



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

NUESTROS DIOSES (1914-1918) DE SATURNINO HERRÁN, PROYECTO MURAL EN LA
CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
URIEL MENDOZA CASAS

TUTOR PRINCIPAL
DR. OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DRA. ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DRA. ITZEL RODRÍGUEZ MORTELLARO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MEXICO, MAYO 2023



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.

Índice

Introducción

01

Análisis visual

11

Estudio compositivo

24

Contenido argumental

42

Conclusiones

51



Agradecimientos

Soy muy afortunado en lograr concluir esta maravillosa maestría en Historia del Arte, por este motivo expreso, antes que nada, mi gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras.

A mi tutor principal, Dr. Oscar Humberto Flores Flores, agradezco todo el apoyo y guía que me brindó en cada etapa de la maestría para mi formación como historiador del arte y quien es un ejemplo para emular.

A mis dos tutoras, Dra. Angélica Velázquez Guadarrama quien se ha convertido en un referente para los estudios artísticos, admiro muchísimo y enseñó a observar, analizar e interpretar las expresiones plásticas. A la Dra. Itzel Rodríguez Mortellaro quien en todo momento me mostró apoyo y solidaridad, además de ser una magnífica maestra que ayudó a interpretar de varias formas el arte del siglo XX.

Agradezco a la Dra. Consuelo Sirvent quien además de ser una amiga a quien quiero mucho me ayudó en todo momento expresando su cariño con libros de historia del arte, en especial del siglo XIX y XX.

Menciono de manera especial a mi querida Dra. Alicia Montemayor García porque gracias a ella pude dar desde el arte griego y romano los primeros pasos en mi formación como historiador del arte.

Por último, menciono a los amigos que siempre me apoyaron de varias formas: Dra. Alejandra González Leyva, Omar Flores Tavera, Marcela Sosa y Ávila Zabre, Luis Mora, Brenda Monroy, Angélica Cuevas Martínez, Noemi Mendoza, Sandra Mejía, Brenda Jiménez, Ana Laura Cuevas, Paulina Martínez, Dra. Martha Patricia Irigoyen, Irma Griselda Amuchategui Requena, Sergio Morales Rosales, Columba Acostaviques, Teresa Obregón y Marisol Osorio Chávez.

A mis padres

Rosa María M. Casas Rodríguez y Luis Mendoza H.

Nuestros dioses (1914-1918) de Saturnino Herrán, proyecto mural en la construcción de la identidad nacional

Introducción

Saturnino Herrán Guinchard¹, es considerado patrimonio cultural desde 1987, su obra fue declarada Monumento Artístico de México según la Ley de Protección del Patrimonio Cultural el 30 de noviembre de 1988, también es apreciado como uno de los siete grandes pintores mexicanos². Pese a estos reconocimientos y a las diversas exposiciones que se han organizado para mostrar su vida y producción artística, los estudios especializados en Saturnino Herrán y su obra en general son escasos, especialmente los que refieren a su proyecto de mural *Nuestros dioses*, objeto del presente ensayo.

Debe mencionarse que la producción plástica de Saturnino Herrán no fue tan vasta como la de otros artistas mexicanos coetáneos. Esta situación no le resta importancia si se considera que Herrán es uno de los principales pintores de la primera década del siglo XX y ha sido

¹ Saturnino Herrán Guinchard, nació el 9 de julio de 1887 en Aguascalientes, ciudad que durante las últimas décadas del siglo XIX tuvo una etapa de modernidad industrial principalmente por la actividad minera de la zona, el Ferrocarril Central Mexicano y la Gran Fundición Central Mexicana de Salomón Guggenheim. Fue en este ambiente de desarrollo económico que la familia Herrán-Guinchard se desarrolló y participó de la vida política y cultural de la sociedad aguascalentense. Principalmente José Herrán y Bolado, padre de Saturnino Herrán, fungió como Tesorero General del estado de Aguascalientes, fue diputado local en varias legislaturas y diputado federal suplente, fundó y fue profesor del *Liceo de Niñas*, poeta, dueño de la única librería de la ciudad, escribió el libro *Principios básicos de mecánica* y el drama *El qué dirán* presentado en el Teatro Morelos de la ciudad de Aguascalientes en 1892, colaborador de *El Instructor* uno de los principales periódicos hidrocálidos que tuvo un periodo de circulación entre 1884 y 1912 fundado por Jesús Díaz de León. Fue en estas circunstancias socioeconómicas, políticas y culturales que Saturnino Herrán vivió su infancia y comenzó su preparación en el Instituto de Ciencias en 1901 donde él mismo seleccionó las materias que cursaría dejando de lado el programa curricular establecido por el instituto.

² La mayor parte de la obra artística de Saturnino Herrán se encuentra en el Museo de Aguascalientes, gracias a la gestión de Víctor Sandoval, quien fungiera como director general del INBA de 1889 a 1991 para que el acervo quedara bajo custodia del Instituto Nacional de Bellas Artes, aunque no hay un documento oficial en el que se explique cómo se obtuvieron.

nombrado como uno de los representantes del Modernismo mexicano por autores como Manuel Toussaint y Fausto Ramírez. Acorde con ello, en esta investigación se presenta a Saturnino Herrán como uno de los posibles primeros artistas en utilizar la figura de la *Coatlicue* con valores estéticos en su proyecto de mural *Nuestros dioses*, un motivo plástico que más adelante será empleado por otros artistas como Diego Rivera, quienes consideraron la posibilidad de incluir elementos ornamentales y temas del arte mesoamericano en sus obras de una manera diferente a lo que se utilizaba en las producciones plásticas del siglo XIX. Por otro lado, la narrativa de *Nuestros dioses* se presenta como una síntesis reconciliatoria del mestizaje cultural como esencia del *alma nacional*.

El proyecto de mural *Nuestros dioses*, realizado entre 1914 y 1918 está compuesto por bocetos, dibujos preparatorios y el panel izquierdo, único que pudo concluir Saturnino Herrán. Este proyecto se ha estudiado de manera aislada con respecto al conjunto que lo compone, ya que parte de un discurso y contexto político-social acorde a su época de proyección en conjunción con su emplazamiento original que era el vestíbulo principal del Nuevo Teatro Nacional. De haberse concluido *Nuestros dioses*, sin duda respondería a una serie de presupuestos en la configuración de una nueva manera de concebir el arte nacional, de esta manera, en el presente ensayo se realiza una aproximación a *Nuestros dioses* como parte del programa discursivo y decorativo del Nuevo Teatro Nacional que constituye una referencia consciente e intencionada al pasado indígena, lo que permite también analizar la llamada *estética nacional* que refiere a *lo mexicano*.

Después de realizar la investigación y la recopilación de los artículos y libros especializados en la plástica de Saturnino Herrán³ con el objetivo de presentar un estudio integral de *Nuestros dioses* que comprenda la historiografía del artista y de la plástica mexicana de la época se pudieron encontrar a los siguientes autores que le dedicaron un estudio pormenorizado. Como principal punto de partida debe considerarse *Saturnino Herrán y su obra*, libro escrito por Manuel Toussaint, este estudio biográfico referente a Herrán es el primero en realizarse además de considerarse como fuente primaria ya que tanto Toussaint como Saturnino fueron coetáneos. Por su parte, la investigación más reciente sobre Saturnino Herrán y su periodo histórico se encuentra en *Saturnino Herrán: Melodía de la existencia* realizado en 2018, editado por la Fundación Saturnino Herrán. Esta publicación es una recopilación de los estudios, notas periodísticas y testimonios respecto a la obra y vida del pintor. Dentro de la misma publicación se presenta un catálogo comentado con las reproducciones en gran formato de las pinturas de Herrán, pero sin hacer mayor hincapié que una ficha técnica de *Nuestros dioses* y del resto de sus pinturas. Por el contrario, se pueden establecer como eje rector de los estudios relacionados a Saturnino Herrán, las publicaciones realizadas por Fausto Ramírez quien hace todo un estudio de la época del artista, principalmente en su libro *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, editado en el año 1987 donde estudia el movimiento artístico y estético moderno, la sociedad porfiriana y la Academia de San Carlos. En este libro dedica un apartado íntegro a Saturnino Herrán donde realiza el análisis de su producción plástica de manera general. El segundo libro del

³ Los libros realizados por Manuel Toussaint, Luis Garrido y el libro de Justino Fernández *El Arte en el siglo XIX en México*, también fueron consultados como parte de la historiografía de Saturnino Herrán ya que por tradición son de carácter obligatorio para quienes desean estudiar y aproximarse al artista y a su producción plástica. En este sentido la obra de Manuel Toussaint es particularmente importante ya que este autor realiza los primeros estudios referentes a Saturnino Herrán y los estudios realizados por el Dr. Fausto Ramírez, quien en la actualidad es el autor que mayormente a estudiado a Saturnino Herrán, tal como se menciona en el cuerpo del texto.

mismo autor, *Saturnino Herrán*, editado en 1976, es un catálogo comentado de las pinturas de Herrán y que podría considerarse como un antecedente a su libro *Modernización y modernismo en el arte mexicano* por su amplio estudio de la estética modernista. Por último, se cuenta con el artículo *El simbolismo en México*, que pertenece a la publicación de *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*, publicado en el año 2004. En este trabajo Fausto Ramírez expone las características del movimiento simbolista y su recepción en la plástica mexicana, a través de la enseñanza en la Academia de San Carlos y sus principales representantes, entre ellos menciona a Saturnino Herrán lo cual permite realizar una aproximación a las influencias estilísticas nacionales y extranjeras que Herrán adquirió durante su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en su producción plástica que más adelante se apreciaría en *Nuestros dioses*. Otra publicación es el catálogo comentado *Saturnino Herrán* de Adriana Zapett Tapia, quien incluye un breve estudio sobre la vida y la obra de Saturnino Herrán. Esta publicación editada en 1998 menciona al proyecto de mural *Nuestros dioses* en apenas seis líneas. Por su parte Gabriela Itzagueri Mendoza Sánchez en su libro *El dibujo como gesto auténtico. La posición estética y crítica del artista en México*, publicado en el 2013, trata de manera parcial las obras de Saturnino Herrán ya que el estudio que realiza lo hace desde la perspectiva de la técnica como dibujante. También se cuenta con las *Jornadas de homenaje* a Saturnino Herrán realizadas por el Instituto de Investigaciones Estéticas en 1989, donde diversos estudiosos como Miguel León Portilla brindan aportaciones sobre las influencias estilísticas y los procesos políticos de la época de Saturnino Herrán que bien pueden aportar al presente ensayo información consistente para la contextualización de *Nuestros dioses*. Tocante a las publicaciones extranjeras como *Picturing the proletariat: Artists and labor in Revolutionary Mexico 1908-1940*, editado en 2017, de John Lear, se hace referencia a Saturnino Herrán, también de manera parcial

centrándose mayormente en la producción plástica en el contexto de los procesos de industrialización en México. Edward Lucie-Smith en su libro *Latin American Art since 1900*, publicado en 1993, menciona a Saturnino Herrán como uno de los principales exponentes del modernismo en México, pero no realiza un estudio específico respecto a su producción artística y en particular a *Nuestros dioses*.

Respecto a los estudios de investigación de maestría y licenciatura sólo se cuentan con cuatro tesis en el sistema de la Biblioteca Central y en estantería, restando una que es un documental. Los años que abarcan estas investigaciones son 2009, 2010, 2011 y 2018 con los títulos siguientes⁴: *A 100 años de Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral :análisis contemporáneo sobre la caricatura, la historieta y la novela gráfica mexicana y su influencia en mi obra personal*; *Análisis iconológico de la obra nuestros dioses de Saturnino Herrán, enfocado a la asignatura de Taller de expresión gráfica del Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM*; *Saturnino Herrán : entre la tradición y la modernidad*; *Saturnino Herrán: poeta de la figura humana: documental*.

⁴ En orden cronológico las tesis mencionadas hacen el tratamiento de la siguiente manera: Leticia Martínez Herrera, sustentante *Saturnino Herrán: poeta de la figura humana: documental*. México 2009. Este documental para obtener el grado de licenciado en ciencias de la comunicación es una serie de entrevistas a diversos especialistas en la que resalta la participación del maestro Fausto Ramírez, aunque se aborda el tema de Saturnino Herrán en el documental, no se hace una mención y estudio específica díptico *Alegoría de la construcción y Alegoría del trabajo*.

Bernardo Pérez Casasola, sustentante. *Saturnino Herrán: entre la tradición y la modernidad*. México. 2010. Esta tesis de maestría de estudios políticos y sociales únicamente hace un estudio de la iconografía de Herrán en su obra de una manera general ya que sólo considera los símbolos y temas populares, pero sin concretarlo en alguna obra específica.

Rosa Illescas Vela, sustentante. *Análisis iconológico de la obra nuestros dioses de Saturnino Herrán, enfocado a la asignatura de Taller de expresión gráfica del Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM*. 2011. Esta tesis de maestría en Artes visuales, hace el análisis iconológico de *Nuestros dioses* el enfoque principal es la enseñanza a través del mural y no la obra general de Saturnino Herrán.

Carlos Uzcanga Gaona, sustentante *A 100 años de Saturnino Herrán y Ernesto García Cabral: análisis contemporáneo sobre la caricatura, la historieta y la novela gráfica mexicana y su influencia en mi obra personal*. México.2018. Esta investigación de maestría en artes visuales menciona a Saturnino Herrán en su carácter de dibujante, por tanto, no aborda al autor desde su pintura.

Por último, se ha realizado la búsqueda de fuentes de época como la revista *Savia Moderna* y otro género de publicaciones que pudieran aportar información para la realización del presente estudio, para ello se consultó la Hemeroteca Nacional, Archivo Histórico de la Ciudad de México y el Archivo de la Academia de San Carlos. Para la investigación de este ensayo fueron muy importantes la *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910* de Eduardo Báez Macías, y en el Catálogo *del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes* de Flora Helena Sánchez Arreola, en donde se incluyen veintitrés expedientes que refieren a la vida y designación de Saturnino Herrán dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Esta información permitió refrendar aportaciones en los estudios de autores como Víctor Muñoz, Fausto Ramírez y de Manuel Toussaint respecto a la vida y obra de Herrán, y que en el presente ensayo se retoman para realizar un estudio íntegro respecto al periodo de creación de *Nuestros dioses*.

Como puede observarse, los trabajos realizados en torno a Saturnino Herrán estudian de manera general su producción artística, dejando de lado el análisis de las peculiaridades técnicas, representativas y narrativas que cada pintura merece. En este panorama es necesario revalorar las obras de Saturnino Herrán, por lo que en este ensayo quiero contribuir con un estudio especializado para resaltar su importancia, en especial del proyecto de mural *Nuestros dioses* que se desarrolla en esta investigación. En este proyecto también se pondrá atención en las influencias del modernismo mexicano finisecular hasta la primera década del siglo XX.

Este movimiento estético del que Herrán es uno de sus principales representantes atiende también a los movimientos y pensamientos políticos como la *mestizofilia*⁵, término que se refiere a la mezcla de españoles e indígenas para proyectar una idea de identidad nacional por medio de la figura del mestizo desde un punto de vista racial y cultural. En este sentido se debe hacer hincapié que, en la historia del arte mexicano de estos años, la política y las diversas expresiones artísticas se encontraban ligadas profundamente. Respecto al tema del mestizaje, Saturnino Herrán y en general los artistas coetáneos a él, particularmente los que conformaron el Ateneo de la Juventud, la llamada *generación roja*⁶, apostaron por resaltar el evidente mestizaje cultural que se desarrolló en el país desde la llegada y ocupación de los europeos al continente americano con la intención de forjar una nación ideal a través de la cultura. Para ello se valieron de la revaloración del pasado virreinal y el mundo mesoamericano, los cuales habían estado presentes en la historia de México durante sus diversas etapas históricas y que reinterpretaron en las producciones plásticas con distintos cánones estilísticos como el grecorromano. Esta reinterpretación en el arte y la cultura respondió a uno de los principales problemas que el país mantenía y que recaía en el concepto de la *mexicanidad*, lo que significaba ser mexicano puesto que, México como Estado se había consolidado en el Porfiriato después de haber pasado por distintos proyectos de nación desde la consumación de la Independencia en 1821.

⁵ Para este término y su justificación dentro del presente trabajo, se utilizó el texto de Agustín Basave *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia* publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2002.

⁶ Fausto Ramírez explica este término tomándolo de Luis González y González en el que se hace referencia a la generación del Ateneo de la Juventud que desarrolló una postura que revaloraba las razas y culturas tradicionales cuya función dio como resultado el mestizaje fundacional para así estudiar las necesidades y raíces propias del mexicano o alma nacional. Luis González y González diferencia la generación *Azul o modernista* para quienes nacieron entre 1857 y 1872 de la generación del *Ateneo de la Juventud* denominada *roja o revolucionaria* para aquellos nacidos entre 1857 y 1889. Véase en Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2008), 16-18.

La sustentación ideológica de procesos de construcción y reafirmación de las identidades nacionales se apoyó en la originalidad que implicaba la cultura propia y en la serie de discursos que promovieron este pensamiento y determinaron a la estética mexicana en todos sus ramos, pintura, escultura y arquitectura. Como es el caso de la conferencia de Ernest Renan dictada en la Universidad de la Sorbona en 1882, en la que explicaba que una “nación” es un alma y un principio espiritual, ambos encontrados en el presente y el pasado, uno como un legado de recuerdos y otro como un consentimiento actual⁷. Este pensamiento se resumió en el proyecto de mural *Nuestros dioses* de Saturnino Herrán, en una fase temprana de su producción, para continuar con su desarrollo en otras manifestaciones plásticas posteriores como lo será el Muralismo mexicano.

Proyecto de mural *Nuestros dioses*

La concepción del mural *Nuestros dioses* tuvo su origen a fines de 1914, año en que Saturnino Herrán presentó una aproximación de lo que sería su obra con el dibujo preparatorio de 30 x 88 cm, realizado en carbón, lápices de color y acuarela sobre cartoncillo, intitulado: *Ante los dioses viejos. Proyecto para un friso en el Teatro Nacional*. En este proyecto, se puede apreciar el tema de una procesión indígena que lleva una ofrenda hacia una deidad prehispánica representada con dimensiones monumentales cuyos atributos dibujados en ella permiten vislumbrar que se trata de un esbozo preliminar de la *Coatlicue*⁸. *Ante los dioses*

⁷ Oscar Humberto Flores Flores. “El ateneo de la juventud y la revaloración del arte virreinal en México”. en *Historia del arte, nudos y tramas, Coloquio internacional de Historia del arte*. (México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019): 63.

⁸ La figura de *Coatlicue* ha generado aun hoy en día numerosos estudios dentro de la estatuaria azteca, tanto por sus valores estéticos como en su contexto religioso. Para la segunda mitad del siglo XIX, Alfredo Chavero la describió como el más hermoso ídolo que tenía el Museo Nacional. Sin embargo, la primera indagación sistemática e histórica se le debe al arqueólogo Ignacio Bernal. La historia de la *Coatlicue* comienza en 1790 con su descubrimiento junto a la Piedra del Sol y la de Tízoc en el ángulo sureste de la Plaza de Armas en la capital de la Nueva España. Este descubrimiento ocasionó un gran interés por el pasado precolombino por parte de peninsulares y criollos gracias a la arqueología que promovieron Carlos III y Carlos IV, tal como afirma

viejos fue la respuesta pictórica que Saturnino Herrán realizó a la convocatoria que Gerardo Murillo, *Doctor Atl* publicó en 1914, año en el que fue designado interventor de la Escuela Nacional de Bellas Artes y encargado de las obras del nuevo Teatro Nacional con el objetivo de presentar propuestas para la decoración interna del recinto por lo cual se convocó a los artistas nacionales a participar con proyectos que expusieran la nueva estética revolucionaria⁹. Cabe mencionar que no se cuenta con ningún registro o ejemplar de esta convocatoria en la Hemeroteca Nacional o en cualquier otro estudio, lo cual permite especular varios escenarios. Fue Manuel Toussaint en *Saturnino Herrán y su obra* quien refiere este dato por primera vez, sin mostrar alguna nota o lámina que lo sustente. Sin embargo, esta publicación se puede considerar como fuente directa pues el historiador no sólo fue coetáneo a de Saturnino Herrán, sino que incluso formó parte del mismo círculo intelectual del artista. Es este respecto, hay que recordar ciertos elementos que verifican este vínculo como el retrato que realizó Herrán a Manuel Toussaint y el primer estudio respecto al artista realizado por el historiador¹⁰.

En 1916 Saturnino Herrán estructuró su proyecto por completo a manera de friso, dividido en tres paneles para formar un tríptico que, según autores como Fausto Ramírez, remitiría al reavivamiento de la plástica finisecular de lo religioso ya que este formato se asocia a los altares litúrgicos católicos, un referente en boga en los artistas mexicanos

Leonardo López Luján. Para después establecerse en 1825 en el nuevo Museo Nacional en el antiguo edificio de la Universidad. La historia de la Coatlicue consta de varios episodios, como el permanecer enterrada en el patio de la Universidad, la descripción realizada por Humboldt en 1803 hasta las réplicas realizadas del natural en 1823 por William Bullock para llevarlas a la exposición que se celebraría en Londres en el *Egyptian Hall*. De la misma manera aparece en grabados y pinturas de viajeros europeos como Nebel y en una de las láminas de Casimiro Castro en la obra *México y sus alrededores* de 1864. Leonardo López Luján. “La Coatlicue” en *Escultura monumental mexicana*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 115-133.

⁹ Víctor Muñoz. “Ante los dioses viejos” en *Saturnino Herrán. Melodía de la existencia*. (México: Fundación Saturnino Herrán, 2018), 180.

¹⁰ Manuel Toussaint. *Saturnino Herrán y su obra*. (México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990), 30.

contemporáneos de Saturnino¹¹. El tema de los paneles se subdividiría de la siguiente manera: el panel izquierdo respetaría el dibujo preparatorio *Ante los dioses viejos. Proyecto para un friso en el Teatro Nacional*, cuyo eje rector es la representación de una procesión indígena. El segundo panel mostraría en contraposición a la temática del panel izquierdo, la procesión de un grupo de españoles constituido por una orden frailuna que se entremezcla con los conquistadores militares y algunos civiles. Ambas procesiones se dirigen hacia el panel central donde se representa de manera autónoma a la diosa *Coatlicue* con un Cristo integrado a ella para, en una primera lectura, evidenciar claramente la fusión de ambas culturas por medio de la religión. De esta manera, Herrán sintetiza el mestizaje cultural propio de los mexicanos que se deriva de este encuentro. Los estudios preparatorios de *Nuestros dioses* se prolongaron hasta 1918, año en que fallece Saturnino Herrán dejándolo inconcluso en cuanto a la realización en su formato final¹².

¹¹ Fausto Ramírez. “El simbolismo en México” en *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*. (México: CONACULTA-INBA, Museo Nacional de Arte, IIE-UNAM, 2004), 47-48.

¹² Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo de México*. Tomo I, El Arte del siglo XIX. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1993), 156.

Análisis visual

Panel lateral izquierdo¹³



Herrán Saturnino, *Nuestros Dioses*, 1915, (tablero izquierdo del tríptico)
Acuarela y lápices de color sobre papel. Colección Museo de Aguascalientes.

Este panel se presenta subdividido en tres grupos cuyas escenas representan distintos momentos de una procesión indígena, en donde los personajes parecen llevar ofrendas de flores, frutos y animales en dirección al panel central, en cuya parte principal se encuentra una deidad prehispánica a la cual estarían consagradas dichas ofrendas. En las tres escenas se puede observar un gran dinamismo por la variedad en la altura, masas constitutivas, variación en las figuras geométricas que envuelven y circunscriben a los personajes para permitir un enlace rítmico ondulante y equilibrado con los otros dos tableros del tríptico¹⁴. El grupo de indígenas se desenvuelve en un fondo de paisaje en el que el *Iztaccíhuatl* se aprecia de perfil rodeado de nubes de diferentes tonalidades de azules, grises y blancos, apenas puede distinguirse el cielo y a sus faldas se observan tierras de labranza pintadas en tonos cafés y verdes. Respecto a los personajes, algunos van tocados con penachos y sus

¹³ Este panel fue el único que Saturnino Herrán pudo completar.

¹⁴ Fausto Ramírez. *Saturnino Herrán*. 45-50.

atavíos sugieren su pertenencia a la clase sacerdotal indígena del altiplano central. Se pueden apreciar adornos como orejeras, pulseras y rodela. El juego de luz en los personajes permite resaltar su composición corporal y la vigorosidad de los músculos que dan la impresión de estar en un estado constante de fuerza en balance con el paisaje montañoso que se presenta.

En cuanto a la secuencia y temporalidad de las imágenes comenzando de izquierda a derecha, la primera escena muestra a un grupo de cinco indígenas que parecen apenas llegar al sitio. Todavía cargan las andas con las frutas, flores, animales y la cornamenta de un venado sobresale de las guirnaldas representadas. Por la disposición de los cuerpos, parece que descenderán las andas al suelo para descansar e incluso pueden distinguirse algunos frutos tirados en un aparente desorden. Tres de los personajes son jóvenes, muestran detalladamente la musculatura y su delgadez, al tiempo de ir únicamente cubiertos por unos sugeridos taparrabos y sin calzado. En el juego de la escena uno de ellos, el extremo izquierdo se aprecia de perfil con las piernas flexionadas dispuesto a nivelar la carga y con un ligero movimiento de cabeza deja apreciar su rostro, parece interactuar con el espectador ya que lo mira fijamente. El personaje central está representado desnudo dando la espalda, en una postura de tres cuartos, su torso es ancho y fuerte por la marcada musculatura dorsal, además, con el movimiento de los hombros y la cintura demuestra flexibilidad y permanencia, misma que otorga la postura a través del apoyo de la pierna derecha y de los pies, un tanto encorvado mira hacia el suelo. El tercer individuo en la escena parece supervisar a sus compañeros ya que mira cómo descenden las andas mientras que él ya se encuentra arrodillado con la espalda erguida. Los otros dos personajes restantes están dispuestos al fondo de la escena. Ambos son mayores y miran de frente, contrastan por estar barbados, uno de ellos va tocado con un penacho y muestra como vestimenta una túnica roja con pliegues mientras que una

cintilla dorada sigue las ondulaciones de la tela a manera de adorno. También se aprecia un escudo que resalta por el color amarillo, azul y verde. Del último personaje únicamente se puede apreciar la pierna flexionada que se distingue por tener la piel grisácea.

La segunda escena se desarrolla al centro, muestra a un grupo de tres indígenas jóvenes separados por un escudo con grecas, pintado en amarillo, azul y verde que asemeja a una rodela mexicana y dispuesto en lo que parece un pedestal de madera café. Los tres personajes se encuentran postrados en posición de salutación y veneración parece que su rango social no les permite aproximarse a la imagen sagrada donde sí aparece el grupo de la primera escena. El personaje en el primer plano se aprecia desnudo de perfil en una posición clásica que resalta su musculatura. La pierna derecha se encuentra completamente recargada en el suelo mientras que la izquierda está flexionada y en la rodilla recarga el rostro, sólo se puede observar la oreja con el arete dorado y una cintilla verde que le adorna la cabeza, ambos brazos y manos se encuentran estirados hacia abajo. Del segundo personaje se puede distinguir la cabeza inclinada hacia arriba y el tocado de dos largas plumas sujetadas por una cinta café o de cuero dejando entrever el nudo en la frente. El rostro de perfil se muestra perfectamente, los ojos cerrados, cejas pobladas, nariz aguileña, pómulos marcados y labios delgados, así como una barbilla saliente, parece estar en éxtasis mientras que el brazo se encuentra estirado con la muñeca hacia abajo y se ven salir de la mano los largos dedos. El indígena representado en el tercer plano expresa una actitud de dolor y de sumisión. Se puede ver arrodillado, con una mano cubre parte de su rostro mientras que el brazo izquierdo se encuentra flexionado y deja la mano en una posición de mendicidad, sólo se puede ver una orejera larga dorada que sobresale de la mano derecha. Frente a él hay un sahumerio que se puede aducir encendido por el humo que se desprende de él y muestra de frente algún tipo

glifo prehispánico. El personaje parece haber dejado a su costado una mantilla o túnica clara que muestra un adorno circular en colores rojos, azules, verdes y amarillos a manera de escudo. También sobresale un adorno azul con dos esferas doradas que podría ser parte del tocado de este personaje.

El tercer y último grupo se encuentra conformado por cuatro indígenas. Comenzando de izquierda a derecha se observan a dos de ellos sentados sobre sus piernas, ambos parecen ser de mediana edad por su corpulencia que es ligeramente mayor al de los personajes de las otras escenas, también su dignidad parece ser superior si se atiende a los penachos que llevan como tocados especialmente el personaje del primer plano cuyo penacho tiene fijado un papagayo que sobresale por estar con las alas y cola extendidas, aunque el plumaje no es vistoso pues la paleta de colores aquí es de amarillos, verdes, cafés y rojos opacos. Este personaje se aprecia de perfil, se observa que en las manos sostiene un plato con frutos a ofrendar, mientras que la cabeza, ligeramente inclinada nos muestra el rostro y la orejera larga casi del largo del cuello al tiempo de estar calzado con sandalias que parecen hechas de cuero y deja vislumbrar las orillas del taparrabos. Entre este personaje y el segundo a su costado hay un escudo de gran formato que muestra grecas pintadas en café y el resto pintado de amarillo, dorado y verde. Parece que el escudo es sostenido por el segundo personaje ya que tiene ambos brazos y manos estirados, mientras que la cabeza se inclina y parte del rostro se oculta entre los contorneados hombros y mantiene una actitud pensante por la expresión facial que es serena, misma que se refuerza con el rictus y ojos cerrados. Un casco dorado con grandes plumas verdes sobresale de su tocado y sólo una parte de su espalda aparece en la escena.

Los otros dos personajes que se presentan se encuentran dispuestos al frente, de lo que se asume es la escultura votiva, que en este caso es la Coatlicue intervenida por un Cristo. El primero se encuentra en una postura de completa reverencia, usa un taparrabos color azul atado por la cintura, recarga en el suelo los antebrazos y sujeta la cabeza con las manos, percibiéndose la oreja desnuda. El segundo y último indígena se encuentra en cuclillas con la pierna derecha ligeramente levantada, se puede vislumbrar el codo y parte de la mano al estar el brazo flexionado hacia el rostro que está inclinado hacia el suelo lo cual sólo permite observar la mano izquierda suspendida. No lleva ningún adorno sobre la cabeza únicamente se ve la orejera dorada. Respecto al menaje de la composición se puede apreciar una vasija de gran formato pintada en color café de la que se desprende humo blanquecino y que logra llegar a una parte de lo que parece ser un adorno de pared circular pintado de morado, amarillo, verde, rojo, anaranjado y dorado, semejante a una orejera o rodela prehispánica que al mismo tiempo sugiere que estos personajes se encuentran a la entrada de un templo.

Panel central



Herrán Saturnino, *Nuestros Dioses*, 1915, (Tablero central del tríptico)
Acuarela y lápices de color sobre papel. Colección Museo de Aguascalientes.

El panel central de *Nuestros dioses* exhibe como tema principal la representación de la deidad mexicana *Coatlicue* intervenida por un Cristo. La principal función de este tablero es la de vincular a los otros dos paneles del friso, en las que ambas procesiones parecen concentrarse en este panel. Se podría deducir hasta ahora, que la representación de *Coatlicue* como elemento iconográfico desde una perspectiva plástica con fines nacionalistas no se había utilizado hasta la proyección realizada por Saturnino Herrán. Si bien hasta ese momento se contaba con estudios de la escultura, estos eran de carácter arqueológico o reproducciones escultóricas copiadas de la original. A partir de la obra de Herrán, el uso de la *Coatlicue* en la iconografía de la pintura mexicana tendrá mayor presencia y relevancia en la etapa de la plástica postrevolucionaria en artistas que buscaron representar la mexicanidad dentro de sus obras¹⁵.

Por su parte, Fausto Ramírez observa en este panel un acto de “devoración” realizado por la monumental *Coatlicue* quien termina por incorporar la efigie de Cristo a ella. Desde luego, observa una fusión entre ambas divinidades en la que Cristo se sumerge en el monolito mexicana pues las fauces ofídicas de la *Coatlicue* resaltan la idea de ser devorado. Mientras que la sangre de Cristo que emana del tórax a manera de los ritos mexicanos, calma la sed de sangre de la calavera que se encuentra en el pecho de la diosa mexicana, al tiempo que las manos de *Coatlicue* parecen cerrarse sobre su presa o bien, como un acto en el que se acoge a Cristo. La guirnalda confeccionada por alcatraces y cempasúchil que le pende a manera de collar a *Coatlicue* sugiere, para este autor, una especie de dulzura y humanidad provista por la imagen de Cristo que termina por prevalecer¹⁶.

¹⁵ Leonardo López Luján. “La *Coatlicue*”, en *Escultura Monumental Mexicana*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 171.

¹⁶ Fausto Ramírez. *Saturnino Herrán*. 28-29.

No obstante, la interpretación de Fausto Ramírez, la imagen que se presenta en este panel, a criterio del autor del presente trabajo, debe compararse desde la representación original de la escultura para poder realizar el análisis visual de la imagen y las atribuciones de la diosa que Herrán decidió considerar para su proyecto. Un punto interesante de la efigie de la *Coatlicue* es la naturaleza que encierra esta escultura ya que dentro de sí misma contiene a varias divinidades del panteón mexica aunado a la popularidad de la escultura que tuvo como objeto de devoción durante y después de su descubrimiento en la plaza de armas de la ciudad de México¹⁷. Aunque esta condición que integra a varios dioses y da identidad a *Coatlicue* podría explicar la anexión de otra divinidad como el Cristo, que se integra a ella. Sin embargo, no se puede afirmar que Saturnino Herrán tuviera el conocimiento arqueológico de esta cualidad de la diosa mexica. Aunque la integración de ambas divinidades queda clara cuando se observa en la cabeza de *Coatlicue*, el acrónimo latino *INRI* de *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, como seña particular del cuerpo de la diosa mexica.

Partiendo del original, la escultura de la diosa *Coatlicue* se presenta monumental, como un ser antropomorfo de carácter femenino, su cuerpo, de manera general está conformado por partes de aves rapaces, segmentos de ofidios, la cabeza de una serpiente, el torso femenino, las manos humanas y calaveras. Se encuentra tallada por flancos, incluida la base. En cada flanco se muestran diversos atributos de la religión mexica. Uno de los principales efectos de la escultura, pese a su monumentalidad, es la de parecer estar al acecho, lo que se logra al apreciarla de frente, de espaldas o a contraluz, ya que se genera una silueta cruciforme debido a los brazos macizos y cortos que se apegan a un patrón bilateral, estático

¹⁷ Se puede observar en la base de la escultura que también se tallaron relieves, lo cual no era extraño en la estatuaria mexica. En el caso de *Coatlicue* el relieve principal tallado en la base es la representación del dios *Tlaltecuhli*. Leonardo López Luján. *La Coatlicue*. 194.

y de reposo que a su vez se convierte en un triángulo escaleno mientras que la cara frontal de la diosa es vertical y forma una perpendicular respecto a la base. La cara dorsal hace una trayectoria oblicua para así lograr el efecto de estar al acecho y saltar hacia adelante, tal como los ofidios reales los hacen¹⁸. De esta manera se puede entender el resultado que logra Saturnino Herrán al observar al Cristo ser devorado por la *Coatlicue*, tal como lo manifiesta Fausto Ramírez o Adriana Zapett. Sin embargo, desde mi punto de vista, retomando el efecto de la escultura que pretendió recrear Herrán para este tablero central y que se puede apreciar en el dibujo preparatorio de 88.5 x 62.5 cm, realizado en acuarela, lápices de color sobre papel propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, parecería más atraparlo que engullirlo. Esta suposición se puede entender por la disposición de la cabeza del Cristo crucificado que cae hacia enfrente, su cabello cubre casi por completo el rostro. Las manos no están clavadas en la roca, reposan en las manos de *Coatlicue*. De entre el faldón de serpientes emergen las piernas del Cristo y sus pies se anclan sobre las garras de la diosa.

Otros atributos que Saturnino Herrán consideró para la representación de la *Coatlicue* en el panel central fueron a) el torso femenino; b) las serpientes que emergen del cuello; c) los brazos con las manos cortadas; d) la falda de serpientes y; e) las patas de águila. Especialmente el primer inciso se ve modificado por el artista pues en la escultura real se percibe al torso femenino discretamente al tener un aspecto cruciforme todas las partes se interceptan en el dorso como punto de encuentro y lo convierten en eje rector de la escultura, en este sentido, es sustituido por Herrán al añadir la figura del Cristo crucificado y es la imagen que sobresale del cuerpo de *Coatlicue* de manera armónica con el resto de los ornamentos de la diosa a quien agrega el collar de corazones y flores mencionado con

¹⁸ Leonardo López Luján. *La Coatlicue*. 176.

anterioridad. De esta manera Saturnino Herrán presenta el tablero central en la que *Coatlicue* se encuentra de pie y a la intemperie, lo que se intuye por el celaje detrás de ella donde además se observan algunos detalles del símbolo del hollín y en la parte inferior, a los pies de la imagen se encuentran varios frutos a manera de ofrenda. También se puede suponer que está sobre un cerro o montaña ya que la perspectiva utilizada por Herrán hace observar en el segundo plano que se perciban otras montañas y campos a una escala menor.

Panel lateral derecho



Herrán Saturnino, *Nuestros Dioses*, 1915 (Tablero derecho del tríptico)
Acuarela y lápices a color sobre papel. Colección Museo de Aguascalientes.

El estudio de este panel realizado en acuarela y lápices de color sobre papel de medidas 57.5x 177 cm, perteneciente a la colección del INBAL se complementa de manera paralela con el panel izquierdo debido a que el eje rector es una procesión religiosa. Para su estudio también se dividió en tres secciones. De esta manera, en la procesión española se distinguen tres grupos en los que podemos distinguir las etapas de la Conquista.

En el primer grupo, comenzando de izquierda a derecha de la escena, se aprecia un soldado, que bien pudiera tratarse de Hernán Cortés si se atiende a la connotación que el conquistador tuvo tanto en el aspecto militar como jurídico y político, acompañado de órdenes frailunas, para a continuación estar un grupo de feligreses masculinos. Finalmente, el tercer grupo lo conforman varios frailes que llevan en andas la efigie de una virgen mientras un civil observa al espectador.

La procesión se desarrolla con el volcán Popocatepetl de fondo entre grandes nubes para hacer juego con el Iztaccíhuatl del panel lateral izquierdo. El tratamiento que Saturnino Herrán otorga a este panel no sólo dista con el número de participantes del panel izquierdo sino también en la manera de tratar los cuerpos. En esta procesión los paños o telas que llevan por atuendo los personajes tendrán un papel más significativo en comparación con la representación de la musculatura de los indígenas del panel lateral izquierdo, aunque en esencia se puede apreciar un paralelismo semejante en el desarrollo de la procesión. Por otra parte, como señala Fausto Ramírez, la actitud de los personajes es diferente mientras en el panel izquierdo hay una sumisión total por parte de los indígenas, en el panel derecho no se percibe este sometimiento ante la divinidad. Esto se aprecia en el primer grupo donde se observa a un militar, quien se apoya en la espada y contempla la fusión de la *Coatlicue* y el Cristo sin ningún acatamiento de devoción. Estas actitudes ante la religiosidad de ambas culturas también quedan manifiestas en el proyecto de mural, pues Saturnino Herrán las sintetiza como una especie de personalidad intrínseca de la cultura europea cristiana y la mesoamericana del altiplano central¹⁹.

¹⁹ Fausto Ramírez. *Saturnino Herrán*, 29-30.

En el primer grupo se puede observar a un fraile que se encuentra en el segundo plano compositivo y sobresale del resto de los participantes. Se encuentra arrodillado en dirección al panel central e inclina la cabeza. Se puede apreciar perfectamente el juego de telas o paños del hábito monacal, así como el capuchón de la cogulla a sus espaldas. Mantiene las manos juntas en actitud de oración, frente a él se puede ver un sahumerio parecido al del panel lateral izquierdo, el humo que desprende forma la figura de un estandarte con el escudo heráldico español. Enseguida, aparece un soldado en actitud contemplativa que se encuentra hincado; viste una armadura y sobresale la gorguera del cuello, lo que hace suponer sea de un rango social elevado. Lleva sobre su pecho una banda roja, quizá como una especie de dignidad o condecoración militar, apoya la mano derecha sobre la empuñadura de su espada mientras la mano izquierda reposa sobre la derecha. Tiene una actitud de contemplación. Junto a este personaje, en primer plano, se puede apreciar el yelmo del soldado adornado con plumas blancas, naranjas y rojas. Los dos frailes restantes de este primer grupo se encuentran arrodillados detrás del soldado español y sostienen dos portaestandartes. El fraile que se encuentra en segundo plano tiene la cabeza cubierta por el capuchón de la cogulla que Saturnino Herrán pinta de un tono café más oscuro en comparación con el resto del hábito, al tiempo que inclina la cabeza para poder observar la escena del panel central. El fraile del primer plano parece ser el personaje de mayor edad del grupo, tanto por los colores blancos y grises utilizados para definir la barba y el cabello como por su calvicie. Inclina la cabeza hacia el suelo y extiende la mano izquierda hacia arriba en actitud de oración. Respecto a la vestimenta se puede admirar un hábito monacal elaborado de manera espléndida en cuanto a la caída de la tela y los pliegues.

El segundo grupo se encuentra dispuesto al centro de la procesión. Esta escena la conforman en un primer plano, un ciudadano que por su vestimenta se podría inferir su una condición social elevada. Aunque hay autores como Rosa Illescas Vela que identifican a este personaje como un oficial²⁰. Las mangas abultadas, el jubón, calzón fileteado, las calzas y guantes demuestran su alejamiento de la milicia aunado a que el mismo Saturnino Herrán delineó perfectamente a sus personajes dotándolos de atributos específicos. Este personaje como los otros dos que conforman este grupo comparten la postura ya que se encuentran hincados y agachan sus cuerpos hacia delante. La diferencia sustancial que hace a esta escena parecer estar en movimiento y de una composición armónica serán las posturas de los dorsos, mientras el personaje del primer plano mantiene sus brazos sobre el pecho sujetando su sombrero e inclina su cabeza haciendo una reverencia, el personaje del segundo plano muestra la cara en tres cuartos siguiendo el movimiento del dorso hacia el espectador incluso se puede apreciar el cabello y la actitud de pena o éxtasis gracias a los detalles en el rictus de su rostro que se enfatizan en las cejas. Del mismo modo que se pueden advertir las ofrendas indígenas del panel lateral izquierdo y en el central el collar de corazones y flores propios de las religiones mesoamericanas, en este personaje se distinguen el incensario y el flagelo que son sostenidos por él. El último personaje dispuesto de perfil observa la escena con el yelmo que le cubre la frente, pero permite que se repare en la cara afilada, barba y nariz mientras que la sobrevesta se distingue perfectamente por su rigidez metálica que no le permite hacer una inclinación total. En la mano derecha sostiene una cruz.

²⁰ Rosa Illescas Vela, sustentante. *Análisis iconológico de la obra nuestros dioses de Saturnino Herrán, enfocado a la asignatura de Taller de expresión gráfica del Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM*. 2011.

En este tercer y último grupo que se desarrolla en la composición del panel lateral derecho y como parte principal de la religión católica los personajes llevan en andas la efigie de una virgen de la cual no podemos ver su cabeza. La imagen va enarbolada por un arco con rosas blancas, naranjas y rojas guardando el patrón compositivo de las vírgenes españolas y novohispanas en las telas marrones bordadas con hilos de oro que confeccionan el vestido y manto. En esta escena compuesta por cuatro frailes y otra figura masculina, resulta interesante resaltar que ninguno de ellos observa hacia el panel central, sin embargo, el personaje identificado como un poblador de quien podemos distinguir la gorguera y la cara en tres cuartos, el ceño fruncido la nariz respingada y el bigote que es tupido, largo de los lados y curvado hacia arriba, mira al espectador. Los personajes quedan dispuestos de la siguiente manera: los dos frailes que van al frente de las andas muestran distinto color en los hábitos que visten, quizá Herrán puntualice en los distintos colores las diversas órdenes mendicantes que llegaron al continente americano, ambos traen el capuchón sobrepuesto, lo que permite distinguir los rostros. En primer plano, el religioso parece comenzar a descender las andas arrodillándose, pues se puede diferenciar la rodilla de los grandes pliegues del hábito. Por su parte, el segundo fraile cuyo hábito es de un color café oscuro dirige la mirada hacia un punto desconocido, por su postura se puede inferir que se encuentra arrodillado pero erguido. Los dos frailes restantes dispuestos en la parte trasera de las andas parecen haber descendido. En el primer plano uno de ellos hace una ligera torsión hacia la izquierda como para hacer equilibrio y soltarse de las andas. Esto permite observar su rostro de perfil y apreciar la nariz, ojos cerrados y barba. El segundo fraile se encuentra en posición de tres cuartos respecto al espectador lo que permite prestar atención en casi la totalidad de su rostro que muestra cierta tranquilidad en el rictus y ojos cerrados. Para concluir, detrás de los dos religiosos se representó a un soldado que sostiene un estandarte. Se pueden ver el yelmo que

le encuadra la cara de la que sobresale la nariz y el bigote como la mayoría de los personajes mantiene los ojos cerrados.

Estudio compositivo

El análisis visual de *Nuestros dioses* permite realizar las siguientes observaciones en cuanto a los componentes y al dinamismo que el tríptico mantiene entre sí. Dentro de los personajes en los paneles izquierdo y derecho, en los cuales la interacción es meramente masculina, se puede observar un tema interesante y propio de la corriente simbolista que Saturnino Herrán había trabajado con anterioridad en *La Ofrenda* (1913), que son las representaciones de las etapas de la vida humana, la juventud, madurez y ancianidad, aun cuando dentro del proyecto de *Nuestros dioses* no se encuentra ningún infante, es evidente la interacción entre personajes de diversas edades y complejiones.

En ambas procesiones tanto los personajes indígenas como españoles se intercalan por edades, de esta manera se pueden observar a jóvenes adolescentes que se distinguen, principalmente por la ausencia de la barba, los rasgos de los rostros poco acentuados y el manejo del cuerpo, especialmente en el panel lateral izquierdo, donde es más evidente el tratamiento que realiza Saturnino Herrán en la musculatura efébrica de los indígenas imberbes que se contraponen con los cuerpos maduros y cubiertos de los demás personajes de la escena e incluso de personajes ancianos. Por su parte, el panel lateral derecho presenta el mismo dinamismo que se ve acentuado en el rostro, ya que en este panel la indumentaria y los paños resaltan mayormente en la conformación de los cuerpos, especialmente en algunos frailes

que muestran la cara afeitada en contraste con el resto de los grupos de personajes donde los rostros son barbados y las cabezas calvas.

Respecto a la indumentaria en los paneles izquierdo y derecho se podría realizar una interpretación que hace alusión a los distintos estratos sociales que Saturnino Herrán representa en los personajes en los distintos momentos en que se desarrollan ambas procesiones. Sin embargo, esto no debe asumirse como una representación antropológica de las jerarquías dentro de las procesiones indígenas y europeas en las que se aprecian a los personajes de mayor rango al frente de la procesión, quienes son los primeros en situarse frente al panel central. De esta manera, la jerarquía manejada es la militar, religiosa y civil. Esto se puede distinguir si se observan los siguientes elementos que armonizan las escenas junto con los personajes: la indumentaria, como el uso de joyería y penachos para el caso indígena, el armamento, el menaje -en el cual se pueden considerar el sahumerio, incensario y el bracerero de ambas procesiones-, la ofrenda y la virgen que llevan en andas y la arquitectura, este último elemento se sugiere por parte de Herrán en la procesión del panel lateral izquierdo.

El tema de las procesiones por sí solo tiene una significación interesante que permite comprender las distintas actitudes de cada cultura frente al contexto religioso y que Saturnino Herrán representa en *Nuestros dioses*. Particularmente, en la procesión indígena Herrán realiza una adecuada representación en la dramatización de sus personajes frente a su culto. Esto lo podemos asumir si se considera que el artista entre 1907 y 1910 había trabajado en Teotihuacán como copista de frescos por encargo del Museo Nacional y de la Inspección de

Monumentos²¹. Podríamos considerar que el artista tenía conocimiento de las culturas mesoamericanas del Altiplano Central e incluso de la cultura maya si atendemos al manejo de las posturas indígenas del panel lateral izquierdo. En este sentido, las distintas posturas, gestos y actitudes de los indígenas obedecen al *llorar religioso*. En la religión nahua y mesoamericana el *llanto* se refiere a mantener una “buena y honorable conversación” ya que las lágrimas otorgan a los seres humanos la posibilidad de comunicarse con la divinidad por medio del *llanto ritual* para solicitarle “algo bueno” pues las lágrimas utilizadas en el momento oportuno son consideradas con un “poder ético” mientras que usadas en un momento inoportuno se consideran como nefastas. Por su parte, autores como Kay Read, explican que el llanto se dirigía a los dioses más importantes del panteón nahua como *Tezcatlipoca* a quien se le lloraba con humildad y profunda tristeza para recibir una vida buena y la salvación de la pobreza. De esta manera, también se puede apreciar que la élite nahua debía realizar el *llanto ritual* en especial los nuevos gobernantes que antes de ser entronizados realizaban este ritual para legitimar su gobierno y el cual siempre era acompañado de gestos corporales naturales²². Respecto a este punto se debe resaltar el trasfondo iconográfico perfectamente utilizado por Saturnino Herrán en lo que a las posturas y el significado del *llanto ritual* refieren, pese a que el artista no utiliza como paradigma los cuerpos indígenas de la zona maya o del Altiplano central representados en los códices y pinturas murales, debió realizar estudios de iconografía prehispánica de manera formal que van más allá de su trabajo como copista ya que sin este conocimiento no hubiera logrado escenificar e interpretar el contexto cultural indígena para lograr contrastar la religiosidad

²¹ Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2008), 344-345.

²² Daniel Gaña Behrens, “El Llorar entre los nahuas y otras culturas prehispánicas”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 40 (mayo), 160-162. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/17821>

entre ambas culturas que se plasman en el panel lateral izquierdo y el derecho. En este sentido Beatriz de la Fuente en su artículo *Los primeros estudiosos de la iconografía prehispánica*²³ menciona a Miguel Covarrubias y Alfonso Caso como pioneros de la investigación e interpretación de las manifestaciones iconográficas prehispánicas quienes también realizaron ilustraciones de cerámica maya aun cuando, las reproducciones plásticas realizadas por los artistas mencionados tuvieron una función científica y apegadas a la arqueología mientras que *Nuestros dioses* es una manifestación meramente artística no se puede negar que Saturnino Herrán también realizó estudios a fondo de la iconografía prehispánica para seleccionar la más adecuada para su representación en el panel lateral izquierdo, lo que se corrobora con el vaso maya que se presenta más adelante y debería considerarse a Herrán también como uno de los estudiosos de la iconografía mesoamericana ya que propiamente respeta las posturas y su significación en estricto sentido pero que manifestó desde un enfoque plástico²⁴.

Adicionalmente se debe mencionar el tratamiento del indígena dentro de la producción plástica de la época que desemboca en la realizada por el mismo Saturnino Herrán, la cual como antecedente directo en su obra es *La raza dormida* (1912) y *La leyenda de los volcanes* (1910)²⁵, donde los personajes indígenas son tratados desde una perspectiva

²³ Beatriz de la Fuente. “Los primeros estudiosos de la iconografía prehispánica”. *Arqueología mexicana* 55, (México 2002), 28.

²⁴ Cabe mencionar que hay representaciones pictóricas de indígenas cuya pose es similar a la utilizada por Saturnino Herrán y que lo anteceden como es el caso de *La tumba de Hidalgo*, 1859 de Felipe Castro. Lo cual se podría interpretar como un conocimiento generalizado en el ámbito artístico. No obstante, esta situación respecto a las posturas, los artistas debieron conocer su significado para utilizarlas y lograr una representación adecuada.

²⁵ Se debe mencionar que el forjamiento de una identidad nacional fue un tema constante que se venía proyectando en los diversos discursos históricos propios a los regímenes políticos por los que atravesó México desde su independencia y en los cuales el indígena figuró como tema principal. El indígena como discurso plástico-político fue desvestido de sus atributos originales para transfigurar sus valores y convertirse en una imagen o identidad en tránsito durante todo el siglo XIX y parte del XX, lo cual se puede observar en *Nuestros dioses* que como se ha estudiado hasta el momento, Herrán representa a personajes indígenas fuera de un

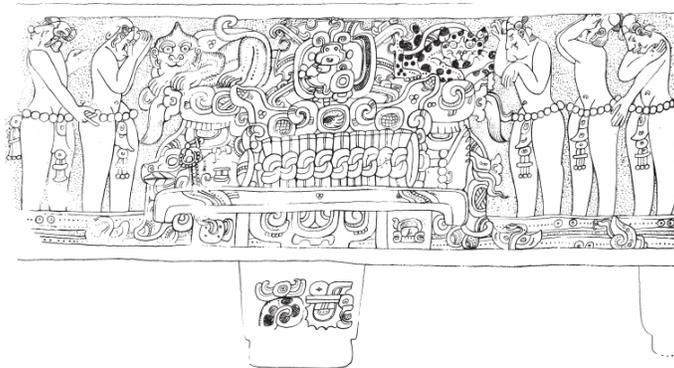
“pasadista” que refiere a una raza vencida asumida con cierta tristeza²⁶. Esta situación, en cuanto al manejo de los personajes dentro de la procesión indígena ya no se observa de esa manera, más bien el espectador puede apreciar a los personajes con cierta nobleza, fortaleza y corpulencia mostrando una raza indígena dignificada que muestra pleitesía en su culto acorde a sus usos y costumbres²⁷.

En la imagen de la cerámica maya que actualmente pertenece al Museo Etnográfico de Berlín y que a continuación se presenta se pueden observar representados gestos y actitudes de un grupo de indígenas similares a los que representa Saturnino Herrán en el panel lateral izquierdo y que escenifica el *llanto ritual*. Se debe aclarar que esta atribución de los gestos indígenas atiende a la coincidencia de los gestos representados, pues debe enfatizarse que Saturnino Herrán no dejó una nota donde especificara los modelos tomados para la proyección de *Nuestros dioses*, no obstante, se puede observar perfectamente la representación de la actitud religiosa del panel lateral izquierdo que concuerda de manera verosímil con las representaciones arqueológicas, en vasos y códices prehispánicos.

contexto de sumisión. De este modo, puede verse el reforzamiento de un discurso nacional focalizado en las civilizaciones indígenas en especial las del Altiplano Central, representadas por los mexicas.

²⁶ Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, 357.

²⁷ A este respecto y siguiendo una tradición plástica de la figura del indígena para la conformación de un prototipo que represente la mexicanidad, Stacie Widdiefield, en su libro *The Embodiment of the National in late Nineteenth-century, Mexican painting*, estudia la imagen del indígena en pinturas y esculturas específicas, como la escultura de *Tlahuicole*, (1852), reinterpretado por Vilar como un héroe grecorromano donde también se maneja una musculatura clásica, del mismo modo también tenemos pinturas como la de Juan Cordero *Cristobal Colón en la corte de los Reyes Católicos*, (1850); *El senado de Tlaxcala* de Rodrigo Gutiérrez, (ca. 1875), por mencionar algunas obras donde podemos observar que la tendencia de las representaciones buscaba engrandecer al indígena y despojarlo de la sumisión que se mantenía en el imaginario colectivo respecto al indígena real versus el indígena idealizado en el contexto histórico. Stacie Widdiefield. *The Embodiment of the National in late Nineteenth-century, Mexican painting*. Estados Unidos, (The University of Arizona Press Tucson: 1996), 79-85.



Cerámica maya Völkerkundemuseum zu Berlin (Grube & Gaida, 2006: 120, Abb.12.4)



Saturnino Herrán, *Nuestros Dioses*, 1915. Detalle del tablero izquierdo del tríptico, Acuarela y lápices de color sobre papel. Colección Museo de Aguascalientes.

Siguiendo con el estudio de la conformación compositiva de *Nuestros dioses* que parte del análisis visual se debe analizar lo concerniente a la configuración y delineado corporal en los paneles laterales derecho e izquierdo, el uso del color y la figura de la *Coatlicue* como elemento estético, así como la imagen del Cristo utilizada para conformar la escena del panel central. Para comprender estos elementos es necesario considerar la formación que Saturnino Herrán tuvo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, antigua Academia de San Carlos, con el objetivo de estudiar las posibles influencias estilísticas y compositivas en *Nuestros dioses*.

Es en este tenor, que se debe realizar una línea temporal que parte antes y durante los años 1912-1918 tiempo en que Saturnino Herrán proyecta y concluye el panel lateral izquierdo del mural.

Para comprender la configuración de los cuerpos indígenas del panel lateral izquierdo que a simple vista tienen una clara influencia clásica combinada con la estética simbolista se tiene que partir de la enseñanza del dibujo, pintura y composición en la Escuela Nacional de Bellas Artes a la cual Saturnino Herrán había ingresado como alumno numerario de manera formal en 1904 aunque la etapa de mayor influencia y maduración plástica fue durante 1912, etapa en la que Herrán se desempeña también como profesor auxiliar dentro de la misma Escuela Nacional de Bellas Artes. Respecto a la enseñanza del dibujo y los modelos clásicos según el programa de este ramo se basa en ejercicios con yesos y estampas para los primeros niveles, aunque la otrora Academia de San Carlos, se dividió por métodos de enseñanza para esta disciplina y la copia de yesos y estampas con imágenes de esculturas clásicas utilizando distintas tonalidades de papel como los ocre para aislar en una atmósfera neutral, ambientar y dar volumen al dibujo. Durante la mayor parte del siglo XIX se utilizó este modelo de enseñanza y el modelo natural que a principios del XX se combinó con el método *Pillet* en el que la figura se dibujaba desde sus partes esenciales y excluía los detalles. Estas técnicas y finalidades del dibujo presentaban una clara disposición para la búsqueda de exhibir al espectador una obra lejos de parecer perfecta, sino que captaban los rasgos esenciales y exploraban el propio talento. Al iniciar el siglo XX²⁸ la práctica de copiar del yeso se incrementó ya que de 1905 a 1906 se otorgó mayor presupuesto para la conservación y

²⁸ Se debe mencionar que para la primera década del siglo XX hubo una renovación en cuanto a la enseñanza del dibujo impulsada por Antonio Fabrés y Antonio Rivas Mercado y una reforma al plan de estudios hasta entonces vigente, así como la incorporación de docentes que habían concluido sus estudios en academias europeas.

compras de 150 nuevas esculturas de modelos clásicos, esto bajo las administraciones de Antonio Rivas Mercado y Carlos Lazo²⁹. No es de extrañarse que Saturnino Herrán estuviera familiarizado con la recepción y canon clásico que causaba fascinación tanto en alumnos, profesores y espectadores. Esta utilización de cuerpos esculturales que muestran la musculatura del cuerpo perfectamente delineada sugiriendo una fuerza en constante acción hace parecer a los personajes indígenas del panel lateral izquierdo como una especie de héroes grecorromanos. Podría considerarse que los cuerpos confeccionados para los personajes jóvenes de la procesión indígena muestran la influencia del *Narciso* de Policleto de Argos, el *Discóbolo*, *Antínoo capitolino* y el *Torso de Fauno*, estas atribuciones se pueden sugerir si se parte de la colección de modelos en yeso de esculturas de piezas grecorromanas con las que contaba la Escuela Nacional de Bellas Artes y que Saturnino Herrán tuvo contacto en su formación como pintor y que actualmente forman parte la gipsoteca del Museo Nacional de San Carlos. Tocante a la utilización de un canon clásico para la confección de los cuerpos indígenas no significa que se alejara del simbolismo, se puede observar, como más adelante se mencionará, pues varios artistas plásticos como Germán Gedovius quien formara parte del Ateneo de la Juventud y participara de las publicaciones de la revista *Savia Moderna* (1906), continuaba utilizando una paleta considerada “académica” que contrastaba con el resto de las ilustraciones enviadas por otros artistas³⁰. Esta situación del uso de cánones academicistas utilizados por artistas que buscaban distintas maneras de expresarse por medio del modernismo y sus diversas vertientes como el simbolismo podría aproximarnos al motivo por el cual Saturnino Herrán utilizó un delineado y configuración de los cuerpos indígenas

²⁹ Clara Bergellini. *La atracción de lo clásico*. (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1990), 28-31.

³⁰ Laura González Matute. *El Ateneo de la Juventud y la plástica mexicana*. (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010), 108.

basado en la recepción clásica sin que ello significara que se alejara de las vanguardias artísticas que estaban en boga³¹.

Por su parte el delineado de los personajes del panel lateral derecho se contrasta con el izquierdo por la prodigalidad de los ropajes, las armaduras y el estandarte que incluso hacen parecer la escena con cierta pesadez visual contrario a los indígenas que mantienen una acentuada fuerza anatómica. Es en esta escena de la procesión europea donde se puede apreciar la influencia de Antonio Fabrés de quien Saturnino Herrán fuera alumno precisamente en la clase de dibujo. Fabrés había sido contratado de Europa en 1902 y en la Escuela Nacional de Bellas Artes fungió como inspector de las clases de dibujo superior y de pintura. En este sentido las clases consistían en el verismo finisecular que residía en la fidelidad fotográfica la cual Fabrés utilizaba como método de contraprueba del trabajo dibujístico, haciendo mayor hincapié en los estudios del traje suntuario y que sin duda Saturnino Herrán adoptó y trabajó desde la óptica del modernismo, como a continuación se muestra en las siguientes pinturas y dibujo que Saturnino Herrán realizó en 1916, periodo en que también trabajó el proyecto de mural *Nuestros Dioses*.

³¹ En este sentido, la recepción clásica también tuvo una revaloración por parte del grupo que conformaba el Ateneo de la Juventud, al cual Saturnino Herrán pertenecía, la valoración de lo clásico tuvo una nueva interpretación que además también partía del positivismo, y los llamados “científicos” durante el Porfiriato y que tuvo como respuesta el movimiento moderno que también permearía en todos los ámbitos de la sociedad, políticos y culturales. En cuanto a la producción plástica, el acercamiento a la literatura y revistas especializadas como la *Revista Moderna* aproximarían a los artistas mexicanos a las vanguardias artísticas europeas y a una estética diversa a la llamada academicista. María Olga Sáenz. *Las ideas estéticas y políticas de Gerardo Murillo, Dr. Atl*. Tesis doctorado. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002). 65.



Saturnino Herrán. *Sra. Rosario Arellano de Herrán*, 1916, lápices de color sobre papel, 24.5 x 17.8 cm, colección Luz Margarita Guzmán Arellano.



Antonio Fabrés, *Mosquetero*, 1902, óleo sobre tela, colección. Colección Museo Nacional de Cataluña.



Saturnino Herrán, *Nuestros Dioses*, 1915. Detalle del tablero derecho del tríptico, Acuarela y lápices de color sobre papel. Colección Museo de Aguascalientes.

En relación con el tema de los colores utilizados, así como el paisaje y panel central se realiza una aproximación a la mexicanización de la estética modernista de la que Herrán fue uno de los representantes. Concerniente a la paleta de colores, distintos autores han mencionado la influencia de Germán Gedovius quien en 1906 fuera comisionado como maestro de colorido en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este tenor se puede observar en el panel lateral izquierdo³² una técnica pictórica densa y pastosa que no afecta el modelado. De esta manera, el uso del claroscuro parece haber sido poco utilizado pues la escena se contrasta poco y mantiene mayor luminosidad. Esta modificación al claroscuro logró efectos de volumen en los personajes, carnaciones y la vestimenta, consiguiendo un realce en los personajes del fondo perfectamente. Mientras que los dibujos preparatorios para el panel lateral derecho y panel central Herrán aplicó una paleta menos luminosa, que contrasta con la del panel lateral izquierdo lo cual puede explicarse por el uso de los materiales de soporte y de los pigmentos. Este hecho tiene como consecuencia, que no se pueda realizar una opinión acertada del uso de las tonalidades y gama cromática y que estos disten del panel lateral izquierdo. En este aspecto los trazos y conformación de cuerpos, temas y vestimenta sí permiten observar la armonía del proyecto de mural. La posibilidad de utilizar distintas paletas de colores para contrastar pictóricamente cada panel sin que se viera afectada la armonización visual podría ser otra opción pues incluso se agregarían elementos para la conformación de un posible discurso en el proyecto de mural *Nuestros dioses*, sin embargo, al no tener el proyecto de mural concluido es algo que no se podría inferir.

³² Se debe realizar mayor hincapié en el panel lateral izquierdo pues su importancia radica en que fue el único que concluyó Saturnino Herrán. Esto nos permite realizar aproximaciones a lo que pudo haber realizado si el proyecto de mural se hubiera concluido. Por su parte, los dibujos preparatorios del panel central y panel lateral derecho ofrecen un seguimiento en la armonización que se pretendía realizar por parte del artista.

Fausto Ramírez señala que Saturnino Herrán desarrolló bajo la instrucción de Germán Gedovius el estudio por el tema modernista de los ancianos y las distintas tipologías de la arquitectura novohispana que bien se pueden observar en el tratamiento de los frailes ancianos que representa en el panel lateral derecho³³. Tocante a la representación de los volcanes y el paisaje en general en *Nuestros Dioses* se puede observar una falta de contornos, lo que permite apreciarlos distantes del desarrollo de las procesiones y observar los campos de labranza. Esta situación pictórica atiende a la mexicanización de la iconografía modernista que se desarrolla durante 1912 y 1914, en la que se pretende utilizar las técnicas de las vanguardias artísticas, pero focalizándolas en temas locales como paisajes, personajes cotidianos y la arquitectura colonial³⁴. Tanto el volcán Popocatepetl como Iztaccíhuatl se habían mantenido como tema de la plástica mexicana que el mismo Herrán había trabajado en el tríptico *La leyenda de los volcanes* (1910) donde podemos observar un paisaje trabajado de manera similar para *Nuestros dioses*.



Herrán Saturnino, *La leyenda de los volcanes*, 1910, óleo sobre tela, 206 x 404 cm, tríptico. Pinacoteca del Ateneo Fuente Saltillo, Universidad Autónoma de Coahuila.

³³ Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, 336-337.

³⁴ Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*.,355-359.



Herrán Saturnino, *Nuestros Dioses*. Detalles de los paisajes, Popocatépetl e Iztaccíhuatl, tableros laterales izquierdo y derecho.

Por su parte, la utilización de la *Coatlicue* como modelo estético atiende al interés que provocaba la arqueología en los artistas plásticos y cómo podían revalorizar su significado fuera de un contexto meramente científico e histórico³⁵. Los temas de los monolitos prehispánicos utilizados en la producción plástica de la primera década del siglo XX, obedece a una serie de publicaciones, producciones literarias y conferencias dictadas en la Escuela Nacional Preparatoria. Bajo esta premisa, en 1906 Juan Tablada publicó *El alma de la patria, del año de los aztecas y del nuevo oro*, donde el poeta enunciaba las diversas emociones que le había suscitado su visita a la Sala de los Monolitos del Museo Nacional³⁶ en la que

³⁵ En este sentido Manuel Toussaint explica que esta concepción plástica en Saturnino Herrán se halla en los bocetos previos de la *Coatlicue* ya que basaba en su trabajo como copista de los murales de Teotihuacán. A este efecto, también se podría atribuir la conformación de los cuerpos indígenas que distan mucho de ser antropológicos, tal como señala Toussaint “Herrán no hace una arqueología ya que sus indios son una obra de arte”. Manuel Toussaint. *Saturnino Herrán y su obra*, 31.

³⁶ Cabe mencionar que, durante el Porfiriato, periodo político en que se formó Saturnino Herrán como artista plástico, se caracterizó por ser la máxima expresión de la revaloración del patrimonio arqueológico del país. Es particularmente durante este periodo caracterizado por la estabilidad del gobierno de Porfirio Díaz que se descubrieron y rescataron diversas zonas arqueológicas lo que conllevó a una vasta exhibición en los museos de esculturas y cerámica precolombina que fueron conocidas como *antigüedades mexicanas*. De esta manera debe comprenderse que la arqueología, tanto la de gabinete como la de campo, tuvieron gran difusión en publicaciones de artículos sobre el México antiguo, especialmente en los *Anales del Museo Nacional*. La apertura de la sección de Arqueología e Historia del Museo Nacional y la producción de catálogos; La publicación de *México a través de los siglos* en 1884; la fundación de la *Inspección de Monumentos* en 1885; La inauguración en el Museo Nacional de la Galería de monolitos en 1887 donde se encontraba expuesta la escultura de la *Coatlicue* junto a la *Piedra de Tízoc*, la *Piedra del Sol* entre otras, así como el decreto expedido en 1897 que terminaba de regular los bienes arqueológicos e históricos donde el Estado asumía el control de las exploraciones, remoción y restauración de los monumentos arqueológicos, ayudan a esbozar el panorama cultural y social en el que se desenvolvía Saturnino Herrán. Por su parte las fiestas del Centenario de la

interpretaba de una nueva forma a los monumentos antiguos, lo cual ocasionó que desde la óptica de la estética simbolista se diera una nueva valoración y reinterpretación de los distintos vestigios prehispánicos, lo que conllevó a que se originara un sistema figurativo que admitiera una lectura interiorizada respecto a la experiencia histórica como el símbolo de una realidad nacional y personal en el ámbito artístico³⁷. El caso de la *Coatlicue* como elemento iconográfico en *Nuestros dioses* probablemente atienda al contexto cultural³⁸ que mantuvo la escultura durante el siglo XIX y a las diversas publicaciones de carácter científico, los diarios de viaje de Edward Thornton, Marck Beaufoy y George Francis Lyon y las pinturas y litografías de Pedro Gualdi, Brantz Mayer y Casimiro Castro, por mencionar algunos autores así como las copias realizadas en yeso del natural en 1823 por William Bullock para presentar al monolito mexicana como pieza principal en la exposición sobre México que se efectuaría en Londres, en el *Egyptian Hall*, su permanencia en el Museo Nacional Mexicano (1825) durante la presidencia de Guadalupe Victoria, hasta su llegada al Museo Nacional como institución científica moderna donde se daban a conocer las investigaciones en los *Anales* así

Independencia sirvieron para mostrar el pasado remoto de México con una política cultural integradora por medio de las culturas mesoamericanas en todo su apogeo, para la cual también se había realizado el XVII Congreso Internacional de Americanistas en la que participaron la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas. Esto puede aproximarnos a que los temas arqueológicos por si solos influyeran en la plástica mexicana que buscaba una identidad propia también junto con los discursos políticos nacionalistas que más tarde con la revolución mexicana se tratarían de cimentar.

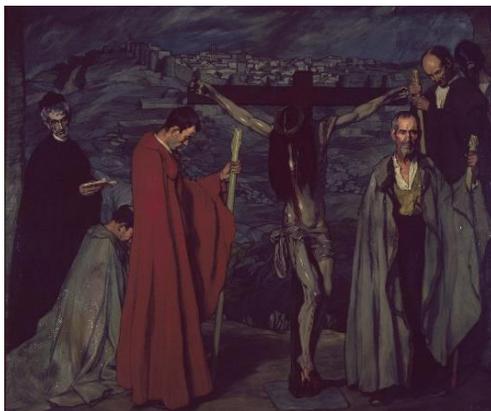
³⁷ Fausto Ramírez. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. 338-339.

³⁸ En este sentido, Leonardo López Luján en el libro que realiza junto a Eduardo Matos Moctezuma *Escultura Monumental Mexicana*, muestra en su estudio dedicado a *Coatlicue* una serie de testimonios documentados, incluido el de Humboldt donde se narra la asistencia de personas que visitaron a la diosa para dejarle ofrendas, esto permitiría también comprender el motivo que Saturnino Herrán tuvo para utilizar las guirnaldas de flores colocadas sobre la *Coatlicue* representada en el panel central. Incluso se tiene el testimonio de Joel R. Poinsett, primer ministro plenipotenciario de los Estados Unidos quien visitó en noviembre de 1822 la escultura de la *Coatlicue*. Hay que puntualizar que la historia de este monolito mexicana permite entender la importancia y fascinación arqueológica que mantuvo desde su descubrimiento en 1790 con la remodelación de la plaza de armas de la capital de la Nueva España, y el naciente interés por la arqueología y el mundo precolombino que promovieron Carlos III y Carlos IV, tal como afirma Leonardo López Luján, hasta su traslado a la Universidad en 1790, para resguardarla así como las diversas reproducciones que hicieron de la diosa con motivo de presentarla en exposiciones extranjeras para finalmente establecerla en 1825 en el nuevo Museo Nacional en el antiguo edificio de la Universidad.

como la publicación de los catálogos de colecciones prehispánicas, lo cual conllevó a organizar una biblioteca sistematizada y especializada en el mismo Museo Nacional. Por su parte la *Coatlicue* también tuvo un auge dentro de las reproducciones plásticas, como emblema del arte mexicano precolombino se comenzó a reproducir en grabados, fotografías, tarjetas, postales, modelos hechos a escala de cera, hule y yeso como los que se elaboraron en el taller de Fehrmann en Dresde, y en el pabellón del IV Centenario del descubrimiento de América. Joaquín García Icazbalceta, decidió llevar a Madrid la efigie de la *Coatlicue* en diferentes medios, un modelo tridimensional realizado por el escultor Epitacio Calvo, un dibujo a lápiz de José María Velasco y una fototipia de Manuel Buenabad³⁹. Desde luego, se pueden realizar conjeturas referentes al uso de la *Coatlicue* como elemento iconográfico y particularidades estéticas que influyeron en Saturnino Herrán para elegirla como tema principal del panel central donde sobresale del Cristo integrado a ella e incluso, de haberse concluido el proyecto de mural, la *Coatlicue* habría focalizado toda la atención del espectador. No obstante, las notas referentes a la proyección del panel central realizadas por Saturnino Herrán son inexistentes, por tanto, no se podría llegar a una afirmación del uso de este monolito mexicana para *Nuestros dioses*. Lo que se puede afirmar es que Saturnino Herrán habría sido uno de los primeros pintores en representar a la *Coatlicue* fuera del contexto arqueológico quizá influido por su trabajo como copista de frescos por encargo del Museo Nacional y de la Inspección de Monumentos, así como la historia y popularidad de la que gozaba la *Coatlicue* en diversas publicaciones incluido el texto de Tablada *El alma de la patria, del año de los aztecas y del nuevo oro* que Fausto Ramírez menciona en su texto *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, citado en el presente trabajo. Siguiendo

³⁹ Leonardo López Luján. “La Coatlicue”, 113-133.

la conformación del panel central se puede apreciar una clara influencia artística del artista español Ignacio Zuloaga⁴⁰ de quien Saturnino Herrán toma como paradigma la pintura del *Cristo de la sangre* (1911), como bien puede observarse en las siguientes imágenes⁴¹.



Zuloaga Ignacio, *El Cristo de la sangre*, 1911, óleo sobre lienzo, 248 x 302 cm. Colección Museo Nacional, Centro de Arte, Reina Sofía.



Herrán Saturnino, *Nuestros Dioses*. Detalle panel central

⁴⁰ Hay que mencionar que esta influencia de Zuloaga en Saturnino Herrán no se debe únicamente a que se contara con reproducciones del artista en las distintas revistas especializadas. También, debido a la conmemoración del Centenario de la Independencia Mexicana en donde una de las actividades culturales efectuadas fue la instalación del Pabellón Español que albergaría la colección de arte proveniente de España, donde se presentaron piezas como tapices, plata labrada, porcelana, fierro forjado, muebles artísticos, así como esculturas y cuadros de artistas como Sorolla, Zuloaga y Villegas entre otros. Esto significa que Saturnino Herrán como miembro de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y artista plástico tuvo pleno contacto con las obras de Zuloaga, véase en *El Imparcial*, 27 de mayo de 1910, p 1.

⁴¹ Es necesario mencionar que también el tipo de "Cristo" que se observa en el panel central, atiende a los tipos de representación barrocos novohispanos que particularmente eran trabajados en pasta de caña. Estos tipos "Cristos" atienden a un contexto mayormente popular en cuanto a la religiosidad, lo cual podría resultar como un factor iconográfico de mayor identificación para el espectador. Fausto Ramírez. "Religiosidad popular". *Jornadas de Homenaje a Saturnino Herrán*. (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987), 21

Un tema interesante en *Nuestros dioses* son los personajes que interactúan con el espectador y los que pueden ser identificados con personajes reales. Este proyecto de mural cuenta con dos personajes que interaccionan con el observador, ambos se encuentran dispuestos al final de las procesiones, tanto indígena como española, en cuanto al personaje del panel lateral derecho, Rosa Illescas Vela lo ha identificado como al pintor Gonzalo Argüelles Bringas⁴², el motivo que tuviera Saturnino Herrán para incluirlo dentro de la procesión española es completamente desconocido, sin embargo, se podría asumir que Argüelles gozaba de popularidad como acuarelista y profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes y también de un gran reconocimiento por parte de los ateneístas.



Herrán Saturnino, *Nuestros Dioses*. Detalle panel lateral izquierdo.



Herrán Saturnino, *Nuestros Dioses*, detalle panel lateral derecho

Retrato del pintor Gonzalo Argüelles Bringas

⁴² Rosa Illescas Vela. “Análisis iconológico de la obra *Nuestros dioses* de Saturnino Herrán, enfocado a la asignatura de Taller de expresión gráfica del Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM” Tesis de maestría: Artes plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011: 62.

Respecto al comitente⁴³ y la disposición del proyecto de mural *Nuestros dioses*, existen varias suposiciones respecto al destino que hubiera tenido la obra una vez concluida. Estudiosos del tema le asignan el vestíbulo principal del Teatro Nacional. Sin embargo, no se cuenta con el documento oficial que demuestre su disposición en algún lugar específico, salvo la nota del dibujo preparatorio *Ante los dioses viejos. Proyecto para un friso en el Teatro Nacional*, realizada por el mismo Saturnino Herrán. Aunque autores como Víctor Muñoz en un estudio reciente publicado por la fundación Saturnino Herrán: *Melodía de la existencia*, asegura que el proyecto de mural *Nuestros dioses* fue dibujado íntegramente en más de dos ocasiones con diferentes proporciones e incluso expone que Herrán lo dispuso para el vestíbulo principal del nuevo Teatro Nacional, en específico para el muro de la parte superior de la puerta principal en donde el primer grupo de la escalinata tiene un descanso y se divide en dos lados, izquierdo y derecho, para así llegar al primer nivel del recinto. También se refiere a la integración de la obra al edificio pues considera que la simetría propia del Teatro Nacional, vestíbulo, escalinata y puerta condujeron a Saturnino Herrán a realizar su proyecto a manera de tríptico simétrico que consta de un bastidor central de formato vertical y dos bastidores laterales en formato horizontal⁴⁴. No obstante, esta descripción que podría brindar una certeza de la disposición física del proyecto de mural de Herrán, en el cuerpo del texto citado no aparece referencia alguna que permita corroborar estos datos o indique el archivo consultado por el autor para que se pudiera llegar a esta interpretación. Por consiguiente, no se puede considerar esta información como definitiva.

⁴³ Como ya se ha mencionado en la introducción del presente trabajo, la convocatoria fue publicitada por mandato de Gerardo Murillo cuando fue designado interventor de las obras del *Nuevo Teatro Nacional*, donde convocó a los artistas plásticos mexicanos para que presentaran propuestas y decorar el interior del recinto, sin embargo esta convocatoria no ha podido ser localizada así como cualquier documento que refiera a los pintores ganadores de la misma y especifique el lugar, tema de la pintura etc.

⁴⁴ Víctor Muñoz. “La pasión fecunda. Vida y obra de Saturnino Herrán (1887-1918)” en *Herrán*. 52-55.



Saturnino Herrán, *Nuestros dioses*, 1914-1918, posible recreación del proyecto de mural

Contenido Argumental

La mayor parte de las expresiones plásticas deben tratar de explicarse e interpretarse desde la concreción histórica del clima político, social y cultural del cual se conforman, esto brinda una aproximación a su contenido argumental que probablemente su autor pretendió transmitir. *Nuestros dioses* de Saturnino Herrán como caso en particular, parte de una serie de premisas propias de su contexto histórico por lo que en este apartado se estudian conforme al tema y a los elementos iconográficos utilizados por Saturnino Herrán en *Nuestros dioses*⁴⁵.

Partiendo de los elementos iconográficos que intervienen y conforman el tema de *Nuestros dioses*, para fines del presente análisis se han dividido en dos: a) La representación del

⁴⁵ Cabe mencionar que actualmente hay diversos métodos de interpretación de una obra de arte. En este tenor debe comprenderse que una interpretación trata de darle sentido a una pieza plástica determinada, esta interpretación puede tener varias lecturas o significados ya que en la actualidad los historiadores del arte mencionan cuatro niveles de interpretación o significación: el primero que otorga el artista, en el caso que se cuente con la documentación y notas suficientes donde el mismo autor explique los motivos de la pieza plástica; el segundo nivel es el fijado por la primera audiencia que lo observa y en algunos casos de haber documentación propia a la crítica especializada también debe ser considerada; el tercer nivel por las audiencias subsecuentes y el último nivel de significación lo otorgan las audiencias que actualmente lo observan y que de alguna manera actualizan la obra de arte. Sylvan Barnet. *A short guide to writing about art*. (Estados Unidos, Pearson, 2015), 33.

En el caso de *Nuestros dioses* la significación que se realiza tiene como eje rector el contexto histórico de Saturnino Herrán y los cargos que tuvo dentro de la administración pública estatal como es el caso de ser copista en las ruinas de Teotihuacan, lo cual permite presentar el discurso que el artista pretendió articular en su proyecto de mural ya que es una obra de arte inconclusa y se carece de documentación específica del artista donde explique la realización del proyecto de mural. Barnet Sylvan. *A short guide to writing about art*. (The United States of America: Pearson, 2015), 22-23.

Popocatepetl y el Iztaccíhuatl y b) La *Coatlicue* con el Cristo integrado o panel central ya que resume la razón de ser de ambas procesiones representadas en los paneles laterales izquierdo y derecho. Comenzando por el primer inciso, la representación de ambos volcanes atiende en primera instancia a la llamada mexicanización del modernismo que plantea Fausto Ramírez en la cual se utilizan técnicas y paletas de colores acorde a las vanguardias artísticas, pero utilizando elementos y escenarios propios a México, mismas técnicas y trabajos plásticos que los artistas podían encontrar en publicaciones especializadas cuya función era la difusión del modernismo hispanoamericano como la *Revista Moderna* (1898-1911)⁴⁶, *Revista Moderna de México* (1903-1911), *Revista Azul* (1894-1896), *Revista de América* (1894), *Revista Moderna de Madrid* (1897) y la *Revista Savia Moderna* (1906)⁴⁷.

El tema de los volcanes que se menciona en el primer inciso hace referencia al *Paso de Cortés*, esta ruta ubicada entre los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl que fue tomada en

⁴⁶ En 1898 el Simbolismo surge en el país con las publicaciones de la *Revista Moderna* que mantuvo un periodo de circulación de 1898 a 1911. Esta revista es de suma importancia para la plástica mexicana y de toda Hispanoamérica ya que funge como la mayor representante del Modernismo, en la que se postulaba el arte como camino a la redención y al artista como una especie oficiante. Para septiembre de 1910 el régimen porfiriano celebró las fiestas que conmemoraban la Independencia mexicana, uno de los eventos principales fue la exposición en el patio de la Academia de San Carlos o Escuela Nacional de Bellas Artes. Como señala Fausto Ramírez en esta exposición se mostró la producción artística bajo los principios de la estética simbolista como el estilo dominante junto con expresiones del impresionismo primitivista y el naturalismo, exposición en la que Saturnino Herrán también se presenta. Fausto Ramírez. “El simbolismo en México” en *El espejo simbolista*. Europa y México 1870-1920, 44-43.

⁴⁷ Publicaciones que sin duda influyeron en Saturnino Herrán pues incluso aparece como miembro en la *Revista Savia Moderna*. La estética que se originó en este periodo, particularmente de 1906 a 1920, coexistió con las diversas expresiones pictóricas en la plástica mexicana. Se buscó la apertura del arte, principalmente la pintura, hacia una concientización popular que determinó la relación entre los artistas con la sociedad que tuvo como resultado que se estableciera el arte que podía ser asimilado por la clase no educada, de lo cual surgen paulatinamente nuevas propuestas pictóricas sociales. Esta corriente estilística que proponía un arte nacional se contrapuso al realismo académico ya que se buscó un arte expresivo en contraposición de uno descriptivo que imperaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Esto encontraba sus raíces no solamente en el modernismo europeo sino también en las corrientes estéticas contemporáneas. Fue entonces que se comenzó a legitimar una tradición artística alimentada de sí misma, que vio sus temas desde su propio pasado a través del movimiento moderno, al tiempo de revolucionar la forma en que se aprecian los artistas y la sociedad en términos culturales. Esto desarrolló un canon artístico más ideal que ideológico sobre el significado de lo nacional en términos artísticos. Nicola J. E. Coleby. “La construcción de una estética: El Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924”. Tesis de maestría: Historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985: 61-63.

1519 por Hernán Cortés quien partió de Cholula para dirigirse a México Tenochtitlan como una estrategia militar para sorprender a los mexicas y asediar la ciudad. No obstante, este “paso” mantenía una relevancia de carácter comercial y religioso es también en este lugar donde una comitiva de indígenas liderada por *Tzihuahpopocatzin* se encuentra con los españoles para ofrecerles distintos tipos de obsequios suntuosos para que no continuaran su marcha hacia Tenochtitlan. Otro punto que resaltar dentro de la representación de una geografía que pudiera catalogarse de “nacionalista” en *Nuestros dioses* es que Hernán Cortés entra a la cuenca de México pasando entre ambos volcanes de manera simbólica para asemejar la huida o escape de *Quetzalcóatl*, lo cual ocasionó en los mexicas la creencia de que se trataba del retorno del mítico dios⁴⁸. Si se parte de este episodio histórico e interpreta la proyección de *Nuestros dioses* podría explicarse el sentido religioso que representa y simboliza Saturnino Herrán, pues en su conjunto ambas procesiones terminan frente a una divinidad fusionada en un espacio geográfico que determina el comienzo de la conquista española sobre el territorio mesoamericano que más tarde se convertiría en la Nueva España. De esta manera, se encuentran elementos dispares entre sí, las dos culturas, española e indígena, ambas con sus peculiaridades en cuanto a su conformación fisonómica, corporal, vestimenta y los distintos usos y costumbres de la guerra y la religión. Sin embargo, la principal atracción que se exhibe es precisamente la representación de la *Coatlícue* con el

⁴⁸ Ismael Arturo Montero García. “Paso de Cortés” en *Arqueología Mexicana: México en 1519*. No. 160 (México), 78-79. Como lo señala Montero García en su artículo las fuentes que relatan el escape de Quetzalcóatl vienen desde el Códice Florentino, f. 18r., Sahagún (1985, p. 203) en el libro III, capítulo XIV, otras obras que narran estos hechos son *las Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería; *Historia Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo; *Historia de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo; *Relación de la Conquista de México* de Andrés de Tapia; *Historia de los indios de la Nueva España* de fray Toribio de Benavente, Motolinía; *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómora; *Monarquía Indiana* de fray Juan de Torquemada; *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme* de fray Diego Durán; *Repertorio de los tiempos, y historia natural desta Nueva España* de Enrico Martínez; *Crónica de la Nueva España* de Francisco Cervantes de Salazar.

Cristo integrado a ella como una divinidad híbrida, compuesta de ambos cultos, el europeo y el nahua, tal como la sociedad mexicana se asimilaba de manera inconsciente desde su cotidianidad, es decir desde el mestizaje social, cultural, religioso y jurídico y que bien podía ayudar a consolidar la identidad o *Alma nacional* si se resaltaba este mestizaje ya inserto en el imaginario mexicano.

El mestizaje en las primeras décadas del siglo XX atiende a toda una serie de proyectos de nación que lo antecedieron desde el México independiente, la construcción de la historia oficial de México y al arte como un proceso de cimentación de una identidad nacional que particularmente consistía en encontrar un culto cívico que se identificara con la idea de mexicanidad, pues la naciente nación debía proyectarse hacia el exterior con una identidad propia, lo cual en un inicio resultó con la proyección y revaloración de las culturas precolombinas. El origen prehispánico adquirió una constante repercusión política para unificar al país, y tener una nacionalidad definida e integrada, lo cual significó que debía existir una unidad étnica en la mayor parte de su población o tipos étnicos cercanos entre sí y ostentar manifestaciones culturales del mismo carácter⁴⁹. El mestizaje como síntesis de culturas resultó una respuesta pacificadora pues el problema del indígena fue determinado por la lucha de clases sociales y de razas que tuvo su origen desde la Independencia hasta fines del siglo XIX. Criollos, terratenientes o capitalistas dependientes de las finanzas internacionales se observaron como polos opuestos del indigenismo, por tanto, la continuidad del discurso nacional-indígena proyectado por las facciones políticas en los primeros años del México independiente como eje rector no parecía ser un discurso que pudiera manejarse como integrador de la sociedad mexicana. Pese a ello, el mestizo como un grupo social y

⁴⁹ Manuel Gamio. *Forjando patria*. (México, Editorial Porrúa, 2017): 9-10.

racial había participado en todos los eventos bélicos decisivos del país desde la Independencia, como en la República Restaurada junto a Benito Juárez y en las Leyes de Reforma, lo que no se apreciará en el Porfiriato que sostiene al criollo conservador de ahí que el mestizo como clase social desplazada interviniera en la revolución y se comenzara a crear un ideal cuya tendencia era la de unificar⁵⁰.

El enlace de la situación política y Saturnino Herrán para la comprensión del contenido argumental en *Nuestros dioses* sin duda es su participación como miembro del Ateneo de la Juventud fundado el 28 de octubre de 1909, para ello hay que mencionar que el nacimiento de esta asociación en la que participaron artistas plásticos, literatos y políticos como Alfonso Reyes, Antonio Caso y Jorge Enciso, es debido a una reacción que se contraponen en primera instancia al Positivismo, corriente de pensamiento desarrollada por Auguste Comte e implementada en México por Gabino Barreda y que durante el Porfiriato se desarrolló con mayor profusión en el grupo llamado “los científicos”, que postulaban una manera de aceptar la historia, educación y desarrollo del país por medio de la “libertad, orden y progreso” y así consolidar una identidad nacional, que se traducía en defender su interés de clase, a estos postulados los miembros del Ateneo de la Juventud se opusieron por medio del modernismo como una antítesis expresa contra el positivismo⁵¹. Por su parte el grupo intelectual que pertenecía a “los científicos” encontró también un sustento teórico en el darwinismo social que buscaba en un inicio legitimar la primacía de una raza, como la europea en detrimento de la indígena, para después comenzar a realzar las cualidades del mestizo como una raza nueva que retomaba los atributos de las razas española e indígena a

⁵⁰ Luis Villoro. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. (México, Fondo de Cultura Económica, 2018): 188-189, 192.

⁵¹ María Olga Sáenz González. “Las ideas estéticas y políticas de Gerardo Murillo, Dr. Atl” Tesis de doctorado: Historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002: 17, 96-99

lo cual se determinó como *mestizofilia*, término acuñado por Andrés Molina Enríquez. Entre los postulados de la *mestizofilia*, refiere a que la cultura precede a la nación ya que es anterior a las formaciones sociales, para lo cual José Vasconcelos como ateneísta postulaba la inclusión de la cultura mexicana al tiempo de asumir que quienes poseen un linaje hispano-indígena son los depositarios de la mexicanidad⁵². En el ámbito artístico como señala Oscar Humberto Flores, la revaloración y trascendencia del arte novohispano comenzó a producirse en el Ateneo de la Juventud⁵³. Este grupo de jóvenes intelectuales y artistas se caracterizó por su inclinación a la cultura grecolatina por medio del arte, política y la filosofía que permitió conformar una base ideológica común para contribuir al desarrollo intelectual del pueblo mexicano⁵⁴. Autores como Kant, Hegel, Winckelmann, Lessing, Nietzsche y Wölfflin permitieron plantear una estética que los ateneístas adecuaron a su formación aunado a la lectura de autores teóricos y literatos del siglo XVIII, XIX y XX, que dio una gran trascendencia para el proceso de una revaloración de la época virreinal y sus manifestaciones artísticas y culturales en conjunción con la época prehispánica, es decir, construir desde la óptica artística una conciliación entre ambas manifestaciones plásticas, así como se planteaba al mestizaje en los ámbitos culturales y sociales. Se debe mencionar que esto era una tendencia en Europa también, donde se revaloraba el Gótico y Barroco como estilos artísticos y como hechos históricos. En este sentido, México atravesaba una etapa de reafirmación de los propios valores en que se desarrollaron una serie de iniciativas destinadas a consolidar la

⁵² Agustín Basave. *México mestizo, análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 14-19.

⁵³ Oscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores, “Los primeros años: 1900-1950. Los inicios de la difusión, investigación y docencia del arte virreinal”, en José Luis Palacio Prieto (Coord.), *90 años de Cultura. Centro de Enseñanza para Extranjeros. Historia, Arte, Literatura y Español*, (México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 2012), 11.

⁵⁴ En este sentido también se puede explicar la fascinación por la cultura griega que Saturnino Herrán deja ver en la conformación de los personajes indígenas del panel lateral izquierdo.

identidad del país. El estudio de la historia y la consiguiente apropiación del pasado se convirtió en una necesidad por lo que se inició un complejo proceso de revaloración tanto del mundo prehispánico como del virreinato, aunque no se había logrado un equilibrio entre ambas posturas y que probablemente Saturnino Herrán trató de simbolizar y concretar en la proyección de *Nuestros dioses*⁵⁵. Para concluir con este análisis del contenido argumental es de suma importancia aclarar que los conceptos de *Alma Nacional* entendido como identidad nacional, tiene su origen en la conferencia dictada por Ernest Renan en la Universidad de la Sorbona en 1887 donde afirmó que dentro de la nacionalidad hay una parte de sentimiento, un alma y un principio espiritual. Esta noción se cimentó entre los intelectuales y artistas que buscaban al mexicano por antonomasia y que desembocó en el mestizaje.

Otra posible influencia para la comprensión del contenido argumental en *Nuestros dioses*, es la novela *Reconquista* (1906) del escritor Federico Gamboa, donde describe al pintor que pretende redimir el arte mexicano a través del personaje de Salvador Arteaga como profesor de la Academia de San Carlos y en su propia producción artística, donde se plantea realizar una pintura que simbolice la totalidad de la historia de la Ciudad de México en los aspectos de la arquitectura colonial que se moderniza, lo cual expresaría el Alma Nacional, obra que nombra de esta manera. En este tenor se podría considerar como referente directo pues Gamboa describe de primera mano el desarrollo de la estética simbolista que plantea retratar en una imagen diversos estados de ánimo e ideas, tal como Saturnino Herrán intentara proyectar en *Nuestros dioses* quien además de la misma manera que Salvador Arteaga deja inconclusa su pintura.

⁵⁵ Oscar Flores Flores “El ateneo de la juventud y la revaloración del arte virreinal en México”, en *Historia del arte, nudos y tramas XXXIV, Coloquio internacional de Historia del arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019, 63-64.

Si bien, una obra de arte por sí sola expresa un goce estético conformado por las imágenes representadas, el uso del color, el formato y tamaño, la misma producción plástica debe ser comprendida especialmente desde su contenido argumental que motivó o inspiró su creación. De esta manera *Nuestros dioses* puede comprenderse desde una formación que pretendió simplificar la idea de un *Alma Nacional* por medio del mestizaje cultural, social, político y religioso que se expresó desde una estética modernista mexicanizada. A este respecto se puede conjeturar que el tratamiento de los cuerpos indígenas del panel lateral izquierdo, único panel concluido por Saturnino Herrán, que la influencia para decantarse por el uso de cuerpos grecorromanos fue el estudio pormenorizado y la relevancia de la cultura clásica que caracterizó al Ateneo de la Juventud, como se ha expresado en párrafos anteriores. Esta predilección por el mundo grecolatino permitió conformar un fundamento ideológico común que pretendía apoyar al desarrollo intelectual del pueblo mexicano, especialmente como paradigma cultural. Por su parte, al hablar de la estética modernista mexicanizada buscada por los artistas de las primeras décadas del siglo XX, se puede vislumbrar que los pensadores como Pedro Henríquez Ureña en su conferencia dedicada a *Juan Ruíz de Alarcón y Mendoza* hablara de los esencialismos, los rasgos y carácter propios a México y en general como aspectos que cada país mantenía al adecuar con sus rasgos distintivos las artes plásticas y la arquitectura⁵⁶. De esta manera también puede comprenderse la conjunción con la conferencia de Renan en la que explica el Alma Nacional y cómo se pretendió usar desde las artes plásticas este discurso. En este tenor, fueron el paisaje y la geografía mexicana los elementos esenciales que Saturnino Herrán retrató en *Nuestros dioses* con el Paso de Cortés y los volcanes *Popocatepetl* e *Iztaccíhuatl* alejándose de los arquetipos populares para la

⁵⁶ Oscar Flores Flores y Ligia Fernández Flores, “Los primeros años: 1900-1950. Los inicios de la difusión, investigación y docencia del arte virreinal”. 148.

confección de los personajes en ambos paneles laterales. Por su parte, el panel lateral derecho refiere a este mismo discurso, si se atiende a la producción literaria de obras de Alfonso Reyes, Julio Jiménez Rueda, Alfonso Méndez Pancarte, Manuel Toussaint y a la misma conferencia de Pedro Henríquez Ureña donde se expusieron desde distintas ópticas, históricas o artísticas la importancia de conciliar el pasado novohispano junto con el precolombino al asumir que el mismo arte se ajustaba a la cultura que lo manifestaba, de esta manera se pueden vislumbrar producciones plásticas influenciadas por las vanguardias europeas pero adecuadas al contexto mexicano. Este aspecto fue marcado en la arquitectura donde Jesús T. Acevedo argumentaba que el pasado virreinal también formaba parte del proceso de construcción del nacionalismo mexicano y del arte nacional, por este motivo, no es de extrañar que ambas culturas estuvieran representadas en *Nuestros dioses* ya que hacen referencia a todo un panorama político que atendió a resolver y armonizar la pluralidad cultural del país especialmente en el mestizaje⁵⁷.

⁵⁷ Oscar Humberto Flores Flores “El ateneo de la juventud y la revaloración del arte virreinal en México”. 64-76.

V. Conclusiones

Primera. El proyecto de mural *Nuestros dioses* sintetiza las ideas estéticas del Modernismo mexicano pues nos permite comprender la transición entre los temas de la pintura finisecular que utilizó el Simbolismo como medio de proyección artística y las diversas expresiones plásticas de las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, debe señalarse la idea de un *Alma nacional* que buscó retratar la identidad del mexicano en diversos planos sociales y culturales en especial a través de la plástica y su enseñanza académica en la Escuela Nacional de Bellas Artes que también buscaba cimentar una estética nacional y en la cual se realizaron cambios significativos y estructurales en los planes de estudio y los métodos de enseñanza pues el arte en la historia del país había ocupado un lugar preponderante en la vida política, social y cultural en los distintos proyectos de nación por los cuales México atravesó.

La búsqueda de una estética nacional por los artistas mexicanos de finales del siglo XIX comenzó a expresarse retomando tipos arquitectónicos del virreinato y toda una iconografía prehispánica impulsada por la arqueología y estudios sobre la antigüedad indígena especialmente en los Anales del Museo Nacional que durante el porfiriato había alcanzado su mayor difusión e importancia debido a la estabilidad económica y política de este periodo. Saturnino Herrán, como se ha estudiado fue uno de los principales representantes del modernismo mexicano quien reinterpreta estos temas iconográficos para poder plantear una posible solución plástica al problema de la identidad mexicana que especialmente recaía en el mestizaje y los debates fundados en las teorías darwinistas que fomentaban la creación de una raza fusionada que unida tomaba lo mejor de la parte indígena y de la española. Sin embargo, el mismo mestizaje se vivía en la cotidianidad y en el imaginario de los mexicanos, especialmente en la religión y en otros ámbitos como fiestas,

vestimenta, comida y lenguaje mientras que en la ciudad de México la arquitectura novohispana coexistía con las nuevas construcciones modernas propias al régimen porfiriano. El mestizaje y la llamada *Alma nacional* fueron temas recurrentes en los círculos de intelectuales que Saturnino Herrán frecuentaba y de los cuales también formaba parte como miembro activo, tal es el caso del Ateneo de la Juventud que tuvo una influencia en la plástica de Herrán pues como consocios tenía a maestros y compañeros artistas de la Escuela Nacional de Bellas Artes de quienes tuvo influencia como Jesús T. Acevedo, Dr. Atl entre otros. Por su parte, la influencia de las vanguardias y estilos europeos, composición, paletas de colores y temas, Herrán los estudiaría de la producción literaria especializada como la revista *Savia Moderna*. Por su parte, la producción literaria nacional, mostró también la preocupación e idealización de una identidad nacional especialmente novelas como *Reconquista* del autor Federico Gamboa, la cual posiblemente tuvo cierta influencia en la proyección de *Nuestros dioses* e incluso sorprende el paralelismo del protagonista de la novela con Herrán, pues ambos intentaron retratar en un cuadro la identidad mexicana.

Segunda. Un tema relevante que surgió al realizar el análisis compositivo de *Nuestros dioses*, especialmente el concerniente al panel lateral izquierdo es el uso especializado de la iconografía indígena por parte de Saturnino Herrán. Este panel como tema muestra el comportamiento del indígena frente a su divinidad lo cual en una primera lectura sugiere un aspecto o actitud de sumisión si atendemos a las posturas elegidas por el artista, incluso haciendo una lectura mayormente religiosa occidental se podría inferir un tipo de éxtasis divino. No obstante, estas interpretaciones que además partirían de un argumento representativo en el arte sacro, al investigar respecto a la religión prehispánica de manera general se pudieron localizar en las cerámicas mayas el uso iconográfico de posturas

similares a las utilizadas por Saturnino Herrán que atienden al ritual del *llanto religioso*, mismas posturas que dentro de la plástica mexicana se utilizaban con anterioridad como es el caso de la pintura de Felipe Castro, *La tumba de Hidalgo*, 1859. Este aspecto da mayor verosimilitud al conjunto del mural proyectado en los tres paneles debido a que el artista habría logrado de manera satisfactoria contrastar la cultura europea con la mesoamericana desde la perspectiva religiosa como principal motivo de formación de un sincretismo político y cultural que culminaría en el ámbito social con el mestizo como respuesta a la identidad o *alma nacionales*. El cual podría constatarse en el panel central con la imagen de la *Coatlicue* intervenida por el cristo crucificado. Este trasfondo pasa desapercibido debido al estilo clásico que elige Herrán para dar tratamiento a la representación de los cuerpos indígenas que además los retrata como una raza majestuosa y rompe con las representaciones plásticas y discursivas de la llamada *raza vencida*. Fuera de la contextualización de la obra plástica también se permite vislumbrar a Saturnino Herrán como un posible estudioso en forma de las culturas mesoamericanas especialmente en la iconografía prehispánica.

Tercera. Uno de los elementos iconográficos en *Nuestros dioses* que llama la atención es la representación de la *Coatlicue* en especial porque será un icono utilizado propiamente por los artistas más representativos del muralismo mexicano. De esta manera encontramos representaciones de esta divinidad en cuadros como *New York's favorite opening nights* de Miguel Covarrubias; el fresco de José Clemente Orozco pintado en la antigua capilla del Hospicio Cabañas en Guadalajara, donde la *Coatlicue* es el tema principal, así como en obras de Vicente Morales, Diego Rivera etc. Como se puede apreciar con los ejemplos citados en la producción plástica del siglo XX la diosa mexicana se termina de configurar como icono con valores estéticos y representativo de la mexicanidad. Pese a ello, no se puede asegurar en qué

momento histórico la escultura mexicana logró afianzarse dentro de la plástica mexicana. Lo que se puede conjeturar es la importancia que se le brinda a la escultura desde que Humboldt refiriera que los mexicanos seguían venerando a la divinidad con ofrendas de flores mientras la Coatlicue se encontraba en el patio de la Universidad de México, quizá a este hecho también se deban las guirnaldas de flores que cuelgan del cuello de la *Coatlicue* de Herrán. Lo cierto es que la escultura llamó la atención de estudiosos nacionales y extranjeros desde su descubrimiento aunado a la importancia que el porfiriato otorgó a la arqueología para basar su política cultural integradora que expresó en la creación de la *Galería de Monolitos* del Museo Nacional y a la producción literaria especializada que refieren a la *Coatlicue*. Esto podría sugerir el motivo social que llevó a Saturnino Herrán decantarse por utilizar a la diosa y brindarle atributos estéticos que fueran acorde a la creación de una estética nacional. Por más hipótesis que se pudieran realizar del porqué Herrán la utilizó, estas hipótesis carecerían de sustento puesto que el artista no dejó ninguna nota que explicara el motivo por el cual decidió utilizarla como elemento iconográfico central de su proyecto de mural. No obstante, lo anteriormente escrito, después de haber realizado la investigación de las representaciones plásticas de la *Coatlicue* en la pintura, se puede afirmar que Saturnino Herrán es uno de los primeros artistas en utilizarla como elemento iconográfico en la pintura, dotándola de elementos estéticos que más adelante otros artistas tomarán.

Bibliografía

- Anónimo, *Xicotencatl*, (Edición, introducción y notas de Gustavo Forero), Madrid: Iberoamericana Vervuet, Bonilla Editores, Frankfurt, México, 2016, (El fuego Nuevo. Textos recobrados, 9).
- Bailén Bolaño, Sonia. “La novela histórica como instrumento ideológico. La relación de Xicoténcatl con la independencia mexicana”. Tesis de Grado en Español: Lengua y Literaturas, Universidad de Alicante, 2015.
- Coleby Nicola, J. E. “La construcción de una estética: El Ateneo de la Juventud, Vasconcelos y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924”. Tesis de maestría: Historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Chávez Daniar, Curiel Fernando. *Ciudades generacionales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- De la Fuente Beatriz. “Los primeros estudiosos de la iconografía prehispánica”. *Arqueología mexicana* 55, México 2002.
- De la Rosa Erosa, Eduardo. *Introducción a la teoría de la arquitectura*. México: Red Tercer Milenio, 2012.
- Eder, Rita. “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural en México”, en *El arte en México: Autores, temas, problemas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica/ Biblioteca Mexicana, 2001. 341-371.
- Eisenman, Stephen F. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal, 2001.

- Fernández Canales González, Ana. “La modernidad arquitectónica en México”. Una mirada a través del arte y los medios impresos. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- Florescano, Enrique. “Patria y nación en la época de Porfirio Díaz” en *Signos Históricos* n° 13, 2005.
- Flores Flores, Oscar. “El Ateneo de la Juventud y la revaloración del arte virreinal en México”, en *Historia del arte, nudos y tramas XXXIV, Coloquio internacional de Historia del arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019. 63-83.
- Flores Flores Oscar y Ligia Fernández Flores, “Los primeros años: 1900-1950. Los inicios de la difusión, investigación y docencia del arte virreinal”, en José Luis Palacio Prieto (Coord.), *90 años de Cultura. Centro de Enseñanza para Extranjeros. Historia, Arte, Literatura y Español*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 143-215.
- Frost, Elsa Cecilia. *Las categorías de la cultura mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Fuentes Rosas, Elizabeth. *Renacimiento de la Academia de San Carlos: crisis y consolidación como centro docente y como museo*. Canadá: Congress of The Latin America Studies Association, 2010.
- Gamio Manuel. *Forjando patria*. México, Porrúa, 2017.
- González Esparza, Víctor Manuel. “Herrán y el modernismo mexicano” en *Saturnino Herrán*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Gorostiza, José. *El Palacio de Bellas Artes*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

- *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. Tomo II, México:
Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Holl, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona:
Gustavo Gili, 2011.
- Jiménez Víctor, Escudero Alejandra. *El Palacio de Bellas Artes. Construcción e Historia*.
México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas
Artes, 1995.
- Lempérière, Annick. “¿Nación moderna o república barroca? México 1823-1857”, *Nuevo
Mundo Mundos Nuevos*, sn, 2005.
- Lucie-Smith, Edward. *El arte simbolista*. Barcelona: Thames and Hudson, 1997.
- McPheeters, D.W. “Xicotécatl, símbolo republicano y romántico”, en *Nueva Revista de
Filología Hispánica*. n°3 (1956): 403-411
- Luning, Prak. *El lenguaje de la arquitectura. Una aportación a la teoría arquitectónica*.
Madrid: Reverte, 2018.
- Leland M., Roth. *Entender la Arquitectura, sus elementos, historia y significado*. Barcelona:
Editorial Gustavo Gili, 1999.
- Lomntz, Claudio. “De cómo el mestizo se convirtió en raza nacional” en *El mestizaje
mexicano*. México: Fundación Bancomer, 2010.
- Macías, Eduardo Báez. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia
de San Carlos) 1781-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México,
Escuela Nacional de Bellas Artes, 2009.
- Magaloni Kerpel, Diana. “La historia pintada de la conquista de México en el Códice
Florentino”. En *El Mestizaje mexicano*. México: Fundación Bancomer, 2010.

- Matos Moctezuma, Eduardo, López Luján Leonardo. *Escultura monumental mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Mínguez, Víctor. “Héroes clásicos y reyes héroes en el antiguo régimen” en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2003.
- Moya Gutiérrez Arnaldo. “Historia, arquitectura y Nación bajo el régimen de Porfirio Díaz. Ciudad de México, 1876-1910” en *Revista Ciencias Sociales*, n°. 117, 2007.
- Muñoz, Víctor. “Ante los dioses viejos” en *Saturnino Herrán. Melodía de la existencia*. México: Fundación Saturnino Herrán, 2018.
- Muñoz, Víctor. “Saturnino Herrán. Un instante subjetivo” en *Saturnino Herrán*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Muñoz, Víctor. “La pasión fecunda. Vida y obra de Saturnino Herrán (1887-1918)” en *Herrán. La pasión y el principio*. México: Bitel Grupo Financiero, 1994.
- Pani, Erika. *Nación, Constitución y Reforma, 1821-1908*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Ramírez, Fausto. “El simbolismo en México” en *El espejo simbolista. Europa y México 1870-1920*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- Ramírez, Fausto. *Saturnino Herrán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Publicaciones, 1976.
- Ruiz Nafal, Víctor. “Historia e historicidad en la pintura finisecular mexicana”, en *Estudios*, n.º 79, 2006: 39-41.

- Salazar Torres, Citlali. “En consecuencia con la imagen. La imagen de un héroe y un monumento: Cuauhtémoc, 1887-1913” en *Revista Secuencia* n° 39 (2004): 200-214.
- Sáenz González María Olga. “Las ideas estéticas y políticas de Gerardo Murillo, Dr. Atl” Tesis de doctorado: Historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Smith, Anthony. “Imágenes para la construcción de la Nación en México a mediados del siglo XIX e inicios del siglo XX”, en *Revista Herencia* n° 23 (2009): 83-112.
- Tenorio Trillo, Mauricio. *Mexico at the worlds fairs: Crafting a modern nation*. California: University of California Press, Ltd. London, England, 1996.
- Toussaint, Manuel. *Saturnino Herrán y su obra*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
- Ulloa del Río, Ignacio. *Palacio de Bellas Artes. Rescate de un sueño*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Uribe, Eloísa. *Y todo por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1897.
- Uribe, Eloísa, “Lo indígena en la conformación de la nacionalidad mexicana, 1830-1850. El indio viejo frente al indio nuevo” en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, n°9, México: División de Estudios de Posgrado, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura UNAM, 1987.

Vargas Lugo, Elisa, *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España siglo XVI al XVIII*. México: Grupo financiero Banamex, 2005.

Velázquez Guadarrama, Angélica. “Pervivencias novohispanas y tránsito hacia a la modernidad”, en *Pintura y vida cotidiana en México: siglos XVII-XX*. México: Fomento Cultural Banamex/ Fundación Caixa de Girona/ Fundación el Monte, 2002

Villoro, Luis. *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 2018

Wehrheim, Monika. “El héroe sin voz: Xicoténcatl en una novela hispanoamericana del siglo XIX” en *Escribiendo la independencia: perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*, eds. Robert Folger, Stephan Leopold, 63-81, Madrid, 2010.

Widdiefield Stacie. *The Embodiment of the National in late Nineteenth-century, Mexican painting*. Estados Unidos, The University of Arizona Press Tucson, 1996.

Publicaciones electrónicas

Gamboa, Federico. Reconquista. Retrato del artista para el Porfiriato:

<https://es.scribd.com/doc/265234883/Gamboa-Reconquista>

Renan, Ernest. “Qué es una nación”:

http://perso.unifr.ch/derechopenal/assets/files/obrasjuridicas/oj_20140308_01.pdf

Riva Palacio, Vicente y Payno, Manuel. El libro rojo: 1520-1867, Tomo I, Alicante:

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc709w7>