuauhtémoc* [1887]



[Leandro Izaguirre](#) *El suplicio de Cuauhtémoc* [1892]

[Miguel A. Noreña](#) *Monumento a Juárez* [1891]

Cinco años después de la erección del monumento a Cuauhtémoc, [Leandro Izaguirre](#) (1867-1941) crearía el modelo a seguir que pugnaban los maestros y críticos, señala Ruiz (2006b); para que en la pintura se resaltarán los hechos cruciales de la historia mexicana, a fin de utilizarlos como temas de inspiración en sus lienzos. Los temas de Guerra e Izaguirre, continua Ruiz, se enmarcan dentro de los cánones estéticos del arte decimonónico, en donde se expresa la tragedia de este acontecimiento y el estoicismo del personaje al afrontar la derrota en un estilo de los héroes del mundo helénico y romano,

³ Al desaparecer el Imperio de Maximiliano y restaurarse la República en 1867, la *Academia de San Carlos*, fundada en 1783, pasó a depender del Estado y se transformó en la *Academia Nacional de Bellas Artes*, bajo el influjo de las ideas liberales.

por lo que aparece Cuauhtémoc ataviado con una toga. Al respecto de este creciente nacionalismo, [Ignacio Manuel Altamirano](#) (1834-1893) se preguntaba hacia los inicios del Porfiriato:

*¿Por qué tantos jóvenes, poseyendo un verdadero conjunto de cualidades artísticas, no han acometido la empresa de crear una escuela pictórica y escultórica esencialmente nacional, moderna y en armonía con los progresos incontrastables del siglo XIX?*⁴

Mientras que Manuel de Olaguíbel (1845-1900) sugería a los artistas por las mismas fechas:

*...para el género histórico contáis con héroes sublimes, para la pintura de interior, con tipos interesantes, y para el paisaje, con una naturaleza virgen.*⁵

Las expresiones plásticas rescataron los pasajes de la historia prehispánica, apunta Ruiz, y sus protagonistas fueron presentados con un físico más apegado a los ideales de belleza europeos.

En los motivos arquitectónicos incluidos en las representaciones se incluyeron puertas trapezoidales que sustituyeron a las galerías con columnas de la arquitectura grecolatina, mientras que los escalones y frontones se decoraron con grecas prehispánicas. Adicionalmente, en el mobiliario y el menaje se incluyeron [equipales](#), petates, cántaros y jícaras.



[Jesús F. Contreras Nezahualcoyotl \[1889\]](#)



[Jesús F. Contreras Izcoatl \[1889\]](#)



[Jesús F. Contreras Totoquihuatzin \[1889\]](#)

En cuanto al atavío de los personajes, estos se presentaron portando mantas, [quexquemel](#) y rebozos; mientras que las macanas, arcos y flechas sustituyeron a las espadas occidentales. Señala Pérez (2003) que en las representaciones de temas históricos, con inclusiones de temas indígenas, se olvidó completamente a las diversas culturas prehispánicas ajenas al Valle de México; debido a que en el imaginario social construido por los liberales, se concluyó que la nación era heredera directa del mundo que comprendía a los antiguos mexicas, del que incluso tomó su nombre:

La solución consistió en inventarse la existencia de un Méjico previo a la conquista que englobase la totalidad del Méjico de la colonia, un imperio azteca que se correspondiese exactamente con el Virreinato de la Nueva España pero que fuese la negación de éste. Para ello era necesario que el pasado prehispánico fuese, de forma exclusiva y excluyente, el pasado azteca, que se confundiese con él. Esta amnesia colectiva es la condición previa para poder hablar de una nación mejicana anterior a la Independencia.

Este renovado [nacionalismo](#) se exhibiría en el exterior, en ocasión de la participación mexicana en la [Exposición Internacional de París](#) de 1889. En donde el Porfiriato presentó en este evento, en donde se presentaban los avances de las naciones más desarrolladas, un pabellón que recreaba lo que se consideraba representaba para ellos un Palacio Azteca, comenta Florescano (2005: 211); en donde se expusieron los avances logrados en materia agrícola, industrial y comercial, que mostraba la imagen de una nación moderna, que a su vez estaba anclada en sus raíces indígenas y su pasado glorioso.

El frontispicio de la edificación, cuyo acceso retomaba una escalinata y unas cariátides de estilo tolteca, se mostraban una serie de bajorrelieves con las efigies de distinguidos gobernantes de los pueblos prehispánicos del altiplano,⁶ mientras que en su interior se presentaba una exposición pictórica con las obras de José Obregón y Rodrigo Gutiérrez *El descubrimiento del pulque* y *El senado de Tlaxcala*, además de una serie de cuadros del paisaje mexicano pintados por [José María Velasco](#) (1840-1912), con temas de carácter nacionalista. En la exposición se incluyeron en el pabellón artículos de exportación mexicanos, como el oro, la plata, el henequén, el café y tabaco, además de ofrecerse toda una serie de opciones de inversión, apoyadas en una exposición de las obras públicas realizadas, como los ferrocarriles, telégrafos, puertos, escuelas y hospitales.



[Pabellón mexicano en la Exposición Internacional de París de 1889](#)

Los temas de paisajes, como forma expresiva, se multiplicaron durante el último tercio del siglo XIX, comenta Mainero (2012), mostrando dentro de las vistas bucólicas de un México tradicional, la intromisión paulatina del desarrollo tecnológico e

⁴ Ruiz (2006b: 56); apud: Ignacio Manuel Altamirano, "La pintura histórica en México", (*El Artista*, México, 1874); en: Rodríguez Prampolini Ida (1964), *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, t. II, p. 185.

⁵ Ruiz (2006b: 56); apud: Manuel Olaguíbel, "Nuestros artistas. Pasado y porvenir" (*El Artista*, 1874); en: Rodríguez Prampolini Ida (1964), *Op. cit.*, t. II, pp. 189-190

⁶ Que en la actualidad pueden ser contemplados en el *Jardín de la Triple Alianza*, al lado del *Museo del Ejército*, que se ubica en la esquina de las calles de Tacuba y Filomeno Mata en el Centro Histórico de la ciudad de México.

industrial en el paisaje nacional, que permitía apreciar la transformación del mundo rural al que se incorporaban fábricas y trenes, emblemas del progreso pregonado por el Porfiriato, que buscaba convertir al país en una nación moderna.



[José María Velasco *El Citlaltépetl* \[1897\]](#)

[José María Velasco *El Puente de Mellac* \[1881\]](#)

La expresión plástica liberal de los inicios del siglo XX

El movimiento simbolista surgió en Europa en 1886, comenta Facos (2009: 9), cuando el poeta [Jean Moréas](#) (1856-1910) publicó su *Manifiesto del Simbolismo*, en donde planteaba una oposición al naturalismo y sostenía que las obras de arte sugieren ideas, en lugar de describir las apariencias. Por lo que definía al artista como un individuo dotado, un genio, que posee la capacidad especial de discernir y conducir a realidades invisibles, a las cuales comúnmente se accede a través del inconciente, particularmente por medio de los sueños:

Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la idea, permanecería sujeta. La idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con ideas primordiales.

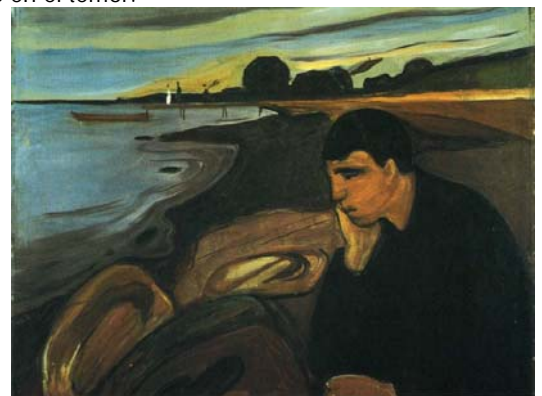
Facos señala que el sociólogo alemán [Ferdinand Tönnies](#) (1855-1936) encontró las raíces del simbolismo al estudiar la transición de la comunidad rural a la sociedad industrial.⁷ Para él, con el tránsito en las comunidades campesinas hacia la moderna sociedad urbana, se presentaba un abandono de la sensación de seguridad que ofrecían las fuertes relaciones sociales y de parentesco, al transformarse las relaciones existentes entre los individuos en la sociedad tradicional, en función de nuevos valores asociados con el poder económico. Argumentaba que el cambio que exige la moderna sociedad industrial en las relaciones sociales, requiere de unas prácticas culturales basadas en la construcción de consensos y en la integración de relaciones personales basadas en la confianza, las cuales están sancionadas legalmente; además de existir la coerción social en la práctica de estas relaciones sociales, las cuales están basadas en el temor.

Concluía que las consecuencias de estos cambios resultaban ser catastróficos para los individuos, quienes se veían reducidos a formar parte de los engranajes del capitalismo industrial; en donde las personas eran forzadas a sacrificar su autoestima, salud, felicidad y orgullo por su trabajo, e incluso su moralidad personal, para beneficiar principalmente a los integrantes más poderosos de la sociedad. Sus propuestas se sumaron a las críticas sobre los supuestos beneficios del desarrollo industrial, y del pretendido progreso impulsado por la sociedad burguesa, la cual despreciaba a las clases campesina y obrera, y sus formas de vida.

Comenta Facos (2009: 13) que el escritor Georges Vanor describió con estas palabras, en 1887, la misión de los artistas simbolistas:⁸

La tarea del poeta simbolista será descubrir la idea a través de su representación; entender la relación de las cosas del mundo visible, perceptible y tangible con la esencia inteligible en la que participan... el dar cuerpo a la idea incluida en una representación y expresar las verdades por medio de imágenes y analogías.

Mientras que [Maurice Denis](#) (1870-1943) apuntaría que los estados de la mente eran los que atraían la atención de los artistas simbolistas, mientras que los naturalistas documentaban acciones; esto es, los simbolistas documentaban sentimientos y pensamientos. Por lo que buscaban equivalentes visuales a estados psicológicos para mostrar la desesperación, la esperanza, los celos y la preocupación. Señalaría que los escritores y pintores habían llegado a la



[Edvard Munch *Melancholy* \[1894\]](#)

⁷ *Community and Civil Society* [Comunidad y sociedad civil] publicado en 1887.

⁸ *L'Art symboliste* [El arte simbolista]

conclusión que los objetos naturales constituían signos que denotaban ideas, advirtiendo a los artistas lo que anunciaba la aparición del [cubismo](#), [fauvismo](#), y el [arte abstracto](#):

*Recordad que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden.*⁹



[Julio Ruelas La domadora \[1897\]](#)

[Julio Ruelas La crítica \[1907\]](#)



[Germán Gedovius La dama de las violetas \[1908\]](#)

El simbolismo se difundió en 1898 en México, al iniciarse la publicación de la [Revista moderna](#) (1898-1911),¹⁰ el cual como en toda Latinoamérica recibió el nombre de *Modernismo*, comentan Del Conde y Franco (2001) y Ramírez (2004), en cuya publicación se incluirían las ilustraciones de [Julio Ruelas](#) (1870-1907).



[Fidencio Nava Después de la orgía](#)



[Jesús F. Contreras Malgré Tout \[1900\]](#)



[Enrique Guerra Flor de fango \[1908\]](#)



Las exposiciones decimonónicas de la [Academia de San Carlos](#), que desde 1867 se convirtió en la [Academia Nacional de Bellas Artes](#), culminarían al siguiente año; en donde se presentaron obras de los escultores Fidencio Nava (1869-1938) y Enrique Guerra (1871-1943), al decir de Ramírez:

...tocadas por el simbolismo [rodiniano](#) propio del fin de siglo, introducido a México por Jesús Contreras (1866-1902).

También se exhibieron obras de los pintores [Germán Gedovius](#) (1867-1937) y Julio Ruelas, quienes habían asimilado el simbolismo que transmitirían a los estudiantes de la [Academia Nacional de Bellas Artes](#) a partir de 1903, cuando fueron incorporados a esa institución como profesores.

[Jesús Fructuoso Contreras Desnudo \[1898\]](#)

[Jesús Fructuoso Contreras L'Eveil \[1900\]](#)



En 1906 [Ángel Zárraga](#) (1886-1946) hacía algunas observaciones en un artículo de la [Revista Savia Moderna](#), que apuntaban el camino que tomarían las expresiones plásticas en el contexto del agonizante Porfiriato:

*La fiebre naturalista que hoy domina en los pintores de España y tal vez en los de México, es la mitad del camino; es la documentación, es el estudio, el aprendizaje, pero no es la creación. Y a la creación hay que tender para dejar en los cuadros la visión de nuestro sueño... Mi convicción actual es la busca de lo expresivo; es decir, la supeditación de la línea, del color y del claroscuro a la expresión de un estado espiritual.*¹¹

Dentro del grupo de pintores que participaron en *Savia Moderna*, encontramos entre otros a: Ángel Zárraga, [Diego Rivera](#) (1886-1957), [Saturnino Herrán](#) (1887-1918), [Jorge Enciso](#) (1879-1969), [Roberto Montenegro](#) (1881-1968) y [Rafael Ponce de León](#) (1882-1909).

⁹ “Definición del Neo-Tradicionalismo” (*Arte y crítica*, 23 y 30 de agosto de 1890). [González et al., 2009: 23-28]

¹⁰ *La Revista Moderna lo era realmente, incluso en cuanto a diseño, pero no tenía, ni con mucho, el propósito de llegar a un número masivo de lectores, era una publicación para intelectuales y artistas.* [Del Conde y Franco, 2001]

¹¹ Zárraga (1906: 258)

Ante esta necesidad de renovación y de búsqueda de nuevos caminos para la expresión artística, pese a la llegada de nuevas ideas plásticas, el Porfiriato mostraba su anquilosamiento y falta de interés, como recordaba un estudiante que asistía a los cursos de Germán Gedovius en la *Academia*, [José Clemente Orozco](#) (1883-1949):¹²

Todos trabajaban ya de mala gana y debajo de la plataforma donde posaba la modelo, alguna otra modelo y un estudiante audaz, mordisqueaban la manzana, sin que el inocente maestro Gedovius, recorriendo los caballetes, haciendo correcciones y dando consejos, se diera cuenta de nada. Al fin quedaron solamente los fósiles, es decir, hombres y mujeres que habían entrado a la Academia a la edad de quince años, y salieron después de los cuarenta, sin acabar de saber si las sombras se pintaban con negro de humo o con negro de hueso. La academia fue, y parece que sigue siendo, un almacén de momias y de fósiles.

Recuerda Orozco [1942] que para las celebraciones del primer Centenario de la Independencia, el gobierno de Díaz organizó una costosa exposición de pintura española contemporánea,¹³ que incluía obras de [Ignacio Zuloaga](#) (1870-1945) y [Joaquín Sorolla y Bastida](#) (1863-1923), entre otros, lo que provocó una amplia protesta estudiantil que encabezó [Gerardo Murillo](#) (1875-1964), quien adoptó el seudónimo de *Doctor Atl*. En una negociación obtuvieron tres mil pesos para montar una exposición colectiva que logró relevante éxito, comenta Azuela (2009), por lo que Murillo propuso la creación de un *Centro Artístico*, cuyo objetivo fuera:

...conseguir del gobierno muros en los edificios públicos, para pintar.
[José Clemente Orozco La farándula \[1912\]](#)
[Desastrosos tiempos en que los locos sirven de guía a los ciegos]



Proyecto que debía iniciarse en el recién construido [Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria](#), el cual fue autorizado por la Secretaría de Instrucción Pública, pero que sin embargo interrumpió el inicio de la Revolución; lo cual provocó que Orozco buscara trabajo como caricaturista en periódicos de oposición. Apunta Orozco que en 1911 se importó en la Academia un sistema francés de dibujo, el *Sistema Pillet*, que señala era: *...algo peor que la copia de la estampa*; lo que acabó con la paciencia de los estudiantes, quienes iniciaron una huelga que duró hasta 1913, en donde se pedía la renuncia de su director, [Antonio Rivas Mercado](#) (1853-1927), además de demandar la de los profesores que implantaron el nuevo sistema y un cambio en los planes de estudio.



[Saturnino Herrán La cosecha \[1909\]](#)

[Diego Rivera Autorretrato \[1907\]](#)



[Roberto Montenegro Mujer a caballo \[1907\]](#)



Sobre esta exposición, señala Ramírez (2004), a la que concurrieron los estudiantes que habían estado becados en Europa, como Diego Rivera, Roberto Montenegro, o Ángel Zárraga, prevalecieron obras impregnadas del simbolismo; que al parecer había llegado a ser el estilo dominante, inmerso en expresiones tardías [impresionistas](#) y algunas otras alineadas con el naturalismo. Lo que mostraba que sus expresiones plásticas estaban siendo desplazadas por una temática enraizada en leyendas y mitos, además de figuras y paisajes nacionales, sin que perdieran por ello su sello simbolista. Fenómeno que también se dio dentro del simbolismo internacional, en las expresiones plásticas de países como Finlandia, Polonia y otros, en donde por problemas políticos, o de otra índole, se requería afirmar su identidad nacional.

[Ángel Zárraga La bailarina desnuda \[1909\]](#)

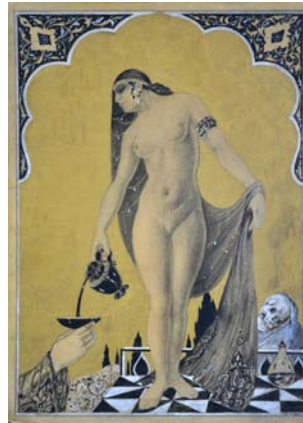
¹² Quien había ingresado a los cursos nocturnos de la Academia después de cursar sus estudios en la *Escuela Nacional Preparatoria*, donde tuvo la vaga idea de estudiar arquitectura, además de haberse recibido de perito agrícola en la *Escuela de Agricultura de San Jacinto*; recuerda que era entonces uno más de los jóvenes estudiantes de arte que no tenía esperanzas de obtener reconocimiento, ni de sobresalir como pintor, estando condenado como el resto de esos jóvenes a terminar trabajando en un taller, como oficial; o, como fue su caso, de buscar trabajo como caricaturista en periódicos de oposición, sin mayor interés político que el sueldo que recibía.

¹³ El costo fue de entre 20 y 25 mil pesos, además de un costoso pabellón en la Avenida Juárez, frente al [Hotel Regis](#). [Orozco, 1942]

En este contexto, en donde se dejaba sentir en el país una crisis y una renovación en las humanidades, en los inicios del siglo XX, los integrantes del [Ateneo de la Juventud](#) expondrían sus ideas en una serie de conferencias, entre agosto y septiembre de 1910.



Ángel Zárraga *La dama y el muñeco* [1909]



Roberto Montenegro *Vino de Consagrar* [1911]



Alberto Garduño *El sarape rojo* [1918]

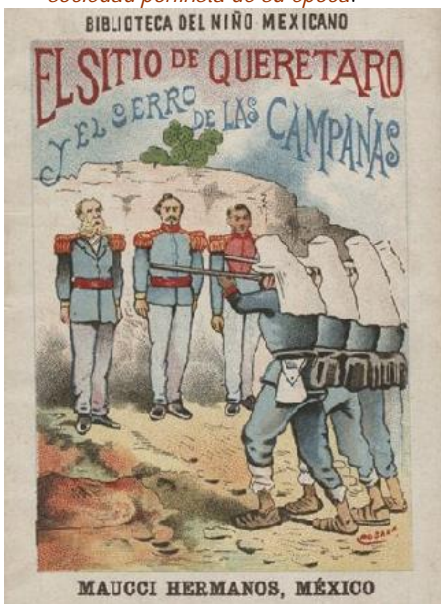
En donde [Pedro Henríquez Ureña](#) (1884-1946) explicaba las motivaciones de los jóvenes artistas y la búsqueda que distinguía a su generación:

*Atacamos y desacreditamos las tendencias de todo arte Pompier; nuestros compañeros que iban a Europa no fueron ya a inspirarse en la falsa tradición de las academias sino a contemplar directamente las grandes creaciones y a observar el libre juego de las tendencias novísimas; al volver estaban en actitud de describir todo lo que daban de sí, la tierra nativa y su glorioso pasado artístico.*¹⁴

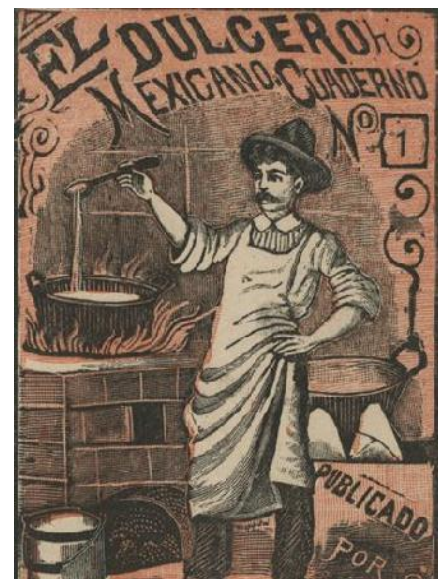
Sobre las tensiones por las que transitaron los artistas plásticos en el nuevo siglo, Orozco recuerda en su *Autobografía*, escrita en 1942, una polémica entre los afrancesados propulsores del [modernismo simbolista](#) y los pintores que consideraban la modernidad de otra manera, apuntan Del Conde y Franco (2001), al vincularla con las expresiones del floreciente nacionalismo, lo que generó enfrentamientos teóricos entre el Dr. Atl y los seguidores de Ruelas.

En paralelo con estas tensiones y conflictos del arte de la Academia en los inicios del siglo XX, se continuó la producción de un arte popular que había recibido el aprecio de amplios sectores de la población desde poco después del nacimiento de la nación, el cual se distribuía en grabados impresos en hojas volantes; para estas épocas en la imprenta de [Antonio Vanegas Arroyo](#) (1850-1917), fundamentalmente debidos a la pluma de [José Guadalupe Posada](#) (1852-1913). Quien, al decir de Del Conde y Franco, sería profundamente admirado por la generación de artistas plásticos que lo sucedió. Los grabados de Posada daban apariencia visual:

...a las lacras, a las miserias, los errores políticos, las catástrofes naturales, los crímenes pasionales y los hechos insólitos de la sociedad porfirista de su época.



José Guadalupe Posada [1901]



Posada *El dulcero mexicano* [1912]
Posada *Horrible tragedia pasional* [1912]

El discurso nacionalista, presente en la polémica entre los románticos simbolistas y quienes propugnaban por lograr reflejar en la plástica las raíces culturales mexicanas, también se vería expresado como una de las consecuencias de la huelga en la Academia y la necesidad de un cambio en sus sistemas de enseñanza que demandaban sus estudiantes en 1913. Situación que condujo a su dirección al pintor [Alfredo Ramos Martínez](#) (1871-1946), comentan Del Conde y Franco, quien en medio de las convulsiones generadas por el [maderismo](#), plantearía los inicios de un movimiento popular en la plástica, el nacimiento de

¹⁴ Pedro Henríquez Ureña (1910), "La revolución y la cultura en México", en: Hernández Luna Juan [Prólogo, notas y recopilación] (1984), *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Filosóficas, Nueva Biblioteca mexicana, No. 5, p. 151

las [Escuelas de Pintura al Aire Libre](#). El proyecto con que nacieron consistía en sacar la enseñanza de la plástica fuera de las aulas, para aprender y desarrollar sus obras al aire libre:

...ofrecía tanto para la dirección de la Academia como para los estudiantes las posibilidades de "actualizarse" y de desarrollar propuestas fuera de la tradición mantenida por la institución.¹⁵



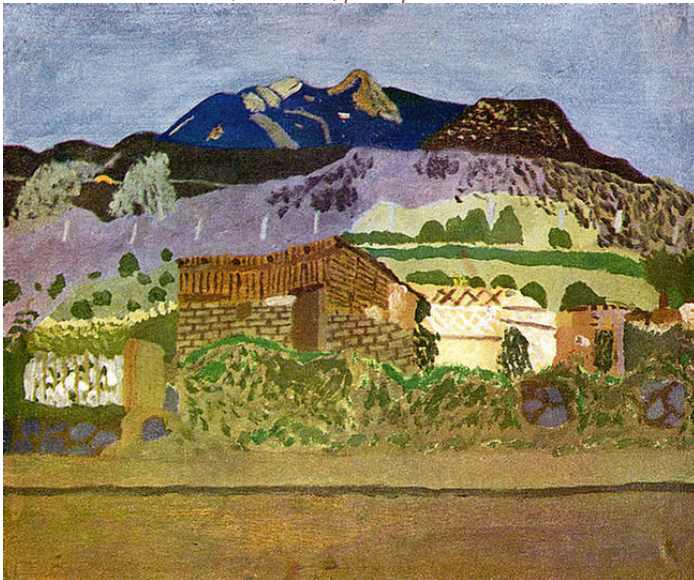
La primera de ellas se ubicó en un lugar tradicional de paseos campestres durante el Porfiriato, el [barrio de Santa Anita](#), sobre la zona lacustre y de chinampas que recorría el Canal Nacional en Iztapalapa, a la que sucederían posteriormente, durante los años de la década de 1920, otras que se ubicaron en Xochimilco y Coyoacán, además de las de Chimalistac, Churubusco y Tlalpan. El programa educacional de los así llamados *talleres libres de expresión artística*:

Estaban destinados a crear una conciencia estética entre representantes de todas las clases sociales y se dirigía específicamente a reclutar alumnos muy jóvenes, casi niños, aunque también concurrían obreros y señoritas de las clases medias.

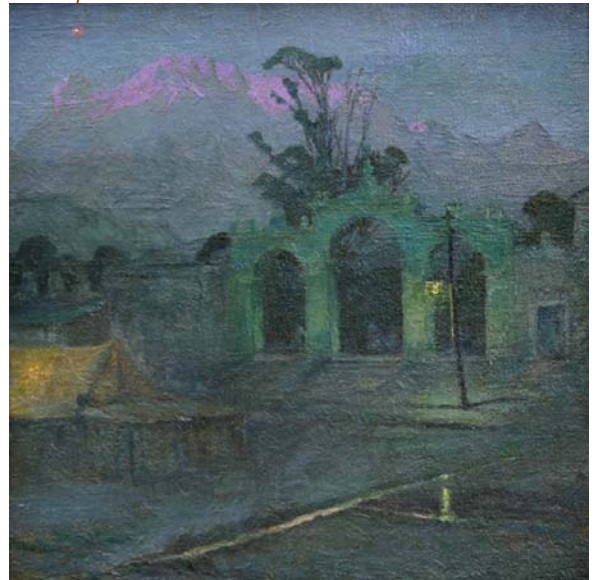
[Escuela de Pintura al Aire Libre de Xochimilco \[1926\]](#)

Apuntan Del Conde y Franco que este discurso modernista, además de las expresiones naturalistas que lo acompañaron, estéticamente hablando promovieron un [impresionismo](#) que ya había sido rebasado en Europa, pero que ofrecía nuevos derroteros para los pintores nacionales, lo que muestra el atraso plástico durante el Porfiriato. Para Miranda (2006):

...esta primera escuela vino a reivindicar el razonamiento modernista que se venía gestando anterior a 1910. Las maneras de aplicación de color y la incidencia de la luz en los ejercicios de paisaje que se veían en esa escuela reflejaban el tratamiento impresionista o posimpresionista que para ese entonces en Europa ya era una manera académica de estudiar la pintura; evidenciando así que en México la experiencia plástica del color vanguardista había llegado tarde y que el proyecto persistía aún en la enseñanza formal, entonces, para que hubiese un verdadero cambio, debía replantear la enseñanza en estas nuevas escuelas.



[Porfirio del Valle Paisaje de mi pueblo \[sf\]](#)



[Francisco Romano Guillemín Plaza de Amecameca \[1921\]](#)

En relación con la renovación de la enseñanza, y consecuentemente de la práctica de la creación plástica al finalizar el Porfiriato e iniciarse la Revolución, apunta Miranda (2006) que en las *Escuelas de Pintura al Aire Libre*, en donde sus estudiantes eran individuos de todas las edades, los maestros exhortaban siempre a los alumnos a no dejarse influenciar visualmente por nadie, además de inculcarles que pintaran las cosas como las veían y no como lo dictaba un canon estético.



[Rosario Cabrera Paisaje, arboleda \[sf\]](#)

Por lo que se prescindió del dibujo en los cuadros, para darle paso al color brillante y puro, característica fundamental de la expresión plástica infantil en las escuelas. Dentro de los maestros encontramos a [Fernando Leal](#) (1896-1964), [Francisco Díaz de León](#) (1897-1975), [Gabriel Fernández Ledesma](#) (1900-1983) y [Fermín Revueltas](#) (1902-1935).



[Alfredo Ramos Martínez La florera de Santa Anita](#)

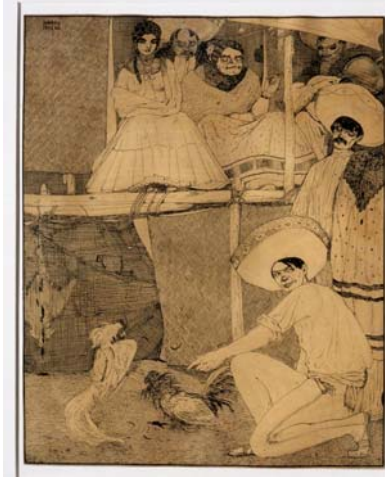
¹⁵ Del Conde y Franco [2001]

De una u otra forma, las ideas condujeron a que las expresiones plásticas retomaran imágenes de una sociedad preindustrial en tránsito a la vida urbana, con sus usos y costumbres que iban de lo vernáculo a lo cosmopolita. Los aspectos nacionalistas fueron tomando fuerza en la medida en que transcurrió el proceso de la etapa armada, lo que configuró una de las líneas fundamentales del arte de la época posterior a la revolución.

Desde las imágenes de la alegría y candor de jóvenes campesinas, pasando por los temas sobre las festividades tradicionales, hasta las expresiones críticas de la decadencia de la vida urbana; como se aprecia en la serie de acuarelas y dibujos de carácter [expresionista](#) *Casa de lágrimas*, donde José Clemente Orozco capturaría la cruda realidad de las prostitutas y su vida en un burdel de la ciudad de México, en donde las damas no olvidaban sus juegos infantiles tradicionales, en medio de la sordidez del ambiente del prostíbulo.



[Saturnino Herrán *Mujer con calabaza* \(1917\)](#)



[José Clemente Orozco *La ronda* \(1913\)](#)
[Roberto Montenegro *Palenque* \(1911\)](#)

Es significativo que mientras los jóvenes artistas discurrían sobre los nuevos caminos de la plástica mexicana, el anquilosado sistema porfirista persistía en mantener la vieja arenga decimonónica, al impulsar enormes proyectos escultóricos bajo los lineamientos de su discurso de recreación de la historia nacional y del impacto de la modernidad pregonada por el sistema, en la erección de dos enormes proyectos que decoraron la Avenida Juárez, en el costado sur de la Alameda Central y en el Paseo de la Reforma; monumentos que contribuyeron a la modernización de la traza urbana del centro de la ciudad de México.

[Inauguración del Monumento a la Independencia \[1910\]](#)



Ambos en ocasión de las fiestas conmemorativas del Centenario de la Independencia: el *Monumento a la Independencia* y el *Monumento a Benito Juárez*, de los cuales ya hemos hablado en el apartado sobre la arquitectura y el urbanismo. El primero fue una obra de Antonio Rivas Mercado, cuyo proyecto de ingeniería fue desarrollado por Gonzalo Garita y Manuel Gorozpe, mientras que el escultórico quedó a cargo del italiano [Enrique Alciati](#).



[Hemiciclo a Juárez en la Alameda Central](#)

El *Monumento a Benito Juárez* fue diseñado por el arquitecto [Guillermo Heredia](#) y el conjunto escultórico fue obra del italiano Lazzaroni, realizado en mármol en forma de un hemiciclo de estilo clásico, coronado por una escultura sedente del prócer, flanqueada por dos figuras femeninas. En estas obras se realizó su cimentación con pilotes de concreto para evitar su hundimiento, que suplieron el anterior uso de las vigas de madera.



[Monumento a la Independencia \[*Angel de la Independencia*\]](#)

Referencias

- Azueta de la Cueva Alicia (2009), "Las artes plásticas en las conmemoraciones de los Centenarios de la Independencia, 1910, 1921", en: Guedea Virginia (Coordinadora), *Asedios a los Centenarios*, México, FCE UNAM, pp. 108-165
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (2011a), *Esculturas del Museo Nacional de Arte en Realidad Aumentada*, México, Museo Nacional de Arte, <http://www.conaculta.gob.mx/Propuestas/museos/museo-nacional-arte/museo-digital/esculturas-android.pdf>
- (2011b), *Museo Digital*, México, Museo Nacional de Arte, <http://www.conaculta.gob.mx/Propuestas/museos/museo-nacional-arte/museo-digital/>
- Castellano Philippe (2004), "México a través de los siglos: de la coedición a la autonomía editorial", en: Ludec Nathalie y Françoise Dubosquet Lairys [Coordinadores], *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jacqueline Covo-Maurice*, Paris, Pilar, pp. 35-44, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1069900>
- Curriel Defossé Fernando (1996), "El Ateneo Modernista", en: *Literatura Mexicana*, Vol. 7, No. 1, México, UNAM Centro de Estudios Literarios Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 39-59, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/29522>
- (2011), "El Ateneo de la Juventud en dos tiempos: porfirismo, Revolución", en: *Boletín*, Vol. 16, No. 1-2, México, UNAM Instituto de Investigaciones Bibliográficas, pp. 17-26, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/biib/article/view/31506>
- Del Conde Teresa y Enrique Franco Calvo (2001), *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Artes e Historia. Foro Virtual de Cultura Mexicana, <http://www.arts-history.mx/artmex/index.html>
- Dallal Alberto (2008), "Modernización y modernismo. Imágenes e ideas de las artes plásticas mexicanas desde el siglo XIX", en: *Imágenes*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_dallal02.html
- De Mauleón Héctor (2006), "Los 100 años de la Revista mexicana 'Savia Moderna'", en: *Revista Literaria Azul@rte*, <http://revistazularte.blogia.com/2006/111501-revista-savia-moderna-hector-de-mauleon.php>
- Facos Michelle (2009), "Beginnings", en: *Symbolist Art in Context*, University of California Press, <http://www.ucpress.edu/content/chapters/11096.ch01.pdf>
- Florescano Enrique (2005), "Patria y nación en la época de Porfirio Díaz", en: *Signos Históricos*, No. 13, enero-junio, México, UAM, pp. 153-187, <http://148.206.53.230/revistasuam/signoshistoricos/include/getdoc.php?id=318&article=166&mode=pdf>
- (2006), *Imágenes de la Patria*, México, Taurus
- García de Germenos Pilar (1991), "Exposición de los artistas mexicanos de 1910", en: Museo Nacional de Arte (1991), *1910: El arte en un año decisivo. La exposición de artistas mexicanos. Catálogo de la Exposición*, México, pp. 65-84, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/833184/language/es-MX/Default.aspx>
- (1992), "Alfredo Ramos Martínez y la Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)", en: Museo Nacional de Arte (1992), *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, México, pp. 33-60, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/833175/language/es-MX/Default.aspx>
- Gautreau Marion (2007), "La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana", en: *Cuicuilco*, Vol. 14, No. 41, septiembre-diciembre, México, ENAH, pp. 113-142, <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/351/35112370005.pdf>
- González García Ángel, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchan Fiz (2009), *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Ediciones Akal
- Mainero del Castillo Luz Elena (2012), *José María Velasco: la identidad nacional a través de la pintura*, México, INEHRM, <http://www.inehrm.gob.mx/Portal/PtMain.php?pagina=exp-nacimiento-velasco-articulo>
- Márquez Carrillo Jesús (2009), "Disciplinas, artes e imaginario nacional en México, 1867-1920", en: *Bicentenario de la Independencia de México y Centenario de la Revolución Mexicana: Pasado, presente y perspectiva de México. Programa Segundo Encuentro Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, 18 de noviembre, http://www.bicentenario2010.buap.mx/ponencias/segundo/Ponencia_Marquez_Carrillo_Jesus.pdf
- Medina Ávila Virginia (2011), "El Ateneo de la Juventud y el arte: Los pintores ateneístas y la revista Savia Moderna", en: *Multidisciplina*, No. 10, México, UNAM FES Acatlan, pp. 77-88, <http://www.acatlan.unam.mx/multidisciplina/141/>
- Miranda Nava Javier (2006), "Las escuelas de pintura al aire libre", en: *Arte de México*, Colección Andrés Blaisten, México, <http://coleccionblaisten.blogspot.mx/2009/09/las-escuelas-de-pintura-al-aire-libre.html>
- Museo Nacional de Historia (2010), *Cedulario del Castillo de Chapultepec*, México, INAH MNH, http://www.mnh.inah.gob.mx/pdf/cedularios/cedulario_alcazar.pdf
- Museo Nacional de Arte (2010), *Recorrido por el edificio y las alegorías del progreso*, México, http://www.munal.com.mx/pm/ArticulosAyA/recorrido_edificio.pdf
- (2013), *El placer y el orden, Orsay en el MUNAL*, <http://www.munal.mx/micrositios/placeryorden/descargables/ExposUniversales.pdf>
- Noelle Louise y Daniel Schávelzon (1986), "Monumento efímero a los héroes de la Independencia (1910). Federico Mariscal", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIV, No. 55, mayo, pp. 161-169, México, UNAM IIE, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1262/1249>
- Orozco José Clemente (1942), "Autobiografía de José Clemente Orozco. Los talleres de Gedovius. La exposición española y la mexicana de 1910. El 'Centro Artístico'. El hijo del Ahuizote. Huelga de estudiantes. Raziel Cabildo", en: *Excelsior: Periódico de la vida nacional*, México, febrero 20, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/793221/language/es-MX/Default.aspx>
- Pérez Diestre José Antonio y Canet Cruz María Guadalupe (2009), "Arte y cultura del periodo revolucionario en México", en: *Bicentenario de la Independencia de México y Centenario de la Revolución Mexicana: Pasado, presente y perspectiva de México. Programa Segundo Encuentro Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, 18 de noviembre, http://www.bicentenario2010.buap.mx/ponencias/segundo/Ponencia_Perez_Diestre_Jose_Antonio.pdf
- Pérez Vejo Tomás (2003), "Los hijos de Cuauhtémoc: el paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico", en: *Araucaria*, Año 5, No. 9, http://institucional.us.es/araucaria/nro9/monogr9_2.htm

Quiroz Trejo José Othón (2009), "La Exposición de 1910 y la Huelga de 1911 en La Academia de San Carlos: ¿Vanguardias Artísticas o Políticas?", en: *Tiempo y Escritura*, No 16, junio, México, UAM Azcapotzalco, http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye16/art_hist_06.html

Ruiz Naufal Víctor (2006a), "Historia e historicidad en la pintura finisecular mexicana", en: *Estudios*, No. 79, invierno, ITAM, pp. , 37-74, <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/79/VictorRuizNaufalLapinturafinisecular.pdf>

(2006b), "El indio real y el indio ideal: un dilema en el arte académico mexicano del siglo XIX", en: *Estudios*, No. 79, primavera, ITAM, pp. 45-64, <http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/76/V%EDctorRuizNaufalElindiorealyelindio.pdf>

Senado de la República (2010), "México a través de los siglos", en: *Centenarios. Independencia: Historiografía*, México, Comisión Especial Encargada de los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana del Senado de la República, <http://senado2010.gob.mx/docs/cuadernos/historiografialIndependencia/b16-historiografialIndependencia.01.pdf>

Zárate Toscano Verónica (2003), "El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la Ciudad de México en el siglo XIX", en: *Historia Mexicana*, Vol. 53, No. 2 (210), octubre-diciembre, p. 417-446, http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/CYJ4QIHLPASEUBR9RXJSSBCXSNCLXP.pdf

Zárraga Ángel (1906), "Crónica: Algunas notas sobre pintura: a José Juan Tablada, a Gerardo Murillo", en: *Savia Moderna: Revista mensual de arte*, No.4, junio, México, pp. 255-260, <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/781743/language/es-MX/Default.aspx>