



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia

Francisco Goitia:

Un pintor de la raza durante la Revolución Mexicana
1912-1917

Tesis para obtener el título de
Licenciada en Historia

Presenta:

Lorena Marcela Botello Ibarra

Tutor:

Dr. Carlos Andrés Molina Posadas

México, D.F.

Ciudad Universitaria, 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Antonio, Marcela y Rodrigo.

A Enrique, con todo mi amor.

A José.

ÍNDICE

	Pág.
Agradecimientos.....	4
Introducción.....	6
I. Estado de la cuestión. Estudios sobre Francisco Goitia.....	8
II. Modelo de interpretación de Michael Baxandall: la reconstrucción históricocircunstancial de los cuadros.....	18
III. Francisco Goitia y su circunstancia histórica y cultural.....	27
IV. El inicio del periodo revolucionario de Goitia: <i>Paisaje de Patillos, Zacatecas</i>	33
V. El inicio de la crítica social de Goitia en <i>El maderista</i>	41
VI. La otra cara del movimiento revolucionario: <i>El baile de la Revolución</i>	52
VII. La muerte como tema fundacional en la obra de Goitia. <i>La bruja</i>	63
VIII. Los mártires de la Revolución. <i>Paisaje de Zacatecas con ahorcados I</i>	73
IX. Una visión de la posrevolución: <i>Paisaje de Zacatecas con ahorcados II</i>	80
X. La tragedia nacional como fuente de inspiración. <i>El ahorcado</i>	85
XI. El Muralismo y Goitia.....	90
Conclusiones.....	101
Cronología.....	106
Apéndice documental.....	117
Bibliografía.....	131

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo dio la luz gracias al Dr. Carlos Molina, a quien no sólo agradezco la asesoría, tiempo, compromiso y dedicación para este trabajo, sino también todas las enseñanzas y los momentos de pláticas, consejos y comentarios, primero en Polanco y luego en la colonia Del Valle. Agradezco todas las comidas y cafés que consolidaron esta tesis y el comienzo de una larga amistad.

A mis sinodales: Dr. Daniel Garza, Dra. Deborah Dorotinsky, Dra. Donna Roberts y Dr. Renato González Mello por sus sabios comentarios y críticas para sacar adelante este trabajo.

Mi agradecimiento a los museos y archivos históricos que me proporcionaron las imágenes y documentos para su reproducción: Museo Nacional de Arte (MUNAL), Museo Francisco Goitia y Fondo Reservado Francisco Goitia del CENIDIAP. También quiero agradecer a Palabra de Clío por el apoyo económico para la realización de esta tesis. Agradezco a la UNAM y a la Dra. Clara Bargellini por haberme concedido la beca PAPIIT en el marco del proyecto: “Arte de las misiones del norte de Nueva España” (IN403905), en el año 2006.

A Enrique Vázquez por escuchar, debatir y apoyar siempre mis ideas, leer y comentar con sus ojos maestros esta tesis y por estar ahí siempre, en los momentos increíbles y difíciles de esta tesis. Gracias también por acompañar mi vida.

Agradezco a mis amigos y amigas: Amanda Torres, Marina Trancoso, Paola Jasso, Alejandro L. Suárez, Rodrigo Vega y Esteban King. A todos ustedes gracias por haber compartido conmigo tantos momentos increíbles en los salones y los pasillos de la facultad, fuera de ella, en la Biblioteca Central y en las Islas. También quiero agradecer a: Daniel Ucha, Gabriela Torres, Jazmín Villafuerte, Laura Azpeitia, Sol Flores, Victoria Torres, Fátima Sánchez, Fernando Sánchez y Jean Carlo Castillo por acompañar mi vida. A mis primas: Cinthya Velasco, Mariana Botello, Montserrat Botello y Sabina Velasco por ser las mejores hermanas.

A Dafne Cruz Porchini, Luis Adrián Vargas Santiago, Doña Mari del Colegio de Historia, Gerardo López, Rodrigo Basaldua del CENIDIAP, Arturo López del MUNAL y Alejandro Ramos del Museo Francisco Goitia.

Finalmente, mi agradecimiento a todos mis profesores de la carrera, especialmente a la Dra. Clara Bargellini, al Dr. Miguel Soto y al Dr. Rodrigo Díaz por enseñarme a vincular la historia con el presente y por otras grandes enseñanzas durante la licenciatura.

INTRODUCCIÓN

Con base en la clasificación por periodos propuesta por Alfonso de Neuville, esta tesis estudia el periodo revolucionario del artista Francisco Goitia, que comprende de 1912 a 1917. Sin embargo, se añaden nuevos hallazgos y comentarios acerca de las pinturas que se sitúan en este periodo. El estudio de esta época se analiza para llegar a una conclusión sobre qué lugar ocupa Goitia en el arte de México, después de encontrar el siguiente planteamiento: ¿por qué Goitia no es reconocido lo suficiente, no obstante sus cualidades técnicas y creadoras? Los estudios sobre el pintor han dicho que se debe a que su producción no es vasta, otros a que no realizó pintura mural, y unos más, lo atribuyen a su temperamento introvertido. En segunda instancia, esta investigación trata de ubicar con mayor exactitud las obras que pertenecen al periodo señalado para poner orden en las especulaciones.

Francisco Goitia nació en la Hacienda de Patillos, municipio de Fresnillo, Zacatecas, el 4 de octubre de 1882. Hacia 1898 ingresó a la Academia de San Carlos, en donde recibió enseñanzas de los artistas Germán Gedovius, José María Velasco, Julio Ruelas, Santiago Rebull y Félix Parra, estudió a lado de Diego Rivera y José Clemente Orozco. Tras el estallido de la Revolución Mexicana, Goitia regresó de Europa y se incorporó a las filas revolucionarias en calidad de agregado cultural, bajo el mando de Felipe Ángeles. Durante ese periodo plasmó en varias pinturas la lucha armada, en las que sobresalen los paisajes con ahorcados. Falleció el 26 de marzo de 1960 a la edad de 78 años en Xochimilco, Ciudad de México.

Se toma como base para el análisis de las obras de dicho periodo, el modelo teórico propuesto por Michael Baxandall en *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros* (1985). Sin embargo, sólo se toman algunos de los conceptos, aquellos que son más adecuados para este trabajo y que ayudan a la explicación de los cuadros. La propuesta para la descripción de los objetos artísticos que señala Baxandall es fundamental para el análisis y explicación de las obras que aquí se abordan. La premisa medular de éste que trata sobre no estudiar al objeto *per se* sino estudiarlo a partir de lo que se ha dicho del él, es decir, de la circunstancia histórica que lo rodea en diferentes contextos, guía en buena medida este trabajo. De esta manera, a partir de diferentes descripciones hechas en diferentes contextos es que se estudian principalmente los cuadros de Goitia.

Se consignan algunas descripciones que de las pinturas han hecho otros autores en diferentes contextos y desde diferentes perspectivas, por cierto, pocas desde la historia del arte. Es importante mencionar que de manera general las descripciones con las que se cuenta son muy pocas y no siempre tan afortunadas para la explicación de los cuadros. A éstas se agrega nuestro comentario y descripción respectivos a cada obra.

Se hace una revisión de una buena parte de los estudios sobre el tema, realizados desde diferentes perspectivas. Asimismo se pone en tela de juicio diversas propuestas que se han dicho sobre los cuadros de Goitia que pertenecen a dicho periodo. Se cree que algunas obras, que para Neuvillate son de su época de madurez, son del periodo que aquí se estudia, o mejor dicho, se comenzaron a hacer en el periodo revolucionario y se concluyeron más tarde.

A lo largo de la investigación fueron apareciendo más obras que se fechan en el periodo de la Revolución, pero que Neuvillate no las menciona como parte de ese mismo periodo, se decidió incluirlas y estudiarlas también, reuniendo así todos los datos sobre los cuadros hasta ahora encontrados.

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN. ESTUDIOS SOBRE FRANCISCO GOITIA

Se ha escrito lo suficiente sobre el tema de esta tesis: Francisco Goitia. Pero son muy pocos los estudios formales que hablan desde la perspectiva de la historia del arte. Me refiero a “estudios formales” como a las investigaciones cuyo único objeto es estudiar a Goitia desde la historia del arte y no desde otras perspectivas. Cabe aclarar que dentro de estas investigaciones formales, como también las llamo, no sólo incluyo libros completos del tema, sino también partes de libros más extensos en las se habla de Goitia, como catálogos de exposiciones de arte.

En este capítulo consigno todo lo que he revisado, tanto trabajos recientes como contemporáneos al artista. Prescindo de algunos que considero no aportan datos relevantes, como por ejemplo de *Goitia*, que es en realidad una versión resumida de *Goitia, Total* de Antonio Luna Arroyo.

Si bien los pocos catálogos de exposiciones de la obra del artista, mayoritariamente sólo reproducen las obras y sus datos, los consigno en este apartado de la tesis, ya que considero que al no contar con suficientes estudios formales, éstos resultan muy valiosos para mi investigación, aportan datos importantes. Un catálogo de 1946 realizado con motivo del cuarto centenario de la fundación del Estado de Zacatecas por ejemplo, ayuda a ubicar la obra del artista hacia dicha fecha, lo que contribuye a la historia de la obra de Goitia.

El orden que subyace en este capítulo es cronológico, los trabajos que reviso sobre Goitia van desde el más viejo al más reciente, con la finalidad de poder establecer con precisión un balance del estado de la cuestión.

El artículo del historiador zacatecano¹ Alfonso Toro: “El pintor de la raza²”, el cual inspira al título de esta tesis, es publicado en 1918 en *Revista de Revistas*. Este

¹ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia*, México, Editorial Cultura, 1958, p. 119. Este trabajo refiere importantes datos sobre Alfonso Toro, además señala cómo fue el primer encuentro entre éste y Goitia. Una vez que llega Goitia a la Ciudad de México, “Va a la Academia de San Carlos; discurre por los cafés; incursiona en las oficinas públicas; hasta que alguien le presenta con don Nicolás Mariscal, persona alejada de la política militante, hombre de gran cultura que, al ver las obras de Goitia vislumbra su genio. Su sentido artístico lo compromete y en actitud simpática que no puede ocultar, le dice al artista que lo presentará con personas que apreciarán bien sus calidades. Y lo conduce, desde luego, con Alfonso Toro, notable historiador zacatecano que le dispensa doble simpatía: primero, porque es un gran pintor y segundo, por ser ‘su paisano’. Y ambos intelectuales lo llevan a la presencia del Dr. Manuel Gamio, gran amigo del historiador, por entonces director de antropología en la Secretaría de Fomento, y éste, después de analizar minuciosamente las obras del artista, acepta gustoso darle trabajo.” *Ibid.*, pp. 118-119. Existe la versión de Gamio sobre el primer encuentro con Goitia, véase *Ibid.*, p. 20.

artículo es fundamental para mi trabajo, por un lado es el más cercano al periodo que trato, y por otro, porque rebela múltiples y significativos datos sobre *El baile de la Revolución* y *Paisaje de Patillos, Zacatecas*. Las respectivas descripciones son de mi interés porque refieren la percepción de otro momento histórico: 1918, y son abordadas desde la perspectiva de la historia del arte.

Esta fuente es también obligatoria en esta tesis por el hecho de que se trata de un historiador el que escribe el artículo, quien además es contemporáneo de Francisco Goitia. Toro dice: “Pero si notables e interesantes son los paisajes de Goytia, más aún lo son sus cuadros de figura, verdaderas *páginas históricas fidedignas* y geniales, que *reproducen magistralmente la época revolucionaria* que acabamos de atravesar³”. Lo que tratará este trabajo es investigar qué percepción de la Revolución Mexicana se halla en esa reproducción histórica, de la que habla Toro.

El autor refiere haber visto la obra que corresponde a mi objeto de estudio, y dice:

Después cuando ya nuestra patria se encontraba desolada por la guerra civil, Goytia retornó y fue a enterrarse a su tierra natal, a una hacienda de las cercanías de Fresnillo, en el estado de Zacatecas, donde ha ejecutado la obra genial [...], obra que traduce en líneas y colores la época por que atravesamos, y que el pintor no ha querido hasta ahora exhibir públicamente, debiendo nosotros a los buenos oficios de un amigo el haberla visto⁴.

Más adelante, Toro señala la existencia de más cuadros de Goitia, de los que no sabe nada a la fecha más que lo que aparece en su artículo. Registra dos cuadros (paisajes) al óleo de la misma época que la acuarela: *Paisaje de Patillos, Zacatecas*, uno de los cuales es *La huella de la guerra*; tres obras “de figura” más, “uno concluido y dos en boceto⁵”, es decir, un óleo y dos apenas con grandes manchas sin detalles casi, pero en el lienzo, como aclara más adelante el autor. Por los pies de fotografía, el concluido se trata de: *La lugareña*, uno de los bocetos es: *El baile de la Revolución*, y el otro es: *La muerte de un revolucionario*, como se aclara en el corpus del texto.

² Alfonso Toro, “El pintor de la raza” en *Revista de Revistas*, 17 de noviembre de 1918, en Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, Ilus. 26. Las cursivas son mías.

³ Alfonso Toro, *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*.

El artículo “Francisco Goitia” de la periodista estadounidense, Frances Toor⁶, es una muy breve biografía de Goitia que hace hincapié en la *Etapas etnográfica*, es decir, en el periodo en el que el pintor conoce a Manuel Gamio. La autora señala que en dicho periodo Goitia hizo su mejor trabajo: “From that epoch date his best works, interpreted with a great sense of social responsibility, in which his understanding of the Mexican people is clearly depicted⁷”. Y definitivamente es en este momento en el que se hace más sólida su interpretación de “lo mexicano”, que se comienza a configurar desde el pensamiento intelectual y artístico de ese entonces, el cual habla del rescate de elementos indígenas como parte constitutiva de la cultura mexicana.

Es importante esta fuente porque la autora fue periodista y editora de la revista *Mexican Folkways*. Toor fue muy cercana a los círculos intelectuales del periodo posrevolucionario, y sobre todo, al movimiento muralista, alcanzó importantes logros en favor de la divulgación del arte moderno mexicano con algunas publicaciones, en las que colaboraron algunos muralistas como ilustradores.

Francisco Goitia. Catálogo de la exposición que presentan en Zacatecas con motivo del cuarto centenario de su fundación es el primer catálogo de exposición del artista del que se tiene noticia. Fue hecho, como su nombre lo indica, en ocasión a las festividades del centenario de la fundación del Estado de Zacatecas en 1946. Precede a las imágenes de las obras, a manera de introducción, un texto breve que escribe Víctor M. Reyes, de quien no se tiene mayor información, salvo que fue subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes⁸. A juzgar por los contenidos del texto parece que el autor tiene una formación académica en historia del arte, ya que explica, por citar un ejemplo, las “soluciones técnicas” de la obra de Goitia, que más tarde emplean los muralistas. El detalle en esta parte es tal que me hace pensar que el autor y Goitia, muy probablemente se conocen muy bien. Es como si Goitia hubiera dicho al autor qué poner en el texto.

Reyes dice que: “felizmente su estancia en Italia [de Goitia] lo había alejado de las corrientes impresionistas y cubistas del París de entonces. Se había acercado más al humanismo del ‘cuatrocientos’ y de los renacentistas quienes habían interpretado al ser

⁶ Frances Toor, “Francisco Goitia”, en *Modern Mexican Artists*, México, Frances Toor Studios, 1937, pp. 77-82.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia*, México, Editorial Cultura, 1958, p. 86. El único dato biográfico que se ha encontrado acerca de Víctor M. Reyes aparece en este estudio, del cual se hablará más adelante.

y a su mundo en los muros de las capillas de Florencia⁹”. Tal afirmación es muy valiosa, porque indica cómo se desarrolla Goitia de forma paralela a los muralistas, quienes sí viajan a París, a pesar de que todos estudian juntos en la Academia de San Carlos.

Asimismo, Reyes señala por qué no es tan trascendente la figura de Francisco Goitia a lado del renacimiento artístico de México. Según él, no hubo la proyección y difusión adecuada de sus obras porque no le interesó al propio artista, además de que la crítica, de manera natural u obvia, se ocupó únicamente de los artistas que pintaron en los muros de los edificios públicos, que resultó todo un acontecimiento en la historia de la pintura de México. El trabajo arroja un dato sobre una de las obras que aquí interesa: *El baile de la Revolución*, dice que “se ignora su paradero”. Es decir, que desde aquel entonces, en el que Reyes llevó a cabo su investigación, el cuadro no estaba ubicado en ninguna colección.

El trabajo *Francisco Goitia*¹⁰ y más tarde titulado: *Francisco Goitia, total*¹¹ de Antonio Luna Arroyo, editado por primera vez en 1958, es casi imprescindible para la gran mayoría de los interesados en el tema. El autor es considerado el biógrafo oficial del pintor en algunos de los estudios consultados. Pero Luna también realizó biografías de otros importantes artistas como Juan O’Gorman. Es una obra de carácter biográfica, estructurada de manera cronológica. En mi opinión, este estudio no está hecho desde la perspectiva de la historia del arte, ya que la formación del autor es en leyes y no en historia del arte. Sin embargo, su valor radica en ser el primer estudio más completo y extenso sobre Goitia; es un trabajo en buena medida anecdótico, ya que cuenta algunas vivencias de Goitia durante su estancia con el ejército villista, las cuales fueron contadas directamente por el artista al autor.

El mismo trabajo consigna un apartado de documentación, en su mayoría cartas, entre su tutor, Pedro Galavís y el padre de Goitia, sobre sus pensiones en Europa; algunos discursos pronunciados por el pintor durante la campaña política de Adolfo Ruiz Cortines, los cuales dan cuenta de su pensamiento político en materia de arte y cultura de esta época. También consigna parte del proyecto de Goitia sobre la recuperación económica y cultural de Xochimilco. Dichos documentos no son

⁹ Víctor M. Reyes, *Francisco Goitia. Catálogo de la exposición que presentan en Zacatecas, con motivo del cuarto centenario de su fundación*, México, SEP-El Gobierno e Instituto de Ciencias del Estado de Zacatecas, 1946, p. 8. La información en los corchetes es mía.

¹⁰ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia*, México, Editorial Cultura, 1958, 417 pp.

¹¹ Antonio Luna Arroyo, *Goitia, total*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, 710 pp.

relevantes para mi investigación, salvo los discursos, aunque también son posteriores a lo que me interesa estudiar. Sin embargo, el trabajo es sumamente valioso porque ha ofrecido muchos datos no sólo del artista, sino datos biográficos de Alfonso Toro y José Farías Galindo, quienes son personajes relevantes en el periodo que estudio de Goitia, como se verá más adelante. Dichos datos sólo han sido encontrados en ese trabajo.

El estudio realizado en 1964 por el crítico de arte, Alfonso de Nevillate¹², es un trabajo que en dentro de sus objetivos está aportar una investigación más detallada acerca de la vida y obra de Francisco Goitia, debido a que en las múltiples alusiones a éste, en las historias de la pintura en México, “sólo se dice que fue un precursor más de la pintura actual y que su obra *Tata Jesucristo* es de lo más representativo y singular; el por qué de tal afirmación no se explica lo suficiente, y al hacerla se olvida tranquilamente el resto de su obra¹³”. Esta motivación que lleva al autor a realizar sus investigaciones es la misma que me lleva a interesarme por el tema de esta tesis.

El trabajo de Nevillate está dividido en cuatro apartados breves. El primero es una biografía de Goitia, en la cual resalta la crítica hacia el pintor durante su estancia en Barcelona y cuando recibe el Gran Premio Internacional por *Tata Jesucristo*, en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en 1958. En este apartado también el autor pone especial atención al contexto intelectual y artístico que rodea a Goitia, se encuentran en esta sección, datos relevantes del periodo revolucionario que es el que me interesa estudiar. En el segundo apartado el autor analiza las obras del pintor y las divide cronológicamente en periodos: *Etapa europea* (1904-1911), *Época revolucionaria* (1912-1917), *Época etnográfica* (1918-1925) y *Madurez* (1926-1959). La producción de la segunda época es la que inspira la delimitación del tema de esta tesis.

El autor refiere que en el periodo de *Madurez* el artista retoma los temas de la *Época revolucionaria*, según él son “reiteraciones”. Por otra parte, en una tesis de la que hablo más adelante, dos de las obras que Nevillate consigna como del periodo de *Madurez*: *Paisaje de Zacatecas con ahorcado I* y *Paisaje de Zacatecas con ahorcado II*, están consideradas dentro del periodo revolucionario, lo que resulta una problemática que llama mi atención. Quiero estudiar con detenimiento y saber qué es lo que sucede con dichas pinturas ya que la obra de Goitia no está fechada, lo cual dificulta su análisis.

¹² Alfonso de Nevillate, *Francisco Goitia. Precursor de la escuela mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, 67 pp.

¹³ *Ibid.*, p. 9.

La división en periodos que hace el autor es de gran utilidad para esta tesis; tomo esta propuesta pero sólo estudia este trabajo de investigación la *Época revolucionaria*.

El tercer apartado consigna en forma de lista cronológica las exposiciones individuales y colectivas del pintor. El cuarto apartado contiene una bibliografía básica. El índice de ilustraciones no contiene los datos completos de las obras y es confuso: faltan todas medidas y resulta ambiguo el lugar de ubicación de la mayoría de las obras en aquel entonces: Museo Nacional de Arte Moderno. Éste se confunde con el actual Museo de Arte Moderno (MAM creado en 1964, año de la publicación el libro), o con el Museo Nacional de Arte (MUNAL).

El estudio si bien está hecho desde la perspectiva de la crítica de arte, también echa mano de las herramientas de la historia del arte, como la comparación, en este caso la realiza entre la obra de Goitia y la de otros pintores, y entre Goitia y algunos movimientos artísticos, de tal manera que compara a Goitia con Goya y con el impresionismo.

El texto de José Farías Galindo: *Goitia (biografía)* es de 1968¹⁴. No es un texto hecho desde la perspectiva de la historia del arte. Sin embargo, revela datos importantes para esta tesis, como que existe otra versión de *El baile de la Revolución*, al que llama: *Baile Revolucionario*. Lo comenzó entre los años 1953 y 1955¹⁵ y quedó en etapa de boceto. Este trabajo tiene un apartado relevante, titulado: “Sus proyectos”, en él se habla con detalle de los más importantes proyectos arquitectónicos y culturales emprendidos por Goitia en Zacatecas, Xochimilco y el Zócalo de la Ciudad de México.

Del autor se sabe lo que señala el mismo estudio. José Farías fue allegado a Goitia, participó en el Proyecto de Recuperación de Xochimilco como coordinador general del patronato. Éste ayudaría a erigir el mencionado proyecto. Participó en el Comité Local Pro Zona Turística como secretario, organismo que constituyó Goitia al creer necesario un mayor control sobre el proyecto. Goitia se refiere a él como: “el profesor José Farías Galindo¹⁶” en el mismo texto. Fue cronista y director del Archivo Histórico de Xochimilco. El archivo personal de Francisco Goitia estuvo bajo su custodia¹⁷, el cual fue donado al archivo histórico del CENIDIAP años después.

¹⁴ José Farías Galindo, *Goitia (biografía)*, México, SEP-Subsecretaría de Asuntos Culturales, 1968, 79 pp.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ Rebeca Jiménez Calero, *Guía-inventario. Fondo Documental Francisco Goitia*, México, CENIDIAP/INBA/CONACULTA, 2009, p. 11.

El trabajo consigna fragmentos de documentos escritos por Goitia, en donde se alude al concepto de “raza indígena”. Este concepto es imprescindible en la obra del artista y se toca más adelante en la investigación. Un dato curioso del texto de Farías es que cita un poema y una canción hacia el final de la obra, ambos realizados por amigos cercanos al pintor y hechos con motivo de la muerte del pintor (1960). El primero dice, entre otras cosas, lo siguiente: “Maestro de mi raza mexicana¹⁸”, lo que da cuenta de que el concepto de “raza” también está presente en el pensamiento de la gente todavía en ese momento, y no sólo del pintor o de su ambiente intelectual.

El texto de Farías contiene varias entrevistas de personas cercanas a Goitia, como por ejemplo de David Gutiérrez, poeta y ex cónsul. Esta característica hace ameno al texto porque se cuentan diferentes anécdotas del pintor, las cuales, por cierto, dan cuenta de su personalidad *sui generis*.

En el catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*¹⁹, se encuentran varias fichas de distintas obras de Goitia, realizadas por la historiadora del arte: Hayden Herrera; en él encuentro, sobre todo dos fichas que sirven a esta investigación: *Paisaje con ahorcado I*, *Paisaje con ahorcado II* y *La bruja*, en las dos primeras arroja nuevos datos acerca de la inspiración del artista para plasmar los ahorcados; cuando habla del primero de estos cuadros apunta lo siguiente:

La inspiración de Goitia surgió de acontecimientos como el asesinato del general Lázaro Gómez, quien mantuvo a raya a las tropas del enemigo, casi por su propia mano, hasta que se le agotaron las municiones y fue herido de bala por la espalda, después de haber sido hecho prisionero. El cuerpo del general fue transportado a lomo de burro hasta un árbol llamado el Árbol Triste, Ahí fue decapitado y colgado de las muñecas; su cabeza fue remplazada por la del novillo que él mismo había estado destazando antes del ataque del enemigo²⁰.

En otra de las fichas alude a *El baile de la Revolución* sin dar mayores referencias. Es un gran aporte a este trabajo, no sólo porque es reciente y porque la escribe es una historiadora del arte, especialista en arte moderno, sino que también abre la pauta para comenzar a investigar las influencias del pintor, tales como: Giotto, Edvard Munch,

¹⁸ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹ Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, introducción de Octavio Paz, Amigos de las Artes de México, Verona, 1991, pp. 562-575.

²⁰ *Ibid.*, p. 563.

José María Velasco, como los más destacados en las fichas de Herrera, así como también la muy probable relación afín entre Goitia y José Clemente Orozco.

Hasta ahora este trabajo sirve de manera considerable a mi investigación porque, sin menospreciar a ninguno de los anteriores en lo absoluto, contribuye con un considerable análisis de las obras, y esto debido a que muy probablemente así lo requiere la estructura de un catálogo de exposición hoy en día. A pesar de utilizar muy pocas fuentes, utiliza reiterativamente la obra de Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, la cual es muy significativa para el tema, por tratarse de una autora contemporánea al artista²¹ y porque plasma las opiniones de Goitia acerca de los procesos creativos de las obras.

La única tesis que existe sobre Francisco Goitia fue realizada en 1993 por Teresa Corona del Conde: *Trayectoria de Francisco Goitia (1882-1960)*²², es un estudio monográfico sobre la vida del pintor. El interés de la autora por el tema nace a partir de la exhibición de la película sobre el artista, *Francisco Goitia. Un Dios para sí mismo* de Diego López Rivera (1988). Es una tesis valiosa por el rescate documental de los archivos históricos de la Secretaría de Relaciones Exteriores, de la Secretaría de Educación Pública y de la Secretaría de Salud. Los documentos hablan, en su mayoría, sobre las estancias de Goitia en España e Italia, los cuales arrojan luz sobre la vida del pintor previa al periodo que estudio.

En buena parte de esta investigación, la autora se dedica a hablar de la relación entre el pintor y Manuel Gamio, lo cual me ayuda a esclarecer esta etapa, que no ha sido estudiada a fondo, pero que es de mi interés porque es en este periodo que se hace más visible el indigenismo de Gamio en el arte de Goitia.

La autora se detiene a analizar dos obras que me interesan: *Paisaje de Zacatecas con ahorcado I* y *Paisaje con ahorcado II*. Las analiza, en buena medida, desde la perspectiva del psicoanálisis freudiano y desde la perspectiva formal de la historia del arte, respecto a la primera es oportuno decir que no hay bibliografía referente a Freud, sólo hace referencia a *Las ideas estéticas de Freud* de Teresa del Conde. Dichas obras

²¹ Anita Brenner fue escritora, periodista, antropóloga, editora, amiga de artistas, intelectuales y escritores del México de la primera mitad del siglo XX. En 1926, el doctor Alfonso Pruneda, entonces rector de la Universidad, le pide realizar una investigación sobre las artes populares de México; en la investigación participaron los fotógrafos, Tina Modotti y Edward Weston, invitados al proyecto por Brenner. Ambos fotógrafos tratarían de plasmar con la lente de su cámara la misma idea, es decir, las artes populares del México de entonces. La obra fue publicada en inglés originalmente, en 1929. Consultado en: <http://galeriadelsur.xoc.uam.mx/brenner.htm> [23 de julio de 2009].

²² Teresa Corona del Conde, *Trayectoria de Francisco Goitia (1882-1960)*, México, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1993, 141 pp.

las fecha hacia 1914, en los estudios anteriores pertenecen al periodo que comprende de 1926 a 1959, periodo de *Madurez* para Neuvillate, lo cual a mi modo de ver, forma parte de lo que postula la tesis de Corona.

El siguiente trabajo es el de María Teresa Favela Fierro, historiadora del arte, se titula: *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo*²³. Éste tiene su origen en una investigación documental de tipo monográfica sobre el artista, en la entonces Unidad de Documentación de la Dirección de Artes Plásticas del INBA²⁴, con motivo de la exposición: *Homenaje en el centenario de su nacimiento* de 1982 en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Cabe decir que la autora también se apoya en la crítica de arte sobre Goitia, y para ello rescata y utiliza material hemerográfico. Por otra parte, el trabajo también presenta por primera vez documentos del Fondo Francisco Goitia del CENIDIAP, lo que emite luz para el tema que aquí trato. El trabajo prescinde de la fuente obligada para la mayor parte de los especialistas en el tema: *Goitia, Total* de Antonio Luna Arroyo, sin que altere en ningún momento el trabajo. Lo valioso de este estudio es, en todo caso, el rescate y manejo de nuevas fuentes.

La autora estructura su investigación de manera cronológica; introduce, en cuadros de texto aparte del texto principal, biografías de personajes y explicaciones de temas breves con relación a Goitia. Se encuentran biografías de los profesores de Goitia en la Academia, como: Germán Gedovius, José María Velasco, Julio Ruelas, Santiago Rebull y Félix Parra; y biografías de los compañeros de Goitia en la Academia, como: José Clemente Orozco, Diego Rivera, Saturnino Herrán, etcétera.

En lo que corresponde al periodo de mi investigación arroja datos interesantes, dice que “se tiene información de que Goitia se presentó en el cuartel del general Francisco Villa, para que le dieran un puesto de pintor en el ejército. Villa se rió, pues no estaban sus ‘Dorados’ para pinturas, pero finalmente aceptó, remitiendo al ‘intelectual’ con Felipe Ángeles²⁵”. Los datos que señala esta cita son de mi interés, sin embargo, no menciona la fuente.

La autora apunta que: “El pintor de Fresnillo no mostró simpatía por esa lucha armada, al contrario, su producción plástica refleja la actitud cristiana ante el horror de

²³ María Teresa Favela Fierro, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo*, pról. de Elisa García Barragán, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000, 131 pp.

²⁴ Actualmente Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP).

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

la guerra”. Lo cual me parece aventurado señalar porque no se puede saber la posición política, de manera clara, de Goitia respecto a la Revolución, porque no está plasmada en ningún lado como tal, pero en dado caso que se quiera establecer ésta, resulta al contrario, porque los pocos documentos que refieren las palabras del artista respecto al tema, de forma imprecisa, revelan su simpatía por la Revolución. Si Goitia se acerca a Villa, si existe esta fuente, es justo porque apoya la causa revolucionaria, y lo que tal vez sí hay es un rechazo por la manera de la causa, lo que es visible en su obra, pero no por la Revolución en sí misma. Lo único que se puede saber con certeza es lo que se halla en sus cuadros, y no la opinión de Goitia.

Del periodo que me interesa sólo cubre, de manera muy escueta, las siguientes obras: *La bruja*, *El desesperado*, *El ahorcado* y *El baile de la Revolución*. Señala que hay dos obras más que pertenecen al periodo de mi investigación: *Retrato de hombre* (1916) y *Retrato de mujer* (s/f), de los cuales no he encontrado mayor referencia en otros estudios. Sin embargo se agradece la referencia de este texto.

La investigación se inserta, en mi opinión, dentro de la perspectiva de la historia del arte, empero es más de tipo monográfico que de análisis de las obras del pintor, las cuales son las fuentes primarias para el historiador del arte.

Francisco Goitia de Lourdes Fava, actual directora del Museo Francisco Goitia, es el catálogo de la obra de artista que se encuentra en el mismo museo, el texto que acompaña al catálogo es muy breve y de carácter biográfico. Está escrito en primera persona, contiene múltiples fotografías de la vida del artista, entre las que se encuentran, la de su padre y la de su madre adoptiva. Este pequeño catálogo es el trabajo más reciente sobre el artista, se realizó en el año 2003²⁶.

Es de gran utilidad este catálogo no sólo por lo que acabo de decir, sino porque reúne por fin, la obra del artista en reproducciones. Ésta no se reúne en ningún catálogo reciente con tanta precisión; y con esto no quiero demeritar el valor del catálogo de la exposición del artista de 1946 del que hablo antes, al contrario éste último es ineludible para esta tesis justo por el hecho de que no señala la exacta ubicación de la obra en su totalidad, lo cual forma parte de la historia de los cuadros. En el catálogo de Fava se encuentran cinco de las obras que analizo en esta tesis: *Paisaje de Patillos*, *Zacatecas*; *La bruja*, *Paisaje de Zacatecas con ahorcado II*, *El ahorcado* y *El maderista*.

²⁶ Lourdes Fava, *Francisco Goitia*, Aguascalientes, Museo Francisco Goitia/CONACULTA-INBA/ Gobierno del Estado de Zacatecas-Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”/ ISSSTEZAC, 2003, 44 pp.

II. MODELO DE INTERPRETACIÓN DE MICHAEL BAXANDALL: LA RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICO-CIRCUNSTANCIAL DE LOS CUADROS

No existe una única forma apropiada para observar cuadros, el modelo teórico que se toma como base para observar el tema de esta tesis: cuadros de Francisco Goitia, es el planteado por Michael Baxandall²⁷ en su obra: *Modelos de Intención sobre la explicación histórica de los cuadros*. Esta obra surge de una serie de conferencias sobre humanidades en la Universidad Berkeley en abril de 1982. Dichas conferencias estaban enfocadas a una cuestión: “si hacemos una afirmación sobre las causas de un cuadro, ¿cuál es la naturaleza y la base de tal afirmación?”, pero más específicamente: “si pensamos o hablamos de un cuadro como, entre otras cosas, el producto de una determinada volición o intención, ¿qué es lo que estamos haciendo?²⁸”. Es a partir de estas dos preguntas que Baxandall desarrolla su propuesta teórica, que es profundamente reflexiva.

Cabe señalar que sólo se tomarán algunos puntos de los propuestos por Baxandall, debido a que son los que se acoplan mejor y los que más interesan para abordar el tema que se trata aquí: los cuadros de Goitia de un cierto periodo. Primero, se tratará de explicar a grandes rasgos el modelo teórico de Baxandall. Después, se resaltarán los puntos que interesan del modelo para el análisis de la obra de Goitia. La flexibilidad de esta propuesta teórica hace que pueda ser empleada en esta tesis, porque la obra del pintor presenta varias dificultades. La primera de ellas es que la obra de éste no está fechada; la segunda es que este pintor y su obra han estado olvidados por años, así que parto de pocos estudios sobre él; la tercera es que algunas de las obras no están terminadas, y las que lo están fueron hechas durante largos periodos en donde el pintor intentó varios estilos.

El propósito del texto de Baxandall es que los cuadros podemos “considerarlos como productos de una actividad dotada de un propósito y, por tanto causada²⁹”. Una manera para abordar un cuadro, es decir, analizarlo, es partiendo de que la obra tiene un

²⁷ Michael Baxandall (1933-2008), teórico e historiador del arte, publicó en 1985 *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, donde expone principalmente su reflexión teórica para el análisis de objetos artísticos (cuadros). Consultado en: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/baxandallm.htm> [27 mayo de 2010]

²⁸ Michael Baxandall, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Herman Blume, 1989, véase Prefacio del autor; y Michael Baxandall, *Patterns of Intencion on the Historical Explanation of Pictures*, Avon, Yale University Press, 1985.

²⁹ *Ibid.*, *Vid.*, el Prefacio del autor, p. 10.

propósito, consciente o no, el cual se trata de explicar. Asimismo, para Baxandall “los objetos históricos [cuadros] pueden ser explicados tratándolos como soluciones a problemas en determinadas situaciones y reconstruyendo una relación racional entre esos tres³⁰”. En síntesis, los cuadros pueden ser tratados como soluciones a problemas, es decir, se puede partir de una o varias problemáticas que presenta la realización del cuadro dentro de su contexto.

La perspectiva de Baxandall en *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros* es una postura claramente historicista, se sitúa en el debate de que la Historia es una ciencia no del tipo de las ciencias naturales, sino del tipo de las ciencias del espíritu, que hablan del hombre. Esto se evidencia al proponer un modelo que reconstruye las circunstancias de un objeto histórico. Pero, sin dejar de lado ciertos elementos del método de las ciencias naturales: plantear una hipótesis y ofrecer una explicación del proceso por el cual se llega a los resultados. El propio Baxandall cita a uno de los exponentes del historicismo:

Para Collingwood, lo que nosotros “reconstruimos” [los historiadores] es la reflexión del actor en una situación reconstruida, no reduplicamos las importantes dimensiones emocionales y sensitivas de su experiencia como tal, sino que lo que se produce es una forma de empatía que nos ayuda a hacer frente al hecho de que la mente de hoy no es lo que era, pongamos por caso, en el siglo XV³¹.

Es desde esta discusión que Baxandall plantea su método para analizar los cuadros. Pero, la reflexión de Baxandall se dirige a sólo reconstruir una situación en la que un objeto histórico: un cuadro, por ejemplo, fue hecho. Lo que se obtendrá evidentemente es una perspectiva desde el presente del *observador* (historiador). Cabe aclarar que Baxandall distingue entre dos sujetos activos en esta teoría: el *participante* y el *observador*. El primero entiende y conoce su cultura con una inmediatez y espontaneidad que el observador no comparte, puede actuar dentro de los estándares y normas de la cultura sin ser consciente de ello³². El segundo, no tiene el tipo de conocimiento de la cultura del primero; tiene que explicar estándares y reglas, las explícitas y las hace burdas, rígidas y torpes, carece de tacto puro del participante, lo que puede tener es una perspectiva. Y aquí también cabe decir que la historiografía de la que

³⁰ *Ibid.*, p. 50. La información en los corchetes es mía.

³¹ *Ibid.*, p. 29. La información en los corchetes es mía.

³² *Ibid.*, pp. 127-128.

echa mano Baxandall (Collingwood) hace que su modelo sea de mayor interés para el tema de esta tesis, ya que es fundamental tomar en cuenta la historiografía si esta tesis también está planteada no sólo desde la historia del arte, sino también desde la historia misma.

En teoría, el método del historiador es diferente del que utiliza el historiador del arte, aunque la diferencia no está tan clara. Sin embargo, en general, el historiador del arte parte de los cuadros e infiere las acciones del hombre a partir de ellos. El historiador, por el contrario, parte de las acciones del hombre que se explican por medio de distintos tipos de fuentes, pero no estudia a la fuente, o documento, propiamente dichos en la tradición historicista. Es así como Baxandall establece que “la forma de explicación hacia la que nos inclinamos trata de entender una pieza terminada del comportamiento reconstruyendo en ella la existencia de un propósito o intención³³”. En otras palabras, Baxandall va de lo particular (el cuadro) a lo general: la cultura, o la circunstancia histórica. Entendidas éstas como el contexto que rodea al artista y que hace que el cuadro sea de determinada forma.

Baxandall señala que interpretar un cuadro presenta ciertas dificultades y para ello plantea varias ópticas desde donde se han trabajado los objetos de estudio: los cuadros. Empero, él propone un modelo que puede ser aplicado al tema de esta investigación, y el cual, como él señala hacia el final de su libro, es sólo una propuesta para abordar los cuadros, susceptible de críticas y errores. Para él interpretar un cuadro es dar una explicación histórica de éstos, sistema que llama: “crítica inferencial³⁴”. Este concepto, de manera general significa sacar las causas a partir de las circunstancias de un cuadro.

Pero, ¿cuál es el sentido de hacer inferencias sobre las causas de los cuadros?, “porque es agradable y porque una disposición hacia la inferencia causal parece que penetra nuestro pensamiento y lenguaje con demasiada profundidad como para ser suprimida, al menos sin que nos perjudiquemos de tal modo que nos incapacite³⁵”. Y es que, según explica el autor, hacer inferencias causales sobre los cuadros es inherente al pensamiento cuando se observa un cuadro.

Baxandall desarrolla su teoría a partir de un modelo simple de interpretación de un objeto histórico: el puente Forth de Benjamin Baker. Este puente fue realizado a partir de ciertas circunstancias históricas en Londres a finales del siglo XIX. La existencia del

³³ *Ibid.*, p. 29.

³⁴ *Vid.*, el Prefacio del autor.

³⁵ *Ibid.*, p. 57.

puede se debe a ciertas circunstancias que hicieron que fuera de tal forma y no de otra. Sin embargo, lo que interesa aquí y a Baxandall es cómo llegó el puente a tener la forma que tiene. Esta es la parte que importa aquí y en la que se concentra Baxandall, debido “en parte porque parece estar más cerca de la inquietud crítico-artística por el interés visual de objetos tales como cuadros, y en parte porque aquí encontramos mucha menos guía para proceder, tanto desde la práctica histórica de sentido común como desde procedimientos sistemáticos para describir la causa³⁶”. Pero, la delimitación de la forma se reduce a sólo reconstruir una serie de causas circunstanciales. Baxandall dice:

deseo evitar explícitamente cualquier presunción de construir un relato de cómo Baker llegó a su diseño [...] Nos enfrentamos simplemente a la tarea de organizar, en relación con una *forma* compleja, una cantidad de circunstancias heterogéneas que parecen haber ocupado un lugar en la concepción del diseñador³⁷.

Es importante destacar que lo que interesa en la reconstrucción circunstancial, por llamarla de alguna manera, no es una narración de cómo llegó a su diseño el artista o arquitecto (o quien sea el autor del objeto), porque eso además de ser imposible, a menos que contemos con las declaraciones o memorias de éstos, no es lo que interesa. El interés se enfoca en lo que se ha dicho del objeto.

Este modelo puede ser aplicado a cualquier otro objeto histórico, que sea digno de interés por parte del historiador. En este texto, Baxandall aplica su modelo de interpretación a varios cuadros: el *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* de Picasso (1910), la *Dama tomando el té* de Chardin (1735) y el *Bautismo de Cristo* de Piero della Francesca (c. 1440-1450). Todos de diferentes periodos de la historia del arte y por ende, de diferentes circunstancias históricas de realización. Todos presentan ciertas características peculiares.

El puente Forth y el *Retrato de Kahnweiler*, ambos objetos con un propósito, no son necesariamente diferentes en principio. Las diferencias parecen ser más bien de grado y de equilibrio, particularmente el equilibrio de nuestro interés o nuestras prioridades críticas³⁸.

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ *Ibid.*, p. 45.

³⁸ *Ibid.*, p. 56.

Resalta en esta cita que el modelo puede ser aplicado a otros casos (*Retrato de Kahnweiler*). También que el historiador es quien se inclina por ciertos intereses a la hora de usar este modelo de interpretación. Éste puede ser aplicado a cualquier objeto histórico que tenga como característica fundamental: tener un propósito.

Descripción

Baxandall señala que el medio por el cual se explica un cuadro es la descripción, pero, ¿qué es una descripción? Las descripciones de los cuadros son entendidas no como la reproducción del acto de mirar un cuadro, “lo que una descripción tenderá a representar mejor es el pensamiento que se produce inmediatamente después de haber visto un cuadro³⁹”. Es decir, una descripción es una representación de la reflexión sobre un cuadro, más que un relato literal de éste. Hay una falta de acoplamiento entre el ritmo del recorrido visual de un cuadro y el ritmo de las palabras y conceptos ordenados.

Cuando se pone atención en un cuadro, se obtiene con mucha rapidez un primer sentido general de todo el conjunto, el cual es impreciso. Después, ya que la visión es más clara y precisa, el ojo se mueve por encima del cuadro, recorriéndolo con una sucesión de fijaciones rápidas. El proceso óptico es importante, el ritmo del ojo cambia durante la inspección de un objeto. Primero, cuando una persona se orienta se mueve no sólo más rápido, sino en áreas más lentas; luego se estabiliza en movimientos de una velocidad como de cuatro o cinco por segundo, con virajes de unos tres a cinco grados, lo cual permite una visión efectiva. Pero, el proceso óptico del recorrido visual no es todo lo que hay en el acto de mirar, se utiliza la mente y ésta utiliza conceptos. En palabras de Baxandall:

Decir que nosotros “explicamos un cuadro como filtrado a través de su descripción” puede considerarse convenientemente como otra forma de decir que explicamos, en primer lugar, las reflexiones que hemos tenido sobre el cuadro y, sólo en segundo lugar, el cuadro propiamente dicho⁴⁰.

Y es que el lenguaje a veces no alcanza a definir lo que el ojo humano observa. El lenguaje es limitado en este sentido. “Tal es la naturaleza del objeto crítico en el que

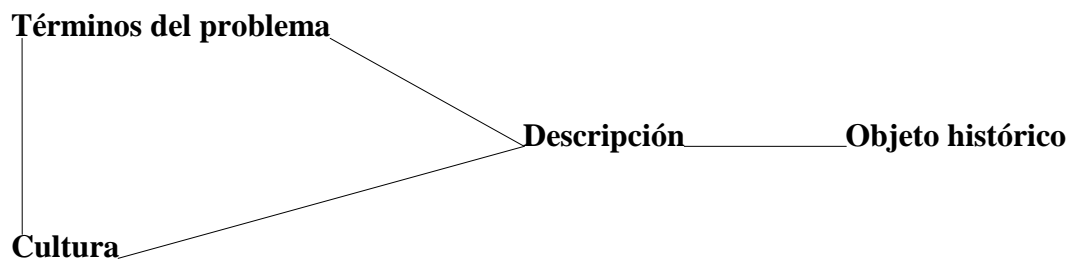
³⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁰ *Idem.*

estamos involucrados: el concepto agudiza la percepción del objeto, y el objeto agudiza la referencia de la palabra⁴¹”. El proceso de describir un cuadro es en realidad un proceso selectivo de impresiones acerca del mismo. La explicación de un cuadro se lleva a cabo mediante una descripción verbal selectiva, que es sobre todo, una representación de los pensamientos sobre él. Esta descripción está constituida por palabras, las cuales son “instrumentos generalizadores”, que no sólo son indirectos, sino que asumen el significado que nosotros utilizaremos realmente sólo en su relación recíproca con el cuadro propiamente dicho, que es un caso concreto. Tras esto hay un deseo de recalcar un interés en el cuadro⁴². En síntesis, las descripciones hacen referencia no al cuadro en sí, sino al efecto que éste tiene sobre el espectador, o mejor dicho, sobre el sujeto que estudia un cuadro.

Triángulo de la reconstrucción

Baxandall propone un *triángulo de la reconstrucción*, el cual se trata de un diagrama simple de un nivel alto de consciencia. Éste no es una narración. Este esquema representa “una construcción mental descriptiva⁴³” conformada por los siguientes conceptos: términos del problema, cultura y objeto histórico (puente Forth).



Los *términos del problema* y la *cultura* explican el *objeto histórico*, que en el caso que propone Baxandall es el puente, por medio de la descripción. Es importante mencionar en esta parte que dentro de los *términos del problema* interviene muchas veces el *cometido*. Es decir, las obras casi siempre tienen una razón de existencia, en la historia de la pintura estas surgen muchas veces por encargo de alguien, por un mecenas por ejemplo. Ese elemento está presente en esta parte del triángulo. Es el caso del

⁴¹ *Ibid.*, p. 50.

⁴² *Ibid.*, p. 25.

⁴³ *Ibid.*, véase pp. 48-50.

pueblo Forth. Este fue encargado a Baker ante ciertas circunstancias: el puente Tay se derrumbó durante una tempestad. Baxandall apunta sobre el esquema:

Es una representación de la reflexión o de la racionalidad que actúa sobre las circunstancias con un propósito –y he de insistir de nuevo [Baxandall] en que esta representación cobra vida y significado en virtud de su ostensible relación con el puente propiamente dicho–, y nosotros derivamos un sentido de la sutileza del agente relacionado con esas circunstancias la solución a la que él llegó en realidad. Si “explicamos” la forma del puente es sólo exponiéndolo como *una* forma racional de alcanzar un fin inferido⁴⁴.

Este esquema representa la estructura por medio de la cual llegamos a realizar la *crítica inferencial* de un cuadro. El cuadro tiene una forma final porque hubo ciertas circunstancias y causas, no necesariamente todas del artista o pintor. Hay también agentes externos que intervienen en la forma final del objeto. En este punto es cuando se alcanza un fin, o mejor dicho, su forma final, que es la que interesa. Este esquema se lleva a cabo por medio de la descripción, entendida esta de una forma específica, que antes expliqué.

Intención

El tipo de intención al que se refiere Baxandall no es un estado psicológico real, particular o incluso un conjunto de acontecimientos mentales dentro de las cabezas de Benjamin Baker o Picasso o Goitia, a la luz de los cuales, si los conozco, se podría interpretar el Puente Forth o el *Retrato de Kahnweiler* o cualquier cuadro de Goitia. Se trata más bien en primer lugar, de una condición general de la acción humana racional que Baxandall propone cuando organiza los hechos circunstanciales o se mueve por el *triángulo de la reconstrucción*. Esto es la “intencionalidad⁴⁵”. No es entonces un estado mental reconstruido, sino una relación entre el objeto y sus circunstancias⁴⁶. La intención es una reflexión analítica sobre sus fines y medios.

Es importante mencionar y dejar claro que la “intención” hace referencia aquí a cuadros más que a pintores. “En casos particulares ésta será la construcción mental

⁴⁴ *Ibid.*, p. 51. Los corchetes son míos.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 57-58.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

descriptiva de la relación entre un cuadro y sus circunstancias⁴⁷”. Pero, también cabe señalar que al tipo de intención a la que se hace referencia puede no haber estado de manera consciente en la mente del *participante* (artista, arquitecto, etcétera). El autor apunta:

En cada caso puede que yo quiera ampliar la “intención” para tomar de la racionalidad de la costumbre o del comportamiento lo que pueda conducir a la disposición; puede que esto no haya tenido un papel activo en la mente del hombre cuando creó el objeto particular. Incluso sus propias descripciones de su estado mental – como la de Baker de su intención y, con toda certeza, las últimas observaciones de Picasso sobre la suya– tienen una autoridad muy limitada a la hora de hacer un relato de la intención del objeto: son comparadas con la relación entre el objeto y sus circunstancias, y retocadas y desplegadas oblicuamente o incluso descartadas si resultan incongruentes con esto⁴⁸”.

Aquí también destaca, como ya antes mencione de forma breve, que aunque el *observador* (historiador) pueda poseer las intenciones literales del *participante*, es decir, el relato de lo que pensó a la hora de hacer su objeto, que se halle quizá en un documento, éstas tienen muy poca utilidad a la hora de la explicación de un cuadro. Incluso pueden ser eliminadas si resultan incongruentes. Sin embargo, si están ahí tienen una participación. Lo cual no es de mayor interés para esta tesis debido a que no se cuenta con las intenciones literales de Goitia, al menos no del momento exacto de hacer una pintura.

Troc

Baxandall supone que una pieza artística, como un cuadro, es afectada, en cierto grado, por un mercado. En el caso del *Retrato de Kahnweiler* se trata de un mercado de arte marcado por una cierta cultura. Pero más que afectar un objeto artístico en cierto sentido, el mercado tiene una relación recíproca con las piezas. Un mercado es un entrar en contacto entre productores y consumidores de un producto con el propósito del intercambio, concepto técnico que el autor toma de la teoría económica. Baxandall denomina a ese intercambio “troc”.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁸ *Idem.*

Es un modelo de trueque, un trueque de bienes ante todo mentales. En parte para registrar el elemento de trueque y en parte para distinguir el intercambio propio del pintor de mercado de dinero-moneda de los economistas –y también porque en este momento estamos en París–, me referiré a esta relación como *troc*⁴⁹.

Es importante destacar de esta cita que la relación que plantea Baxandall es de tipo cultural más que económica. Esta propuesta no pretende ser un modelo explicativo, el *troc* resulta atractivo por su simplicidad y fluidez, facilita la crítica inferencial. Según el autor:

no es más que una *forma* de relación en la que dos clases de personas, ambas dentro de la misma cultura, son libres de hacer elecciones en el curso de un intercambio, y cada elección afecta al universo de dicho intercambio, así como a los demás participantes⁵⁰.

Otra cuestión es que si bien la relación básica del *troc* es simple, en cualquier caso particular está parcialmente encerrada en instituciones mercantiles reales que no lo son tanto. Una de las maneras para establecer las relaciones dentro del *troc* es por medio de la clasificación de las *condiciones* o circunstancias sobre las cuales el autor del objeto artístico se mueve para elegir maneras, para resolver los problemas que se presentantan a la hora de hacerlo.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 64

⁵⁰ *Idem.*

III. FRANCISCO GOITIA Y SU CIRCUNSTANCIA HISTÓRICA Y CULTURAL

Se ha manifestado mi interés por estudiar el periodo revolucionario de Goitia, que comprende de 1912 a 1917, el cual fue propuesto por Alfonso de Neuville, quien organiza la obra del artista en periodos. Si bien dicho autor sólo postula ciertas obras de Goitia como de este periodo, durante la investigación y reflexión de esta tesis se encontró con que no sólo hay más pinturas que corresponderían a este periodo, sino que algunas pinturas que éste señaló como de dicho momento pertenecen a otras épocas del pintor. Esta es tan sólo una problemática de varias que subyacen en esta tesis. Para estudiar la obra considerada como del periodo revolucionario, se ha propuesto observarla desde la propuesta teórica de Michael Baxandall, acoplando los puntos que más interesan del modelo.

El concepto de *descripción* de Baxandall es fundamental para el análisis de las obras de Goitia. Como se explica antes, ésta es el medio por el cual se explica un cuadro. Se parte de la solución que Baxandall propone para abordar los cuadros: las obras como la solución a un problema. En resumen, me concentro únicamente en el *triángulo de la reconstrucción* de Baxandall para analizar los cuadros.

La cultura que rodeó a Goitia entra dentro de la circunstancia histórica de éste, ambas partes se relatan de manera que sirva para explicar todas las obras. Cuando Goitia regresó a México, después de vivir en Europa, más específicamente en Italia y España, durante ocho años ya dominaba las técnicas pictóricas y la historia del arte. En España había estudiado a Velázquez, Zurbarán, El Greco, y sobre todo a Goya, cuyos *Desastres de la guerra* llamaron su atención⁵¹. Goitia compartía con Goya su predilección por lo macabro, la muerte, lo cruel y lo religioso, pero su visión de la muerte entraña un fatalismo, menos dramático y más terrenal que el de Goya. En Europa, Goitia observó también el arte italiano del Renacimiento y de los pintores franceses del siglo XIX: Delacroix, Géricault, Daumier, Millet, Courbet y los impresionistas. Éstos los conoció a través de su maestro Francisco Galí, durante su estancia en Barcelona. El método pedagógico del profesor español consistía en llevar a sus alumnos a pintar al aire libre como lo hacían los impresionistas franceses. Los alumnos debían olvidarse del sistema tradicional de pintar en el salón de clases. Galí

⁵¹ Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, introducción de Octavio Paz, Amigos de las Artes de México, Verona, 1991, pp. 562-575.

llevaba a sus alumnos a observar la naturaleza, la cual, según él, no se trataba de copiar sino de comprender⁵².

Pero cuando Goitia llega a México (1912) tenía dos años de haber estallado la Revolución Mexicana. En 1914, en Zacatecas decide incorporarse a la Revolución, a las huestes villistas, a la “Gente del norte”, con la que se siente ligado geográficamente. El ejército de Francisco Villa, que se dirigía hacia la toma de la capital del Estado, se encontraba a los alrededores de Zacatecas por esos días. “El maestro Goitia también se va a la ‘bola’, pero no a pelear, sino a buscar motivos para sus temas pictóricos⁵³”. Después de superar numerosas dificultades, en el camino al fin tiene acercamiento con los soldados de la vanguardia: “los dorados” de Villa, les ruega que le concierten una entrevista con el jefe supremo de la División del Norte: Francisco Villa. La entrevista es concedida después de reiteradas peticiones. Pero, ¿cómo es su encuentro con Villa? Antonio Luna Arroyo, biógrafo de Goitia relata el encuentro:

En audiencia con el Centauro del Norte entablan la siguiente conversación:

–¿Qué deseas, joven? ¿Cuál es tu asunto? –inquire el guerrillero
–Mi general –responde Goitia–, soy pintor y pienso perpetuar en un lienzo alguna de sus grandes hazañas. Quiero hacer pintura revolucionaria– agregó.

A lo cual aquél le replicó en tono socarrón, con los ojos fijos en uno de sus ayudantes, como si le ordenara a este último:

–¡Qué pintar, ni que pinturitas! La Revolución no está ahora para “monitos”. Denle a este muchacho un rifle y mándenlo a la línea de fuego. Allí verá cómo se pintan los uniformes de los soldados en el avance.

Y el ayudante del general de división Francisco Villa, tomó del brazo al maestro Goitia y fue a presentarlo, llevando las instrucciones recibidas, al general de artillería, jefe de Estado Mayor, que disponía lo que se hacía con la tropa⁵⁴.

Por fortuna para la plástica mexicana, el jefe de estado mayor del general Villa era el culto artillero, general Felipe Ángeles, formado en Francia. Éste, después de oír nuevamente al pintor, lo asignó a su estado mayor para que realizara sus deseos. Ángeles, conocedor de hombres, con la idea clara también de las necesidades que tenía la Revolución de que un pintor eternizara las gestas, no echó en saco roto la orden. Al contrario, le entregó un rifle para lo que se le pudiera ofrecer y le encargó que, en la

⁵² María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 72.

⁵³ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia*, México, Editorial Cultura, 1958, p. 97.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 97-98.

medida de sus aptitudes y posibilidades, le ayudara a redactar los partes de guerra, ocupación que cumplió Goitia, sin descuidar el trabajo artístico esporádico con sus modelos⁵⁵. Sin embargo, no se poseen más pruebas de esta declaración como tampoco de la participación en la Batalla de Zacatecas. De las cuales sólo tenemos la referencia del estudio de Luna Arroyo:

Hay personas que aseguran que la narración de la batalla de Zacatecas que firmó el general se debe, en gran parte, a la modesta colaboración de nuestro querido pintor; otros no sólo lo dudan, sino que hasta alteran cuando se les inquiere al respecto, sobre todo si se trata de militares supervivientes de aquella época que no aceptan, de buena gana, la cooperación prestada por los paisanos⁵⁶.

Existe una versión más del encuentro con los revolucionarios, es la versión de José Farías Galindo y es la que sigue:

En cuanto a que el maestro estuvo o no entre las filas villistas, diremos que sí estuvo, siendo su compañero inseparable Jacinto Ramírez Casas; se hallaron bajo las órdenes de los generales José Joaquín Amaro y Pánfilo Natera, de quienes el maestro posteriormente fue gran amigo. Pero vale la pena recordar cómo se incorporó a la Revolución: por entonces, o sea en la tarde de del 17 de junio de 1914, llegaron a Calera, los primero hombres del Centauro, encabezados por Tomás Urbina, compadre querido de Villa. Para la tarde del 23 empezaron los veinte mil guerrilleros a extenderse hasta Fresnillo, logrando derrotar a los federales después de nueve horas de tremenda batalla, la que destaca como una de las más sonadas de la Revolución.

De inmediato el pintor Goitia se incorporó a filas, para lo que habló con Urbina, quien le indicó que se dirigiera “a mi general, Felipe Ángeles, quien era el jefe”, y que pronto llegaría; “si no lo conseguía que se dirigiera al mero Francisco Villa”, a quien el maestro Goitia trató después de la Batalla de Zacatecas. El general Ángeles “... que era un hombre culto y muy comprensivo”, dice el maestro, lo escuchó atentamente y lo aceptó como “pintor observador en las filas villistas”.

Así anduvo durante unos quince meses, hasta el 7 de septiembre de 1916, en que tuvo que regresar a Fresnillo y dedicarse a pintar cuadros acerca del ambiente que había vivido en plena campaña⁵⁷.

“Aún guardo el recuerdo de los combates que me tocó presenciar; de aquellos momentos en que todo era zozobra y decisión de salir con bien; de la incesante actividad que había en los jefes y tropa, y

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 98-99.

⁵⁷ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, pp. 24-25.

sobre todo del valor que el general Ángeles mostraba cada vez que tenía que ir al campo de la lucha. Era un gran hombre y cuánto lamentamos, los que lo conocíamos, cuando Carranza, estando en el poder, ordenó se le fusilara en Chihuahua, 26 de noviembre de 1919 –eran las 16 horas–, en un juicio sumario de guerra que no le dio tiempo a defenderse, además de que ya estaba muy enfermo⁵⁸”.

Es así como se lleva a cabo el encuentro entre Francisco Goitia con Francisco Villa y Felipe Ángeles. Y aunque la narración es claramente ficticia, en el sentido de que muy probablemente reconstruye la situación de ese momento, ya que esta fue narrada por Goitia a Luna más de treinta años después del encuentro, dice cómo fue más o menos dicho suceso. La reconstrucción con la que se cuenta aquí fue hecha a partir de los recuerdos del artista. Pero poseerla de esta manera es lo que importa ahora para establecer la circunstancia histórica en la que surgen las pinturas de Goitia.

En 1915, Álvaro Obregón forzó la marcha de Villa hacia el norte, derrotándolo. El general Ángeles aconsejó a Goitia dejar el ejército y trasladarse a la Ciudad de México. No sin antes mostrar cierta renuencia, Goitia aceptó, pero primero se trasladó a Zacatecas⁵⁹. Luna lo relata así:

Pero cuando la estrella de Villa comienza a declinar, lo que sucede a partir de la Convención de Aguascalientes, el general Ángeles le habla, con frecuencia, de la conveniencia de que lo abandone, de que se concentre en algún lugar seguro, donde puede continuar su labor pictórica.

–No hay razón– le aconsejó Felipe Ángeles– para que se sacrifique un hombre tan bueno y valioso como usted, que jamás ha disparado un tiro contra el enemigo; además, un pintor de tan excepcionales quilates, no puede encontrarse fácilmente a la vuelta de cada esquina. Su pérdida sería pérdida irreparable para el país.

Pero Goitia no hacía caso: seguía trabajando en el estado mayor de Ángeles, pasando inadvertido aun para los más allegados al general⁶⁰.

Goitia permaneció ahí, al pie del cañón, hasta los combates de Celaya, en abril de 1915, cuando las tropas de Villa fueron derrotadas y casi aniquiladas en el campo de batalla, por el ejército del general Álvaro Obregón. Es en este momento cuando Ángeles ordena a Goitia, de manera enérgica, se retire a la Ciudad de México, como civil.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹ Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, *Op. Cit.*, p. 568.

⁶⁰ Antonio Luna Arroyo, *Op. Cit.*, pp. 117-118.

Pero, ¿qué sucedía, mientras tanto en la Academia? Es pertinente señalar ahora que entre los compañeros de Goitia, durante su estancia en la Academia de San Carlos, estuvieron: José Clemente Orozco, Diego Rivera, Ángel Zárraga, Alfredo Ramos Martínez, Gonzalo Argüellos Bringas, Ignacio Rosas, entre muchos más de años superiores. En la misma institución, entre sus maestros estuvieron: José María Velasco, Félix Parra, Leandro Izaguirre, Germán Gedovius, Julio Ruelas y Saturnino Herrán⁶¹. Todo esto antes de que partiera a Europa.

Entre la época en que el maestro español Pelegrín Clavé fue traído a México para organizar la enseñanza pictórica de la Academia de San Carlos, hacia 1843, y la época en que Goitia concurría a ella como alumno, la educación estética había llegado a la plena decadencia⁶². El establecimiento en Santa Anita (Santa Ana Zacatlamanco) de una academia al aire libre para la pintura en 1914: Escuela Barbizon, fue un importante acontecimiento que quedó registrado en la hemerografía del país:

es necesario que el pintor mexicano beba en la puras fuentes del país, sin imitaciones siempre perjudiciales, y sin dejarse de llevar de modelos extranjeros hay que elaborar ideales propios, que bien merece nuestro progreso que, sin mezcla alguna de otro alguno, lo exhibamos con todos sus esplendores [...] Este verdadero adelanto ha sido perfectamente acogido por los alumnos de la Academia de Bellas Artes [...] cada día aumenta el número de los que van a la Academia al aire libre⁶³.

La fundación de esta escuela es interpretada aquí como un estímulo más para el fomento de un arte naturalista y un arte que hable de los valores nacionales. Sin embargo, una vez que se comenzaron a exhibir los primeros trabajos impresionistas de esa academia, no faltaron los comentarios al respecto: “¡Ven la naturaleza de un modo tan extraño! ¡Contemplan con tal rareza los paisajes! Del maestro (José María) Velasco... a los cuadros de los “barbizonianos” hay una distancia de siglos!”⁶⁴

Años más tarde cuando el Muralismo floreció, Goitia declaró a Anaya Sarmiento, editor de la revista *Mañana*, lo siguiente:

—A propósito de movimientos sociales. ¿Qué opina del muralismo?

⁶¹ Véase *Ibid.*, p. 35.

⁶² *Ibid.*, p. 35.

⁶³ Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 19. Opinión de un anónimo cronista de *El Mundo Ilustrado* en enero de 1914.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

–Yo no puedo sumarme al muralismo porque, tal como hoy está, sería expresar un socialismo que no es el mío.

–¿Es usted socialista?

–Yo siempre me he sentido socialista y comunista, pero también cristiano; es decir, *milito en un comunismo mucho más completo que el de los ateos*. El movimiento ateo es una refosilización a la que conduce el materialismo, doctrina enemiga de la de San Francisco de Asís. Yo procuro seguir los pasos de San Francisco. Creo que mi soledad es la culminación de este proceso.

–¿La expresión de su ideología está en su obra?

–Sí. La considero esencialmente cristiana porque se preocupa, sobre todo, del alma. Gamio me pidió que pintara al pueblo en su parte física, exterior; yo en cambio le presenté un trabajo en que alentaba lo religioso y por eso hice una obra más completa⁶⁵.

Esta cita es relevante para la hipótesis de esta tesis ya que hacia los años cincuenta Goitia declara abiertamente que no puede ser muralista, porque, según señala, el de ese momento, se ha transformado. Goitia no concuerda con la propuesta muralista para este entonces. Pero, ¿qué sucedió décadas antes cuando el muralismo surgió?

Es necesario señalar esto ahora porque se intenta reconstruir la circunstancia histórico-cultural en la que Goitia llevó a cabo su obra. Y aunque no todas las anotaciones son del periodo que interesa, todas tienen una relación directa con el planteamiento de esta tesis. Para hablar del periodo que interesa aquí es necesario reconstruir el contexto de cómo era la Academia de San Carlos cuando Goitia ingresó; cómo fue la estancia de Goitia con las tropas villistas, y su posterior salida; señalar algo de su larga estancia en Europa, y de quienes aprendió; lo que pensó del Muralismo años más tarde del periodo; y qué sucedió relevante en los años que comprenden el periodo revolucionario en el ámbito artístico.

⁶⁵ Antonio Luna Arroyo, *Op. Cit.*, pp. 103-104, *Apud.*, Revista Mañana, julio 27 de 1957. Las cursivas son mías.

IV. EL INICIO DEL PERIODO REVOLUCIONARIO DE GOITIA:

PAISAJE DE PATILLOS, ZACATECAS

¿Se quiere más luz y cielos más límpidos, aire más transparente y sol más radiante que el que hay en sus cuadros? Sin embargo no encontramos en los cuadros de Goitia alegría y miel del mundo, porque precisamente no hay en ellos miel para caramelos.

Ignacio Márquez Rodiles

Se trata de una acuarela sobre papel que mide 32.5 x 76 cm. Se encuentra en el Museo Francisco Goitia de Zacatecas. En ésta se observa, en un primer plano, un amplio paisaje raso, al centro se encuentra un charco, a la izquierda, un poco más atrás se observan alrededor de siete árboles, quizá se trata de huizaches o de mezquites, casi secos y con poco follaje. Todos están regados entre el terreno; tres de ellos se aprecian más adelante. En un segundo plano, en la misma parte de la imagen, se aprecian dos grupos de personas, que se encuentran frente a frente. Entre ambos grupos, se distingue un pequeño pueblo. Éste se halla en lo alto de una ancha loma del amplio terreno. En este mismo plano, al centro, se encuentran dos animales pastando. En el lado derecho de la imagen, a la misma altura del pueblo se observa un gran lago, que se extiende hasta la mitad del paisaje. Es decir, ocupa la mitad del cuadro. Al fondo se localiza una cadena montañosa, la cual podría ser la Sierra de Chapultepec o la Sierra de Fresnillo, pertenecientes ambas a la Sierra Madre Occidental, las cuales atraviesan Fresnillo, Zacatecas.

Si se divide la obra de forma rectangular, en tres partes iguales a lo largo, los elementos señalados anteriormente ocupan una tercera parte, es decir, la primera parte de abajo hacia arriba. Las dos terceras partes restantes, las ocupa un cielo resplandeciente con nubes apenas visibles. Sin embargo, hay un equilibrio perfectamente visible, Goitia coloca el poblado con los dos grupos de personas a la misma altura del enorme lago. En éste, por cierto, se alcanzan a distinguir tres o cuatro aves en vuelo, una detrás de la otra, las cuales se ubican en la parte superior derecha del cuadro.

Los cielos azules son recurrentes en la obra de Goitia, ocupan en su mayoría, una buena parte de los lienzos. En esta acuarela sucede lo mismo, lo cual nos recuerda a José María Velasco, quien cabe recordar, fue maestro de Goitia. Velasco pintó con

extremo detalle sus paisajes y concedió considerable atención a los cielos. Sin embargo, no es la única característica que tomó Goitia de Velasco, también se aprecia una paleta de colores parecida y un realismo en el sentido de que esta acuarela semeja detalladamente el paisaje natural. La grandeza panorámica de los valles de México y la minuciosidad que logra conjuntar Velasco son elementos que también se hallan en Goitia. Y aunque Goitia declaró, al ser cuestionado acerca de qué era lo que le debía a Velasco, lo siguiente:

Poco, muy poco como maestro, pues toda su capacidad y sabiduría no pudieron infundir en mí la más elemental de las normas en el arte de pintar. Lo que aprendí no fue porque me lo enseñara, sino porque directamente lo obtuve al verlo pintar sus cuadros. Velasco era un extraordinario pintor; pero un pésimo maestro, en el estricto sentido didáctico⁶⁶.

Es cierto que Goitia no sólo aprendió examinando directamente la obra de Velasco, sino que la técnica y temática del paisaje los había aprendido durante su formación en San Carlos. Goitia perteneció a la tradición pictórica del paisaje en la Academia, es un nieto pictórico de Landesio. Goitia estudió a Landesio directamente y a través de Velasco. “En Landesio estima el colorido; en Velasco, el sentido tan mexicano del tema. ‘Yo’, [...] ‘lograré’ una pintura de paisaje más mexicano todavía, lo espero en Dios⁶⁷”. Cabe señalar que con la aparición de Landesio en México, nació la pintura mexicana del paisaje.

Fue él quien, según todos los indicios, trajo de Roma sus primeras semillas. “Poco se conocía hasta entonces –dice Revilla– la pintura del paisaje en México. Los maestros de la antigua escuela mexicana no cultivaron el género. Clavé lo había enseñado, pero muy tímidamente, y los países (así denominaban antaño a los paisajes pintados) que hasta esa época habían llegado a la República no eran suficientemente notables para llamar la atención, ni dar cabal idea del género”. En sustancia, quiérese decir que fue Landesio el fundador de la pintura del paisaje moderno en México⁶⁸.

En resumen, Goitia se desarrolló en dicha tradición académica, y sustrajo de ella el realismo. Sin embargo, en *Paisaje de Patillos, Zacatecas* también se halla la manera

⁶⁶ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia, Op. Cit.* p. 34.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁸ Juan de la Encina, *El paisajista José María Velasco*, en *Ibid.*, p. 31.

de proceder que propuso el impresionismo: salir a pintar al aire libre y plasmar la descomposición de la luz sobre los objetos. El artista aprendió dichos preceptos durante su estancia en España con el pintor Francisco Galí, quien señaló: “Había venido de la Academia de San Carlos de México de copiar láminas de paisajes y yo le decía: ‘Eso es lo que no debes hacer; recorramos las calles, los campos, vamos a la montaña y pintemos allá. Y así lo hicimos tres años consecutivos’⁶⁹”. Sobre todo en la temática y en la manera de abordar el paisaje por medio de los valores de la luz y sombra, en los que pasa bruscamente de la sombra a la luz, usando la técnica de las oposiciones tonales, en colores transparentes llegando, a las relaciones de tono más atrevidas⁷⁰ es que se encuentra el realismo y el impresionismo.

La fecha de este cuadro también es difusa. He reunido la siguiente información; en el trabajo de Alfonso de Neuvillate aparece como 1913, al igual que en el estudio de María Teresa Favela⁷¹, en donde sólo aparece como *Paisaje de Patillos*. Es pertinente señalar ahora que en la imagen que apunta a nuestro cuadro en el trabajo de Favela aparece erróneamente como *Paisaje de Pinos, Zacatecas* y como de 1942, según advierte el pie de imagen. En el texto propiamente dicho la autora apunta lo siguiente de *Paisaje de Patillos*:

Durante la Revolución mexicana, Goitia no solamente se deleitaba pintando escenas de combate, sino que también lleva a cabo temas paisajísticos como el *Paisaje de Patillos* (1913); se trata de una interpretación de su tierra natal, la demostración de la nostalgia de un sitio para él todavía sereno, con cierta dosis de desolamiento, sin haberse dejado tocar por la lucha armada⁷².

Esta descripción alude al cuadro, objeto de estudio en este capítulo. Pero para dejar claro los datos que antes mencioné llegué a la conclusión de que existe un error de impresión en el trabajo de Favela: el pie de la imagen no corresponde con la impresión, la cual es *Paisaje de Patillos, Zacatecas*. Además, la descripción de *Paisaje de Pinos, Zacatecas* corresponde con otra imagen.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁷¹ María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 108.

⁷² *Idem.*

De regreso a las fechas asignadas a este cuadro, en el catálogo de la exposición del artista de 1946 aparece como de 1913 y con el título de *Paisaje de Zacatecas*⁷³. Empero, en una cronología que precede a las obras de este catálogo, se habla de un “Paisaje de Patillos” de 1914 que se encontraba en la colección de John C. Merriam, en Washington⁷⁴. Esto genera otro problema, el cual llama la atención y lleva al siguiente cuestionamiento, entonces del que se ha venido hablando, ¿se llama, en realidad, *Paisaje de Zacatecas*, y existió entonces otro con el nombre de “Paisaje de Patillos”? No hay más elementos que me permitan responder a esta pregunta.

Independientemente de cual sea el título original, el autor del texto *Goitia (biografía)*: José Farías Galindo transcribe las palabras que Goitia pronunció al recibir el premio de la bienal: “De regreso al país [1912] [...], un paisaje del lugar de mi nacimiento, el rancho de Patillos, Zacatecas, y una escena de nuestra revolución me dieron a conocer al distinguido hombre de ciencia doctor don Manuel Gamio⁷⁵”. Ahora bien, Goitia regresó de Europa a Fresnillo en 1912. El cuadro lo realizó a su regreso, según las palabras del propio artista, ¿es entonces 1912 la fecha correcta de la factura del cuadro? Sin embargo, más adelante, Farías Galindo señala que la obra fue hecha en febrero⁷⁶ de 1913, año que coincide con el *Paisaje de Zacatecas* del catálogo de 1946. Si en efecto *Paisaje de Zacatecas* es el mismo que *Paisaje de Patillos, Zacatecas* entonces el cuadro es muy probablemente de esa fecha, ya que es la fecha que señalan los autores que estuvieron en contacto con el pintor, es decir, las fuentes primarias.

Los problemas que han presentado la mayoría de las obras de Goitia vistas en esta tesis son: diversos títulos asignados y fechas de factura imprecisas. Estos son los mismos que subyacen en esta acuarela. Y es que además los propios estudios consultados tienen graves errores, como por ejemplo, en el trabajo de Luna Arroyo aparece como un óleo sobre tela.⁷⁷ Pero más allá de señalar una fecha precisa o datos precisos de la obra, lo único certero es que esta pintura fue realizada a la llegada de Goitia a México de Europa. El estilo: dibujo minucioso, el tema paisajístico y el efecto realista con los colores indican que tiene que ver más con el estilo riguroso que trajo

⁷³ Víctor M. Reyes, *Francisco Goitia. Catálogo de la exposición que presentan en Zacatecas, con motivo del cuarto centenario de su fundación*. México, SEP- El Gobierno e Instituto de Ciencias del Estado de Zacatecas, 1946, buscar en la parte de las láminas.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁵ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, p. 16-17. La información en los corchetes es mía.

⁷⁶ El mes de febrero corresponde al periodo de heladas en el estado de Zacatecas, que va de finales de noviembre a marzo.

⁷⁷ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia, Op. Cit.*, p. 390.

Antonio Fabrés a San Carlos y no con estilo de las obras posteriores, en las que hay más libertad en el dibujo, tema y pincelada. Sin embargo, es incierta la fecha de factura.

La paleta de colores amarillos, ocre y verdes, en sus diferentes tonalidades hace pensar que se trata de una época de sequía o calurosa, como por ejemplo, el mes de junio, que es el mes más caliente en Zacatecas. Sin embargo, el clima que predomina en dicho estado es semiseco, y en menor proporción, el clima templado, lo que indica que el artista lo pudo haber hecho en cualquier época del año.

En el artículo de Alfonso Toro se habla de una acuarela con las mismas características, y lo más probable es que se refiera al mismo cuadro. El autor no menciona el título, pero dice:

Comenzaremos por anotar tres paisajes de la región que acabamos de citar [hacienda de las cercanías de Fresnillo]: uno a la acuarela y dos óleos. El primero de ellos representa una de esas desnudas estepas del Norte de nuestro país, que sólo a un gran artista es dado a pintar, ya que a primera vista no seducen ni por su línea ni por su color, ni por otra cosa más que por la inmensidad de tierra tendida bajo la cuenca plomiza del cielo, que trae a la memoria los hermosos versos de Othón en que describe una soledad parecida⁷⁸.

Reflexión que me lleva a pensar, ¿por qué representar este paisaje sin relevancia aparente? Para José Farías esta acuarela: “por su belleza es el mejor homenaje a su tierra⁷⁹”. Para Neuvillate ésta obra “constituye la primera aportación del pintor a lo mexicano⁸⁰”, y es que para esta época, los muralistas todavía no terminaban de formular, tanto en el plano ideológico como en el plástico, la propuesta del arte mexicano, que formaría una parte importante de la historia del arte en México.

En esta acuarela hay una soledad y una melancolía aparente. Ambos elementos están representados por los pocos árboles pelones y secos, y por la larga extensión de tierra, que por los colores ocre, se adivina que está seca; así como también por los demás elementos que se encuentran aislados y lejanos. Dichos elementos coinciden con el hecho de la llegada del pintor a su tierra, después de su larga estancia en España e Italia, al no haber encontrado nada, ni a su familia, sólo agitación política, por la reciente estallamiento revolucionario.

⁷⁸ Alfonso Toro, “El pintor de la raza”, en *Revista de Revistas*, 17 de noviembre de 1918, en Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, Ilus. 26. La información en los corchetes es mía.

⁷⁹ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, p. 24.

⁸⁰ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, p. 45.

Cabe decir que el clima, el paisaje, la flora y la fauna de esa región de Zacatecas, es decir, Fresnillo, son característicos del clima semiseco. Así que también podría ser que esta acuarela sólo plasma el paisaje común de Fresnillo, y no hay melancolía ni soledad, ya que también el cielo, por la gama de azules claros, crea un efecto contrario, de esperanza. Como pensó Toro al decir que “no seducen ni por su línea ni por su color, ni por otra cosa más que por la inmensidad de tierra tendida bajo la cuenca plomiza del cielo”. Sin embargo, me inclino a pensar que la atención en el cielo (porque ocupa la mayor parte del cuadro) que representaría la esperanza frente al contexto desolador provocado por la Revolución, contrasta con los colores de la tierra, de las montañas y de los árboles, que representarían la melancolía. Hay un choque de los dos elementos representados: tierra y cielo, melancolía y esperanza, la esperanza está en el cielo y la melancolía en la tierra. La melancolía entendida como la condición que entre sus síntomas está la depresión, el miedo, la locura, la misantropía a causa de una alteración mental⁸¹. Y es que Goitia había sufrido durante su estancia en Italia un decaimiento por sus afecciones pulmonares, al grado de provocar alteraciones psíquicas.

Goitia refirió que para la realización de cada una de sus composiciones, la mayor preocupación era: “tomar cada aspecto de mi tierra y de la raza, y hacer con ellos una totalidad que sea claramente comprensible⁸²”. Goitia pretendió configurar una idea plástica de México, para cambiar la visión de los ricos o burócratas con cierto poder en su trabajo, como declaró a Anita Brenner. Para Goitia, México es un concepto que incluye no sólo a su gente, sino también a sus paisajes naturales. Esta es la idea que a mi parecer subyace en esta obra. Y aquí concuerdo con la idea que plantea Neuvillate, es esta obra la primera aportación a lo mexicano que después llevarán a su máxima expresión los muralistas.

El artista atravesaba por un proceso creativo, caracterizado por perfeccionismo para realizar sus obras. El pintor dejó testimonio de los complejos procesos creativos que tuvo al realizar *Tata Jesucristo*, *Paisaje de Santa Mónica* y *Noche de luna en Santa Mónica*⁸³, “Y lo mismo le sucedió con el cuadro de Patillos que se encuentra en Nueva York, el que hizo en un mes trabajando día y noche, sin éxito seguro, hasta que le salió en un *momento* la limpia proyección sentimental y conceptual⁸⁴”.

⁸¹ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía: estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 11-86.

⁸² Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, p. 573, *Apud*, Anita Brenner, p. 342.

⁸³ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia, Op. Cit.*, pp. 110-116.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 113.

En esta acuarela se hacen evidentes las palabras que dijo Galí a Goitia con respecto a los estados de ánimo de este último: “Usted dice nuestras cosas como un buen pintor indígena. Se encontrará a sí mismo cuando regrese a su país y logre la integración de sus sentimientos y de su razón con el medio ambiente mexicano⁸⁵”. Y es que cabe decir que Goitia tuvo una sobresaliente estancia en España; tuvo una excelente crítica en sus exposiciones, en las que mostró dibujos sobre Barcelona.

Siguiendo la propuesta de Baxandall, es necesario establecer y organizar las condiciones del pintor en una lista, sobre las cuales actuó Goitia para tomar decisiones, para resolver los problemas que se le presentaron durante la factura del cuadro. El objetivo de esta forma es para señalar y explicar con más precisión cuáles fueron las causas que resultan de mi interés, que dieron la forma final a este paisaje. Es decir, para hacer una *crítica inferencial* sobre los cuadros de Goitia. Es necesario recordar que para el análisis que propone Baxandall para una pieza de arte, es decir, el *troc*, es necesario señalar que las *condiciones* del pintor a las que se refiere Baxandalla se enfocan en los elementos técnicos del cuadro: formas, colores, estilos, etc., en relación con la cultura del pintor. Desde mi punto de vista las *condiciones* no determinan a la obra, la afectan en el sentido de que intervienen en el diseño o forma final del cuadro, y son las que siguen:

1. Formación en la tradición académica del paisaje en la Academia de San Carlos.
2. Enseñanzas de Landesio: temática paisajística, realismo.
3. Enseñanzas de Velasco: estructuras armónicas, detallismo, paleta de colores y cielos.
4. Compañeros en San Carlos interesados por cambiar los antiguos métodos academicistas.
5. Estudios en España: método impresionista (pintar al aire libre).
6. Paisajes secos de Fresnillo, Zacatecas.
7. Inestabilidad política en el país por la Revolución que recientemente había estallado.
8. Algunos pintores de la época asignan diferentes fechas de factura a sus cuadros.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

Si bien el *cometido* de esta pintura no está tan claro, en el sentido de que no hay una declaración directa del cómo fue que Goitia decidió hacer esta acuarela, se infiere que se trata de un cometido propio, es decir, por iniciativa del propio pintor debido a que hasta ese momento Goitia no se sabe si trabajaba por encargo, y todo parece indicar que aún no se incorporaba al ejército revolucionario. Es sólo hasta que se integra al grupo de Felipe Ángeles, a quien se puede considerar un mecenas “indirecto” porque lo escuchó atentamente y lo aceptó como “pintor observador en las filas villistas”, aunque no le encargó las obras como tal a Goitia. Pero será hasta más adelante, en la *etapa etnográfica*, en la que Manuel Gamio será su mecenas, lo cual se hará visible en las características de las obras de ese periodo. Las ocho *condiciones* que se han propuesto están en un grado inferior al que aparecerán en otras pinturas. Algunas de estas desaparecerán y otras se agregarán como se observará más adelante con otras pinturas. Las *condiciones* 1, 6 y 7 son más generales, es decir, hablan del contexto cultural, social y físico. Las ocho nos permiten inferir que este cuadro corresponde por la temática: paisaje, y las características técnicas: trazos y paleta de colores, a un etapa temprana (1912-1913), donde se observan los rasgos a la antigua usanza academicista y los recientes estudios del pintor en España sobre los métodos impresionistas; más que encontrar un estilo propio, es un primer ensayo de lo que desarrollará más adelante Goitia.

V. EL INICIO DE LA CRÍTICA SOCIAL DE GOITIA EN *EL MADERISTA*

Este óleo sobre tela, mide 155 x 115 cm⁸⁶, se encuentra en el Museo Francisco Goitia de Zacatecas, Zacatecas. El cuadro está organizado en dos planos. En primer plano, del lado derecho de la pintura, aparece un personaje de piel morena. Está representado de pie y de frente, con las piernas ligeramente flexionadas y con los brazos un poco abiertos. En la mano derecha sostiene una botella por el cuello, en la mano izquierda lleva un arma larga, un fusil. Viste unos pantalones anchos blancos, de manta. Está desnudo de la cintura hacia arriba, sobresalen los pectorales marcados del personaje. Sobre el hombro derecho se aprecian los restos de una camisa, son de tonos blancos con partes de color café, que simulan manchas de tierra. Sobre el hombro izquierdo lleva un morral que se extiende hasta los muslos. Se adivina, por la expresión del rostro y la boca abierta, que el personaje está gritando. Se distinguen marcas faciales entre las dos cejas, sobre la frente, así como en el ojo izquierdo, hablan de cierta edad y experiencia. El personaje porta un sombrero oscuro apenas definido. El fondo de esta pintura es poco claro. El personaje aparece sobre un piso de tierra. En el segundo plano, detrás del único personaje, se distingue una construcción; aparecen sólo dos entradas rectangulares, que van del piso al techo y están divididas por una columna. En los fondos de la primera y segunda entrada sólo se aprecian manchas de pintura. Se advierte un pasillo frente a ambas entradas, que oscurecido por la sombra del muro de enfrente, de éste último sólo se distingue una parte en el lado derecho de la pintura.

La paleta de colores de la pintura es a base de ocre. La pincelada es pastosa como en la mayoría de los cuadros vistos. Los trazos están poco definidos, pero lo suficiente para entender que se trata de un personaje revolucionario. Sin embargo, esta última característica hace pensar que la pintura no está terminada.

Pero, ¿de qué habla este cuadro de Goitia? Dos de los múltiples títulos acuñados para este cuadro son: *El maderista* y *¡Viva Madero!* Ninguno de los títulos es fortuito, son los que mejor describen al cuadro. El segundo, en tono irónico llama a Madero; el primero, sólo alude a un seguidor de Madero. Para ver el surgimiento de este personaje en la Revolución Mexicana es necesario ver cómo se desarrolla su participación hasta la aparición del Plan de Ayala, realizado por Emiliano Zapata. El Plan de Ayala visto

⁸⁶ Lourdes Fava, *Op. Cit.*, p. 24.

como la reacción a las promesas incumplidas del Plan de San Luis Potosí, realizado por Francisco I. Madero una vez que éste llegó a la presidencia.

Ante el creciente descontento social derivado de la dictadura de Porfirio surgió Francisco I. Madero. Díaz planeó y más tarde realizó la reelección para las elecciones de 1910. El otro candidato de oposición, Franco I. Madero se encontraba en la cárcel de Lecumberri, después de haber sido detenido por obstruir el tránsito durante su campaña en Monterrey. Después, fue trasladado a San Luis Potosí. En octubre, puesto en libertad condicional huyó a Estados Unidos, donde lanzó el Plan de San Luis Potosí, fechado el 5 de octubre de 1910. En él, Madero declaró nulas las elecciones que se habían efectuado, desconoció al gobierno de Díaz, se proclamó presidente provisional y afirmó el principio de no reelección.

El artículo tercero del plan, uno de los más importantes, declaraba que se restituirían a sus primitivos propietarios, en su mayoría indios, las tierras de las que los habían despojado los tribunales y autoridades durante el régimen de Díaz con la ley de terrenos baldíos; lo cual sucedería una vez ganada la revolución. Quedarían sujetas a revisión dichas disposiciones y los nuevos propietarios de las tierras deberían devolverlas a los pequeños propietarios que habían sufrido despojo⁸⁷. Este punto del plan atrajo la atención de los campesinos.

Finalmente, este documento, en el artículo número séptimo llamó al pueblo a levantarse en armas el 20 de noviembre del mismo año “desde las seis de la tarde en adelante⁸⁸”. Y aunque aparentemente el día pasó sin pena ni gloria, en el norte del país se produjeron los primeros alzamientos con Francisco Villa y Pascual Orozco, desconocidos aún.

La Revolución empezó a tomar forma a principios de 1911. En marzo prosiguieron los alzamientos en distintos puntos del país. En el estado de Morelos se levantó Emiliano Zapata con otros dirigentes locales. El 10 de mayo Madero reunió a las diferentes fuerzas que lo apoyaban y a los representantes del gobierno de Díaz en Ciudad Juárez, Chihuahua. La finalidad de dicha reunión era llegar a una transacción que permitiera poner fin a la insurrección campesina. Mientras Madero dudaba y postergaba el ataque, sus jefes militares, Villa y Orozco, sin esperar sus órdenes, tomaron la plaza; fue la primera ciudad en poder de la Revolución⁸⁹.

⁸⁷ Adolfo Gilly, *Op. Cit.*, pp. 81-82.

⁸⁸ Jesús Silva Herzog, *Op. Cit.*, p. 139.

⁸⁹ Adolfo Gilly, *Op. Cit.*, p. 83.

La base que subyacía en los tratados de Ciudad Juárez fue que tanto Díaz como Madero comprendieron que había que llegar a un acuerdo, antes de que la revolución campesina los sobrepasara. Los tratados fueron firmados el 21 de mayo entre los representantes del gobierno y Madero, en los cuales Díaz se comprometía a renunciar y a entregar el poder como presidente interino a Francisco León de la Barra.

El 25 de mayo renunció Díaz y el 26 salió exiliado a Francia. El 7 de junio Madero entró triunfante a la Ciudad de México; tal hecho significaría para la clase media y alta que la Revolución había terminado y para los campesinos apenas empezaba⁹⁰. Los acuerdos de Ciudad Juárez resultaron un fracaso y las fuerzas campesinas empezaron a resolver sus demandas por su propia iniciativa.

Zapata y sus seguidores entraron a la Revolución como maderistas; “su preocupación por la afiliación nacional del movimiento del sur era profundamente política: el grupo de Ayala quería estar unido a un programa nacional, y ese era entonces el Plan de San Luis Potosí⁹¹”. Pero al llegar Madero al poder, todo había resultado diferente y las promesas del Plan de San Luis no se llevaron a cabo.

Los pueblos del sur comenzaron dando su apoyo político a un ala de la burguesía y sublevándose a su llamado. Pero pronto ese apoyo se transformó de hecho en una *alianza*, en la medida en que la revolución del sur desarrolló su propia dirección independiente y la conciencia de sus intereses de clase divergentes y aun antagónicos con los del maderismo. Y finalmente esa alianza se transformó en una *ruptura* y un enfrentamiento, con un programa propio del sur, el Plan de Ayala, acta de nacimiento del zapatismo y manifiesto político nacional de la revolución campesina⁹².

Así fue el proceso revolucionario en el sur. El presidente interino, León de la Barra pretendió llevar a cabo el desarme de las fuerzas campesinas. Sin embargo, Zapata se negó a entregar las armas mientras no recibieran las tierras. Las negociaciones se hicieron una y otra vez. Finalmente, los zapatistas aceptaron “entregar” los fusiles, que el gobierno pagaría. Pero, en parte, esta acción resultó una estrategia: los zapatistas entregaron las carabinas más viejas o inservibles, el resto lo escondieron.

Varias veces negoció Madero con Zapata. La última fue personalmente en el cuartel general zapatista en Cuautla, ésta se llevó a cabo del 18 al 25 de agosto de 1911.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

⁹² *Idem.*

Madero prometió que se entregarían las tierras a través de leyes, durante su gobierno. “Los campesinos, por antigua experiencia, no estaban dispuestos a cambiar las armas por promesas⁹³”. Se dice que Zapata contestó, enseñando su carabina: “Se me hace que no va a haber más leyes que las muelles⁹⁴”. En esos días el ejército federal inició un avance hacia Cuautla para abatir a los zapatistas. Las negociaciones se interrumpieron. El hermano de Emiliano, Eufemio propuso fusilar a Madero: “Este chaparrito ya traicionó a la causa y está muy tierno para jefe de la revolución. Mejor nos lo quebramos, no va a cumplir con nada⁹⁵”. Pero Emiliano se negó y dijo: “La gente aún cree en él [...] hay que esperar a que le pierda la confianza”, “Cuando suba y no cumpla, no faltará un palo donde colgarlo⁹⁶”.

El 1º de octubre de 1911 se llevaron a cabo las elecciones donde triunfó Madero. El 6 de noviembre se hizo cargo de la presidencia. Madero:

quería establecer un régimen democrático en el país y al mismo tiempo acabar de raíz con la revolución campesina, fines que parecían congruentes e inseparables y eran en cambio contradictorios y hasta antagónicos: no podía haber democracia estable sin reparto agrario, como incluso lo advertía en la ciudad el ala radical del maderismo⁹⁷.

Tres semanas después de que Madero subió al poder, el 25 de noviembre de 1911, Zapata redactó y proclamó el Plan de Ayala. Con éste se alza otro polo de poder organizado y se declara a Zapata, general en jefe del Ejército Libertador del Sur. El plan fue hecho por Emiliano Zapata y Otilio E. Montaña. Éste último había sido maestro de la escuela de la Villa de Ayala y fue quien dio expresión a las demandas del campesinado en el Plan de Ayala. Éste descende de diferentes planes revolucionarios que reiteran, bajo diferentes formas, la idea de abolir la renta agraria. El antecedente más lejano son los *Sentimientos de la Nación* de José María Morelos.

El 28 de noviembre el plan fue firmado por el ejército zapatista. El encabezado dice: “Plan libertador de los hijos del Estado de Morelos, afiliados al Ejército Insurgente que defiende el cumplimiento del Plan de San Luis, con las reformas que ha creído

⁹³ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Idem.* Nótese que se habla de los colgados como algo cotidiano durante la lucha. Esta referencia es importante para los cuadros sobre colgados de Francisco Goitia.

⁹⁷ *Idem.*

convenientemente aumentar en beneficio de la Patria Mexicana⁹⁸”. El documento denuncia que Madero abandonó la revolución; que desde que subió al poder persigue a los revolucionarios, a quienes había acusado de bandidos y rebeldes; que se ha aliado con elementos del porfirismo, y que en nombre de los tratados de Ciudad Juárez anuló las promesas hechas en el Plan de San Luis. En consecuencia, el documento “declara traidor a la revolución a Francisco I. Madero, desconociéndolo como jefe de la revolución y como presidente de la república y llamando a su derrocamiento⁹⁹”. En el artículo 1º, el Plan de Ayala dice:

Teniendo en cuenta que el llamado Jefe de la Revolución Libertadora de México don Francisco I. Madero, por falta de entereza y debilidad suma no llevó a feliz término la Revolución que gloriosamente inició con el apoyo de Dios y del pueblo, puesto que dejó en pie la mayoría de los poderes gubernativos y elementos corrompidos de opresión del Gobierno dictatorial de Porfirio Díaz, que no son ni pueden ser en manera alguna la representación de la Soberanía Nacional [...]; teniendo también en cuenta que el supradicho señor don Francisco I. Madero, actual presidente de la República, trata de eludirse del cumplimiento de las promesas que hizo a la Nación en el Plan de San Luis Potosí, siendo las precitadas promesas postergadas a los convenios de Ciudad Juárez [...]. Por estas consideraciones declaramos al susodicho Francisco I. Madero, inepto para realizar las promesas de la Revolución de que fue autor, por haber traicionado los principios con los cuales burló la voluntad del pueblo y pudo escalar el poder¹⁰⁰.

Es así como Madero resultó un traidor para los campesinos, según señala el documento más importante de uno de los polos fundamentales de la Revolución. Francisco Goitia siempre sintió afinidad por los campesinos; su madre era de origen nativo, a quien nunca conoció. En la hacienda de Patillos siempre convivió con los campesinos, y más tarde, en la Revolución. El ejército revolucionario, en gran parte, fue formado por campesinos de diferentes regiones. Goitia, incluso, se sentía campesino aunque no lo fue nunca. Esta pintura presenta a un campesino revolucionario defraudado por Madero. La expresión del rostro del personaje señala la decepción que generó la llegada de Madero al poder.

⁹⁸ Jesús Silva Herzog, *Op. Cit.*, p. 240.

⁹⁹ Adolfo Gilly, *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁰⁰ Jesús Silva Herzog, *Op. Cit.*, p. 241.

El cuadro presenta ciertas dificultades, la primera es, como ya antes hice mención, que tiene varios títulos, la segunda es que tampoco está fechado; la tercera es que hay dos versiones. Alfonso de Neuvillate menciona:

El revolucionario, también conocido por *El desesperado*, *El maderista* o simplemente *¡Viva Madero!* ¿A qué se debe este cambio o alteración en el nombre? Seguramente a que fue registrado con una u otra denominación según el albedrío de los jefes del departamento de Artes Plásticas en turno. Fue pintado en 1914, y es un cuadro grande, de 1.10 x 1.51 m y pertenece al Museo Nacional de Arte Moderno de México¹⁰¹.

Si bien las medidas no concuerdan de manera de exacta porque seguramente son aproximadas, esta declaración de Neuvillate es una solución a la pregunta de por qué existen diversos títulos. María Teresa Favela llama al cuadro *El desesperado*. He decidido quedarme con el título de *El maderista* porque en el catálogo más reciente (2003) de la obra del pintor, realizado por el Museo Francisco Goitia está catalogado con dicho título. Según Favela:

Existen dos versiones de *El desesperado*, que son un “primer estado” y otra, una obra inconclusa; pero ¿cuál es la razón de llamarla de la primera forma? La respuesta la encontramos en la aseveración del mismo artista, ya que decía que nunca hacía bocetos sobre la tela, ni siquiera dibujaba: pintaba de una vez, en forma definitiva, sin hacer experimentos. Estos cuadros representan a un hombre salvaje, siniestro y miserable del pueblo; su cuerpo se encuentra cubierto por harapos, en actitud desafiante, con una botella de licor en una mano y en la otra sostiene un fusil. El gesto de su rostro resulta espeluznante, emite un gemido y los ojos se encuentran totalmente encolerizados: es el encuentro con su trágico destino¹⁰².

Favela señala que ambas versiones se llaman: *El desesperado*. Por otra parte, esta cita es la primera declaración de que existen dos versiones de este cuadro. Esto aclara la existencia de dos pinturas similares, una es entonces nuestra pintura *El maderista*, del que se habla en este apartado, y otra, un boceto en pintura, del que se desconoce su paradero. Aquí, sólo se hablará del primero porque es el que corresponde al periodo

¹⁰¹ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁰² María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 74.

revolucionario y porque no se tiene ubicado el otro cuadro. (Véanse *El maderista* c. 1914 y *El maderista* c. 1951)

En el texto de Antonio Luna Arroyo, *El maderista* aparece como del periodo revolucionario, dice:

Del periodo revolucionario es también “El soldado de la Revolución”, boceto inconcluso, que aún queda como recuerdo, en su estudio: violento trabajo de aquellos días, que presenta un salvaje y trágico hombre miserable del pueblo, cubierto de andrajos que apenas ocultan las partes nobles del cuerpo, en actitud de desafío al más allá, con una botella de “chinguiri” en una mano y un fusil en la otra¹⁰³.

Nótese que Luna Arroyo se refiere a la pintura como *El soldado de la Revolución*, otro título más a la lista. Éste, sólo menciona que la pintura pertenece al periodo revolucionario, sin embargo, no señala una fecha precisa. Indica también que la pintura está inconclusa y que estuvo en su estudio. La descripción indica que se trata de un hombre de “aquellos días” de la Revolución. Se rescata esta valiosa descripción de Luna que es una de las fuentes primarias para estudiar a Goitia. Más adelante, Luna habla del otro cuadro, boceto en pintura del que nos dio noticia Favela:

El viejo artista preparaba para la exposición de arte mexicano en París en el año de 1951 un excelente cuadro que también se quedó en boceto; se llamaba “El desesperado”. Pidió dinero al I.N.B.A para realizarlo y le fue negado, contestándole que estaría bien representado en el festival con lo que ya tenía hecho¹⁰⁴.

Para Luna *El maderista*, o el que él llama *El soldado de la Revolución*, es de 1914, es un boceto al óleo¹⁰⁵. Y es entonces de 1951, el otro cuadro del que nos da noticia Favela, que Luna refiere en esta cita. Sin embargo, ahora sólo interesa el de 1914. En este fragmento Luna distingue el cuadro de 1951 como *El desesperado*. Ahora bien, más adelante Luna menciona lo siguiente:

La pobreza y la actitud en que ha vivido le han dejado un saldo de más de diez obras monumentales inconclusas: desde luego el grande y violento cuadro de 2.50 x 2.00 metros “Viva Madero”,

¹⁰³ Antonio Luna Arroyo, *Op. Cit.*, pp. 101-102.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 380.

que muestra un soldado popular de la época de la Revolución de 1913, portando en la mano derecha una botella de tequila y en la otra una carabina 30-30. El personaje central de esta obra es de tamaño natural y su expresión, brutal, pues todo él transpira salvajismo, libertinaje en medio de la tragedia. No he visto un cuadro que caracterice mejor a la tropa que luchó durante la Revolución. Este cuadro me recuerda que alguna vez, comentando con Goitia el acuerdo del presidente de la república don Adolfo Ruiz Cortines tendiente a fundar una Comisión de escritores que hicieran la historia de la Revolución de 1910, me dijo: “Los designados no son historiadores, y además, se han olvidado de quienes mejor podemos hacerla: los que la vivimos. Los pintores, ¿acaso no han hecho una buena historia de España? ¡Qué mejores documentos que las pinturas de Goya y de Velázquez al respecto! Desgraciadamente, nuestros presidentes no se rodean de los consejeros adecuados, sobretodo en el campo de las Bellas Artes, en las que nuestro país ocupa un lugar preferente en el mundo¹⁰⁶”.

Es entonces, ¿otra pintura más? Por la descripción se puede pensar que se trata de *El maderista* de 1914. Sin embargo, las medidas de éste señalan que se trata de otro cuadro, tal vez otro cuadro que se desconoce. Hasta el momento nadie ha hablado de una pintura con estas medidas. En esta cita está planteada la importancia de Goya y Velázquez como pintores-historiadores que registraron la guerra que vivieron directamente. Goitia hizo lo mismo, registro la Revolución en sus pinturas, y en ese sentido se volvió un historiador. Las pinturas de dichos tres artistas serían entonces otro tipo de documentos de las respectivas épocas revolucionarias. Así es como Goitia concibe su trabajo, incluso, lo compara con Goya y Velázquez. Asimismo Luna consigna una crítica que hizo Goitia a la política de aquel entonces. El gobierno innumerables veces le negó ayuda. Neuvillate hace la siguiente descripción del cuadro:

Una figura en el centro, sostiene un fusil en la mano izquierda y en la derecha una botella de licor. La escena: una calle de cualquier pueblo de la República. El cuerpo semidesnudo deja ver un tórax espléndido, precisamente en la llamada sección de oro del cuadro, y se libera de la monotonía que podría existir, por medio de las paredes del fondo a base de grandes manchones de color. Toda la obra está conseguida gracias a eso precisamente; a base de las manchas de color, pinceladas muy libres. Aparentemente, viéndolo sin verlo, parece un cuadro apenas manchado; pero no, a la lejanía sobreviene otra impresión, el revolucionario desesperado, alcohólico, con mirada penetrante; el rostro quiere ser, y lo es, doloroso (casi todos los rostros que Goitia pintó son desesperados);

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 210-211.

su ropa se convierte en andrajos, ¿la pobreza?, ¿profunda crítica a las personas que después del combate, la desgracia o la derrota se liberan por medio del alcohol? Pintaba las escenas o hechos que veía, sin invención alguna; no es la fantasía grotesca, sino al contrario, el documento expresionista de un hecho que repetido conmovería al país en la revolución con los pequeños dramas y también, posiblemente, con el no saber por qué, o en contra de qué está luchando. Tiene el cuadro una atmósfera de dolor, de sentimiento, y en esa época ¿quién en México pintaba con esa asombrosa libertad?, ¿con esa conciencia lúcida de dejar nada menos que un documento real y valioso de los acontecimientos?¹⁰⁷

Es otra descripción de *El maderista* desde la perspectiva de la crítica e historia del arte. El texto de Neuvillate de 1964, también forma parte de las fuentes primarias para estudiar a Goitia. Es por esta razón que se rescata esta descripción profundamente acertada. Sin embargo, es interesante que el autor plantee que los manchones son estratégicos, que generan otras impresiones y que logran incluso a la obra. Es importante destacar que el autor le confiere a la obra un calificativo de “documento expresionista” para conmover al país. Goitia se propuso hacer documentos históricos, expresivos, en toda la producción del periodo revolucionario. Más adelante, el mismo autor señala:

Aprovechó, sin lugar a dudas, la experiencia que traía de España, en cuanto a dominio técnico para dejar esta obra, adelantándose en mucho al resto de los pintores que después, finalizada la Revolución, provocarían el llamado renacimiento mexicano con la pintura mural; pero este cuadro y otros que veremos [...] son *antecedentes* y marcan el principio de la escuela realista mexicana¹⁰⁸.

Este es el punto medular de esta tesis. Muy bien lo apunta Neuvillate al decir que Goitia se adelantó a trabajar el realismo en sus cuadros, que más tarde desarrollaron los artistas del renacimiento mexicano. El realismo entendido no como la manera de pintar a la antigua usanza de la Academia de Fabrés¹⁰⁹, sino un realismo en los temas:

¹⁰⁷ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, pp. 34-35.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁹ Para ver más sobre Antonio Fabrés, véase José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1981, pp. 16-24. El pintor español, Antonio Fabrés fue traído a México por Justo Sierra, ministro de Instrucción Pública, para hacerse cargo de la Sección de Pintura como maestro supremo. Los salones de la Academia de San Carlos, en donde se impartía clases nocturnas fueron reconstruidos por Fabrés, instaló muebles y enseres especiales para el trabajo de los alumnos. Durante su estancia en la Academia la iluminación era perfecta; se colocaban modelos vivos o de yeso en cualquier posición o iluminación mediante maquinaria parecida a la del escenario de un teatro moderno. Para los modelos vestidos, Fabrés trajo de Europa gran

expresionistas. El expresionismo después se convertiría en una vanguardia con los posteriores pintores que conformaron el renacimiento mexicano.

Para Neuvillate la pintura es de 1914¹¹⁰. Corona apunta: “Se cree que *El revolucionario* o *El maderista* como también se le conoce es de 1914¹¹¹”. Farías Galindo dice: “‘El desesperado’ o bien el ‘Maderista’ o el ‘Revolucionario’, como también se le conoce, noviembre de 1913¹¹²”. La conclusión es que si bien la mayoría coincide en que se trata de una obra de 1914, lo que se puede afirmar con seguridad es que pertenece al periodo revolucionario por todas las características señaladas que aluden a un estilo impresionista que casi permanece intacto en dicho periodo, excepto por el *Paisaje de Patillos, Zacatecas* que se acerca más al realismo academicista. Por otra parte, tanto Luna como Farías y como Neuvillate son fuentes primarias, por lo tanto, el cuadro fue hecho entre 1913 y 1914.

Casi todos los cuadros del periodo revolucionario tienen binomios en sus estructuras compositivas. Aquí se encuentra en los dos planos en los que lleva a cabo la escena. Por otro lado, también hay otro binomio, quizá el más importante: campo versus ciudad. Éste se evidencia al colocar y presentar al campo con el revolucionario en primer término, y la ciudad con la construcción del fondo en un segundo término. El tercer binomio se encuentra en el contraste marcado por los colores oscuros del fondo y la sección iluminada que antecede, en el primer y segundo plano respectivamente. ¿Qué significan las estructuras binómicas en la obra de Goitia? Compositivamente, sirven para crear equilibrio en las composiciones. Por otro lado, sirven para establecer la importancia que el artista asigna a los elementos, que buscan mostrar y conmover al espectador.

En este caso, siguiendo a Baxandall, podemos establecer las siguientes *condiciones*, que constituyen la base sobre la cual actúa el artista:

1. Descontento social en el país.

cantidad de disfraces para pintar diferentes personajes del siglo XIX, como mosqueteros, toreros, pajes, odaliscas, ninfas, etcétera. Las enseñanzas de Fabrés fueron entrenamiento intenso y rigurosa disciplina, según las normas de las academias de Europa. Se trataba de copiar la naturaleza fotográficamente con la mayor exactitud, no importaba el tiempo que tal tarea requería. “Un mismo modelo, en la misma posición duraba semanas y aun meses frente a los estudiantes, sin variación alguna”. *Ibid.*, p. 17. Cuando se terminaba de copiar el modelo, se tomaba una fotografía por un fotógrafo con la finalidad de que los estudiantes compararan sus trabajos con la fotografía. Los artistas aprendieron a dibujar con un nivel alto de perfección con las enseñanzas de Fabrés.

¹¹⁰ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, p. 19.

¹¹¹ Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, p. 52.

¹¹² José Farías Galindo, *Op. cit.*, p. 24.

2. Inestabilidad política en el país por la Revolución.
3. Diferentes alzamientos en el país.
4. Probable estancia con el ejército villista.
5. Observación directa de los acontecimientos políticos desde otra perspectiva.
6. Método impresionista: pintar al aire libre, técnica de pincelada pastosa y trazos más libres.
7. Tensión entre el paisaje seco de Fresnillo y el paisaje urbano de la ciudad.
8. Temática realista: atmósferas expresionistas.
9. El cuadro como documento histórico y crítico de la sociedad: Goya y Velázquez.
10. Binomios como estructuras compositivas.

Las *condiciones* con el número 1, 2, 3 y 4 son aquí las generales o contextuales. Las que siguen de 5 a 9 son más específicas. Según se infiere, estas últimas son las que elige Goitia para resolver los problemas compositivos de *El maderista*. En este cuadro no sólo se encuentra un documento histórico, idea que encontró y tomó de Goya y Velázquez, se halla un cuadro con una fuerte crítica social. Este tipo de crítica surge a partir de que Goitia se enfrenta con la crisis social al incorporarse a las filas del ejército, donde observa de otra manera los acontecimientos. El tratamiento que da Goitia al cuadro por medio de la condición 10, que no es nueva, resuelve un buen intento de crítica social a la política, que se verá de manera más sólida en otras de sus obras y que culminará con otros pintores en el Muralismo.

VI. LA OTRA CARA DEL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO:

EL BAILE DE LA REVOLUCIÓN

Luego la Codorniz propuso traer música del pueblito inmediato y despedirse con un baile. Y su idea fue acogida con frenesí.

Les llamaban los gorrudos. Y los gorrudos regresaban tan alegremente como habían marchado días antes a los combates, saqueando cada pueblo, cada hacienda, cada ranchería y hasta el jacal más miserable que encontraban a su paso.

Mariano Azuela, *Los de abajo*

En una lista encontrada en el Fondo Documental Francisco Goitia del CENIDIAP autoría de José Farías Galindo, quien durante algún tiempo estuvo a cargo del archivo personal del artista que luego donó a dicha institución, consigna dos cuadros con el mismo título: “El baile revolucionario”. La lista lleva como título: “Obras del pintor Francisco Goitia, que no están en los museos de Zacatecas”. La fecha de la lista es: septiembre de 1986. El cuadro que consigna en el número 13 de la lista es un óleo, mide: 47 x 98 cm, del año de 1916, y se encuentra en el INBA. El siguiente cuadro que aparece en el número 14 de la lista es de la misma técnica, mide: 63 x 122 cm, del año de 1959, y se encuentra ubicado en la familia Azcárraga. (Véase lista núm. 1)

Farías Galindo dice que en los últimos quince años de la vida del pintor, la producción plástica se redujo a una veintena de cuadros entre los que está: “una nueva versión del ‘Baile Revolucionario’, que comenzó entre 1953 y 1955¹¹³”. Sin amargo, también dice más adelante acerca del cuadro: “Baile Revolucionario, enero de 1914¹¹⁴” y no dice el año de 1916 como el mismo apunta en la mencionada lista. Farías Galindo tuvo una estrecha relación laboral y amistosa con el pintor, al grado de conservar el archivo personal de éste, por esta razón es muy probable que conociera muy bien las obras del pintor. Del primer cuadro, el de 1916 de la lista, cuenta con un registro en diapositiva del Fondo Documental Francisco Goitia, que es el que se reproduce en este trabajo. (Véase *El baile de la Revolución*). El otro cuadro, el de 1959, no cuenta con un registro visual hasta este momento. Más allá de cual sea la fecha exacta del primer óleo, la mayoría de los autores consultados en esta tesis, salvo Farías Galindo, sólo refieren la

¹¹³ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, p. 32.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

existencia del primero. Una vez hecha esta aclaración, se estudian ambas pinturas en este apartado.

De la primera obra se desconoce el paradero, sólo se cuenta con el registro visual del Fondo Documental Francisco Goitia. Se hará primero una breve revisión de los diferentes títulos asignados y para fines prácticos, para referir a la obra se tomará el título: *El baile de la Revolución*, tomado del último catálogo del Museo Francisco Goitia hecho por Lourdes Fava (2003).

En el artículo que escribe Alfonso Toro en 1918, aparece en unos de los pies de las reproducciones como: “Baile en el Campamento” y como: “Baile de Revolucionarios” en el corpus del texto. En el texto de María Teresa Favela se dice que también es conocido como *Soldado de la Revolución* sin mayor referencia¹¹⁵, pero se trata de un error, ya que más bien este último es *El maderista*¹¹⁶. Y esto queda evidenciado no sólo porque es claro que no corresponde el título con el contenido de *El baile*, sino que además, Antonio Luna Arroyo, en su biografía, hace una clara descripción del *Soldado de la Revolución*, como también lo llama¹¹⁷.

Esta primer obra no sólo tiene diferentes títulos que poco varían, también tiene distintas fechas en los estudios que hay sobre el artista. Así por ejemplo, como ya se dijo antes, aparece como de enero de 1914 en *Goitia (biografía)* de José Farías Galindo; en la tesis *Trayectoria de Francisco Goitia (1882-1960)* de Teresa Corona del Conde es de 1918¹¹⁸; en el catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos* aparece como de 1913¹¹⁹; en el texto *Francisco Goitia. Precursor de la escuela mexicana* de Alfonso de Neuvillate¹²⁰ y en el catálogo de Víctor M. Reyes es de 1916. Lo cual lleva al siguiente cuestionamiento: ¿cuál de todas estas fechas: 1913, 1914, 1916 y 1918 es la correcta de la factura del primer cuadro?

En otros trabajos donde se menciona este cuadro, como *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo* de Favela¹²¹ y catálogo de Fava¹²², sólo se dice que pertenecen al periodo revolucionario (1912-1917). Ambas autoras no ponen en discusión las fechas,

¹¹⁵ María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 35.

¹¹⁶ Cabe aclarar que hay dos versiones de esta pintura, indistintamente también tiene varios nombres asignados: *El maderista*, *El desesperado* y *El soldado de la Revolución*.

¹¹⁷ Véase la descripción en el capítulo de este trabajo, “El inicio de la crítica social de Goitia en *El maderista*”.

¹¹⁸ Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, p. 52.

¹¹⁹ Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, *Op. Cit.*, p. 571.

¹²⁰ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, p. 19.

¹²¹ María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 74.

¹²² Lourdes Fava, *Op. Cit.*, p. 10.

que están en duda porque no está fechada la obra del artista y porque varían los temas en el mismo periodo revolucionario como se apunta en esta investigación. Éstas sólo repiten la clasificación que hace Neuvillate. El artículo “El pintor de la raza” de Toro dice que al regreso del pintor de Europa, a una hacienda de las cercanías de Fresnillo, fue cuando lo ejecutó. Sin embargo, si el artículo aparece publicado en noviembre de 1918, en donde se reprodujo dicho cuadro visiblemente adelantado si no es que terminado (o al menos como se conoce hasta ahora a partir de los registros visuales en libros), se establece que sí, efectivamente el cuadro pertenece o es muy cercano al periodo revolucionario.

Al respecto de primer cuadro de *El baile de la Revolución*, Luna Arroyo señala:

De esta época [periodo revolucionario] son el “Baile revolucionario”, maravillosa obra artística elaborada días después del triunfo militar que reproduce el tema de las fiestas de la victoria. Sobre esta obra se dice que es uno de los cuadros que sirvieron de guía al genial artista José Clemente Orozco para la suya “Las soldaderas”, pintada muchos años después¹²³.

Esta cita no sólo es valiosa porque ayuda a fechar el cuadro con más exactitud al decir que fue “elaborada días después del triunfo militar”, que muy probablemente se trate de la Toma de Zacatecas, sino porque también señala que “reproduce el tema de las fiestas de la victoria”, punto que más adelante se pone a discusión.

Cabe decir que ninguno de los autores que se menciona anteriormente señala por qué lo identifican con las fechas respectivas. Tal vez lo que ocurre con este óleo es que como el artista tardaba largos periodos de tiempo en hacer los cuadros, muy probablemente si fue visto por algunos autores, se conoció en diferentes momentos de la factura. Esto lleva a suponer que tardó aproximadamente cinco años en la realización de dicho cuadro, de 1913 a 1918, periodo en el que entran las cuatro fechas dadas. Goitia afirmó: “Y claro está, para que surja el cuadro suceso pasan los días, las semanas y los meses. Y a veces, los años¹²⁴”. Es por esto que no resulta extraño que haya tardado tanto en la ejecución. Pero esta propuesta es sólo una suposición y no concuerda entonces con que el cuadro fue hecho los días después del triunfo militar, es decir, los días posteriores de la Toma de Zacatecas, ya que está sucedió hasta 1914:

¹²³ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia, Op. Cit.*, p. 101.

¹²⁴ Antonio Luna Arroyo, *Op. Cit.*, p. 170.

El 22 de junio de 1914 la División del Norte inició su ataque sobre Zacatecas, desde doce días antes bajo el fuego de las tropas del general Natera. El 23 de junio, en la más grande acción de armas de la guerra civil hasta entonces, Villa toma Zacatecas y queda allí literalmente aniquilado un ejército federal de doce mil hombres, con su oficialidad, sus trenes, su artillería y armamento, sus pertrechos y abastecimientos. Sólo pequeños destacamentos logran escapar del exterminio. El camino hacia México está abierto¹²⁵.

La Toma fue el primer ataque por parte de las tropas de Villa al ejército federal en Zacatecas. Según Luna Arroyo, Goitia sólo presencié esa batalla revolucionaria, en Zacatecas. Sin embargo, no hay otra referencia que diga que estuvo en más enfrentamientos durante la Revolución, que pudieran también haber servido de inspiración a Goitia. Con base en toda la información dada, la fuente más fidedigna es Farías Galindo porque hizo inventarios de obra a partir del archivo personal del pintor. Si bien se hace notar anteriormente que propone dos fechas para este cuadro, no se puede proponer una fecha definitiva. La fecha de 1916 aparece en la lista de 1986 y la fecha de 1914 aparece en el texto de 1968. Sin embargo, no es de fundamental importancia señalar una fecha con precisión. Se pretende únicamente ubicar con exactitud la obra en un periodo. Se consignan las diferentes fechas y demás datos relevantes a las pinturas sólo para tener un panorama de lo que se ha dicho de estas pinturas. Lo que sí se puede decir con más claridad es que el caso de esta obra es el mismo que sucede con *La bruja y Paisaje de Zacatecas con ahorcado I*; Goitia los retomó y terminó años después, sólo que la primera versión de *El baile de la Revolución* tal vez nunca la concluyó.

El baile de la Revolución I supuestamente es un óleo sobre tela. Las únicas medidas que se poseen de este cuadro son las que aparecen en la lista de Farías Galindo. Todas las noticias del primer cuadro sacadas de los estudios revisados mencionados, hasta ahora se reúnen en esta tesis. Éstos así como los registros visuales en algunos de ellos y el par que se encuentra en Internet son las únicas fuentes directas que se poseen para el estudio del cuadro. Por otra parte, del segundo cuadro, de 1959, sólo tengo noticias confusas y aisladas, sin llegar a saber con exactitud en dónde se encuentra actualmente.

Este segundo cuadro, también un óleo, perteneció a la empresaria y coleccionista de arte, Olga Azcárraga Madero. La lista de Farías Galindo también registra este dato,

¹²⁵ Adolfo Gilly, *La revolución interrumpida*, México, Era, 2007, p. 141.

pero dice de manera general que el cuadro estaba en posesión de la familia Azcárraga. Noticias recientes de algunos diarios en la Ciudad de México hablan de este cuadro rebelan que el cuadro se encuentra en un famoso litigio entre la familia Azcárraga y el obispo de Ecatepec, Onésimo Cepeda¹²⁶. Sin embargo, no se sabe con exactitud la ubicación de este cuadro.

Hasta ahora no hay alta calidad en las pocas imágenes que de este cuadro se tienen. Dicha situación así como la falta de más datos acerca de esta pintura no permiten saber si ésta está terminada, ya que a la fecha del artículo de Toro, 1918, se dice que no está concluido, así como también en otra pequeña lista de la obra de Goitia del Fondo Documental Francisco Goitia. La lista hecha por Farías Galindo está fechada el 25 de marzo de 1982, lleva dos títulos: “Mtro. Goitia.” y “Cuadro poco conocidos...”. (Véase lista núm. 10)

La descripción que a continuación se hace es del primer cuadro. Ésta se realiza con base en el registro visual del este cuadro de Fondo Documental Francisco Goitia del CENIDIAP. En la pintura se observan alrededor de once soldados revolucionarios, cuatro o cinco soldaderas y al menos dos personajes más indistinguibles. En el primer plano, de izquierda a derecha, se encuentra un revolucionario que viste un sarape café oscuro, porta un sombrero de copa larga. Éste aparece inclinado de la cintura para arriba, asomándose a la escena principal: un par de parejas bailando. En el extremo inferior izquierdo se encuentra una mujer sentada sobre algún objeto, que se infiere puede ser una roca o un tronco, el rostro se distingue perfectamente, viste ropa blanca. A lado de este personaje, sobre el suelo está sentada una soldadera que viste una falda amplia blanca, que cubre por completo sus piernas, lleva un rebozo con el que carga a un bebé sobre el pecho.

A la izquierda de este último personaje, se encuentra otro soldado cuyo sombrero apenas se asoma. Éste aparece dormido, acostado sobre el suelo y envuelto con la piel de un gato montés o lince, quizá recién cazado. Dicho animal, cabe mencionar, se encuentra sobre todo en la región de Fresnillo, al noroeste de Zacatecas¹²⁷. Retomando

¹²⁶ El cuadro está en un lote de al menos 40 obras de arte que forma parte de un famoso litigio por un fraude de 130 millones de dólares, entre miembros de la familia Azcárraga y el obispo de Ecatepec, Onésimo Cepeda. Los derechos de posesión hacia el año 2008 eran de Arthinia Internacional, empresa en la que Olga Azcárraga fungió como directora. Datos aislados en algunos diarios señalan que la casa de subastas Sotheby's hizo una oferta a Rogerio Azcárraga, uno de los implicados en el litigio, para adquirir el lote de cuadros en el que se encuentra *El baile de la Revolución* de 1959. En 2010 el juicio se resolvió a favor de Arthinia Internacional y en contra de Onésimo Cepeda.

¹²⁷ Consultado en: <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/zacatecas/index.html> [10 de julio de 2009].

el punto que se dejó pendiente al inicio, la escena está inspirada en los festejos y bailes en que terminaban las múltiples batallas de los revolucionarios. Lo más probable es que el pintor observó la escena al acaecer la Toma de Zacatecas en junio del 1914, durante su estancia con las tropas villistas, y días después de tal suceso histórico comenzó a ejecutar el cuadro, el cual seguramente le tomó considerable tiempo la realización.

De la primer pareja, de izquierda a derecha, en el primer plano, el soldado del que se distingue el rostro sin facciones viste un pantalón azul y una camisa beige; encima de los hombros tiene una manta rojiza y sobre la cabeza lleva un sombrero blanco, de copa larga, lleva también unas botas largas cafés y un cinturón del mismo color con un arma del lado derecho del personaje. Éste se encuentra con el brazo derecho sobre los hombros de su pareja: otra soldadera. Se adivina, por el título de la obra, que ambos personajes bailan juntos. Del personaje femenino sólo se observa su largo vestido blanco y su cabello oscuro recogido, se logra distinguir parte de su mejilla izquierda, mientras que dirige la mirada al piso. Pero, ¿realmente están bailando ambos personajes? (Véase *El baile de la Revolución*)

No es aventurado decir que los soldados están en estado de ebriedad al grado de sólo pretender bailar, ya que no se observa un baile claro, donde el hombre con alguna mano toma la cintura de la pareja y la mujer toma del hombro a la pareja. Puede ser también que la escena represente a mujeres soldaderas sometidas por los soldados revolucionarios. Dicha situación pudo haber sido observada y rechazada por Goitia y entonces el cuadro cobra un sentido irónico al llamarlo: el baile de la Revolución. Es posible plantear esta interpretación, ya que en las obras del periodo revolucionario, que en esta tesis se estudian, hay una crítica social, como se ya se ha hecho notar en la anterior pintura, que cuesta trabajo identificar si no se observa con profunda atención.

Sucede lo mismo con la siguiente pareja, la que se encuentra al centro de la imagen, el soldado cuyo rostro no se observa, porta pantalones color café, camisa grisácea y sombrero de copa larga blancos. Tiene el brazo derecho sobre la soldadera, de la que se percibe otra vez el rostro sin facciones. Ésta viste una blusa fucsia y falda larga amarilla.

A la izquierda de las parejas se encuentra otro soldado de espaldas al espectador, el cual aparece sentado en el suelo, tapado con una sarape café, se distingue el sombrero de copa larga que lleva en la cabeza. Este personaje toca un arpa. A las espaldas de este personaje se encuentra otro soldado de perfil al espectador, envuelto con un sarape azul. Atrás de éste personaje se halla un sombrero de copa alta sobre el suelo. Se encuentran

dos soldados más del lado derecho de la pintura, uno está de frente y de pie envuelto en un sarape blanco, porta un sombrero de copa alta. El otro está de pie y de frente, viste un traje café y sombrero del mismo tipo que los demás, sobre los hombros lleva una canana y con la mano derecha sostiene la botella de la que bebe.

En el segundo plano se encuentran más personajes, entre los que se distingue otra pareja bailando. Sólo se asoman los sombreros de copa larga de los demás personajes. En la parte superior izquierda se observan los follajes de los árboles. Al centro de la imagen, se asoman fragmentos del cielo amarillento, lo cual indica que la escena transcurre al atardecer. En el extremo superior derecho se asoma parte de una construcción con techo de dos aguas, que bien podría ser parte de una hacienda tomada por los rebeldes. También se observa un par de personajes distintos por su apenas visible vestimenta. Éstos están montados en caballos y portan sombrero de copa corta.

Las facciones de los rostros de los personajes son apenas visibles, a este respecto “Se dice que Orozco influyó en *El baile revolucionario* de 1913, cuadro de Goitia que representa unas figuras simplificadas de soldados y soldaderas bailando¹²⁸”. Pero más exactamente, ¿qué se sabe acerca de los rostros sin facciones definidas?, más adelante la misma fuente dice que, “El uso que ambos artistas [Orozco y Goitia] hacen del gesto expresivo, con figuras apenas articuladas, revela su admiración hacia Giotto¹²⁹”. Sin embargo, puede ser simplemente que el cuadro no está terminado como ya se dijo.

La obra de Giotto la conoció Goitia, seguramente muy bien durante su estancia en Italia. Orozco y Goitia probablemente admiraban la emotividad de sus composiciones sobre temas religiosos, a pesar de carecer de conocimientos técnicos de la anatomía y de teoría de la perspectiva; dicha emotividad resulta una característica innovadora antes del Renacimiento.

Con base en lo anterior se establece muy probablemente se tratan de soldados revolucionarios sobre todo porque los uniformes de los personajes principales son irregulares. Un estudio sobre el ejército mexicano revisa el periodo de la Revolución y acerca de los uniformes dice:

La orgánica y la escala jerárquica [de los ejércitos revolucionarios] fueron similares a las del Ejército Federal, si bien los uniformes en su mayoría fueron improvisados y en la mayor parte de los casos se carecía de ellos. Los grados e insignias fueron los mismos que

¹²⁸ Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos, Op. Cit.*, p. 571.

¹²⁹ *Idem*. La información en los corchetes es mía.

los de sus adversarios, la unidades: compañías, escuadrones, baterías, batallones, regimientos, brigadas y divisiones, así como las Grandes Unidades, los Cuerpos del Ejército siguieron la misma pauta aunque el efectivo variaba notoriamente de una unidad a otra, influenciada ya por la personalidad de sus jefes o bien por la región donde se actuaba y así vemos que la División del Norte, villista, llegó a tener 40, 000 hombres sin adquirir la categoría de Cuerpo de Ejército, por razones políticas, mientras que el Cuerpo de Ejército del Noroeste por los mismos argumentos sí pudo tener esa categoría¹³⁰.

A pesar de que la mayoría usa sombreros de copa larga, que se conoce como parte de la indumentaria “clásica” revolucionaria, esto no indica con total certidumbre que se trata de revolucionarios, ya que en las fotos de la época que se pueden consultar en la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana* de Gustavo Casasola, se puede hallar retratos de sobrevivientes federales con ese tipo de sombrero. En resumen, este tipo de sombrero más bien formó parte de la vestimenta de uso común. Sin embargo, por el título o títulos del cuadro se confirma la hipótesis, se trata de revolucionarios y soldaderas todos los personajes que aparecen representados con más detalle. Queda la duda de los personajes de atrás, que montan caballos, que bien pueden ser hombres de jerarquía mayor del bando revolucionario o federales.

Lo más probable es que se trata de jefes militares de la División del Norte estos últimos personajes. Se duda que se trate de federales, porque si no ¿qué sentido tendría representar un supuesto baile, como expresión de fiesta, sin parecer sorprendidos ninguno de ellos por los federales? Se coincide con lo que expresa Alfonso Toro en la descripción que del cuadro hace en su artículo, y dice:

El otro *boceto* es una vasta y magnífica composición de un profundo realismo; pero no por ello menos impregnada de sentimiento poético [...] A la caída de la tarde acaban de llegar a un pueblo los rebeldes, quizá después de batirse todo el día: pero a pesar del cansancio, en vez de reposar, reúnen a las mujeres del pueblo para bailar al aire libre. Unos agotados de fatiga se han dejado caer en el suelo; otros beben tequila a pico de botella, *un viejo toca el arpa de forma característica que se usa en el Norte* de la República, en tanto que *las mujerzuelas que acompañan a los soldados*, vestidas con trajes llamativos, de colores chillones, derrengadas impudicamente en el suelo, miran sin interés a las parejas que se entregan al baile. Mucho habría que decir sobre la

¹³⁰ Miguel Ángel, Rosas Pardavell coord., *El ejército y la fuerza aérea mexicanos*, vol. II, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992, p. 365. La información en los corchetes es mía.

belleza de la composición, la armonía del colorido, etc.; pero todo esto cede su lugar a la penetración del artista para comprender la psicología de esa multitud, pródiga de su vida, amante del placer, valiente hasta la temeridad, e inconsciente del deber, que nos da el reflejo de esta época tan abigarrada y sacudida, como poco comprendida por la mayoría¹³¹.

Cabe mencionar que en esta valiosa cita, que transcribe la descripción del primer cuadro de *El baile de la Revolución* como lo conoció el autor, refiere al boceto no como al dibujo previo del cuadro, que por cierto existe, sino como al bosquejo formado sólo de manchas de pintura en el lienzo. Resalta que a lo que llamo soldaderas, el autor las refiere como “mujerzuelas”, lo que da cuenta del pensamiento moralista de principios del siglo XX, que no ve a las mujeres revolucionarias no como un elemento activo del movimiento. Nótese las terceras cursivas. Las segundas cursivas ayudan a comprender mejor la descripción del cuadro que se propone en esta tesis, en lo correspondiente a ese personaje.

Del boceto real de *El baile de la Revolución* que se conoce sólo en registro visual por los trabajos anteriores (Luna Arroyo, Farías Galindo, Reyes y Neuvillate), y no del que habla Toro, sólo se sabe que la técnica es tinta china negra sobre papel y que se encuentra en una colección particular, la cual se desconoce así como también las medidas. Estas noticias las aporta el trabajo de Neuvillate, quien cabe decir, propone 1916 como la fecha de factura. Para Corona del Conde es de 1918 como la pintura.

En él se observa, en un primer plano, un bosquejo de líneas que forman una pareja bailando, de la cual se percibe mejor una soldadera, la cual viste una larga falda amplia, en la cabeza porta lo que podría ser un sombrero. A los pies de la pareja, en la parte inferior del boceto, se encuentran trazados varios revolucionarios que portan sombreros de copa larga, representados desde atrás; dos de ellos, del lado derecho, están mejor definidos. Éstos forman un medio círculo, dirigido a la pareja, denotando que un grupo de revolucionarios se encuentran observando a la pareja que tienen enfrente. En lugar de este grupo, en el óleo aparecen dos soldaderas sentadas, un soldado revolucionario acostado, envuelto en la piel de lince, otro sentado en el piso cubierto con un sarape azul, otro con un sarape blanco, otro con un sarape café que toca el arpa y otro más que se encuentra de pie y que bebe de una botella. Los personajes a caballo no aparecen en este boceto, así como tampoco la construcción.

¹³¹ Alfonso Toro, *Op. Cit.* Las cursivas son mías.

En un segundo plano del boceto se aprecia una pareja bailando del lado derecho y otra del lado izquierdo. Atrás y a los lados de la escena principal, se observan trazos que simulan una masa alrededor, lo cual genera una idea de confusión en el ambiente, no hay claridad en lo que sucede, ni siquiera en el centro donde hay un poco más de definición en los personajes.

Muy probablemente Goitia quedó asombrado después de presenciar la Toma de Zacatecas en junio de 1914 y los posteriores estragos que trajo consigo la Revolución, sin saber cuál era exactamente su sentir y su postura acerca de lo que estaba pasando. A pesar de que no está clara esta pintura, en el sentido de que no se ha observado el original y de que no se sabe con total certeza si está concluida, lo que dificulta fijar una postura acerca del contenido, se puede decir con base en los elementos encontrados que sí hay una crítica social a la Revolución. Esto no significa que Goitia no estuviera de acuerdo con la Revolución. La postura de Francisco Goitia se acerca más a la de José Clemente Orozco. Hayden Herrera dice que Orozco “compartía [con Goitia] la visión de México como un basurero [durante y después de la Revolución], pero la suya era más amarga¹³²”. Goitia plasmó a la gente que luchó en las filas de los ejércitos revolucionarios de la misma manera que Orozco, sólo que antes que éste y otros artistas muralistas. Para Favela, sin ahondar en esta declaración, este cuadro representa el triunfo militar, “simboliza el salvajismo y la tragedia del miserable pueblo¹³³”.

La pintura guarda una estrecha relación con *Los de abajo* de Mariano Azuela, pero no sólo con esta pintura, sino también con los ahorcados y el *Paisaje de Patillos, Zacatecas*. Se sabe por datos apenas mencionados en algunas de las fuentes revisadas y en la tradición oral de Zacatecas que el cuadro está inspirado en la novela¹³⁴, publicada originalmente en 1915 en *El Paso del Norte*. Sin embargo dicha versión pasó casi inadvertida por los lectores. Fue hasta la segunda edición hecha en 1920 que el autor y la novela se hicieron famosos¹³⁵. Empero, no se descarta dicha suposición.

Los dos epígrafes que dan inicio a este capítulo así como la siguiente cita: “Volvía la turba desenfrenada de hombres quemados, mugrientos y casi desnudos, cubierta la cabeza con sombreros de palma de alta copa cónica y de inmensa falda que les ocultaba

¹³² Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, *Op. Cit.*, p. 574. La información en los corchetes es mía.

¹³³ María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 35.

¹³⁴ Alfonso de Nevillate, *Op. Cit.*, p. 36.

¹³⁵ Víctor Díaz Arciniega, “Sobre la marcha. Las novelas cortas de Azuela”, Conferencia dictada el 7 de octubre de 2009 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en *Literatura Mexicana*, vol. XXI, núm. 2, México, 2010, pp. 113-114.

medio rostro¹³⁶, son fragmentos que muy bien pueden servir para la descripción del cuadro y llevar a pensar que Goitia se inspiró en la novela, por la imagen que se crea en el lector al leerla.

Así pues, se llega a la conclusión de que este cuadro nunca fue terminado¹³⁷, lo que explica la poca claridad que hay en otras partes de éste, que faltan trabajar y definir con precisión. La imposibilidad de observarlo directamente limita el estudio total del cuadro, sólo se estudian con detenimiento los demás elementos claros que constituyen a *El baile de la Revolución* que se conoce.

Las *condiciones* que se proponen para este cuadro, siguiendo la propuesta baxandaliana son:

1. Inestabilidad social y política en el país.
2. Toma de Zacatecas y la observación directa de esta por parte de Goitia.
3. Relación con Felipe Ángeles.
4. Tensión entre los motivos de la revolución: ¿qué persigue la Revolución?
5. Técnica impresionista: colorido, contrastes, trazos más libres y pincelada suelta.
6. Temática expresionista.

Con base en estas *condiciones* se establece que en este cuadro hay por un lado un desarrollo de la técnica impresionista, pero por otro, un desarrollo de los contenidos, hay una crítica social plenamente configurada. Las *condiciones* 1 y 2 son las generales, que hasta ahora son mucho más sólidas que en las anteriores, en el sentido de que Goitia no sólo vive una revolución, si no que participa directamente en una batalla importante. Goitia parte de esta situación para plasmarla en el lienzo. El conjunto de las *condiciones* en esta pintura dan como resultado final una expresión mucho más tensa: una fuerte crítica social a la Revolución. A mi parecer, aunque lo más probable es que la obra no está terminada, los *términos del problema* de los que partió el artista, que se infiere fueron realizar una crítica social a la Revolución, como ya dije, se resuelven perfectamente. En un sentido más general, Felipe Ángeles es aquí quien da el *cometido* de manera indirecta, como ya señalé antes.

¹³⁶ Mariano Azuela, *Op. Cit.*, pp. 64-65.

¹³⁷ Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, p. 53. La autora señala, en su tesis, que esta pintura nunca fue terminada.

VII. LA MUERTE COMO TEMA FUNDACIONAL EN LA OBRA DE GOITIA.

LA BRUJA

La pintura *La bruja* es un óleo sobre tela, mide 39 x 33 cm¹³⁸, actualmente se encuentra en el Museo Francisco Goitia. Es un retrato femenino sobre un fondo negro. La piel del rostro del personaje cae hacia abajo, se observa parte de los músculos. Los ojos están abiertos. Los párpados inferiores están caídos y con la piel interior expuesta. La nariz apenas se insinúa con las fosas nasales amplias. Se puede apreciar la parte inferior de la dentadura, la cual es muy blanca, también se alcanza a distinguir la parte inferior de la encía. Los labios apenas se dibujan, caen hacia abajo, como el resto de la piel. El labio inferior se abre y se extiende formando un círculo junto con el labio superior. En la parte derecha de la cabeza, una herida en forma circular que asoma la piel viva. El cabello es oscuro; algunos cabellos caen sobre la frente. La piel del labio inferior, está muy abierto, se prolonga hacia abajo formando canales horizontales, hasta tapar todo el cuello. (Véase *La bruja*)

Existe el boceto de esta pintura realizado a lápiz sobre papel. Éste se encuentra en el Museo Ágora José González Echeverría en Fresnillo, Zacatecas, según la información proporcionada por María Teresa Favela Fierro. En una lista de la obra, encontrada en el Fondo Francisco Goitia del CENIDIAP, que lleva el título: “Obras del pintor Francisco Goitia, que se encuentran en el ágora. Fresnillo, Zac.”, fechada el 29 de agosto de 1982, en la página 2 está la ficha técnica del boceto. La fecha de ésta es 1916, año en el que Goitia comenzaría la pintura como se verá más adelante. (Véase lista núm. 12)

El dibujo aparece impreso por primera vez en el texto de María Teresa Favela Fierro, de donde se tomó para esta tesis. Aunque es de pequeño formato el dibujo, 16 x 14 cm, es clara la similitud con la pintura. En el boceto está trazado un personaje del busto hacia arriba. Del rostro resaltan los pómulos. Del lado izquierdo como del lado derecho del pecho salen varias líneas onduladas que suben hasta la cabeza, bien podrían ser los brazos del personaje, que no aparecen en la pintura. Aunque el rostro está esbozado, se distinguen perfectamente la boca, los ojos y la nariz. Alrededor de la boca se encuentran trazos saturados y más oscuros, que por la pintura se infiere son los labios. Atrás del personaje ondean algunas líneas más. En la parte superior derecha del dibujo se encuentran dos franjas negras inclinadas y paralelas, una sale por la parte

¹³⁸ Lourdes Fava, *Op. Cit.*, p. 21.

superior del margen derecho y la otra sale por la parte derecha del margen superior, cada una contiene una inscripción con letras blancas incompleta. En la franja derecha sólo se asoma la letra: “C”. En la franja izquierda se observa la siguiente inscripción: “LA UNIÓN[N]”. La hoja de papel donde Goitia realizó este dibujo contenía estas leyendas antes de hacerlo, las cuales son probablemente títulos de un texto, de lo contrario estarían completas. (Véase boceto *La bruja*)

La pintura *La bruja* también aparece comentada en el Catálogo *México. Esplendores de treinta siglos*. La ficha correspondiente escrita por Hayden Herrera señala que corresponde al periodo revolucionario, pero que fue concluida más tarde, cuando el artista realizó estudios etnográficos para la Dirección de Antropología, cuya dirección estaba a cargo del antropólogo Manuel Gamio. La obra en ese mismo texto aparece fechada como de 1916¹³⁹. Herrera señala acerca del proceso de composición: “Se cree que el modelo de Goitia fue el cadáver de una soldadera, es decir, una de las mujeres que acompañaban a sus hombres durante la Revolución. Goitia pudo haberse inspirado también en las cabezas cortadas que vio (y pintó) durante esos años¹⁴⁰”. Si bien no cita la fuente, probablemente porque se trata de un texto de divulgación, es fácil deducir esta propuesta. Aunque Goitia haya terminado esta pintura después, una escena de las muchas que observó durante su estancia con las tropas villistas en la zona de Zacatecas pudo haberle servido de inspiración. Herrera dice más adelante:

La bruja semeja un vampiro. Parece encarnar un temor primigenio, más específicamente a la mujer devoradora. Aunque se sentía atraído por las mujeres, Goitia nunca contrajo matrimonio. Al parecer evitaba relacionarse con ellas, aunque había contraído sífilis en 1918. Muchos han pensado que fue esta enfermedad la que lo volvió loco, pero cuando al final de su vida fue curado de su padecimiento, sus excentricidades no desaparecieron¹⁴¹.

Es interesante la reflexión de Herrera acerca del nexo entre Goitia y las mujeres. Goitia, efectivamente, como señala la autora tuvo poca relación con las mujeres, incluso nunca contrajo matrimonio, no se le conoce alguna mujer con la que haya tenido una relación más allá de la sola amistad, ni tampoco se le conocen amigas trascendentales. Probablemente la mujer más cercana a él fue la trabajadora doméstica que tuvo hacia el

¹³⁹ Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, introducción de Octavio Paz, Amigos de las Artes de México, Verona, 1991, p. 566.

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 567-568.

final de su vida, cuando se estableció en Xochimilco: “Doña Marce”. Pero para complementar esta idea de Herrera hay que decir que en general, al pintor le costaba trabajo relacionarse con las personas, tenía una personalidad introvertida y temperamental, según cuentan los autores que lo conocieron.

El título de este óleo: *La bruja*, siempre ha sido el mismo a diferencia de la mayoría de los cuadros revisados. La escena alude indudablemente a una bruja como lo indica el título. Las brujas en la tradición mexicana poseen ciertos atributos según un estudio realizado desde el campo de la antropología. El estudio hecho por Eloísa Palafox: “Mito y permanencia en seis historias mexicanas” que estudia mitos de brujas de diferentes regiones de México indica que: “Las protagonistas de estas historias tenían siempre una doble naturaleza que se cifra en el binomio mujer/bruja, y que se traduce a su vez en una forma doble de existencia: diurna y nocturna¹⁴²”. Se ha visto en la mayoría de la composiciones de Goitia que siguen una estructura binómica. Probablemente estas características que señala Palafox atribuidas genéricamente a las brujas, sobretodo el binomio bruja/mujer, es el binomio más notable en esta pintura.

En consecuencia, este óleo encarna a una bruja que a la vez es una mujer, tal vez la mujer devoradora. Si bien no es determinante la historia de vida de Goitia o de cualquier otro sujeto artista para el estudio de sus producciones artísticas, que en este caso se trata de una serie de pinturas, la historia de vida de Goitia marcó profundamente su producción artística. Goitia nació en Fresnillo, Zacatecas, en un contexto donde subyace sobre todo la moralidad como norma esencial para vivir en sociedad. Fue hijo de un administrador de haciendas: Francisco Bollaín y Goitia, y una mujer de probable origen nativo¹⁴³: Andrea García.

El maestro Goitia adoleció, desde temprana edad, del primer aspecto y en sí del rigor del padre, ya que éste, ocupado primero con sus quehaceres y luego comprometido socialmente con una nueva familia, casado legalmente, no pudo prodigarle las atenciones necesarias al adolescente¹⁴⁴.

¹⁴² Eloísa Palafox, “Mito y permanencia en seis historia mexicanas”, en *Oralidad: lenguas, identidad y memoria de América*, vol. 2, La Habana, ORCALC-UNESCO, 1990, p. 49. Consultado en: http://www.lacult.org/docc/oralidad_02_48-52-mito-y-permanencia-en-seis.pdf [7 de noviembre de 2010].

¹⁴³ María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁴⁴ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, p. 12.

Goitia nació de unión ilegítima de sus padres; en ese contexto tal situación no era permitida. Al parecer, Goitia nunca conoció a su madre; las únicas noticias que de ella tuvo se referirían tan sólo a su belleza. Goitia fue entonces cuidado por otra mujer: Eduarda Velázquez, a quien apreció como una madre. Por lo tanto, el artista tuvo una infancia anormal, en el sentido de que estuvo caracterizada por la escasez de lazos afectivos familiares desde muy pequeño. La personalidad del pintor se vio afectada por estas carencias y no por alguna enfermedad como especulan algunos. Es así que la figura de la madre resulta lo misterioso, lo prohibido, lo femenino.

Pero tampoco se puede eludir las creencias religiosas de Goitia, sobre todo la fijación con San Francisco de Asís¹⁴⁵, a quien le tenía una ferviente devoción. Si bien el medio social no es determinante en la vida de una persona, sí es influyente en cierto grado. Probablemente la visión que Goitia tenía sobre las mujeres se derivaba de la experiencia personal con la madre, y por supuesto, también estaba influida por la religión católica que profesaba con alto ahínco. Goitia se adhirió a la orden franciscana en México. Farías Galindo relata este hecho de la siguiente manera:

Ha de ser por ello que el maestro Goitia al visitar Asís, el 4 de octubre de 1911, sintió en su espíritu –como él me lo explicaba– un deseo de cambiar su vida del momento, por otra que siguiera a la letra los preceptos franciscanos¹⁴⁶.

Los principios de la orden franciscana aluden a una austeridad en todos los sentidos y a la contemplación de la naturaleza como creación divina. Hay una renuncia por lo mundano y los placeres de la vida por parte de los que profesan esa creencia. Goitia trató de seguir los preceptos franciscanos siempre. De ahí es probable que Goitia percibiera a las mujeres como peligrosas, devoradoras, brujas, a las que debía renunciar. Palafox también apunta que:

el eje en torno al cual se desarrollan las actividades de la mujer/bruja es el fuego del hogar "corazón" de la morada y centro simbólico del mundo. En él, la esposa y madre prepara los alimentos que presenta después a su familia. Y, asimismo, es ahí donde, abandonando el lugar que socialmente le corresponde¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Para ver más sobre Francisco Goitia y su devoción a San Francisco de Asís, véase Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, pp. 43-47 y José Farías Galindo, *Op. Cit.*, pp. 64-66.

¹⁴⁶ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, p. 65.

¹⁴⁷ Eloísa Palafox, *Op. Cit.*, p. 49.

En efecto, las brujas están relacionadas con el hogar. Las mujeres brujas y madres, esposas, desempeñan sus quehaceres en el espacio privado del hogar. Goitia nunca tuvo una familia formada convencionalmente por un padre y una madre unidos por matrimonio viviendo en un hogar como se estilaba en la época en la que creció. Sin embargo, siempre tuvo quien viera por él y lo educara. Eduarda Velázquez cumplió la función de nana de Goitia. Aunque Goitia estableció una relación con el padre a partir de los 7 años de edad, nunca sufrió el rechazo de éste, al contrario siempre lo apoyó en su deseo de estudiar pintura en la Ciudad de México y más tarde en España e Italia. Es muy probable que el abandono de la madre marcara el pensamiento del artista en torno al rol femenino en la sociedad, y de ahí también, su visión acerca de las mujeres. *La bruja* puede ser también una representación de la mujer.

Pero qué decir del aspecto físico de las brujas, la representación de la bruja de Goitia concuerda perfectamente con la representación de la tradición mexicana, la cual sintetiza Palafox de la siguiente manera:

Durante el día llevan una vida de mujeres normales, a la que vuelven cuando la llegada de la luz destruye sus poderes mágicos [...] las brujas pueden incluso ser bellas recién casadas, madres jóvenes o muchachas solteras [...] durante la noche, abandonan su forma humana y se elevan a un plano totalmente opuesto, criminal y secreto, de existencia, del cual les viene precisamente su nombre de brujas. A sus actividades nocturnas corresponde una transformación monstruosa que oscila, con frecuencia en un mismo relato, entre un ser alado y una bola de fuego¹⁴⁸.

Aunque esta representación no aparece tal cual en el cuadro, sí se encuentra una mujer monstruosa o transformada en un ambiente nocturno, lo cual se deduce del fondo oscuro del cuadro. La herida del lado derecho del personaje en forma de círculo color rojo alude al fuego relacionado con las brujas, ya que es una herida abierta casi del color del fuego.

Herrera también revela un dato que hasta ahora se desconocía. Goitia contrajo sífilis en 1918. Este dato es proporcionado por la autora sin decir la fuente, de la misma forma en que comenta que esta enfermedad pudo desencadenar la locura en el artista. Sin embargo, esta última idea forma parte del mito, natural en las historias de muchos artistas, hechas por sí mismos o por los biógrafos, ya que la historia documentada de su

¹⁴⁸ *Idem.*

infancia y juventud revela que era una persona con características de personalidad retraída y perfeccionista en alto grado desde entonces. En cuanto a la sífilis es probable que el haberla contraído provocara en él cierto temor y rechazo por las mujeres, pero esta idea es mera especulación, sólo se menciona como dato curioso, sin ningún objeto en relación con la pintura. Además desconozco más datos sobre esta parte de la vida de Goitia y tampoco interesa ahondar en este tema.

En cuanto a la fecha de factura se puede establecer que se comenzó en el periodo revolucionario, lo que es evidente cuando se observa el estilo del cuadro, sobre todo por el tema y la pincelada pastosa. Aparentemente esta pintura no tiene un tema revolucionario, en el sentido de que no hay literalmente un ahorcado revolucionario, un maderista o un baile de revolucionarios. Hay la representación de un mito de la tradición mexicana: las brujas. Pero si se observa con detenimiento al personaje, la manera de caracterizar los restos del rostro, casi calavera es similar a los que hay en los paisajes con ahorcados. La pincelada pastosa y los colores ocres son recurrentes en el periodo revolucionario. Cabe recordar que en *Paisaje de Patillos, Zacatecas*, como sucede con *La bruja*, aparentemente no hay tema relacionado con la Revolución Mexicana, pero si el espectador observa con atención, hay un próximo enfrentamiento entre dos grupos casi imperceptible. (Véase *Paisaje de Patillos, Zacatecas*)

Luna Arroyo dice: “De esta época [periodo revolucionario] son también ‘La bruja’, realizada del natural, tal vez junto a una soldadera muerta, cuadro concluido años después para el Instituto de Antropología, a la sazón dirigido por [...] Gamio¹⁴⁹”. Cabe destacar que esta referencia es la misma que plantea Herrera. Para Luna Arroyo este cuadro fue “pintado durante sus andanzas con las fuerzas de Villa, durante la Revolución 1912-1917¹⁵⁰”. Teresa Corona del Conde dice: “*La bruja* y *El ahorcado* supuestamente son de 1916 y 1917”¹⁵¹. Una imagen fotográfica del Fondo Francisco Goitia, en la parte de atrás, dice: “1916”. La evidencia técnica compositiva y la fecha más recurrente de 1916 permiten establecer que es del periodo revolucionario, quizá concluida más tarde.

La descripción más reciente que se posee del cuadro es la de María Teresa Favela Fierro, quien también lo ubica sólo en el periodo revolucionario sin proponer una fecha exacta. Favela dice: “De mayor vigor es *La bruja*, que más que un rostro humano, es

¹⁴⁹ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia, Op. Cit.*, p. 101. La información en los corchetes es mía.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, p. 53.

una calavera en la que apenas si se logran distinguir sus facciones y que [...] emite un grito de profundo dolor implorando piedad; es la desgracia de un alma atormentada¹⁵²». Indudablemente el rostro es casi una calavera, pero queda la duda ¿realmente está gritando por el dolor implorando piedad? No exactamente. Aquí no se representa a la muerte alegóricamente como en los ahorcados, el rostro de la bruja es casi una calavera y recuerda a la muerte ciertamente. Pero aquí el rostro se trata de una alusión a la muerte a la manera de San Francisco de Asís, es decir, la muerte como amiga, hermana. El personaje mira de frente al espectador, lo que genera una comunicación directa entre ambos elementos. La bruja al estar en esta posición genera confianza en el espectador, a pesar de su apariencia física deformada, pero la posición de los dientes delata que no está gritando.

Cabe señalar que San Francisco de Asís rompió con la tradición medieval, admitió a la muerte, la veneró y la introdujo como amiga de la vida¹⁵³.

Loado seas, Señor mío, por nuestra Hermana
la muerte corporal, de la cual hombre alguno
podrá escapar...
¡Load y bendecir a mi Señor,
y darle gracias
y servirle con grande humildad!¹⁵⁴

Hacia 1964 Alfonso de Neuvillate dedica varios párrafos para hablar de esta pintura, y dice:

La bruja es, en verdad, un cuadro magistral. Fue pintada en 1916, lo que la hace novedosa y diferente de lo que se había hecho antes. Es un óleo de colores sombríos, oscuros, casi monocromático, tenebroso, expresionista, mide 33 x 39 cm. Algunas manchas de color hacen resaltar detalles anatómicos, que logran que el espectador sienta ese grito desesperado y ese diabolismo que conmueve. Concebidas en forma brutal, las facciones de la bruja se convierten en una sola mueca, el labio inferior está distorsionado, demasiado abierto, desmesuradamente abierto con la lengua mutilada. Los ojos rojizos, uno más abierto que el otro, miran fijamente al espectador y lo persiguen. Aquí se conjugan las tradiciones y leyendas con la realidad campesina de entonces, están todos los elementos de la fantasía onírica que dan una forma alucinante.

¹⁵² María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 74.

¹⁵³ Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, p. 44.

¹⁵⁴ *Idem.*, *Apud.*, San Francisco de Asís, *Cántico a las creaturas*, traducción oral.

Esta cabeza se repetirá, en cierta medida, más tarde, en los ahorcados. Justino Fernández la encuentra relacionada con algunas obras de Odilón Redón; yo pienso que va más allá, está más cerca de la producción goyesca; podría hacerse una comparación entre las cabezas desesperadas de algunos personajes de los frescos de San Antonio de la Florida o bien de los *Caprichos* o la del *Saturno devorando a sus hijos*, y la cabeza siniestra-obsesiva-tenebrosa de esta bruja.

Si se ve lo que en esta fecha se hacía en México y en Europa, esta obra, resulta muy novedosa y original; fue pintada en Zacatecas, en donde Goitia empezaba a interesarse y profundizar en los problemas campesinos, que llevaría al cabo con el autor de *Forjando Patria* [Manuel Gamio]. En París, Braque, Gris, Picasso, y Diego Rivera daban la batalla con sus obras cubistas; Rivera, años antes, había pintado obras notables en este *ismo*; entre otras: *El marinero*, *El hombre del cigarrillo* y el *Paisaje zapatista* o el *Guerrillero* (1915). También nacía el *dadaísmo* en el cabaré “Voltaire”¹⁵⁵.

Este autor da por hecho que no hay duda en la fecha de factura, que es de 1916. Es interesante el lugar que asigna a esta pintura Neuvillate como novedosa y diferente de las producciones de los pintores contemporáneos. Éste también percibe un grito desesperado en la composición, alude a Goya como un antecedente y sintetiza el contexto en el que es llevada a cabo *La bruja*.

En efecto, una vez más en este cuadro observamos un nexo entre Goitia y Goya, como bien lo insinúa Neuvillate. Sin embargo, más que recordar los *Caprichos* de Goya, recuerda a la brujas de éste. Goitia conoció la pintura de Goya muy probablemente durante su estancia en España. Goya también se interesó por esta clase de temas en una serie de seis cuadros titulada: *Asuntos de brujas*, hecha para los duques de Osuna. Pero sobre todo *La bruja* recuerda a *Vuelo de brujas* y *El conjuro*, también de pequeño formato, que por cierto, casi coinciden las medidas de los cuadros con la de Goitia. La pincelada pastosa, que trabajó Goitia con frecuencia en el periodo revolucionario, así como los colores en una paleta de ocre, rojizos y oscuros recuerda también a Goya. Pero *La bruja* también remite a otras representaciones de la historia de la pintura. La forma de la cabeza y la boca muy abierta recuerda a *El grito* de Edvard Munch.

Hacia 1968 Farías Galindo apunta:

¹⁵⁵ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, pp. 35-36. La información en los corchetes es mía.

A mediados de 1912 regresa por el puerto de Veracruz, lugar de donde partió ocho años antes. De ahí sigue a su tierra natal, vía capital de la República. Al llegar a Patillos, poco encontró de aquel pasado. [...] Sin embargo, se impone y reanuda su labor [...] “La Bruja” y “el Ahorcado”, así como varios “apuntes” que guarda, para efectuarlos cuarenta años después, como lo comprueban los colgados que realizó entre 1940 a 1960, para culminar con “El Decapitado”, que fue el último de su obra y que entregó a Bellas Artes el 21 de febrero, apenas un mes antes de su muerte¹⁵⁶.

Farías Galindo indica que *La bruja* es del periodo revolucionario. Sin embargo, no dice una fecha exacta, pero emite un dato importante y es que esta pintura fue terminada cuarenta años después, que es lo pasó con *Paisaje con ahorcados I*. De esta manera hace sentido la propuesta de Herrera y Luna Arroyo al afirmar que *La bruja* fue terminada años después ya sea cuando trabajó con Gamio o mucho después. Durante esta época en la que terminaría ambos cuadros es la misma en la que realizó *Cabeza de ahorcado* o *El decapitado*, como también se le conoce, que es el último cuadro de la serie de ahorcados, que por su composición y técnica es una síntesis de los otros. (Véase *Cabeza de ahorcado*)

Goitia tuvo una estancia (1939-1940) en Guadalupe, Zacatecas, en donde restauró varios cuadros y esculturas del convento de Guadalupe¹⁵⁷. Ahí hace la siguiente declaración: “Para mi cuadro de la bruja, estudié a fray Juan de Ángulo, al natural¹⁵⁸”. Goitia no sólo hizo esta bruja, al menos hay un cuadro más, llamado *Las brujas*, pero se desconoce el paradero y la fecha. Los datos acerca de esta pintura fueron encontrados en un registro fotográfico apenas visible el Fondo Francisco Goitia del CENIDIAP. Se desconocen representaciones de este franciscano y es poca la información que se posee hasta este momento sobre este fraile del siglo XVI de probable origen zacatecano¹⁵⁹.

Algunos otros datos acerca del cuadro los revela el trabajo de Víctor Reyes. En su breve trabajo de 1946 este cuadro es de 1916, aunque para 1946 dice que “se ignora su paradero”. Esto indica que durante mucho tiempo este cuadro estuvo perdido.

Retomando la propuesta de Baxandall, las *condiciones* que podemos establecer en esta pintura son:

¹⁵⁶ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, pp. 23-24.

¹⁵⁷ Antonio Luna Arroyo, *Op. Cit.*, p. 148.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 153.

¹⁵⁹ *Vid.*, María Águeda Méndez, “Fray Juan de Angulo: un franciscano que no pudo ser santo”, en *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*, México, COLMEX-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.

1. Inestabilidad política y social en el país.
2. Probable estancia aún con las tropas de Villa.
3. Ambiente desolador: muerte de mucha gente.
4. Temática expresionista.
5. Método impresionista: pinceladas pastosas, colores oscuros y violentos.
6. Binomios.
7. Creencias religiosas: San Francisco de Asís.
8. Goya.
9. Tensión del binomio: bruja/mujer.

Las *condiciones* 1, 2 y 3 son las generales o contextuales, sobre estas el artista se encuentra para tomar ciertas decisiones. A partir de la narración anterior, se infiere que el artista comenzó esta pintura durante su estancia con el ejército revolucionario pero fue terminada después como otras de sus obras. Esta característica cada vez se hace más constante. También se infiere que el *cometido* indudablemente es personal, Goitia quiso plasmar el ambiente desolador que se observó en aquel entonces, para lo cual resolvió pintar con una temática mucho más expresionista que en las anteriores y una técnica mucho más sólida, que había tomado del Impresionismo. En esta pintura se observa una forma más sólida: pincelada pastosa y colores oscuros, violentos, que le permitieron contar y expresar el horror de la Revolución. Goitia se inspiró en Goya, un buen antecedente, encontró en este pintor no sólo una historia personal parecida a la suya, sino una excelente manera de narrar la guerra.

VIII. LOS MÁRTIRES DE LA REVOLUCIÓN.

PAISAJE DE ZACATECAS CON AHORCADOS I

Y no pudo decir más, porque un revés de Anastasio

lo volteó con la cara bañada en sangre.

-¡fusilen a ese mocho!...

-¡Hórquenlo!...

-¡Quémenlo..., es federal!...

Mariano Azuela, *Los de abajo*

Este óleo sobre tela mide 194 x 109.7 cm, según el catálogo del MUNAL¹⁶⁰. Pertenecer a la colección de dicho museo, en donde actualmente se encuentra en exhibición. En el catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, en el catálogo del acervo del MUNAL y en la tesis de Teresa del Conde, esta pintura se fecha hacia 1914. Empero lo que resulta asombroso es que para el crítico Alfonso de Neuvillate es de 1959: “Tres de las últimas obras de Goitia fueron los cuadros que, con temas trágicos de la Revolución, ejecutó en 1959¹⁶¹”. El autor se refiere a los cuadros: *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II*, *Los ahorcados*, es decir, del que se habla en esta parte, y *La cabeza del ahorcado*).

Este cuadro no sólo es conflictivo en el sentido de que no hay precisión en los datos de las medidas, las cuales varían considerablemente en los trabajos que se han consultado, sino que también aparece con otros títulos, tal como: *El colgado*¹⁶², *Paisaje con ahorcados II*, y como se menciona antes, en el trabajo de Neuvillate aparece con el título: *Los ahorcados*. Lo cual se deduce por la descripción que hace el autor de esta pintura. Esto sólo por citar los ejemplos más inmediatos que se han encontrado, y que han llamado la atención. Así, la pintura tiende a confundirse con el *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II*, incluso en el catálogo del acervo del MUNAL, en donde aparece con ese título. Para fines prácticos y a falta de un estudio que emita más luz sobre esta situación en la obra de Goitia, se ha decidido referir a este cuadro como el título de este capítulo: *Paisaje de Zacatecas con ahorcados I*, ya que hay un paisaje con ahorcados II, que se encuentra en el Museo Francisco Goitia de Zacatecas. Como la mayor parte de la obra del artista se encuentra en dicho museo se ha decidido conservar

¹⁶⁰ Las medidas varían considerablemente en los estudios donde se menciona, se confunde con *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II*.

¹⁶¹ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, p. 47.

¹⁶² María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 69.

el título que propone el museo para el *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II* para ese otro cuadro y llamar entonces a esta pintura: *Paisaje de Zacatecas con ahorcados I*.

La escena se desarrolla en una vegetación árida, que muy bien podría tratarse de Fresnillo, Zacatecas. En el primer plano, al centro de la imagen, se encuentra un izote, una especie de yuca o palma, típica de la flora de Zacatecas. Esta planta es la de mayor altura en las zonas de matorral desértico en el altiplano mexicano. Entre sus hojas anidan las aves rapaces y a sus pies viven venados, liebres y conejos, cazados por el gato montés y el puma. En la imagen, el tronco del izote se bifurca en dos tallos. Asimismo, el tallo de la izquierda, termina con dos bifurcaciones más. El tallo derecho tiene follaje verde en la parte superior y media, y follaje seco en la parte inferior. De este mismo tallo, pende de un lazo al cuello, el esqueleto de una persona con restos de carne todavía, que cae sobre el tronco, el cráneo se inclina hacia el lado izquierdo. Al tronco principal lo rodean varios arbustos y pastos, en su mayoría, secos. Hacia la izquierda sobresale un montículo de piedras.

En el segundo plano, del lado derecho, se encuentra otro izote, éste a diferencia del anterior, tiene más tallos con follaje verde y poco follaje seco. Esta palma también se bifurca en dos tallos principales. Sin embargo, ambos tallos tienen más ramas. En una de las ramas de la parte superior del izote se distingue un ave posada: un zopilote que observa la carroña. En el tallo izquierdo, aparece colgado otro esqueleto de una persona con restos de carne aún como el anterior. La calavera de este colgado sólo está insinuada no tiene ninguno de los orificios de la nariz, ojos y boca. El izote, como el primero, también aparece rodeado arbustos, los cuales están, en su mayoría, secos. En una rama seca del lado derecho de la composición se halla otra ave parada. Alrededor de diez zopilotes más aparecen en pleno vuelo, dirigiéndose hacia los ahorcados, unos más cerca que otros.

A la izquierda de la escena principal se asoman dos ramilletes de follaje verde del mismo tipo de yuca que los anteriores. De ese mismo lado, se aprecian dos zopilotes más, volando, uno mucho más arriba que el otro, ambos se dirigen hacia el frente, hacia los ahorcados. En el extremo izquierdo, sobre una rama, se observa otro zopilote posado, de perfil, observa su próximo banquete de carroña.

Al fondo se aprecian algunos cerros que van de izquierda a derecha, a lo ancho de la imagen. A la derecha de la escena principal, quizá un gran huizache o un mezquite se vislumbra a lo lejos, ambos forman parte de la flora típica de la región. El cielo azul con algunas nubecillas apenas visibles ocupa gran parte de la obra, lo que sucede también

con otras de sus obras, como: *Paisaje de Patillos, Zacatecas y Viejo en el muladar*, y que recuerdan a los paisajes de José María Velasco, quien dedicaba considerable espacio a los cielos en sus cuadros.

Este cuadro muestra a unos ahorcados, escena quizá bastante común durante el proceso revolucionario. Pero, ¿qué significa un colgado en la revolución?, ¿a quiénes se colgaba durante la revolución, a los federales o a los revolucionarios?, ¿quiénes son los dos ahorcados, según apunta el título de esta obra?, ¿a qué se debe esta manera de ejecutar? Es claro que era un espectáculo dirigido a asustar a la población. Es probable es que este método se usara indistintamente para matar tanto a federales como a revolucionarios. Es difícil saber con exactitud lo que esto significó durante la Revolución, bien pudo haber sido que los colgados servían para mostrar a los propios revolucionarios lo que les podría pasar si traicionaban la causa, o simplemente sólo se colgaba a los federales que caían en manos de los revolucionarios.

Un buen antecedente por ser muy cercano al periodo que aquí se estudia se encuentra en la entrevista Díaz-Creelman. Este documento es relevante porque las declaraciones del entonces presidente, que hizo al periodista estadounidense Creelman, contribuyeron a la efervescencia política que dio inicio a la Revolución. En él Díaz habla, entre otras cosas, de los adelantos tecnológicos que se habían efectuado durante su gobierno, y dice:

El servicio de correos se hacía en diligencia, y a menudo sucedía que ésta era saqueada dos o tres veces entre la capital y Puebla, por salteadores de caminos, aconteciendo generalmente que los últimos asaltantes no encontrarán ya qué robar. Hoy tenemos establecido un servicio barato, seguro y rápido en todo el país, y más de dos mil doscientas oficinas de correo. El telégrafo en aquellos tiempos casi no existía: en la actualidad tenemos una red telegráfica de más de cuarenta y cinco mil millas. Empezamos por castigar el robo con pena de muerte, y esto de una manera tan severa, que momentos después de aprehenderse al ladrón, era ejecutado. Ordenamos que dondequiera que se cortase la línea telegráfica y el guardia cogiera al criminal, se castigara a aquél, y cuando el corte ocurriera en una plantación cuyo propietario no lo impidiera, *se colgara a éste en el primer poste telegráfico. Recuerde usted que estas eran órdenes militares.* Fuimos severos y en ocasiones hasta la crueldad; pero esa severidad era necesaria en

aquellos tiempos para la existencia y progreso de la nación. Si hubo crueldad, los resultados la han justificado¹⁶³.

En este fragmento resalta que es Díaz quien ordena este tipo de disposiciones y acepta la crueldad que estos métodos conllevan. También destaca que estos métodos son de origen militar y que es de ahí de donde él las toma. Esta cita es muy exacta para expresar e ilustrar el tema de los ahorcados en los tiempos de la Revolución.

En resumen, con base en las notas anteriores se puede establecer que se usaba el ahorcamiento durante el proceso revolucionario como un método fácil para matar indistintamente, ya que no siempre se contó con un armamento más sofisticado de guerra durante éste.

La novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, sirve aquí para poder imaginar cómo se desarrolló la Revolución en una parte del país: Zacatecas. Ésta retrata la perspectiva de los revolucionarios villistas, que se infiere por la zona en el que se desarrollan las batallas. Por este motivo ayuda a observar con otros ojos este cuadro de Goitia. El epígrafe que introduce este capítulo de dicha novela, refiere que se ahorcaba a los federales una vez que caían en manos de cualquier grupo revolucionario. Sin embargo, la idea que surge a partir de estos diálogos, que dan una buena idea de esta impresionante escena revolucionaria, coincide con lo que señala Hayden Herrera en su ficha del mismo cuadro:

La inspiración de Goitia surgió de acontecimientos como el asesinato del general Lázaro Gómez, quien mantuvo a raya a las tropas del enemigo, casi por su propia mano, hasta que se le agotaron las municiones y fue herido de bala por la espalda, después de haber sido hecho prisionero. El cuerpo del general fue transportado a lomo de burro hasta un árbol llamado el Árbol Triste, ahí fue decapitado y colgado de las muñecas; su cabeza fue remplazada por la del novillo que él mismo había estado destazando antes del ataque del enemigo¹⁶⁴.

Todo lo cual observó Goitia supuestamente durante su estancia con el ejército de Felipe Ángeles. Es necesario hacer notar que si bien este personaje no fue ahorcado, sí fue colgado en un árbol. Ahora bien, Goitia recordaba que “después de unos días las

¹⁶³ Porfirio Díaz, “Entrevista Díaz-Creelman”, en Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 135-136. No se conoce la fecha exacta de esta entrevista, se cree que es de enero o febrero de 1908. Las cursivas son mías.

¹⁶⁴ Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, *Op. Cit.*, p. 563.

ropas se le habían deslizado hasta los pies. Era un verdadero fantasma, enormemente alargado, con la cabeza del novillo puesta, desnudo, ensangrentado [...] Allí tiene usted mi pintura¹⁶⁵”. Bajo este contexto, lo que hay entonces en el cuadro de Goitia son dos federales ahorcados, o mochos, como también se les llamaba a los enemigos de la Revolución. Esto no quiere decir que suceda en otras obras de Goitia en las que también hay ahorcados.

El método para la realización de esta composición, Herrera lo consigna de la siguiente manera: “Días después Goitia exhumó varios cadáveres del enemigo y los colgó del Árbol Triste para que le sirvieran del modelos¹⁶⁶”. Idea que contribuye al rumor que describe muy bien esta cita: Goitia colgaba los cadáveres. Sin embargo, aunque la autora no cita la fuente, se trata con toda certeza de Brenner, quien se encargó de contribuir a la construcción del mito del artista¹⁶⁷, natural en los grandes artistas. Aunque también es cierto que en la historia del arte se encuentran algunos ejemplos de artistas que usaban cadáveres como modelos como Millet, Gericault y Da Vinci. Más allá de ser cierto o no, no se indaga más porque no hay más pruebas de este posible método, además, porque se considera aquí que es irrelevante para el estudio de su obra. Goitia, también declaró:

pero como tenía necesidad de ir a la ciudad de México, y ya que el aire en mi tierra es muy seco, razón por cual los cadáveres no se pudren, hice que me construyeran una choza cerca del árbol y puse un guardián para que me la cuidara, y allá tengo *todo aquello* para el momento en que pueda regresar a continuar mis estudios¹⁶⁸.

Esta declaración la dio muy probablemente un poco después de su estancia en la Revolución, es decir, hacia 1915, cuando Álvaro Obregón forzó la marcha de Pancho Villa al norte, la estancia tuvo que ser interrumpida por las órdenes del general Felipe Ángeles, quien aconsejó a Goitia trasladarse a la Ciudad de México. Pero lo relevante de estas palabras, no sólo es su declaración como testigo de la Revolución, sino que también emiten más luz sobre la fecha de factura, y queda descartada la fecha que propone Neuvillate. Por otro lado, cuando hace esta declaración, no está claro a qué se

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 563, *Apud*, Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, México, 1983, p. 344.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 563.

¹⁶⁷ Para ver más sobre la construcción del mito de Goitia, véase Natalia de la Rosa, “La creación de figuras artísticas: Máximo Pacheco y Francisco Goitia, dos casos opuestos”, en *Máximo Pacheco y la Escuela Domingo Faustino Sarmiento (1927)*, México, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2007, pp. 62-70.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 563, *Apud*, Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*, México, 1983, p. 344.

refiere con “todo aquello” como señalo en la cita en letras cursivas. Esta declaración no es una prueba irrefutable, aunque se presta a muchas interpretaciones.

En este cuadro de Goitia resulta extraño e irónico que a pesar de que el autor declara que se trata de un enemigo de la Revolución, el artista sin duda tenía en mente “la crucifixión de Cristo, pues llamó a sus cuadros ‘martirios’ de la Revolución y en muchas de sus escenas de la vida cotidiana en México puede apreciarse un fuerte sentimiento bíblico¹⁶⁹”. En efecto, a lo primero que nos remite este cuadro de Goitia es a la Crucifixión de Cristo como bien señala Herrera. Sin embargo, la autora antes dejó claro que la escena está inspirada en un general, enemigo de la revolución, o dicho en otras palabras, se trata de un federal, se abre entonces otro cuestionamiento: ¿los federales son los mártires de la Revolución, cómo Cristo lo fue?

En realidad no se trata de una contradicción de Herrera, si se observa detenidamente, se trata de una contradicción de Goitia, como lo refleja cuando dice:

Yo siempre me he sentido socialista y comunista, pero también cristiano [...] Procuró seguir los pasos de San Francisco. Creo que la soledad es la culminación de este proceso [...] Toda mi obra es religiosa y se remonta a los primeros tiempos del cristianismo, a la época heroica de las luchas de la cristiandad¹⁷⁰.

Queda mucho por esclarecer, pero lo se puede afirmar con certeza es que Goitia es una contradicción en sí mismo. Más allá de fijar una postura de si estaba o no de acuerdo con el movimiento revolucionario, Goitia es una contradicción en su manera de pensar, lo cual puede trasladar a cada una de sus composiciones, que tienen muchas veces una carácter didáctico.

En cuanto a los colores de la composición se observa una paleta en tonos claros: amarillos, ocres, azules y verdes. El empleo del color, la disposición de los personajes y demás elementos, la pincelada suave y definida remiten a los cuadros de José María Velasco. La pintura remite inmediatamente a *Paisaje de Patillos, Zacatecas* sobre todo por la definición minuciosa del paisaje. Cabe recordar que dicha pintura fue efectuada a la llegada del pintor a su tierra natal, Fresnillo, Zacatecas en 1912. Es más probable entonces que *Paisaje de Zacatecas con ahorcados I* esté más cerca de esta de *Paisaje de Patillos, Zacatecas*, y que el *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II*, según la clasificación que aquí se propone del paisaje I y II, es posterior. A partir de las fechas

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 564.

¹⁷⁰ *Idem.*, *Apud.*, Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia total*, 2ª ed., México, 1987, p. 205.

que señalan los autores mencionados al inicio, es entonces muy probable que esta obra sea de 1914.

Ahora bien, siguiendo a Baxandall, en este cuadro se pueden establecer que las siguientes *condiciones*:

1. Inestabilidad política y social en el país.
2. Estancia con las tropas villistas.
3. Zacatecas, región con vegetación árida.
4. Felipe Ángeles.
5. José María Velasco: paleta de colores claros, detallismo, pincelada, disposición y cielo.
6. Temática expresionista.
7. Binomios.
8. Método de ejecución durante la Revolución: colgados.
9. Tensión: mártires de la revolución/federales/revolucionarios.

Las *condiciones* 1, 2 y 3 son este caso las circunstancias sociales y políticas en las cuales se encuentra el artista para emprender esta obra. La *condición* 4, es, como he mencionado anteriormente, el *cometido* indirecto. Fue gracias a que el general Felipe Ángeles lo aceptó en el ejército revolucionario que Goitia pudo inspirarse para llevar a cabo la temática de esta obra. En cuanto a las *condiciones* 5, 6, 7, 8 y 9 se refieren a la relación entre el pintor y el cuadro. Goitia se inclina por una temática mucho más expresionista que en los anteriores cuadros, hasta ahora muestra una escena aterradora sobre un paisaje natural. Sin embargo, resuelve mediante la manera técnica que conoce y domina para poner a los ahorcados: el paisaje a la manera tradicional que aprendió en San Carlos, que indudablemente remite a Velasco y Landesio. Sin embargo, es un paisaje diferente, árido, que “armoniza” con la escena principal. Goitia emprendió una temática profundamente crítica en esta obra: en la región seca de Zacatecas los muertos de la revolución, del bando que fueran, cuelgan de los izotes frente a un cielo esplendoroso.

IX. UNA VISIÓN DE LA POSREVOLUCIÓN:

PAISAJE DE ZACATECAS CON AHORCADOS II

“Al borde del camino, una carroña infame... quemante y sudando veneno, abría de manera abandonada y obsesionada su vientre lleno de emanaciones... El sol resplandecía sobre esa pesadumbre, como para cocerla y devolverla a la madre naturaleza”.

Charles Baudelaire, *Las flores del mal*.

Este óleo sobre tela mide 58 x 96 cm y se encuentra en el Museo Francisco Goitia de Zacatecas. Gracias al texto de 1964 de Alfonso de Nevillate se sabe que este cuadro perteneció a la colección de lo que fue el Museo Nacional de Arte Moderno. El cuadro también resulta complejo fecharlo debido a que padece de la misma problemática que los anteriores: tiene varias fechas asignadas a su factura. Así pues, en la ficha del cuadro correspondiente del catálogo *México. Esplendores de treinta siglos* aparece fechado hacia 1914. José Farías Galindo no menciona este cuadro cuando habla del periodo revolucionario. No obstante, ahí mismo menciona que para esa época Goitia tenía: “varios ‘apuntes’ que guarda, para efectuarlos cuarenta años después, como lo comprueban los ‘Colgados’, que realizó entre 1940 a 1960, para culminar con ‘El decapitado’, que fue el último de su obra¹⁷¹”. Cabe la posibilidad de que dentro de los colgados de los que habla Farías Galindo se encuentre este cuadro.

En el texto de Alfonso de Nevillate aparece con el título: *Paisaje de Zacatecas con ahorcados*, y lo fecha hacia 1959. Este cuadro pertenecería al periodo de *Madurez*, según la propuesta de Nevillate, en la que agrupa la obra de Goitia en periodos, en la cual, como ya mencioné antes, en el apartado correspondiente, también se encuentra el *Paisaje con ahorcado I*. Sobre *Paisaje con ahorcados II*, Nevillate señala:

nos topamos, sin preámbulo, con un paisaje incierto, desolado, con un árbol seco, a la izquierda del cual penden, como guiñapos, columpiándose, dos ahorcados con los cuerpos momificados, descarnados. Se balancean como péndulos movidos por un aire inmisericorde. Un búho parado en la rama y otra que vuela, sirven para dar la tónica o leit-motiv de profunda amargura; la hierba calcinada por un sol despiadado matiza más la situación y unas

¹⁷¹ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, p. 24.

osamentas diseminadas por el centro y el lado derecho, crean simplemente la imagen de la muerte¹⁷².

Neuwillate describe muy bien el movimiento de los cuerpos creado por el aire “inmisericorde”, pero mejor aún, describe el ambiente desolado que representa Goitia. Esta descripción sirve para señalar que hay otros elementos en el cuadro que rompen con los anteriores cuadros: pincelada diferente y temática, la cual si bien sigue siendo los ahorcados, ahora se aprecia con tomo distinto, más desolado o de “profunda amargura” en palabras de Neuwillate.

Por el tema se puede considerar del periodo revolucionario, y es que no sucede lo mismo con la manera de pintar este cuadro. A diferencia de *Paisaje con ahorcado I* y de *Paisaje de Patillos, Zacatecas*, obras que he considerado de dicho periodo como he postulado en esta investigación, la pincelada no es tan definida, se trata más de manchones y de trazos sin precisión, que dan un efecto de profundo movimiento en esta obra. Dicha técnica, a la manera impresionista, la venía trabajando desde las mencionadas pinturas pero de forma incipiente, ya que lo que imperaba era el realismo. La técnica impresionista la trabajó y desarrolló con más libertad en años posteriores, hacia la década de los años cincuenta. Por el contrario, en los otros dos cuadros, la pincelada es más limpia y precisa, y los trazos más definidos, lo que produce un efecto profundamente realista. Esta característica sugiere que la pintura no sea de periodo revolucionario sino del periodo de *Madurez* o de ambos.

El ejemplo que ilustra muy bien el periodo impresionista del artista es *Cabeza de ahorcado*, en donde ya no hay paisaje, sólo aparece representada, en primer plano, la cabeza casi recién cortada de un personaje con el tipo de pincela de este paisaje II, y en donde el azul del cielo es muy vivo.

Para María Teresa Favela Fierro también este cuadro es de 1959, lo que indica que tal vez su fuente es Alfonso de Neuwillate, quien da por hecho que el cuadro es de esta época, sin mostrar argumentos más allá, salvo que el artista no incluye paisajes en el tema de los ahorcados. Sin embargo, este argumento carece de validez, ya que en cierto modo se muestra un paisaje en *Paisaje con ahorcados II*, desde el título mismo. En el estudio de Favela, cabe decir, las medidas del cuadro están mal.

La tesis de Teresa Corona del Conde no emite más luz sobre este cuadro, en ésta se confunde el cuadro número II con el número I, lo cual se deduce a partir de las

¹⁷² Alfonso de Neuwillate, *Op. Cit.*, p. 47.

medidas respectivas de los dos cuadros que aparecen ahí, que están al revés. La autora de la tesis señala que el número II, es decir, del que hablo en este apartado, pertenece a las colecciones del MUNAL, y que el número I está en el Museo Francisco Goitia, lo cual es al revés. La autora, por cierto, fecha hacia 1914 ambos cuadros¹⁷³.

El título de *Paisaje con ahorcados II* fue tomado del más reciente estudio sobre el artista: el catálogo *Francisco Goitia* de Lourdes Fava, actual directora del Museo del mismo nombre. Para fines prácticos este título será al que se referirá para hablar de este cuadro en esta tesis, debido a las inconsistencias en los títulos de anteriores estudios sobre el pintor.

El cuadro está estructurado en binomios. El primero se aprecia con la división a la mitad del cuadro: se precia del lado izquierdo, si se observa de frente, un árbol seco con muchas ramas que ocupa la mitad del cuadro. En el lado derecho se observa un pastizal apenas visible con arbustos apenas insinuados. El segundo binomio se puede ver en dicho árbol, el cual se bifurca desde el suelo en dos troncos principales. Existe otra bifurcación secundaria que surge del tronco derecho, el cual se extiende hasta la mitad derecha del cuadro. El tercer binomio más evidente son los sujetos colgados en cada uno de los dos troncos. En el primer tronco, el de la izquierda, cuelga de una cuerda larga al cuello, un esqueleto de una persona con restos aún de piel y cabello, éste se balancea hacia la derecha, indicando que hay aire en el ambiente.

El segundo tronco, el de la derecha, está ligeramente doblado, el cual tiene un par de bifurcaciones pequeñas más al término de éste, que apenas son perceptibles. Sobre éste, hacia la derecha de la rama pende, de otra cuerda más larga que la anterior, otro esqueleto de una persona sostenido del cuello, cuyo cadáver tiene restos de su vestimenta de la cintura hacia arriba, así como también de piel y cabello. Éste se balancea hacia la izquierda del cuadro, indicando que hay mucho viento en el ambiente. En la parte superior de dicho tronco se aprecia un ave parada, que bien podría ser un búho o una lechuza.

En la parte inferior de los troncos se encuentra el pastizal amarillo casi blanco; los pastos que lo forman se inclinan hacia la derecha señalando que hay mucho viento en el paisaje. En la parte inferior del cuadro, sobre el pastizal se alcanzan a distinguir los cráneos de cinco animales, algunos con cuernos, lo que nos hace pensar que tal vez se trate de vacas o toros que fueron matados por los revolucionarios para comer.

¹⁷³ Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, p. 119.

En la parte superior del lado izquierdo, en el cielo, entre la rama izquierda y otra, que sale de la rama izquierda, se encuentra un círculo blanco apenas visible: la luna radiante ante la sequía que azota el lugar. En la parte superior, derecha, también en el cielo, se halla un ave en pleno vuelo que se dirige hacia la escena principal de los colgados. Ésta es quizá una lechuza o búho, animales nocturnos.

En un segundo plano, detrás del árbol seco principal, se observan varias ramas de arbustos también secas, del lado derecho sigue el pastizal cada vez más gris, con un par de ramas secas que apenas se aprecian.

En este cuadro sucede lo mismo que en el número I, el cielo ocupa buena parte del cuadro. Aquí ocupa la mitad (a lo ancho) de la composición, el cielo es azul claro casi gris, lo que denota un atardecer y cierta desolación, en conjunto con los demás colores de la composición. La paleta de colores es muy reducida, se limita a azules claros y amarillos casi blancos, además de los trazos oscuros para definir los troncos y ramas, que llaman la atención.

Por el título de este cuadro es obvio que se tratan de otros personajes ahorcados en Zacatecas. No hay certeza de que sean revolucionarios o federales por los pocos elementos que se aprecian en los personajes. Sin embargo, este cuadro es otra versión más de *Paisaje con ahorcado I*. En cuanto al problema de las fechas, lo más probable es que este cuadro se comenzó a realizar en el periodo revolucionario, pero fue terminado en el de *Madurez*, lo que se infiere por el tipo de trazos más sueltos y pincelada pastosa. Pero seguimos observando el mismo esquema compositivo de binomios, cielo que ocupa buena parte del cuadro, y sobre todo, el tema, sólo que esta vez con una atmósfera mucho más oscura.

Con base en la teoría de Baxandall, en este cuadro las *condiciones* que se proponen son:

1. Inestabilidad social y política en el país.
2. Estancia con las tropas villistas.
3. Resignificación de Zacatecas, región con vegetación árida.
4. Temática expresionista más oscura.
5. Técnica impresionista: pincelada pastosa, trazos poco definidos.
6. Paleta de colores reducida.
7. Binomios.
8. La lechuza o búho.

9. Goya.

10. Largo periodo para terminar una obra.

11. Tensión: visión de la Revolución antes y después.

Las *condiciones* 1 y 2 son las circunstancias sobre las cuales surge este cuadro. Las *condiciones* 3 y 11 plantean una resignificación de la región, probablemente Zacatecas, pero es al mismo tiempo una visión de la posrevolución, en donde nada ha cambiado, todo sigue igual o peor que antes, es una reinterpretación del *Paisaje con ahorcado I*. Es una versión diurna de aquel paisaje, la aparición de la lechuza (o búho) es el símbolo de mal agüero que recuerda a Goya. Esta ave se asocia con la muerte, el desastre, la desolación y la tristeza por sus gemidos o cantos nocturnos. Los grandes ojos de la lechuza recuerdan al rostro humano. San Isidoro de Sevilla en *Etimologías* señala que el búho es un ave lúgubre, muy recargada de plumas y perezosa, que de noche merodea los cementerios y habita en las cavernas. La única diferencia entre ambas aves es sólo que las lechuzas no tienen plumas alzadas que parecen orejas.

Los demás elementos en la clasificación, que dieron la forma final al cuadro, indican la manera en la que Goitia resolvió los problemas que se le presentaron para abordar el tema de los ahorcados en un contexto más desolador. El artista echa mano de los mismos recursos técnicos que el *Paisaje con ahorcado I*. Sin embargo, se observa una forma más sólida, definida en buena medida por el tipo de pincelada, que también recuerda a Goya. Goitia logra recrear una atmósfera mucho más tensa que en el otro paisaje.

X. LA TRAGEDIA NACIONAL COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN.

EL AHORCADO

La técnica de este cuadro es pastel sobre papel, mide 53 x 42 cm¹⁷⁴. Se encuentra en el Museo Francisco Goitia de Zacatecas. Este cuadro se divide en dos planos principales, en el primero, del lado derecho de la imagen se encuentra el esqueleto de una persona de frente, con restos de carne aún, colgado de un árbol. Se asoman las ramas con follaje seco del único árbol. El follaje se extiende por toda la parte superior del cuadro en dirección hacia la izquierda. El tronco del árbol se bifurca en dos ramas principales, el tronco aparece de forma paralela al personaje, quien está cubierto por la espalda con una manta blanca deshilachada, con un hoyo del lado derecho. El cráneo se inclina hacia el lado izquierdo de la imagen, en el cuello se distingue la soga de la que pende el personaje. La escena se desarrolla sobre una loma cubierta por un pastizal seco. En la zona donde nace el árbol el color del pasto es ocre, pero la mayor parte es amarilla y notablemente crecido. El pasto se inclina hacia el lado izquierdo, de la misma forma que el follaje del árbol, denotan un fuerte viento que corre de derecha a izquierda. En el segundo plano se encuentran varios arbustos, que corren de lado a lado, detrás de éstos se alcanza a ver una parte del cielo amarillo, que indica un atardecer. (Véase *El ahorcado*)

Este pastel ha conservado el mismo título siempre como sucede con *La bruja*. Hasta ahora este cuadro es el primer pastel que aparece en la serie de pinturas consignadas en el periodo revolucionario. Es de pequeño formato. Sin embargo, destaca el colorido y la minuciosidad de todos los elementos. Es una composición realista no sólo en la manera de dibujar y poner color a todos los elementos con profuso detalle sino también por el tema, como sucede del mismo modo en los demás ahorcados.

Sobre la fecha de factura del cuadro, Víctor Reyes señala 1917¹⁷⁵. Según el mismo autor, en 1946 este cuadro estuvo en la Colección de la Galería Nacional de Pintura. Hoy se encuentra en el Museo Francisco Goitia. El autor Luna Arroyo señala también 1917¹⁷⁶. José Farías Galindo no propone una fecha exacta, sólo dice que Goitia lo realizó después de que llegó de Europa a Fresnillo, esto es hacia 1912¹⁷⁷. Se tiene la

¹⁷⁴ Lourdes Fava, *Op. Cit.*, p.22.

¹⁷⁵ Víctor Reyes, *Op. Cit.*, p. 13.

¹⁷⁶ Antonio Luna Arroyo, *Op. Cit.*, p. 205.

¹⁷⁷ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, pp. 23-24.

descripción del cuadro que aparece en el trabajo de Alfonso de Neuvillate de 1964, quien dice:

en 1917, pinta otra de sus telas maestras, pese a su trágico contenido; se trata de *El ahorcado*. Es un pastel con óleo sobre papel, de 55 x 47 cm.

El tema no es nada agradable; por el contrario, puede provocar indignación o disgusto. De un árbol y contra un fondo de zacate o hierba crecida, pende un hombre: un ahorcado. Un cadáver movido por el aire, con la cabeza a un lado apenas sostenida por la cuerda. El cuerpo está cubierto por hilachos, puesto que la descomposición o las alimañas han dado buena cuenta de él; está descarnado, unidos los huesos apenas por pedazos de carne seca. Una escena dantesca, repugnante; pero que provoca un fuerte impacto, una catarsis en el espectador; parece estar inspirado en una narración de Edgar Poe, pero es simple y sencillamente algo que seguramente Goitia vio en su participación revolucionaria y que años después reproducirá. El cuerpo que cuelga está en la sección de oro, y tiene unas líneas paralelas (el árbol), unos ejes verticales arriba (ramas), y una mancha que debe ser la sombra que proyecta el conjunto de árbol y ahorcado; la sombra es de tonos sepias y oscuros. Contraste de luces y sombras, tragedia y soledad, crítica social, ya que está pintando un asesinato en forma cruel y se puede pensar que a la manera de un Goya o de un Hogarth¹⁷⁸.

La fecha de factura también concuerda con la mayoría de los anteriores autores. La descripción de Neuvillate refiere perfectamente al cuadro y es quien más pone atención en este cuadro de todos los estudiosos del tema. Resalta la técnica que menciona: pastel con óleo sobre papel; hasta donde se sabe sólo es un pastel sobre papel. Hacia el final de la descripción llama la atención la percepción que el autor tiene del contenido y forma del cuadro. Es decir, el autor hace referencia al contraste de luces y sombras así como a la crítica social a la manera de Goya que encuentran en el cuadro¹⁷⁹. En efecto el recurso de contrastar luces y sombras crea impacto en el espectador; pero la representación del ahorcado, que es el elemento principal, produce aún más asombro. Pero también falta decir que Goitia desarrolla una atmósfera contrastada con colores cálidos y fríos para mostrar a un ahorcado que por sí mismo es

¹⁷⁸ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, pp. 37-38.

¹⁷⁹ *Vid.*, capítulo de esta tesis: “La muerte como tema fundacional en la obra de Goitia. *La bruja*”, pp. 69 y 70 para ver más sobre Goya y Goitia.

impresionante¹⁸⁰. De esta manera, por medio de los recursos: contraste de color, distribución de los elementos, luz y sombra, el artista hace una crítica social al entorno revolucionario, específicamente al asesinato cruel. Dichos recursos son además utilizados por Goitia en la mayoría de las obras del periodo revolucionario, como se ha podido observar y entender en esta investigación. Las composiciones buscan plasmar una crítica social que además cause cierto impacto en el espectador. Parece entonces que los cuadros de Goitia tienen también una intención didáctica en la producción posterior a la estancia en Europa, desarrollando cada vez más esta intención para ser observados, sobre todo, por la gente que gobierna el país.

El contraste más marcado se puede observar entre el área del pastizal color amarillo y el área oscura donde se encuentran el ahorcado y el árbol, que asimismo provoca un equilibrio compositivo casi perfecto. La composición está también perfectamente equilibrada con la distribución de los elementos: del lado derecho el ahorcado con el árbol y del lado izquierdo un pastizal espeso. Esta característica se encuentra en la mayoría de las obras de Goitia. Siempre subyace una estructura de binomios, para generar equilibrio en la escena y contrastarla. En efecto, como dice Neuvillate hay un contraste entre luces y sombras, hay tragedia y soledad.

Si bien no se conoce la existencia de otro cuadro hecho con la misma técnica en el periodo revolucionario, no así en otros periodos, por la temática y la historia del cuadro hecha a partir de lo que se ha dicho de él, se puede afirmar que el cuadro pertenece sin duda al periodo revolucionario. La fecha más aproximada es 1917, fecha que se propone a partir de lo que se ha dicho antes.

La tesis de Teresa Corona del Conde dice:

La bruja y El ahorcado supuestamente son de 1916 y 1917 [...] Curiosamente, José Clemente Orozco también hizo un dibujo a tinta titulado *El ahorcado*, hacia 1925. La idea y la manera de concebir el dibujo podrían haber sido tomadas de los ahorcados de Goitia. El ahorcado de Orozco en lugar de colgar de un árbol en el campo, cuelga de un poste de luz. De otra parte, la extensa serie de dibujos realizados por Orozco titulada *México en Revolución*, tienen un trazo similar a ciertos bocetos o dibujos de Goitia. El trazo es suelto y el tratamiento de los temas y los personajes en muchos sentidos fueron manejados con realismo por los dos

¹⁸⁰ *Vid.*, capítulo de esta tesis: “Los mártires de la Revolución. *Paisaje de Zacatecas con ahorcados I*”, pp. 76-78 para ver más sobre las escenas que observó Goitia durante su estancia con las tropas villistas que inspiraron los cuadros sobre ahorcados.

pintores. Los dos encontraron en la tragedia nacional material inagotable para su obra artística¹⁸¹.

En efecto, Orozco también hizo ahorcados en tinta sobre papel, pero no sólo hizo un colgado en un poste de luz¹⁸² sino que también existe un dibujo de 1929 con un colgado en un árbol, la composición de dicho dibujo es muy similar a este pastel de Goitia, sólo que en el de Orozco el árbol con el ahorcado aparece del lado contrario, es decir, del lado izquierdo. El de Orozco también sucede en una loma y tiene tres cadáveres en el suelo. Al frente aparece un arma larga y un sombrero de copa alta. Es probable que los ahorcados de Orozco estén inspirados en los de Goitia como señala Corona, ya que los trazos de Orozco son similares a los de algunos bocetos o dibujos de Goitia. Sin embargo, cabe recordar que ambos artistas tienen una idea similar de la Revolución: mostrar las atrocidades de la Revolución. Por otra parte la manera de morir ahorcado fue prácticamente una tradición durante la Revolución, debido a que es un medio barato cuando no se posee armamento en grandes cantidades y un medio efectivo para mantener a la gente controlada, mostrar un ahorcado es una forma de producir miedo en la gente

Para María Teresa Favela Fierro, “*El ahorcado*, muestra a un esqueleto con vestimenta raída, colgado de un árbol seco y también muerto; es un mimetismo aterrador con la naturaleza que parece tan extinta como el cadáver¹⁸³”. En esta breve descripción Favela Fierro observa puros elementos muertos: el cadáver, el árbol y el paisaje. Observa que la muerte del personaje es un mimetismo del paisaje seco, muerto. Es interesante esta reflexión en torno al cuadro. Sin embargo, el tono del amarillo del pasto en contraste con la paleta oscura del cadáver y el árbol no es precisamente un tono para representar un paisaje muerto como aparece sobre todo en el *Paisaje con ahorcados II*. Aunque puede ser que el amarillo es más brillante por la técnica al pastel, ya que en los otros cuadros de Goitia es un amarillo más sobrio y de óleo. El color amarillo refiere una época del año: otoño. Y aquí cabe señalar que en todos los paisajes de Goitia del periodo aquí estudiado tienen una paleta similar, a base de ocre, oscuros y amarillos. (Véase *Paisaje de Patillo, Zacatecas, Paisaje con ahorcados I y II*)

¹⁸¹ Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, p. 53.

¹⁸² *Vid.*, capítulo de esta tesis: “Los mártires de la Revolución. *Paisaje de Zacatecas con ahorcados I*”, pp. 75 y 76. Los colgados en los postes de luz también fueron comunes durante el proceso revolucionario. El fragmento de la entrevistas Díaz-Creelman ayuda a comprender mejor el significado de este tipo de asesinatos exhibicionistas.

¹⁸³ María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 74.

Siguiendo a Baxandall, en este cuadro las *condiciones* son:

1. Inestabilidad política y social en el país.
2. Estancia con el ejército revolucionario.
3. Felipe Ángeles.
4. Binomios.
5. Goya: crítica social.
6. Técnica impresionista: contrastes marcados entre luces y sombras, paleta de colores ocres y amarillos.
7. Temática expresionista.

Las *condiciones* 1 y 2 son las generales, sin las que no se concibe esta pintura. Esta pintura indudablemente está también inspirada en la tragedia de la Revolución. Goitia la comenzó muy probablemente durante su estancia con el ejército revolucionario. Las *condiciones* de 4, 5, 6 y 7 son más particulares, hablan de la relación del pintor con el cuadro, en las que se sigue observando una técnica impresionista y una temática profundamente expresionista. Esta vez el espacio está reducido, en un plano más cerrado, en donde por medio de los contrastes entre luces y sombras, se hace más conmovedora la escena. La condición 3, señala el *cometido* indirecto, el general Felipe Ángeles, como sucede en otras pinturas.

XI. EL MURALISMO Y GOITIA

El objetivo primordial de esta tesis fue estudiar las obras que pertenecen al periodo revolucionario de Francisco Goitia con la finalidad de aportar más datos sobre un pintor muy interesante para la plástica mexicana que ha sido poco estudiado. La escasa bibliografía, pero no deficiente, da cuenta de dicha situación. Se reconocen y agradecen todos los estudios que aparecen en esta tesis, los cuales fueron de gran ayuda. Son dignos de mención los trabajos de Antonio Luna Arroyo y Alfonso de Neuville, que junto con las pinturas de Goitia forman parte de las fuentes primarias de esta investigación. La importancia de Goitia radica, como se ha mostrado en esta tesis, en que plasmó en sus pinturas escenas de la Revolución Mexicana. Además, hay elementos en su obra que se vinculan directamente con la ideología del Muralismo antes de que éste llegara a su máxima expresión. En segundo término, esta tesis pretendió explicar qué lugar ocupa Goitia en el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX, en el que destaca el Muralismo, representado principalmente por Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaró Siqueiros y su líder, Gerardo Murillo, conocido como Doctor Atl.

Si bien Goitia se desarrolló en el mismo contexto de los muralistas, se adelantó, de manera consciente o inconsciente, a hacer la propuesta ideológica que más tarde hicieron los muralistas. Aunque el antecedente directo del muralismo está en 1910 con los primeros edificios públicos que consiguieron para pintar un grupo de jóvenes artistas, este inició se truncó por el estallido de la Revolución. Es hasta más tarde que se retoma el proyecto mural. Goitia nunca se declaró muralista y tampoco fue reconocido como tal por los artistas de la época ni posteriores; aunque es sabida la estrecha relación que tuvo con Orozco. Éste siempre lo reconoció como un importante precursor de la plástica mexicana de la primera mitad del siglo XX: “Para mí el pintor Francisco Goitia es el más mexicano de nuestro movimiento, el más cuidadoso de su oficio, pero también el más tardado en producir. Debe situársele entre los grandes de nuestro movimiento¹⁸⁴”. Se llegó a decir que el cuadro de *Las soldaderas* (1926) de Orozco fue inspirado en *El baile de la Revolución*¹⁸⁵. Goitia no llevó a cabo pintura mural aunque sí la consideró en sus proyectos. Sin embargo, nunca se realizó por falta de apoyo económico, Farías Galindo lo señala:

¹⁸⁴ Antonio Luna Arroyo, *Op. Cit.*, pp. 193-194.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 73 y 101. Para ver más sobre la relación entre Goitia y Orozco véase, Teresa Corona del Conde, *Op. Cit.*, pp. 53-56.

La pintura mural jamás la rehuyó y siempre estuvo luchando para que se le concediera algún sitio en donde desarrollarla, para lograr demostrar con ello que podía realizar una obra tan valiosa como la de nuestros mejores muralistas, pero hasta su muerte no pudo conseguirlo¹⁸⁶.

En su pintura hay historia, ideas rebeldes, críticas sutiles a los gobiernos en turno y la búsqueda de una identidad mexicana, ideas que más tarde se retomaron en los murales de los edificios públicos. Goitia se adelantó porque eran ideas que estaban en el contexto social y académico, este último, lugar donde se gestan las ideas revolucionarias por antonomasia.

Veamos parte del ambiente social y artístico que dio lugar al arte muralista. El Muralismo surgió ante el descontento por el academicismo de San Carlos. El estilo artístico provenía de las Academias europeas, fundamentalmente, la francesa. Éste academicismo se trataba en buena medida de enseñar y practicar un exagerado rigor en el dibujo, materia fundamental en las artes plásticas. La crítica francesa era la que juzgaba la obra y daba el fallo definitivo. Como pintor estaba de moda ir a consagrarse en París. Sin embargo, era una época en la que los pintores ignoraban casi por completo la parte física y química del oficio. Los colores eran un misterio indescifrable para los artistas. Antonio Fabrés, pintor académico español, había impulsado y desarrollado las técnicas artísticas tradicionales de las academias europeas como director de la sección de Pintura en San Carlos. Las enseñanzas de Fabrés fueron sobre todo de técnica y disciplina rigurosas con las que los artistas aprendían a dibujar perfectamente, mostrando cada detalle. Dice José Clemente Orozco en su *Autobiografía*: “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 duda¹⁸⁷”, y es que se trataba de copiar la naturaleza, modelos, o cualquier objeto, fotográficamente, con la mayor exactitud posible. Todo estaba ya dado. Imperaba, según Orozco, el criterio: “Ya los antiguos llegaron a la perfección, ya hicieron todo lo que es posible hacer y sólo nos queda copiarlos e imitarlos servilmente. El dibujo florentino con el color veneciano. Y si un pintor quiere hacerse modernista, que vaya a Montparnasse a tomar órdenes¹⁸⁸”.

¹⁸⁶ José Farías Galindo, *Op. Cit.*, p. 51.

¹⁸⁷ José Clemente Orozco, *Op. Cit.*, p. 16.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 21-22.

Poco a poco la Academia empezó a decaer. El Dr. Atl fue quien impulsó en buena parte la revolución artística en San Carlos. El Dr. Atl había llegado de Europa a México, había traído la propuesta impresionista de París. Atl asistía a los talleres de pintura y de dibujo nocturno en la Academia, a los que también asistían varios de los que más tarde serían los muralistas. Mientras trabajaban los jóvenes estudiantes, entre los que se encontraba José Clemente Orozco, Atl contaba sobre sus viajes a Europa, hablaba de los murales de la Capilla Sixtina y de Leonardo. Llegó a contar sus experiencias en Europa, trajo las ideas revolucionarias a la Academia y enseñó a los estudiantes las palabras: ¡El fin de la civilización burguesa! Las cuales eran muy nuevas en México.

Las técnicas que dejó Fabrés fueron modificadas por los estudiantes, entre los que estaba Orozco. Éste cuenta que los modelos que se copiaban en clase ya no duraban en la misma posición días; el dibujo era minucioso, pero hecho con más rapidez para adiestrar la mano y el ojo; los numerosos ejercicios consistían en disminuir poco a poco el tiempo de copia de un modelo vivo hasta hacer croquis rapidísimos; llegaron a pintar a dibujar y pintar modelos en movimiento. Ya no había fotografías con las cuales comparar los trabajos. Los trazos instantáneos hacían aparecer el estilo personal de cada estudiante. Con las enseñanzas del Doctor Atl en San Carlos, los artistas comenzaron a tener confianza en sí mismos y a hacer lo propio, dejaron de copiar el canon parisino sin dejar de admirar a los grandes maestros de la pintura, de los que quedaba mucho por aprender. Saturnino Herrán comenzó a pintar tehuanas, criollas y no manolas. El Doctor Atl se fue a vivir al Popocatepetl y José Clemente Orozco se fue a explorar los barrios bajos de la ciudad. México era entonces una fuente de inspiraciones. En los lienzos empezaron a aparecer los paisajes mexicanos con colores llamativos, más familiares¹⁸⁹.

El *Paisaje de Patillos, Zacatecas* de Goitia, hecho entre 1912 y 1913, se sitúa en esta época de transición, en donde se nota todavía la antigua escuela de Fabrés en el dibujo minucioso que subyace en la pintura. Si bien este cuadro también recuerda a los paisajes de José María Velasco, ya se encuentran nuevos elementos compositivos. Aunque a primera vista parece que el tema principal es un paisaje del lugar donde nació el autor, hay en realidad dos grupos de personas a punto de enfrentarse. El tema es un próximo enfrentamiento, quizá entre federales y villistas. Es en consecuencia un tema innovador y realista, ya no hay sólo el clásico tema académico del paisaje.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

Con los sucesores de Fabrés, Germán Gedovius y Leandro Izaguirre, la Academia decayó más. La disciplina comenzó a desaparecer. La juventud fue invadida por la bohemia. En la Academia sólo quedaban los rezagados. Para las celebraciones del primer centenario de la Independencia de México, el gobierno hizo grandes festejos, uno de ellos fue una gran exposición de pintura española contemporánea. Los estudiantes de San Carlos protestaron ante la Secretaría de Instrucción porque no habían sido tomados en cuenta. El Dr. Atl como líder hizo negociaciones y se les dieron tres mil pesos para una exposición colectiva en la Academia¹⁹⁰. El grupo de artistas estaba conformado por unos cincuenta pintores y diez escultores. El tesorero de la ridícula suma fue Joaquín Clausell. El dinero se repartió entre todos los artistas con la obligación de presentar cada quien dos cuadros, dibujos, esculturas o grabados, recientes e inéditos, en dos meses de plazo, aparte de otras obras. Para la selección final de obras “no había jurado; cada obra era levantada en alto y por aclamación se aceptaba o se rechazaba por la muchedumbre y fueron rechazadas muchas a silbidos, pues no era sociedad de elogios mutuos¹⁹¹”. La exposición, que se llevó a cabo en septiembre de 1910, fue todo un éxito. Entusiasmados, los jóvenes artistas aceptaron la proposición del Dr. Atl de organizar una sociedad, a la que llamaron “Centro artístico”. El objetivo de dicha sociedad era conseguir muros de edificios públicos para pintar.

Los artistas tomaron en arrendamiento un local en el segundo piso de una casa en una calle del centro histórico como primer paso para su sociedad. Fue concedido el anfiteatro de la preparatoria, recién construido en aquel entonces, para decorar los muros por la Secretaría de Instrucción. En septiembre había sido la gran exposición, a principios de noviembre siguiente los artistas comenzaron a hacer los preparativos para las pinturas murales, el 20 de noviembre estalló la Revolución. Había desconcierto y el proyecto se arruinó. Este fue el panorama general de las artes plásticas en la Academia de San Carlos. Aunque el proyecto de los artistas se truncó por la Revolución, es uno de los antecedentes del Muralismo. El maderismo fue visto como una revolución a medias, había confusión en todo el país. Para Orozco, uno de los artistas que vivió este episodio histórico desde el arte, señala que con Madero la situación del país quedó igual, nada había cambiado¹⁹². Sin embargo, también apunta que las ideas de rebeldía de los

¹⁹⁰ Para ver más sobre el trabajo del Dr. Atl como líder del Muralismo véase, Fausto Ramírez, *Op. Cit.*, pp. 19-33.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹² *Ibid.*, p. 30.

jóvenes artistas de 1910 continuaron en efervescencia en buena parte estimuladas por el estado general de desorden político en que se encontraba el país.

Algunos profesores que recién habían llegado de París, habían traído un sistema francés de enseñanza del dibujo llamado “Sistema Pillet”. Éste resultó para los estudiantes algo peor que la copias de estampas y yesos. Esto acabó por con la paciencia de los estudiantes, quienes declararon la huelga que duró de 1911 a 1913. El director de la Academia, el arquitecto Antonio Rivas Mercado fue apedreado en un motín de estudiantes. David Alfaro Siqueiros fue a dar a la cárcel con algunos de sus compañeros. Los estudiantes exigían la destitución del director y de los profesores que enseñaban el sistema pillet. El Dr. Atl se había ido a Europa y el líder del movimiento era Raziél Cabildo¹⁹³, quien redactaba los manifiestos contra la Academia.

Mientras esto sucedía en San Carlos, Goitia se encontraba estudiando en Europa. Llegó de Europa a México Alfredo Ramos Martínez, conocido por su cuadro de *La Primavera*. Trajo las ideas impresionistas y habló a los alumnos sobre los artistas más relevantes en ese momento en París. Fue elegido director de la Academia en 1913, lo primero que hizo fue fundar una escuela al aire libre en Santa Anita llamada “Barbizón”. Dicha escuela fue vista como una reacción contra la Academia. Sin embargo, al exhibirse pocos meses después las primeras muestras del trabajo desarrollado por los jóvenes barbizonianos, el público y la crítica de arte declaran su desaprobación¹⁹⁴.

La Revolución seguía su curso, ya estaban perfectamente configurados los caudillos, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Francisco Villa en el norte y Emiliano Zapata en el sur. El reclutamiento para ejército federal se hacía por el procedimiento de la leva. Sucedió la Decena Trágica que tuvo lugar del 9 al 18 de febrero de 1913 para el derrocamiento de Francisco I. Madero. Victoriano Huerta asumió el poder en medio del caos el 19 febrero de 1913. El Dr. Atl regresó de Europa a México, estuvo en plena actividad revolucionaria dentro de la esfera de influencia de Álvaro Obregón. Atl comenzó la retirada hacia Orizaba, Veracruz. Los obreros de la Casa del Obrero Mundial estaban indecisos con respecto al bando al cual se afiliarían, si al carrancista o al villista. Después de una reunión, Atl los convenció de unirse a Carranza, se

¹⁹³ Raziél Cabildo fue poeta que había venido a la Academia de San Carlos a estudiar pintura. J. C. Orozco señala en su *Autobiografía* que “era el compañero más culto y más ecuánime [...] De carácter muy dulce, excelente amigo e incapaz de la menor deslealtad”. *Ibid.*, p. 30. Cabildo publicaba pequeños periódicos literarios con nombres como “Azul”, los cuales no duraban más allá de los tres primeros números. Estaba considerado por los estudiantes de la Academia como un bohemio.

¹⁹⁴ Para ver más sobre Barbizón, veáse Fausto Ramírez, *Op. Cit.*, pp. 19-23.

organizaron varios convoyes de ferrocarril y en ellos se fue la Casa del Obrero Mundial hacia Orizaba.

Al llegar a Orizaba lo primero que se hizo fue saquear los templos para instalar a todos los revolucionarios. El templo de Los Dolores fue adaptado para instalar el taller de grabado, en donde además se editaría el periódico *La Vanguardia*. El director era el Dr. Atl, el jefe de redacción era Raziél Cabildo, el caricaturista era J. C. Orozco. David Alfaro Siqueiros y Francisco Valladares fueron enviados del dicho periódico cerca del general Diéguez, quien combatía al villismo en Jalisco.

Hacia 1917 muchos artistas que no encontraron un ambiente favorable para trabajar, resolvieron irse a Nueva York. Es hasta 1922 que comenzó la época de la pintura mural en México. Ésta encontró la mesa puesta hacia 1922, ya no se trataba sólo de imitar a los impresionistas franceses, de pintar en los campos la luz del sol y el sol mismo, el ambiente y la hora, llegando a olvidar los objetos para captar sólo los reflejos en el agua. El conocimiento previo de la geometría, de la perspectiva, de la anatomía, de la teoría del color, de la historia eran cosa académica y un estorbo para la libre expresión. El arte precortesiano era la verdadera tradición que les correspondía a los artistas; se llegó a hablar del “renacimiento del arte indígena”; llegaba a su máximo furor la plástica de lo indígena. México se llenaba de petates, ollas, huaraches, danzantes, sarapes, rebozos y se iniciaba la exportación de todos estos objetos. El nacionalismo agudo hacía su aparición. Los artistas mexicanos se consideraban iguales o superiores a los extranjeros. Los temas de las obras tenían que ser necesariamente mexicanos. Se creía firmemente en “el arte al servicio de los trabajadores”. El arte debía ser un arma de lucha en los conflictos sociales. Hizo escuela la actitud del Dr. Atl; los artistas intervenían directa y activamente en la política. En síntesis, todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística se gestaron entre 1910 y 1922.

Si bien todas estas ideas fueron materializándose y transformándose en la pintura mural, aún era necesaria una técnica que no era conocida por ninguno de los pintores. Hubo un periodo de preparación durante el cual se llevaron a cabo los primeros ensayos con alusiones a la historia y a la filosofía. Una vez que los artistas dominaron la técnica la usaron para expresarse y hacer crítica social y política. De hecho, la crítica es la característica que los diferencia de otros grupos. La preparación que la mayor parte de los artistas tenía les permitía ver el contexto político que los rodeaba y actuar en consecuencia. Se reunieron en el mismo campo de acción un grupo de artistas y

políticos revolucionarios que comprendieron cuál era la parte que les correspondía. El primero de ellos fue José Vasconcelos.

En 1922 el edificio de la Secretaría de Educación Pública estaba por ser terminado y por todas partes se levantaban escuelas y bibliotecas. En el departamento editorial se comenzaron a editar libros clásicos, que eran vendidos a bajo costo para beneficio de la gente. Todos los artistas e intelectuales fueron llamados a colaborar. Diego Rivera volvió de Europa. En 1921 David A. Siqueiros fue llamado de Roma por Vasconcelos. Ambos artistas se reunieron con sus compañeros residentes en México. Jean Charlot, pintor francés se unió a ellos. Hubo una renovación educativa. Los pintores que habían estado en Europa traían toda la experiencia. Jean Charlot era un pintor muy joven que había estado en el ejército francés, representaba la propuesta más moderna.

Los medios técnicos y estéticos de que dispusieron los pintores murales en 1922 fueron la escuela italiana y la francesa. La pintura mural se inició bajo buenos auspicios. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Liquidó a la época bohemia embrutecedora. Los pintores y escultores instruidos se metieron a las universidades, a los edificios públicos, a las escuelas, etcétera, dispuestos a trabajar como obreros en la nueva propuesta artística. Vistieron overol y se treparon a los andamios.

Como parte de las aptitudes críticas de este grupo de artistas realizaron el “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México”, constitución cuyas ideas iniciales se transformaron. El sindicato en sí mismo no tenía ninguna importancia, no era una agrupación de obreros organizados para defenderse de un patrón, el nombre era más bien una bandera de las ideas que venían gestándose, basadas en las teorías socialistas de ese momento. Siqueiros redactó el Manifiesto y todos los demás artistas lo firmaron¹⁹⁵. El Manifiesto estaba dirigido a los soldados, campesinos, obreros e intelectuales “que no estuvieran al servicio de la burguesía”. Entre los puntos más relevantes del Manifiesto estaba: socializar el arte; repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos; producir solamente obras monumentales que fueran de dominio público; siendo un momento histórico, de transición a un orden nuevo, materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser expresión de placer individual; y producir belleza

¹⁹⁵ D. A. Siqueiros había absorbido las ideas radicales de Europa. Fue *attaché* militar de la representación diplomática mexicana en Barcelona, pronunció un discurso subversivo en los funerales de un anarquista mexicano llamado Del Toro, quien fue asesinado por la policía. Siqueiros fue expulsado y vivió en Argenteuil, Francia, donde asistió a los mítines de obreros comunistas.

que sugiera la lucha e impulse a ella. Pero algunas de estas proposiciones fueron modificadas ya que algunas no funcionaron en la práctica. Por ejemplo, había que definir con exactitud a qué se referían con “socializar” el arte ya que había muchas y muy diferentes interpretaciones. El repudio a la pintura de caballete no tuvo lugar en modo alguno; se vio que era tan útil como la pintura mural, no era opuesta a la causa social, sólo diferente. Incluso se vio que no todos los pintores tenían aptitudes para la pintura mural. Se le llamó entonces “pintura movable” a la pintura mural. Condenar la pintura de caballete por aristócrata era condenar buena parte del arte de todos los tiempos. De hecho también descubrieron la importancia de los grabados pequeños para proveer a cada hogar obrero con una obra de arte.

El Manifiesto desembocó en un “arte proletario”, el cual consistió en pinturas que representaban obreros, destinadas a los obreros. Pero también cayó en un error, al obrero que trabaja una jornada laboral de muchas horas en un taller no le resultaba grato ver en su casa pinturas de obreros trabajando. También, irónicamente, el arte proletario fue comprado a altos precios por los burgueses, contra los cuales se suponía que estaba dirigido. De esta manera para la burguesía se puso de moda los cuadros de arte proletario y todos los demás objetos artesanales mexicanos: ollas de barro, huaraches de León, Guanajuato, petates, etcétera. Incluso, con el indigenismo se llegó a identificar al indio con el proletario sin tomar en cuenta que no todos los indios son proletarios ni todos los proletarios indios. Todos estos cuadros llamados, según Orozco, “indoproletarios”, terminaron en las casas de los burgueses en Estados Unidos, “Ni los indios de aquí ni los de allá tuvieron nunca la menor noticia de la existencia de tales cuadros en que se exaltaba a su raza¹⁹⁶”.

La pintura de combate para incitar a los oprimidos a la lucha fue otro de los temas del Manifiesto que también se cuestionó. Sin embargo era un cometido que los muralistas no podían responder si realmente se podía llevar a cabo. En todo caso se necesitaba cierto contexto para que esta clase de pintura incitara a la lucha para la liberación en el caso que fuera. “No es lo mismo oír la *La Internacional* o el Himno Patrio cantado por veinte mil gentes en una plaza pública mientras las banderas ondean al sol, repican las campanas y las sirenas aturden, que oírlo en casa, a solas, saliendo del tocadiscos¹⁹⁷”. Muchas otras ideas del Manifiesto también fracasaron, fueron confusas porque se plantearon mal desde su comienzo. Sin embargo, muchas se rectificaron en el

¹⁹⁶ José Clemente Orozco, *Op. Cit.*, p. 69.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 70.

trayecto de la pintura mural. El Manifiesto es producto de un contexto mundial de guerras. Lo interesante es que fue el plan ideológico del Muralismo más allá de las imprecisiones contenidas en él. En esta tesis se revisó porque en él se hallan expresadas en síntesis las proposiciones más importantes del Muralismo. Empero, cabe señalar que las ideas que subyacen en el documento estaban en el ambiente social mundial de aquel entonces.

En 1912 Goitia regresó a Zacatecas después de una larga temporada en Italia y España, donde se instruyó con gran éxito. En junio de 1914 ingresó al ejército villista en Zacatecas. En septiembre 1916 salió de “la bola”. Entre 1912 y 1914 realizó sus primeras obras con temas revolucionarios. El Muralismo si bien iba a comenzar en 1910, no fue hasta 1922 que empezó a desarrollar su propuesta artística en los murales de los edificios públicos. Los elementos teóricos que sobrevivieron en el Muralismo, después de un camino de transformación y aprendizaje fueron sin duda, la crítica al sistema político, el arte como un arma de lucha pacífica en los conflictos sociales y la búsqueda de una identidad después de la Revolución. Este último elemento si bien no se halla de manera explícita en el Manifiesto se entiende a partir de Orozco, quien lo señala en su *Autobiografía*. Todos estos elementos se hallan en la obra de Francisco Goitia de manera sólida desde 1913 en los temas, en las pinturas de ahorcados sobre todo. Lo único que acerca a la obra de Goitia del periodo revolucionario al momento en el que se lleva a cabo y no al Muralismo es la técnica. La mayor parte de los cuadros de Goitia están hechos con la técnica impresionista que acababa de llegar a México y que su máximo desarrollo fue Barbizón en México. Pero cabe aclarar que se trata de una técnica impresionista mezclada con la antigua Academia como se observa en todos los cuadros del periodo revolucionario.

La violencia representada en la obra de Goitia, realizada de manera por demás explícita, es un método para llevar a cabo la crítica social, y en consecuencia, la Revolución. La crítica social tiene la finalidad de mover a los espectadores a la lucha. En el caso de Goitia, siempre buscó conmover a los políticos de alto rango. Por otra parte, la violencia que ocasionaron todos los bandos involucrados en la Revolución se convirtió, hasta cierto punto, en cotidiana. Orozco señala:

la tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los trenes eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. Se acostumbraba la gente a la

matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos. Las poblaciones pequeñas eran asaltadas y se cometía toda clase de excesos. Los trenes que venían de los campos de batalla vaciaban en la estación de Orizaba su cargamento de heridos y de tropas cansadas, agotadas, hechas pedazos, sudorosas, deshilachada¹⁹⁸.

Estas palabras las escribió Orozco hacia 1945, muchos años después de haber participado activamente en el periódico *La Vanguardia* en Orizaba, Veracruz. Estas palabras dan cuenta de la extrema violencia que se vivió durante el proceso revolucionario. Orozco criticó las atrocidades de la Revolución; Goitia en cierto sentido también, pero éste comulgó con el ala campesina abiertamente. Los cuadros de ahorcados hablan de la violencia que generaron todos los grupos de la Revolución. Sin embargo, el pensamiento de Goitia sí fue afín al de la causa campesina, a diferencia de Orozco, quien declaró: “Yo jamás me preocupé por la causa indígena, ni arrojé bombas¹⁹⁹”, es decir, que jamás mostró afinidad, al menos, por la parte campesina.

Si bien la obra de Francisco Goitia es poca, como bien han señalado los expertos, es compleja en sus temas y merece toda la atención por tratarse de un pintor mexicano que no sólo se desarrolló paralelamente con los artistas de la Academia de San Carlos, que tendrán una propuesta artística trascendental en la historia del arte, sino que también estuvo en la Revolución Mexicana con las huestes villistas. Durante su estancia en la Revolución retrató en sus pinturas la historia de nuestro país. La historia de México es un tema que preocupó a los pintores de murales y Goitia lo llevó a cabo cabalmente en su periodo revolucionario. Fue un cronista visual de la Revolución. Goitia pintaba lentamente como si estuviera orando. Nunca fue la intención de esta tesis analizar el conjunto de obras desde el punto de vista psíquico. Sin embargo resaltan los complejos procesos creativos por los que pasaba con cada una de sus pinturas. Esta última característica responde a la escasa producción.

El uso de la pintura de caballete pudo ser la característica que lo diferenciaría del Muralismo. Pero la rectificación del Manifiesto en lo correspondiente a la pintura de caballete fue oportuna y dicha característica no es ya un diferenciador. Y aquí cabe mencionar que pinturas, como *El maderista*, no fueron realizadas por azar en gran formato, sino porque subyace la misma idea del Muralismo de hacer pintura monumental que fuera de dominio público.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 34.

Goitia fue un ferviente católico, lo que marcó en buena medida toda su producción. Esta característica es la que absolutamente no coincide con la propuesta muralista. De hecho, es esta cualidad por la que probablemente Goitia no comulgó con el movimiento pictórico. Él creyó profundamente en llamar la atención de las esferas de poder con los temas de sus cuadros. En una ocasión, Goitia declaró que buscaba crear conciencia en las personas que admiraran su obra. Las oficinas de los funcionarios públicas eran un buen espacio para crear impacto en ellos. Goitia siempre tuvo conciencia de derrotado, visible en *El maderista*, *El baile de la Revolución* y los ahorcados. Es entonces ésta la característica esencial de su obra que la hace diferente del resto de sus contemporáneos. Esa conciencia la tuvo desde pequeño y se incrementó con las derrotas de las partes campesinas de la Revolución.

Decidí creer en el texto de Luna Arroyo, que si bien es un estudio que no fue escrito desde la perspectiva de la historia de la arte y crítica del arte, como sí lo fue el de Alfonso de Nevillate, es una fuente que registra entrevistas a Francisco Goitia. Luna Arroyo es, sin duda, el autor que más en contacto estuvo con Goitia, quien colaboró por un largo periodo para el texto.

CONCLUSIONES

El estudio y fascinación por Goitia nació al haberlo descubierto cuando miraba un catálogo del Museo de Arte Moderno donde aparecían un par de sus obras. Llamó la atención en primer término que había estado en las filas del ejército de Francisco Villa, luego que había pintado ahorcados y que había estudiado en la Academia de San Carlos a lado de Orozco, Rivera, etcétera. Y finalmente, llamó la atención que había ganado el primer lugar en la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México por su obra *Tata Jesucristo* en 1958, entonces surgió la pregunta: ¿por qué Goitia no era tan célebre como Rivera y Orozco? El proceso revolucionario mexicano no sólo fue una revolución política profundamente popular, fue una revolución artística con enormes alcances para el arte de México. En el proceso de la Revolución Goitia participó directamente en las filas del ejército villista y en el arte, *condiciones* que se volvieron una constante en todas las obras.

El objeto de este trabajo de investigación fue en primer lugar identificar qué lugar ocupa el pintor Francisco Goitia en la plástica mexicana a partir del estudio de una serie de pinturas que conforman el periodo revolucionario que va de 1912 a 1917, época en la se comienza a gestar el Muralismo. Las obras se observaron a partir de la teoría de Michael Baxandall. En segundo lugar, el objeto fue poner orden en dicho periodo, ya que había una considerable desorganización. Hubo que empezar entonces por ubicar la obra y ver cómo abordar el estudio de cada una ya que presentan serios problemas. El primer problema que se enfrentó en esta investigación fue que las obras del artista no están fechadas. El segundo problema es que cada autor propone diferentes fechas, muchos de los cuáles sólo repiten la información errónea sin hacer una crítica de fuentes. Luego, hubo que seguir las pistas de los especialistas en el tema; la mayor parte estudios viejos, y finalmente, acudir a las datos de los documentos de los archivos.

Siguiendo las propuestas de Baxandall se establecieron las *condiciones* y se clasificaron en generales y particulares en cada uno de los cuadros. Se observó el *troc* en cada una de las pinturas, es decir, la relación de ciertas *condiciones* culturales con el pintor. En conclusión, se establece que el problema del fechamiento no sólo es una constante en todas sus obras, sino que esta característica corresponde a la cultura en la que se desarrolla Goitia. Encontramos algunos ejemplos en sus contemporáneos que asignan diferentes fechas a sus obras, es el caso de David A. Siqueiros, por ejemplo. En el texto de Sandra Zetina, “Distopías: la destrucción del mundo”, en donde estudia las

obras pertenecientes al Museo Carrillo Gil, entre ellas algunas de Siqueiros, señala esta misma situación. Zetina apunta que Esther Acevedo propone que la fecha de la obra *Exposición en la ciudad (1935-1945)* de Siqueiros fue modificada por el autor para postularse como un visionario, cuya sensibilidad le permitió prever el desarrollo de la bomba nuclear. Muchas veces si la obra puede adquirir otro significado en otro contexto, años después, entonces los artistas la modifican y asignan otra fecha de factura. Muy probablemente esto mismo sucedió con Goitia, al parecer esta práctica era común entre sus contemporáneos.

Pero también cabe decir que uno de los problemas que subyace es que Goitia tardaba mucho tiempo en pintar un solo cuadro. También sucedió que varias pinturas se conocieron en diferentes etapas de la composición. Y algunos de ellos, como *El baile de la Revolución*, tal vez no fueron terminados. Goitia fue perfeccionista a un nivel muy superior; los procesos creativos de Goitia estuvieron marcados en buena medida por su estado de ánimo así como el medio físico que rodeaban a las obras. Es decir, Goitia abandonaba sus obras si no encontraba el paisaje perfecto, si no encontraba un cielo perfecto al atardecer o de medio día.

Se llegó a la conclusión de que existen antecedentes del Muralismo en la serie de pinturas que forman dicho periodo, entendidos éstos principalmente como la crítica social, didáctica, temas históricos y representaciones de lo mexicano en la producción plástica. Si bien es cierto que la característica fundamental para formar parte del grupo muralista fue precisamente la realización de murales en edificios públicos, esto no limita la propuesta de esta tesis ya que Goitia aunque no realizó murales, en la ideología y el contexto social en el que pinta se encuentra las proposiciones del Muralismo. Además, Goitia tuvo proyectos murales que no llegó a desarrollar por falta de apoyo. Entre los interesantes proyectos murales estuvo: un mural para la iglesia de Tlaxcoaque y otro para la iglesia de Guadalupe en Zacatecas²⁰⁰. Sin embargo, él encontró en la pintura de caballete un excelente espacio para plasmar lo que los muralistas harían después en los muros, que se resume en una propuesta que funda y exalta la configuración de lo mexicano. Esta tesis estudia sólo un periodo de varios del artista. Pero los elementos hallados que sirven para decir que son un antecedente del muralismo, en realidad están en toda la obra de Goitia.

²⁰⁰ Alfonso de Neuvillate, *Op. Cit.*, p. 23.

La participación de Goitia en las exposiciones hechas en el extranjero después de la Primera Bienal Interamericana de Pintura de 1958 dan cuenta de la enorme importancia que tuvo el pintor al exhibir cuantiosa obra a lado de Rivera, Orozco y Siqueiros. El principal diferenciador con respecto a estos artistas es la personalidad profundamente religiosa de Goitia. Éste es una contradicción en sí mismo, tanto en su pensamiento como su obra, comulgaba con las ideas del comunismo pero era profundamente católico, pintó a la muerte representada en los diferentes ahorcados porque San Francisco de Asís guió su pensamiento en todo momento. Este santo rompió con la tradición medieval, admitió a la muerte, la veneró y la recibió como amiga de la vida. Goitia al ingresar a la Revolución observó muchos muertos, que le sirvieron de inspiración para las obras del mencionado periodo.

En esta investigación se agruparon un total de siete pinturas y tres bocetos en el periodo revolucionario: *Paisaje de Patillos, Zacatecas; El maderista; El baile de la Revolución* y el boceto; *La bruja* y el boceto; *Paisaje de Zacatecas con ahorcados I y II; El ahorcado* y el boceto de *Asalto al tren por los rebeldes*. En este orden, que va del más viejo al más reciente. Durante la investigación hubo hallazgos interesantes como la existencia de dos cuadros titulados *El maderista*, dos cuadros titulados *El baile de la Revolución* y la ubicación del aguafuerte *Asalto al tren por los rebeldes*, cuyo paradero se desconocía. Aunque cabe destacar que este último es posterior al periodo que se estudió aquí, sólo su boceto se ubica dentro de la producción del periodo de la revolución.

Es importante decir que Antonio Luna Arroyo da cuenta que dentro del periodo revolucionario hay unas “Figuras de esclavos”, estampas arrancadas de la vida rural despedazada, desarticulada por la Revolución, que pinta a campesinos miserables y hambrientos, de un color gris sucio y oscuro²⁰¹”. María Teresa Favela señala un par de obras más que pertenecen a dicho periodo: *Retrato de hombre* (1916) y *Retrato de mujer* que “son ambas imágenes del soldado revolucionario y de su mujer, la soldadera.”²⁰² Pero no se tiene la certeza de que uno sea *Retrato de un hombre*, óleo sobre tela, que se encuentra en el Museo Francisco Goitia²⁰³, que mide 30 x 28 cm, según la ficha técnica del dicho museo, ya que por la referencia que se cita dice que se trata de un revolucionario. La pintura del museo es el retrato de un hombre con otras

²⁰¹ Antonio Luna Arroyo, *Op. Cit.*, p. 102.

²⁰² María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 74.

²⁰³ Lourdes Fava, *Op. Cit.*, p. 20.

características. De la otra obra: *Retrato de mujer*, se desconoce el paradero, la única referencia visual es la que aparece en el trabajo de Favela²⁰⁴ sin decir en donde se encuentra. Éste último es al pastel sobre papel y mide 62 x 48 cm, según Favela. El artículo de Alfonso Toro de 1918 menciona más pinturas que pertenecerían al periodo revolucionario. Sin embargo, se desconocen los destinos de éstas. Entre estas está: *La huella de la guerra* (paisaje), *La lugareña* (retrato) y *La muerte de un revolucionario*. De las dos primeras aparecen las imágenes en el artículo.

Este trabajo de investigación pretendió contar más sobre Francisco Goitia y haber arrojado nuevos datos acerca de su producción plástica. El hecho de que haya tantos obstáculos para estudiar al artista a profundidad es lo que ha generado tantos errores en los estudios sobre el tema. Uno de los mayores inconvenientes fue no haber encontrado una fuente primaria, es decir, un cuadro: *El baile de la Revolución*.

Francisco Goitia regresó de Europa en 1912, en 1913 probablemente estuvo en Fresnillo hasta que se incorporó a la Revolución en 1914. Las pinturas con ahorcados que se fechan antes de 1914, seguramente están erradas ya que muy probablemente no comenzó a pintar ahorcados hasta que los vio durante su estancia con el ejército villista. Goitia estuvo alejado de la Ciudad de México, en donde se estaban gestando las ideas revolucionarias en el arte. Él estuvo al frente de la Revolución realizando apuntes y pinturas de lo que observaba. Esto es otro diferenciador de los muralistas. Mientras que Rivera pintaba el tema de la Revolución desde el extranjero, Goitia lo pintaba desde el campo de batalla. Indudablemente, toda la obra que conforma el periodo revolucionario, según esta tesis, está inspirada en las vivencias de Goitia durante el periodo en el que participó en la Revolución. Goitia es un pintor a la manera de Orozco, pintó los horrores de la Revolución porque participó directamente. Pero también es un pintor a la manera de Goya, quien era no sólo era profundamente crítico social sino que también era profundamente católico. Los tipos indígenas que pintó Goitia en el periodo que sigue también forman parte del antecedente muralista. Goitia efectuó sus trabajos de esta época bajo el ambiente indigenista cuando conoció a Manuel Gamio.

Debido a su “poca producción” artística es que no cobra relevancia en la misma dimensión que los muralistas. Goitia nunca estuvo de acuerdo en la producción en serie, a la manera de los muralistas por ejemplo, creía firmemente que un solo cuadro requería de toda su inspiración, dedicación y tiempo. No creía en ningún grupo de artistas, creía

²⁰⁴ María Teresa Favela Fierro, *Op. Cit.*, p. 85.

en su estilo. La proyección en menor escala, equiparada con la de los grandes artistas del muralismo, se debió en gran parte a la falta de interés por parte de las autoridades de las instituciones dedicadas al arte, así pues “no se han obtenido más comentarios extranjeros a otras obras de Goitia porque los directivos del Instituto Nacional de Bellas Artes no han llevado al extranjero a exponer un lote completo de sus trabajos”²⁰⁵, opinión de Antonio Luna Arroyo hacia 1958. Por el hecho de no haber pintado murales, no se le reconoce como a los otros artistas.

En realidad la pintura mural se encontró en 1922 la mesa puesta como señaló Orozco en *Autobiografía*. La idea en sí de pintar sobre los muros y todas las ideas que iban a constituir la nueva etapa artística ya existían en México, se desarrollaron y definieron de 1900 a 1920, veinte años, como señala Orozco. Es en este sentido que Goitia fue uno de estos precursores del muralismo. No se pretende tampoco decir que el fundador del movimiento pictórico mexicano no es Diego Rivera, como con reiterada costumbre se comenta en círculos artísticos-intelectuales. El ingreso de éste indudablemente constituyó un sólido impulso, pero antes otros comenzaron a poner la mesa de la que habla Orozco, aunque las raíces esenciales en realidad se encuentran en los siglos anteriores. Muchos nombres se han olvidado indudablemente, como observó Orozco.

Goitia fue un precursor del renacimiento mexicano porque conocía su circunstancia histórica, lo que compartía con los muralistas. Es también un pintor moderno por su ideología en el sentido de que supero el clasicismo de la Academia. No compartió la técnica principal de los muralistas: el fresco. La técnica de Goitia estuvo basada en múltiples formas relacionadas con el impresionismo, que dieron origen a su manera de pintar, es decir, su estilo. Se inspiró en Goya para muchas de sus obras. Pero indudablemente, Goitia profesó el pensamiento de los muralistas.

²⁰⁵ Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia, Op. Cit.*, p. 193.

CRONOLOGÍA

1882 Goitia nace en Patillos en Fresnillos, Zacatecas (4 de octubre).

1898 Goitia ingresa a la Academia de San Carlos.

1904 Tras la renuncia de Genaro G. García, ocupa la gubernatura de Zacatecas Eduardo Pankhurst, quien en septiembre es designado gobernador constitucional. Goitia viaja a España.

1907 Goitia viaja a Italia.

1908 Muere Eduardo Pankhurst antes de concluir su mandato, y lo sustituye Francisco de Paula y Zárate, electo después gobernador constitucional.

1910 Francisco I. Madero llega a Zacatecas con motivo de su campaña presidencial. En noviembre estalla la Revolución Mexicana.

1911 Luis Moya secunda la Revolución en la zona fronteriza de entre Zacatecas y Durango (febrero), junto con él se alzaron otros revolucionarios que, como Pánfilo Natera, Martín Triana, Trinidad Cervantes o Gertrudis Sánchez, desempeñarían un papel protagónico más tarde. En la capital del país estalla la huelga en San Carlos, se derrocó al director, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, constructor del monumento a la Independencia. Se pedía la destitución del director y los profesores “Pillet” y un cambio radical en los planes de estudio (dura dos años 1911-1913).

1912 José Guadalupe González asume la gubernatura de Zacatecas. Goitia regresa a Fresnillo, Zacatecas.

1913 Golpe de Estado de Victoriano Huerta (febrero). Eulalio González se levanta en armas contra Huerta. Goitia se encuentra en Zacatecas (especulación)

1914 Toma de Zacatecas por las tropas villistas (23 de junio). Goitia se incorpora a la Revolución (junio).

1915 El jefe carrancista Francisco Murguía toma la capital zacatecana. Rómulo Figueroa asume la gubernatura. Goitia sale de la “La bola”, según Lourdes Fava.

1916 Enrique Estrada gana las elecciones gubernamentales. Goitia sale de la Revolución, según José Farías Galindo (7 de septiembre).

1917 Goitia es contratado por Manuel Gamio como dibujante del Instituto de Antropología. Expedición de la primera Ley Agraria del estado.

1918 Se realiza el primer reparto formal de tierras ejidales en Zacatecas.

1919 Felipe Ángeles es fusilado en Chihuahua por órdenes de Venustiano Carranza (26 de noviembre).

1926 Se registran en Zacatecas los primeros brotes del movimiento cristero.

1947 Se crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

1957 Zacatecas vive una de las peores crisis económicas del periodo posrevolucionario.

1958 Se lleva a cabo la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Goitia ganó el Gran Premio Internacional por *Tata Jesucristo*, otorgado por la Secretaría de Educación Pública de México (6 de junio al 30 de septiembre).

Creación del Museo Nacional de Arte Moderno.

1960 Goitia muere de una afección pulmonar (26 de marzo).



1. Francisco Goitia, *Paisaje de Patillo, Zacatecas*, acuarela sobre papel, 32.5 x 76 cm, Museo Francisco Goitia, Zacatecas, c. 1912-1913.



2. Francisco Goitia, *El maderista*, óleo sobre tela, 155 x 115 cm, Museo Francisco Goitia, Zacatecas, c. 1913-1914.



3. Francisco Goitia, *El maderista*, c. 1951. Reproducción de diapositiva del Fondo Documental Francisco Goitia del CENIDIAP.



4. Francisco Goitia, *El baile de la Revolución*, óleo sobre tela, 47 x 98 cm, c. 1913-1918. Reproducción de diapositiva del Fondo Documental Francisco Goitia del CENIDIAP. Referencia de ficha técnica en lista núm 1.



5. Francisco Goitia, boceto de *El baile de la Revolución*, tinta china sobre papel, colección particular no localizada, s/f. Reproducción tomada de Alfonso de Neuvillate, *Francisco Goitia. Precursor de la escuela mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, ilus 14.



6. Francisco Goitia, *La bruja*, óleo sobre tela, 39 x 33 cm, Museo Francisco Goitia, Zacatecas, c. 1916.



7. Francisco Goitia, boceto de *La Bruja*, lápiz sobre papel, 16 x 14 cm, Museo Ágora José González Echeverría, Fresnillo, Zacatecas, s/f. Reproducción tomada de María Teresa Favela Fierro, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000, ilus. 21.



8. Francisco Goitia, *Paisaje de Zacatecas con ahorcados I*, 194 x 109.7 cm, Museo Nacional de Arte, c. 1914.



9. Francisco Goitia, *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II*, 58 x 96 cm, Museo Francisco Goitia, Zacatecas, c. 1914.



10. Francisco Goitia, *El ahorcado*, pastel sobre papel, 53 x 42 cm, Museo Francisco Goitia, Zacatecas, c. 1917.



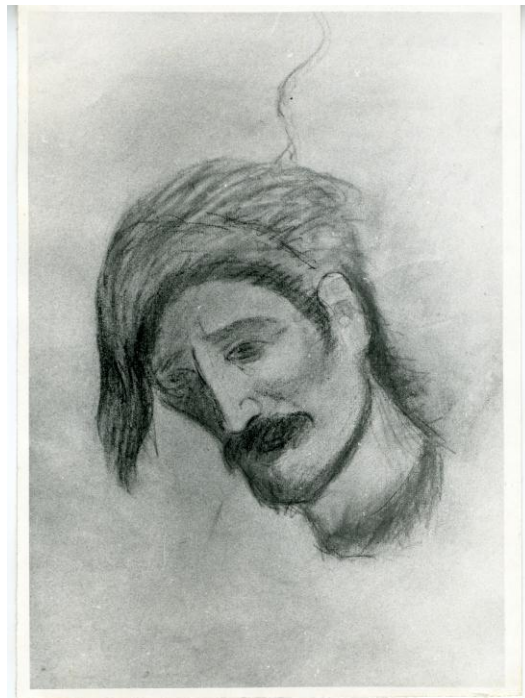
11. Francisco Goitia, Boceto de *Asalto al tren por los rebeldes*, sanguina sobre papel, no localizado, 17 x 16, c. 1916. Reproducción fotográfica del Fondo Documental Francisco Goitia del CENIDIAP. Referencias de ficha técnica en lista núm. 1.



12. Francisco Goitia, *Asalto al tren por los rebeldes*, aguafuerte sobre papel, 28 x 22.8 cm, Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, c. 1929-1930.



13. Francisco Goitia, *Cabeza de ahorcado*, óleo sobre tela, 122 x 93 cm, Museo Francisco Goitia, Zacatecas, 1959. Referencia de ficha técnica en María Teresa Favela Fierro, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000, ilus. 42.



14. Francisco Goitia, Boceto *El decapitado*, sanguina sobre papel, 48 x 62 cm, 1960. Reproducción de diapositiva del Fondo Documental Francisco Goitia del CENIDIAP. Referencia de ficha técnica en María Teresa Favela Fierro, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000, ilus. 41.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Los documentos y algunas fotografías que se reproducen aquí fueron sacados del Fondo Documental Francisco Goitia del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP). Los documentos son varias listas de obras de Francisco Goitia, la mayoría de autoría de José Farías Galindo y una de autoría desconocida.

Fotografías:

1. CNAP-FR-FG-C15-G37-D4130/13.1 [Fotografía de boceto de *Asalto al tren por los rebeldes*, c. 1916]
2. CNAP-FR-FG-C15-G40-D4143/13.1 [Fotografía de boceto de *El decapitado*, c. 1960]
3. CNAP-FR-FG-C17-G174-D4724/13.3 [Fotografía de la carta de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, 1958]
4. CNAP-FR-FG-C17-G3-Diapositiva 14 [*El baile de la Revolución*]
5. CNAP-FR-FG-C17-G4-Diapositiva 6 [*El maderista*, c. 1951]

Listas de obra de Francisco Goitia:

1. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3470/10.7 [1/3]
2. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3470/10.7 [2/3]
3. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3470/10.7 [3/3]
4. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3477/10.7 [1/5]
5. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3477/10.7 [2/5]
6. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3477/10.7 [3/5]
7. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3477/10.7 [4/5]
8. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3477/10.7 [5/5]
9. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3479/10.7 [Fotocopia 1]
10. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3484/10.7 [1 original]
11. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3485/10.7 [1/2]
12. CNAP-FR-FG-C12-E151-D3485/10.7 [2/2]

OBRAS DEL PINTOR FRANCISCO GOITIA, QUE NO ESTAN EN LOS MUSEOS DE ZACATECAS-SEPT.-1986.

No.	TITULO	TECNICA	MEDIDA	AÑO	LUGAR DONDE ESTA.
1.-	Atleta-estudio (el)	Carbón	69X44	1924	Alvarez-Amezquita
2.-	Arboleda (la)	Sanguina	65X50	1924	" "
3.-	Autorretrato-doble	Carbón	69X44	1924	" "
4.-	" "	Sanguina	69X44	1924	" "
5.-	" " Semidesnudo	Oleo	100X71	1946	Seguros Banamex
6.-	" " (Sombrero - Zacatecano)	Oleo	78X47	1952	Luna Arroyo
7.-	" " (Sombrero - Zacatecano)	Sanguina	78X47	1954	Luna Arroyo
8.-	" " (Gorro Rojo)	"	64X39	1950	Fam. Portes-Gil
9.-	Angeles (los pintura mural	"	50X35	1954	Luna Arroyo
10.-	Asalto al tren por rebeldes	"	17X16	1916	INBA
11.-	" " " " "	Agua Fuerte	20X20	1916	Ramiro Alatorre
12.-	Apuntes (seis)	Lápiz	20X10	1916	Luna Arroyo
13.-	Baile Revolucionario (el)	Oleo	47X98	1916	INBA
14.-	" " " "	"	63X122	1959	Fam. Azcárraga
15.-	Bodegones (los) Mongos y Querendaros)	"	119X58	1948	Victor M. Reyes
16.-	Cabeza de Ahorcado	"	122X93	1959	Alvarez-Amezquita
17.-	Cabeza del Colgado	"	67X55	1956	" "
18.-	Cabeza de Mujer	"	38X38	1951	Ing. J. Espinosa
19.-	Caballo fémélico	"	68X128	1954	Lic. Echeverría A.
20.-	Caballos escuadras(estudios 2)	Lápiz	35X42	1943	Alvarez-Amezquita
21.-	Castillo frente al Lago	Carbón	38X34	1943	" "
22.-	Casa de Circo en Pompeya	Oleo	40X50		Luna Arroyo
23.-	Cabeza de Muchacha Indígena	Carbón	46X36	1935	INBA
24.-	Cabeza de Viejo	Crayón	46X36	1922	Museo-Arte Moderno
25.-	Choza (la)	Oleo	16X13	1938	Dr. Pedro Goitia Fresnillo.
26.-	Desesperado (el) Viva Madero	"	232X139	1914	Ing. J. Espinosa
27.-	" " " " "	Sanguina	48X62	1960	Colec. Particular
28.-	Divina Faz (la)	Oleo	31X31	1954	INBA
29.-	Divina Faz (Cristo)	"	66X55	1955	Ing. J. Espinosa
30.-	Ermita Española	Crayón	49X59	1907	INBA
31.-	Esclavo (el) Hombre abatido	Carbón	44X36	1934	INBA
32.-	Emperador Romano	Grasaya	56X75	1942	José Castro S.
33.-	Estudio de la Soldadera muerta	Lápiz	42X45	1926	Alvarez-Amezquita
34.-	Fuentes brotantes (las)	Oleo	20X15	1903	Fam. Gedovius

1. Autoría de José Farías Galindo, "Obras del pintor Francisco Goitia, que no están en los museos de Zacatecas", septiembre de 1986, p. 1/3.

No.	TITULO	TECNICA	MEDIDA	AÑO	LUGAR DONDE ESTA.
35.-	Fuentes brotantes (las	Oleo	65X50	1954	Alvarez-Amezquita
36.-	Huerta Ex-convento Gpe. Zac.	"	100X179	1948	Museo Arte Moderno
37.-	Huerto o mañana de otoño, Zac.	Acuarela	45X58	1948	Ramiro Alatorre
38.-	Iglesia	Lápiz	26X20	1946	Ing. J. Espinosa
39.-	Indio Triste (el)	Carbón	29X39	1924	Dr. Pedro Goitia
40.-	Jinetes del Apocalipsis	Oleo	90X115	1943	Luna Arroyo
41.-	Job en meditación (Inconcluso	"	90X115	1947	Ex-conv. Gpe. Zac.
42.-	Mañana de Otoño (Gpe. Zac.)	"	49X70	1918	Gpe. Zac.
43.-	Mano del Obispo Ing. Plascencia y Moreira.	Crayón	50X62	1942	Ramiro Alatorre
44.-	Modelos de escultura (3)	Lápiz	48X32	1904	Acad. San Carlos
45.-	Monasterio de San Margal8	Carbón	49X65	1907	INBA
46.-	Mujer con niños parque	Lápiz	25X30	1922	Ing. J. Espinosa
47.-	Naturaleza muerta (la)	Pastel	54X38	1942	Ex-conv. Gpe. Zac.
48.-	Paisaje	Oleo	20X15	1954	Fam. López Collac
49.-	Paisaje	Carbón	62X48	1950	Ing. J. Espinosa
50.-	Paisaje con olivares	Oleo	93X113	1953	INBA
51.-	Paisaje con olivares	"	93X113	1952	INBA
52.-	Paisaje de Bernal	"	76X45	1954	INBA
53.-	Paisaje de Zacatecas con ahor- cado.	"	95X110	1959	INBA
54.-	Paisaje de Santa Mónica	"	45X107	1950	INBA
55.-	Paisaje del Río-Zac.	"	64X37	1946	INBA
56.-	Paisaje de Patillos	Acuarela	45X19	1943	Museo Arte Moderi
57.-	Paisaje de Patillos	"	78X220	1945	Ramiro Alatorre
58.-	Paisaje de Nocturno Santa - Mónica	Oleo	42X106	1950	Museo Arte Moderi
59.-	Papa Inocencio III	"	48X62	1909	José Castro S.
60.-	Paisaje del Nevado de Cataluña	Grache	13X50	1906	Museo-Ponce-Zac.
61.-	Patio del Hospital San Pablo	Carbón	59X64	1914	INBA
62.-	Picos de Monserrat-Barcelona	Pastel	40X50	1908	Dr. Ernesto Mari- cal.
63.-	Plaza vieja del Hospital de - Santa Cruz.	Carbón	50X32	1905	INBA
64.-	Remonta (la)	Oleo	130X70	1954	Museo-Fresnillo
65.-	Retrato de Mujer	Tinta	34X37	1946	Luna Arroyo
66.-	Retrato de Francisco Bollain - y Goitia.	Carbón	24X32	1914	Profr. A. Goitia
67.-	Retrato de Francisco Goitia - padre.	"	46X30	1917	" " "

CHAPER-FG-3470-2/3

2. Autoría de José Farías Galindo, "Obras del pintor Francisco Goitia, que no están en los museos de Zacatecas", septiembre de 1986, p. 2/3.

No.	T I T U L O	TECNICA	MEDIDA	AÑO	LUGAR DONDE ESTA..
68.-	Retrato Elene Arellano	Carbón	43X27	1919	Fam. Arellano
69.-	Retrato A. Andres Henestroza	Oleo	109X79	1959	INBA
70.-	Retrato de Manuel Gaviso	Lápiz	40X30	1918	Alvarez-Amezquita
71.-	Retrato de Manuel Gaviso - (boceto)	"	40X50	1918	INBA
72.-	Retrato de Mujer	Tinta	34X37	1914	Luna Arroyo
73.-	Retrato del Obispo Ignacio - Plascencia.	Crayón	60X48	1942	Ramiro Alatorre
74.-	Retrato de Pedro Galavis	Carbón	44X30	1917	Fam. Galavis
75.-	Retrato de un Hombre	Oleo	35X25	1916	Sra. Celia de - Rodríguez.
76.-	San Mateo Chilpancingo	Oleo	50X32	1943	Miguel Aguirre
77.-	San Juan Ixtayopan, Olivos	"	40X90	1952	INBA
78.-	Soldadera muerta (la)	Tinta	42X45	1919	Alvarez-Amezquita
79.-	Santa Anna	Acuarela	47X70	1912	INBA
80.-	Santa Mónica a la luz de la - luna.	Oleo	49X61	1945	INBA
81.-	Tata Jesucristo	"	85X107	1927	Museo Arte (de)
82.-	Tejedoras (las)	"	115X197	1926	Luna Arroyo
83.-	Tipo indígena Xochimilco	Carbón	86X47	1929	INBA
84.-	Tentaciones de San Antonio	"	60X100	1942	Luna Arroyo
85.-	Un bicho del infierno	Tinta	41X30	1953	INBA
86.-	Viajero (el)	Sanguina	15X12	1942	Pedro Goitia Robl
87.-	Viejo en el muladar (el)	Oleo	53X57	1926	Museo Arte Moderna
88.-	Viejo Campanil de Barcelona	"	46X38	1906	INBA
89.-	Viejo del collar de cuentas	Carbón	80X50	1944	Federico Sescose- Zac.
90.-	Biólogo Honorio Jiménez Villalobos -2 cuadros-				Xochimilco.
91.-	Lic. Wilfrido Dávila (Santiago Tepalcatlalpan) 1 cuadro-				Xochimilco
92.-	Vista-Pedro Aguilar Cordero (San Cristóbal-Xochimilco -1 cuadro				Xochimilco.
93.-	Profr. José Farías Galindo-1 cuadro-				
94.-	Máscara obsidiana Azteca -1 cuadro.		37X20	1954	INBA
95.-	Fortín de las flores apunte			1940	San Fco. Talavera- Atoyac, Ver.
96.-	Vista Hermosa apunte			1940	" " "
97.-	Peñuela Paraje apunte			1940	" " "
98.-	Naranjales apunte			1940	" " "

3. Autoría de José Farías Galindo, "Obras del pintor Francisco Goitia, que no están en los museos de Zacatecas", septiembre de 1986, p. 3/3.

-11-29-58-

-CUADROS GOITIA-

- 1.-Agudas (San Margal).-2. ✓
- 2.-Agudas (Santa Fe).-2.
- 3.-Alamos del Fluviá.-3. ✓
- 4.-Anita Saenz.-2.
- 5.-Ahorcado (El).-2-1. ✓ *Zac*
- 6.-A Orillas del Fluviá.-3. ✓
- 7.-Arpías (Las).-5. ✓ *(Inconcluso - En Zac)*
- 8.-Arroyos (Los).-5.
- 9.-Asalto al Tren por los Revolucionarios.-2-1. ✓
- 10.-Autorretrato, (1950).-2-1. ✓
- 11.-Autorretrato de la Unificación de Alemania.-2. ✓
- 12.-Autorretrato, dedicado al Lic. Luna A.-2-1. ✓
- 13.-Autorretrato (1955).-2-1. ✓
- 14.-Balle Revolucionario.-2-1. ✓
- 15.-Bicho del Infierno, o Mierda a Los Hambreadores.-2.
- 16.-Boceto de La Revolución.-5.- *(Desaparecido - El)*
- 17.-Bodegón (El).-1. ✓
- 18.-Bruja (La).-1. ✓
- 19.-Caballo (El).-5. ✓ *(o remonta) - oleo, tach. - Zac)*
- 20.-Cabeza de Bruja.-2.
- 21.-Cabeza de Muchacha.-1. ✓
- 22.-Cabeza de Indio.-2-1. ✓
- 23.-Cabeza de Viejo.-1. ✓
- 24.-Cabeza Indígena.-2-1. ✓
- 25.-Cabeza (La) y el Cuervo.-2. *(Inconcluso - Zac) - For Realizar-*
- 26.-Cadaqués.-3. ✓
- 27.-Calle (Barcelona).-2. ✓
- 28.-Calle (Blanes).-2. ✓
- 29.-Calle (") .-2. ✓
- 30.-Calle (") .-2. ✓

ejor
-47
-146-

CNP 16 3477 175

-Hoja 3.-Cuadros-Goitia-

- 61.-Iglesia del Pino.-2-1. ✓
- 62.-Iglesia del Pino.-2.1.
- 63.-Iglesia del Pino.-2.-1.
- 64.-Iglesia entre Montañas.-2. ✓
- 65.-India.-2. ✓
- 66.-India con Chal.-2-1. ✓ (vergoñita)
- 67.-India del Rebozo.-1. ✓
- 68.-India Sonriente.-2-1. ✓
- 69.-Indio Triste (El).-2-1. ✓
- 70.-Interior (Balfares).-2. ✓
- 71.-Interior de la Catedral.-2-1. ✓
- Interior de la Ermita.-1. ✓ de San Marsal-Montserrat-Cataluña
- 73.-Interior de la Iglesia de la Doma.-2-3.
- 74.-Interior de San Marsal.-2. ✓
- ~~75.-Interior de San Margala.-2-1.~~
- 76.-Misterio del Dolor.-2.
- 77.-Monasterio Cistense.-2.
- ~~78.-Muchacha con Rebozo.-2. ✓~~ Joven de rebozo
- 79.-Muchacha Chinampora.-1. ✓
- 80.-Muchacho ~~de Tlatocas~~ ^{sin generalización} ~~de Tlatocas~~ 1.-2. ✓
- 81.-Naturaleza Muerta (La).-5. (Es el Bodegón)-
- 82.-Niebla.-2.
- 83.-Niño Indígena.-1. ✓ (Es el de su escuela)-
- 84.-No Hay Dios?, o réplica a Diego.-2.
- 85.-Obispo Ignacio Moreira M. (El).-5. (Boceto-Retrato) ✓
- 86.-Paisaje...-2.
- 87.-Paisaje Bascara.-2.
- 88.-Paisaje con Olivos.-1. ✓ (El 1-Tabla y 2 y 3 Tabla)-
- 89.-Paisaje con Olivos.-1. ✓
- 90.-Paisaje con Olivos.-1. ✓ Paisaje de G. rreses. (vergoñita) Asis-Italia (Extraviado)
- 91.-Paisaje de los Ahorcados.-2-1. (Inconcluso) 2 con ✓ Paisaje de las Agudas (dibujo) Cataluña
- Paisaje de Olivares.-1.

- 93.-Paisaje de Patillos, Zac.-1. *(Estruendo)* ✓
- 94.-Paisaje de San Margala.-1. *(Bosque)* ✓
- 95.-Paisaje del Ampurdan.-2. ✓
- 96.-Paisaje del Río de Bernal.-5.
- 97.-Paisaje El Bernal.-5.
- 98.-Patio de Convalecencia.-2. *(Atiuta Sapia-Perdido)*
- Vecindad.....1.
- 99.-Patio de ~~Santa Cruz~~ *(Es casa del cilindro-ya)*
- 100.-Patio del Hospital de ^{la}Sta. Cruz.-2. ✓
- 101.-Patio Interior.-2-1.
- 102.-Perfil de India.-2-1. ✓
- 103.-Picos de Montserrat.-2. ✓
- 104.-Pirámide del Sol.-2-1. ✓
- 105.-Plaza Ariban.-2.
- 106.-Plaza (Blanes).-2. *(Calle)*
- 107.-Plaza del Hospital de la Santa Cruz.-2. *(Es Palacio)*
- 108.-Plaza del " " " " " 2. *(11-11)*
- 109.-Plaza del Rey.-2. ✓ *(Triptico) En San Carlos* ✓
- 110.-Playa.-2. ✓ *(Ensayo, Blanes-España)* ✓
- 111.-Poblet.-3.
- 112.-Poblet.-3.
- ojo* - R - - -
- 113.-Sala de Convalecencia.-2. *(Es Palacio)*
- 114.-San Fco. en su lecho de muerte.-5.-
- 115.-San Francisco Lascrado.-5.-
- 116.-San Fco. y el Lobo de Gubia.-5.-
- 117.-San Fco. y las Flores.-5.-
- 118.-San Fco. Predicando a los Pájaros.-5.
- 119.-San Francisco " " " Peces.-5.
- 120.-San Juan Iztayopan.-1. *(Es el 1-Tabla)*
- 121.-San Marsal.-2. *(Es la Ermita)*
- 122.-Santa Ana, Paisaje *(Acruyala, Zac, 12 y hizo a su regreso de Europa)*
- 122.-Santa Cristina (Paisaje).-2. ✓
- 123.-Santa Cristina.-2.

-Hoja 5...Cuadros-Goitia-

- 126.-Santa Faz (La).-2. ✓
Conos de ~~127~~
127.-Santa Mónica/a la Luz de la Luna.-2-1. ✓oleo-Tabla
128.-Santa Mónica.-1. ✓oleo-Tabla
~~Monasterio de las Cruzes (Anterior)~~
129.-Santo Cristo (El).-5.
130.-Tata Jesucristo.-1. ✓
131.-Tejedoras (Las).-1. ✓
132.-Taplo de la Sagrada Familia.-2. (Dibujo) ✓
133.-Tipo Racial Azteca.-1. ✓
134.-Torrent de Can Noguera.-2. (duda)-Dibujo al Carbón ✓
135.-Tríptico.-2. (Es Plazo de Rey) ✓
136.-Turó Capilla.-2.
137.-Turó de las Bassas.-2.
ojo 46 ~~138~~ ~~Retractorio~~ ✓
138.-Remonta (La).-5. (Es el Caba) ✓
-----Retrato de A. Henestrosa... ✓
139.-Retrato de Ntro. Señor Jesucristo.-2. (Es la Santa Faz) ✓
140.-Retrato del Gamio.-2. ✓
141.-Retrato de Jesucristo.-2.
142.-Retrato de Mujer.-2. ✓
143.-Retrato de Luis Plandura.-2. ✓
144.-Rosas.....-2. ✓oleo-España ✓
146.-Ruinas del Foro de Roma.-2. ✓
147.-Vagón de Ferrocarril.-5. ✓
148.-Viva Madero.-5. (Es el Desesperado) ✓
149.-Vecinos de un Mortuorio.-5. ✓
150.-Velorio (El).-2-1. (Idem Anterior) ✓
151.-Viejo en el Muladar (El).-2-1. ✓oleo,
152.-Vice Basse (Interior).-4. ✓Dibujo al Carbón-Su. Carbon ✓
153.-Mañana de Marzo en Montecillos.-Ojo.-1-2 ✓
154.-Mañana de Mayo en Montecillos.-Id.-1- ✓
155.-Paisaje de Montecillos.-Id.-1- ✓
156.-

MUSEO MAESTRO GOITIA.

-Bocetos, Estudios, Mascarilla, Caballete, 4 pinceles, 3 pedazos de paleta y 76 carpetas de archivo personal del pintor -- Goitia, que dona José Farías Galindo e Fresnillo, Zac.-

BOCETOS ORIGINALES:-

- 1. La Jauría, óleo sobre cartón de .85x.68 Cms. 1942
- 2. Arboleda, óleo sobre tela de .65x.50 Cms. 1954
- 3. Manantial con árboles, óleo sobre tela de .63x.44 Cms. 1984
- 4. Arcadas, lápiz sobre tela de .65x.49 Cms. 1948
- 5. Cara indígena de mujer, colores rojo, negro y amarillo sobre papel de .62x.48
- 6. Cara indígena de mujer, mismos colores y las mismas medidas... 1928
- 7. Defensa de Juárez en Guadalajara, lápiz sobre cartoncillo de .61x.49 Cms. 1936
- 8. Terraza de los árboles simbólicos (La Bufo), lápiz sobre papel de .77x.57 Cms. 1944
- 9. Virgen del Perpetuo Socorro, lápiz sobre papel de china de .47x.36 Cms. 1953
- 10. Terraza de La Bufo, lápiz sobre papel de china de 1.17x1.25 Cms. 1943
- 11. Estudio de anciano con anteojos, medio busto, lápiz sobre cartoncillo, .68x.49
- 12. Obispo de Zacatecas, lápiz sobre cartoncillo de .62x.47 Cms. 1909
- 13. Estudio de anciano calvo con anteojos, lápiz sobre cartoncillo de .68x.49 Cms. 1932
- 14. Cara de mujer, óleo en colores negro, ocre, rojo y azul claro de .47x.35 Cms. 1952
- 15. Cabeza decapitada, sanguina (roja y negra) sobre papel gris de .62x.48 Cms. 1982
- 16. El Velorio, carbón sobre papel gris de .63x.48 Cms. 1918
- 17. AUTORRETRATO (noventa) con paño y sombrero (MAMUZA) adaguina, de .62x.47 Cms. 1952
- 18. El Colgado, lápiz sobre papel de china de .54x.27 Cms. 1918
- 19. Las Rosas, carbón sobre cartoncillo de .62x.48 Cms. 1955
- 20. Pensamiento (2), carbón sobre cartoncillo de .60x.33 Cms. 1951
- 21. Estudio del esqueleto humano con paisaje de Zac. a la izq. - lápiz-papel 32x22. 1949
- 22. Cara de mujer indígena, óleo negro-naranja sobre yute de .28x.26 Cms. 1928
- 23. Plaza Hidalgo de Zac, guache sobre cartoncillo con 6 colores de .51x.38 Cms. 1944

ESTUDIOS:-

- 18. Bodegones, 3 caballos echados, 2 con caballo, huécal y arriero, hombre subiendo escaleras con bulto, 3 cuervos y un caballo, 2 perros con figuras humanas, 2 viejas con hongos, hombre comiendo elotes, un burro con su arriero, una cabeza de ángel (indígena) y lucha entre hombres... Total=36. (faltaron a la suma: hombre cargando, atleta, pareja novios (ancianos), calaca bodegón, la Bruja y cabeza).

1. DIPLOMA PRESIDENTE AVILA CAMACHO

-4 pinceles medianos del maestro.

-3 pedazos de paleta del maestro.

-1 mascarilla original en bronce de .38x.20 Cms. -U-30-60-

-1 Caballete café de madera de .58x1.27 Cms. que obsequia el pintor Rubén Poblano Cordero.

1 PALETA, RESTOS DE OLEO.
Relación adjunta del Archivo e Iconografía...

Xochimilco, D.F., 18 de mayo de 1981.

Recibí:-

HÉCTOR MANUEL TALAVEIRA

NOTA:-El Archivo será entregado hasta mediados de julio ya que se necesita ordenar debidamente, así como la Iconografía y fotos de sus 128 cuadros realizados...

jfg/.

- 1.-Esclavo en Guiffapos.-Oleo.-1945-46.
- 2.-El desesperado (boceto).-Oleo.-1914.
- 3.-Ofrenda (?).-Oleo.-Museo de Toluca...
- 4.-San Mateo Chilpancingo (?).-Oleo cartón.-Miguel Alatorre...
- 5.-Huerto del Convento de Gpe.-Acuarela.-Ramiro Alatorre...
- 6.-Cabello Famélico (?).-Oleo.-Lic. Luis Echeverría...
- 7.-Paisaje (?).-Carbón.-Ing. Jorge Espinosa Ulloa...
- 8.-Autorretrato (?).-Oleo.-Seguros América BANAMEX...
- 9.-Paisaje de Santa Mónica (?).-Oleo.-Ramiro Alatorre...
- 10.-Baile Revolucionario (inconcluso).-Oleo.-Col. Particular...
- 11.-Cabeza de Mujer.-Oleo.-Ing. Jorge Espinosa Ulloa...
- 12.-
- 13.-
- 14.-
- 15.-

CNAP-FR-FG-348A

10. Autoría de José Farías Galindo, "Mtro. Goitia. Cuadros poco conocidos", 25 de marzo de 1982, p. 1/1.

OBRAS DEL PINTOR FRANCISCO GOITIA, QUE SE ENCUENTRAN EN EL AGORA.
FRESNILLO, ZAC. - Agosto 29-1982 "Museo Goitia" -

1. RETRATO DE MUJER. (ANVERSO)
PASTEL SOBRE PAPEL
62 x 48 CM.
2. EL COLGADO. 1918
LÁPIZ SOBRE PAPEL
27 x 54 CM.
3. LA JAURIA. 1942
ÓLEO SOBRE CARTÓN
85 x 68 CM.
4. DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ.
TINTA SOBRE PAPEL
12 x 17.5 CM.
5. BODEGON.
TINTA SOBRE PAPEL
12 x 17.5 CM.
6. ESTUDIO PARA EL MURAL DE TLAXCOAQUE.
L-APIZ SOBRE PAPEL
19.5 x 26 CM.
7. ARCADAS. 1943
LÁPIZ SOBRE TELA
65 x 49 CM.
8. GANDHI. 1932
LÁPIZ SOBRE FABRIANO
49 x 68 CM.
9. VELORIO. 1918
CARBÓN SOBRE PAPEL
48 x 63 CM.
10. PAISAJE DE PINOS, ZAC. 1942
ÓLEO SOBRE TELA
100 x 50 CM.
11. ESTUDIO DE UNA ROSA. 1955
LÁPIZ SOBRE PAPEL
48 x 62 CM.
12. ESQUELETO HUMANO. 1949
LÁPIZ SOBRE PAPEL
22 x 32 CM.

CNAB-FB-FG-2485-1/2

11. Autoría desconocida "Obras del pintor Francisco Goitia, que se encuentran en el ágora. Fresnillo, Zac.", 29 de agosto de 1982, p.1/2.

13. INDUDABLEMENTE NO HAY LUGAR AQUI.
LÁPIZ SOBRE PAPEL
17 x 21.5 CM.
14. VILLA DE GUADALUPE, ZAC.
LÁPIZ SOBRE PAPEL
62 x 77 CM.
15. DECAPITADO. 1960
SANGUINEA SOBRE PAPEL
48 x 62 CM.
16. PAPA INOCENCIO III. 1909
CARBONCILLO SOBRE FABRIANO
17. LA BRUJA. 1916
LÁPIZ SOBRE PAPEL
16 x 14 CM.
18. ARBOLEDA. 1954
ÓLEO SOBRE TELA
65 x 50 CM.
19. ASNOS
LÁPIZ SOBRE PAPEL
(DOBLADO CON TEXTO)
21 x 13.5 CM.
20. PAISAJE NEVADO DE CATALUÑA. 1906 (EN LA COLECCIÓN DE LA SUCESIÓN
GOUACHE SOBRE PAPEL MANUEL M. PONCE)
13 x 50 CM.
21. DIPLOMA OTORGADO A FRANCISCO GOITIA POR EL PRESIDENTE MANUEL AVILA
CAMACHO.
22. CABALLETE, PALETA Y PINCELES ORÍGINALES DE FRANCISCO GOITIA.

Recibió - Ing. Hector Talavera

CNR-EP-EG-9985-06

12. Autoría desconocida, "Obras del pintor Francisco Goitia, que se encuentran en el ágora. Fresno, Zac.", 29 de agosto de 1982, p. 2/2.

Primera
BIENAL
Interamericana de
PINTURA
y
GRABADO

México, D.F., 25 de julio de 1958.

Sr. Francisco Goitia,
Parada del Torito,
XOCHIMILCO, D.F.

en México

INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

MUSEO NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS

COMITÉ NACIONAL EJECUTIVO:
LIC. MIGUEL ALVAREZ ACOYTA
MIGUEL SALAZAR SUAREZ
PROF. VICTOR M. REYES
SRA. INES ANDER

Apreciable señor Goitia:

Me complace comunicar a usted que el jurado reunido para discernir las recompensas ofrecidas en nuestra Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, integrado en la rama pictórica por David Alfaro Siqueiros (México), Luis Cardoza y Aragón (Guatemala), Jorge Juan Crespo de la Serna (México), Justino Fernández (México), Helmut Thungerland (EE.UU. de N.A.), Anelina Peláez (Cuba) y Antonio Rodríguez Luna (España), acordó concederle el Gran Premio Internacional conferido por la Secretaría de Educación Pública de México, que monta a la cantidad de --- \$ 25,000.00 (VEINTICINCO MIL PESOS 00/100 m.n.).

Sin otro particular de momento, aprovecho la oportunidad que se me brinda para felicitarlo muy calurosamente y hacer votos para que el futuro le depare mayores éxitos en su carrera artística.

EL DIRECTOR GENERAL DEL INDA.


Lic. Miguel Alvarez Acoyta.

"TATA JESUCRISTO" ✓
"PAISAJES DE STA. MONICA" ✓


17-De.

PALACIO DE BELLAS ARTES • MEXICO, D. F.

Carta de la Bienal, donde se le comunica al Maestro Goitia el haber obtenido el Primer Premio de la Primera Bienal. Se le entregó el 30 de septiembre de 1958, a las 19 horas en Bellas Artes.

13. Carta en la que se comunica a Francisco Goitia que el jurado de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado decidió concederle el Gran Premio Internacional conferido por la Secretaría de Educación Pública, 1958.

BIBLIOGRAFÍA

Azuela, Mariano, *Los de abajo: novela de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 140 pp. (Colección Popular, 13)

Baxandall, Michael, *Patterns of Intencion on the Historical Explanation of Pictures*, Avon, Yale University Press, 1985, 147 pp.

Baxandall, Michael, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, traducción de Carmen Bernandez Sanchis, Madrid, Hermann Blume, 1989, 170 pp.

Brenner, Anita, *Idols Behind Altars: Modern Mexican Art and Its Cultural Roots*, New York, Dover Publications, 2002, 359 pp.

Cardosa y Aragón, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1988, 232 pp.

Casasola, Gustavo, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1970*, México, Trillas, 1973, vols. II y III.

Catálogo de la exposición *México. Esplendores de treinta siglos*, introducción de Octavio Paz, Amigos de las Artes de México, Verona, 1991, pp. 562-575.

David A. Brading, “Manuel Gamio y el indigenismo oficial en México”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 51, núm. 2, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 1989, pp. 267-284.

Díaz Arciniega, Víctor, “Sobre la marcha. Las novelas cortas de Azuela”, Conferencia dictada el 7 de octubre de 2009 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en *Literatura Mexicana*, vol. XXI, núm. 2, México, 2010, pp. 113-134.

Flores Olage, Jesús, *et al*, *Breve historia de Zacatecas*, México, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 2003, pp. 132-172. (Breves historias de los estados de la República Mexicana)

Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, México, Era, 2007, 374 pp.

González Mello, Renato. *Orozco, ¿Pintor revolucionario?* México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 97 pp. (Cuadernos de Historia del Arte, 45)

Katz, Friedrich, *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución Mexicana*, México, Era, 2006, 118 pp.

-----, *Imágenes de Pancho Villa*, México, Era, 2004, 70 pp.

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía: estudios de la historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, 427 pp.

Méndez, María Águeda, “Fray Juan de Angulo: un franciscano que no pudo ser santo”, en *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*, México, COLMEX-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2007.

Moyssen, Xavier, “La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, vol. VII, núm. 28, 5 pp.

Palafox, Eloísa, “Mito y permanencia en seis historias mexicanas de brujas”, en *Oralidad: lenguas, identidad y memoria de América*, vol. 2, La Habana, ORCALC-UNESCO, 1990, pp. 48-52. Consultado en: http://www.lacult.org/docc/oralidad_02_48-52-mito-y-permanencia-en-seis.pdf [7 de noviembre de 2010].

Porfirio Díaz, “Entrevista Díaz-Creelman”, en Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 135-136.

Ramírez, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 218 pp.

Rosas Pardavell, Miguel Ángel, *coord.*, *El ejército y la fuerza aérea mexicanos*, vol. II, México, Secretaría de la Defensa Nacional, 1992.

Silva Herzog, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 318 pp.

Robe, Stanley L., *Azuela and the Mexican Underdogs*, Berkeley, University of California Press, 1979, 233 pp.

Wilson Bareau, Juliet, “Goya, pintor aragonés: antecedentes, coincidencias e influencias”. Consultado en:

http://155.210.60.69/InfoGoya/Repositorio/Partes/Wilson1997_GoyaPintorAragones.pdf [21 de noviembre de 2010].

Zetina, Sandra, “Distopías: la destrucción del mundo”, en *Tiempos violentos*, INBA/Museo de Arte Carrillo Gil/UNAM/Americas Society, México, 2010, pp. 32-69.

Bibliografía sobre Francisco Goitia

Corona del Conde, Teresa, *Trayectoria de Francisco Goitia (1882-1960)*, México, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1993, 141 pp.

Farías Galindo, José, *Goitia (biografía)*, México, SEP-Subsecretaría de Asuntos Culturales, 1968, 79 pp. (La honda del espíritu, Cuadernos de lectura popular, 164)

Fava, Lourdes, *Francisco Goitia*, Aguascalientes, Museo Francisco Goitia, CONACULTA-INBA/Gobierno del Estado de Zacatecas-Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”/ISSSTEZAC, 2003, 44 pp.

Favela Fierro, María Teresa, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000, 131 pp.

Jiménez Calero, Rebeca, *Guía-inventario. Fondo Documental Francisco Goitia*, México, CENIDIAP/INBA/CONACULTA, 2009, 560 pp.

Luna Arroyo, Antonio, *Goitia, total*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, 710 pp.

-----, *Francisco Goitia*, México, Editorial Cultura, 1958, 417 pp.

Neuville, Alfonso de, *Francisco Goitia. Precursor de la escuela mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964, 67 pp. (Colección de arte, 13).

Reyes, Víctor M., *Francisco Goitia. Catálogo de la exposición que presentan en Zacatecas, con motivo del cuarto centenario de su fundación*, México, SEP-El Gobierno e Instituto de Ciencias del Estado de Zacatecas, 1946, 36 pp.

Rosa, Natalia de la, "La creación de figuras artísticas: Máximo Pacheco y Francisco Goitia, dos casos opuestos", en *Máximo Pacheco y la Escuela Domingo Faustino Sarmiento (1927)*, México, Tesis de licenciatura, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2007, pp. 62-70.

Toor, Frances, "Francisco Goitia", en *Modern Mexican Artists*, critical notes by Carlos Merida, Mexico, Frances Toor Studios, 1937, pp. 77-82.

Toro, Alfonso, "El pintor de la raza", en *Revista de Revistas*, 17 de noviembre de 1918, en Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 218 pp.