



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT

TEMA

UNA INTERPRETACIÓN DEL DESNUDO ARTÍSTICO
EN LA OBRA PICTÓRICA DE SATURNINO HERRÁN

TESIS
QUE PARA OBTENER EL
TÍTULO DE MAESTRO EN CIENCIAS DEL HÁBITAT
LÍNEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO:
HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

PRESENTA

LDG. MARCELO RAFAEL SÁNCHEZ DE LA TORRE

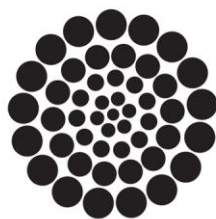
ASESOR

DRA. MARÍA DEL VALLE BLASCO PÉREZ

SINODALES

DR. ANTONIO PALACIOS ÁVILA
MTRA. ALEJANDRA NIETO VILLENA

SAN LUIS POTOSÍ, S.L.P. NOVIEMBRE DE 2016



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS SE CONTÓ CON EL APOYO

CONACYT No.623300

AGRADECIMIENTOS

Gratifico a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, a la Facultad del Hábitat y a su Posgrado por respaldar el proyecto desde el comienzo. Maestros del Taller de Reflexión, Dr. Antonio, Dra. Verónica y Dra. María Elena gracias, su orientación y aportación sirvió como soporte durante el progreso de documentación en la investigación.

Reconozco a la Dra. Valle por su amistad, su empatía e igualmente por su interés puntal que ejerció para el término del proyecto, sus agradables recomendaciones enriquecieron a mi persona para llegar a la meta final. Mtra. Eulalia y Mtra. Alejandra su gran cordialidad me hace creer que aún existen en el mundo personas como ustedes.

A mi madre y hermanas, su ejemplo de mujeres comprometidas fundamentó el empeño apasionado por concluir satisfactoriamente el estudio. Su comprensión y apoyo incondicional son invaluable.

Amigos y personas especiales celebro con ustedes el logro, su profunda amistad, paciencia y compañía me siguen entusiasmando a perseguir más sueños por cumplir.

Dios... mil gracias por iluminar mi camino con tu sabiduría, en tus manos me pongo....

ÍNDICE O TABLA DE CONTENIDO

Resumen	7
INTRODUCCIÓN. La percepción del cuerpo en la obra pictórica de Saturnino Herrán	8
CAPÍTULO 1. Antecedentes del desnudo en la historia del arte.....	16
1.1 <i>El desnudo desde la antigüedad hasta el barroco</i>	17
1.2 <i>El desnudo como ejercicio académico</i>	21
1.3 <i>La eclosión del desnudo dentro de la academia de San Carlos</i>	26
1.4 <i>Los pioneros del desnudo en el arte mexicano</i>	29
1.5 <i>El desnudo en la Escuela Nacional de Bellas Artes</i>	32
CAPÍTULO 2. Perspectiva conceptual: el desnudo artístico y la desnudez corporal.....	37
2.1 <i>La diferencia entre el desnudo artístico y la desnudez corporal</i>	38
2.2 <i>Fuerza, dolor y placer, expresiones del cuerpo</i>	42
2.2.1 <i>La fuerza física</i>	44
2.2.2 <i>El dolor agónico</i>	47
2.2.3 <i>El placer del éxtasis</i>	51
CAPÍTULO 3. Saturnino Herrán al descubierto.....	55
3.1 <i>Una vida distinta y fugaz</i>	56
3.2 <i>El artista y la realidad desinhibida de la época</i>	61
3.2.1 <i>Lo exótico y la tendencia a lo natural</i>	63
3.2.2 <i>El indígena y la mestiza como sujetos exóticos</i>	66

CAPÍTULO 4. El desvestir de la obra	68
4.1 <i>Emociones que desbordaron iniciativa</i>	69
4.2 <i>La interpretación de la obra sustentada por la desnudez</i>	70
4.3 <i>Análisis de la FUERZA FÍSICA</i>	73
4.3.1 <i>Nuestros dioses antiguos</i>	73
4.3.2 <i>El quetzal</i>	77
4.3.3 <i>Flechador</i>	81
4.4 <i>Análisis del DOLOR AGÓNICO</i>	86
4.4.1 <i>La leyenda de los volcanes</i>	86
4.4.2 <i>El hijo pródigo</i>	92
4.4.3 <i>Estudio preparatorio para El último canto</i>	97
4.5 <i>Análisis del PLACER DEL ÉXTASIS</i>	100
4.5.1 <i>Bugambilias</i>	100
4.5.2 <i>Exposición S. Herrán</i>	105
4.5.3 <i>Fuego Sagrado</i>	109
4.6 <i>La revelación del desnudo artístico</i>	114
CONCLUSIONES	119
ANEXOS	123
<i>Lista de figuras</i>	129
<i>Lista de imágenes adicionales</i>	132
<i>Catálogo de obras de Saturnino Herrán dentro de la investigación</i>	132
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	134

“Nuestra corporalidad es un requisito necesario para nuestra identidad social.”

BRYAN TURNER (Jones, 2010, p. 18)

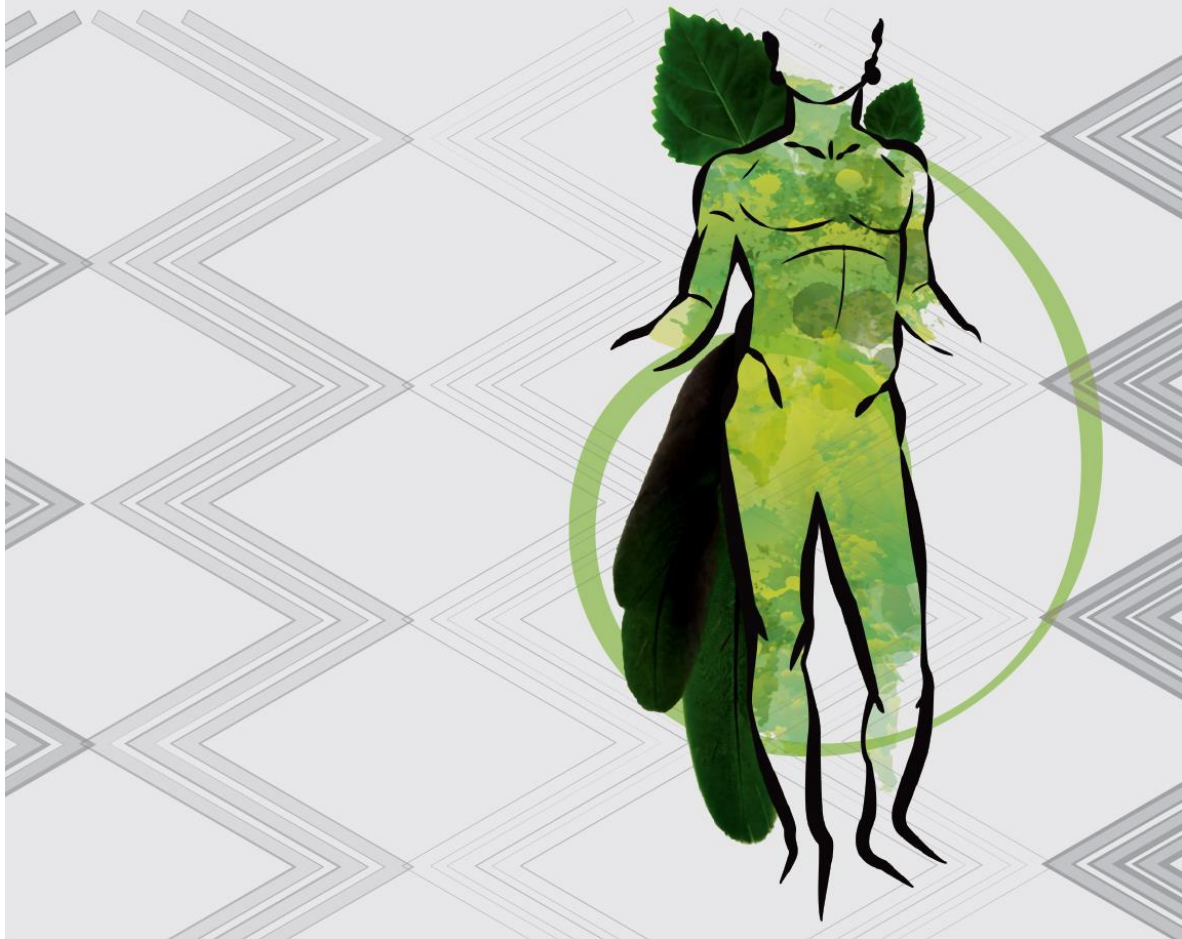
Resumen

En el siguiente estudio se hablará sobre el desnudo realizado por Saturnino Herrán (Aguascalientes 1887 – Ciudad de México 1918), quien en pleno estruendo revolucionario respondió a la necesidad esencial del ser, mostrando en la desnudez el sentir del mexicano. Los movimientos y posturas que enmarcó en su obra rinden tributo al físico, estableciendo una correspondencia entre expresiones, mismas que son latentes dentro de la tradición del género del desnudo artístico.

La sensibilidad del artista por la propia vida, hace que se enrole a la corriente internacional del modernismo de principios de siglo XX, para captar en el prescindir de la vestimenta y en la naturaleza regional, la identidad exótica de la clase social en desventaja.

La corporalidad en la producción pictórica de Herrán no tuvo límites raciales, ya que integró al indígena y a la mestiza por medio de efusivas emociones, para darles el mismo derecho de igualdad ante los demás grupos sociales. Herrán interpretó en la desnudez una convivencia sin discriminación, en la que ayudó a generar inclusión propia, que benefició al país a definir su real estilo.

INTRODUCCIÓN. La percepción del cuerpo en la obra pictórica de Saturnino Herrán



La representación del cuerpo en el acontecer de la historia incluyó la adopción de cánones estéticos de acuerdo con la ideología del autor. La imagen occidentalizada del desnudo ha mostrado desde la época clásica y posteriormente dentro de la incorporación del modelo académico en América, el erotismo de la mujer y la fortaleza del hombre, sentimientos y virtudes que fueron ajustados a la fisonomía de cada uno, con el fin de diferenciar y representar el rol de género.

Algunos artistas como Policleto y Miguel Ángel exaltaron expresiones corporales que comunicaron estándares de identidad. Estos fueron a través del porte personal, es decir en la forma de los movimientos exhibieron una conexión entre cuerpo y alma, exteriorizando el interior del ser humano.

El desnudo dentro del arte sigue siendo hoy en día un tema tabú, tal vez sea por la falta de conocimiento o seguramente por la manera en que se ha relacionado con asuntos inapropiados. Tanto en lo religioso como en lo moral, la desnudez ha sido sometida a la creencia de ser obscena y cruel, sin embargo, en la antigüedad fue ligada a la devoción.

En la era de piedra, el desnudo se utilizó para rendir tributo a la fertilidad, incluso en la época prehispánica se ejecutaron obras escultóricas con características espirituales, como la Cihuatéotl, propia de la cultura Totonaca, la cual fue hecha con los senos descubiertos, aportando todo un discurso cosmogónico sobre la trasfiguración, la vida y la muerte.

En relación con lo anterior, ya en el contexto mexicano, a la llegada de los españoles y con ellos del catolicismo, la Iglesia como benefactora retardó la producción del género durante un largo periodo de tiempo¹, dejando solamente que artistas de origen hispánico plasmaran semidesnudos en temáticas religiosas, precisamente por la existencia de ordenanzas gremiales, que estipulaban las normas de ejecución, siendo el mismo clero quien demandó la mayor producción artística en la Nueva España.

¹ Observado al asistir a diversas exposiciones de arte virreinal mexicano. Dato apoyado por el Museo Nacional del Virreinato ubicado en el ex Colegio Jesuita de Tepotzotlán, en el Estado de México.

Más tarde, en los años finales del periodo Virreinal, se instauró la Real Academia de San Carlos. Maestros de origen europeo, incorporaron en sus enseñanzas los estándares clásicos.² Estos incluían el desnudo como parte de la representación humana en las artes, educando así las ideas ilustradas³.

Con respecto a las teorías sobre el desnudo artístico, Kenneth Clark (1981), John Berger (1975) y Flaminio Gualdoni (2009) han reflexionado sobre la reproducción del cuerpo al desnudo dentro del arte universal, estableciendo pautas sobre su significado de acuerdo a ideales asociados con el erotismo, la belleza y la masculinidad.

La autora Alejandra Val Cubero (2003), asegura que los artistas de principios de siglo XX, relacionaron el desnudo femenino con la identidad nacional, misma que se decidió indagar en un principio dentro del arte mexicano y que condujo a examinar la obra del pintor Saturnino Herrán (Aguascalientes, 1887 - Ciudad de México, 1918), quien es considerado maestro de la pintura modernista mexicana.

Herrán, abismado en caóticas circunstancias sociales, representó en la desnudez la raza mexicana, ligando en los personajes expresiones seductoras que generaron una realidad distinta, realizando entre los años de 1910 y 1918 una serie de desnudos, temática que había sido escasamente abordada hasta la fecha⁴.

Atendiendo a lo anterior y como se ha señalado, su labor artística en general se ha clasificado como costumbrista⁵ porque sopesan más las temáticas asociadas a los hábitos populares, sin embargo, Herrán con la desnudez, atribuyó el renacimiento y la liberación del hombre mediante poses clásicas.

² Tibol Raquel, *Historia General del Arte Mexicano* (México, D.F.: Editorial Hermes, 1964) pp.9-10

³ Toman Rolf, *Neoclasicismo y romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848* (Barcelona, España.: Könemann, 2000) p.7

⁴ Detectado al examinar a profundidad su vida y obra en diversas fuentes bibliográficas, sirva de ejemplo: Fernández Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Tomo I)* (México, D.F.: UNAM, 1993) p.152

⁵ Emerich Luis Carlos, *Las edades de Saturnino Herrán* (Aguascalientes, Ags.: Aguascalientes, 2010) pp.13-14

La primera monografía de Saturnino Herrán fue escrita por Manuel Toussaint (1920), amigo del pintor y conocedor de la historia del arte mexicano por realizar estudios en profundidad sobre el arte colonial.

Posteriormente Luis Carlos Emerich (2010), Felipe Garrido (2004), Justino Fernández (1993) Luis Garrido (1971) y Raquel Tíbol (1964) hicieron estudios sobre la obra de Herrán pero dejando de lado su producción con temática relacionada con el desnudo artístico.

Quizá Fausto Ramírez (1976, 1989, 2005 y 2008) es el mayor estudioso de su producción artística, situándola en un horizonte histórico de estilos, mismos que el autor crea a partir de la literaturización y del decadentismo, subjetivando la iconografía simbolista en carácter local.

Teresa del Conde (2010) externó su opinión en *La Jornada* (Saturnino Herrán Revisitado), calificando específicamente al desnudo masculino comprendido en la obra de *El quetzal* como “una producción errática en proporciones” a pesar de que fue realizado en 1917, cuando Herrán era ya considerado maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Ciertamente coincido con Ramírez (2008), quien explica que la obra en general del pintor se ve influenciada por Antonio Fabrés y Germán Gedovius, maestros que estuvieron a cargo de su formación dentro de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Con referencia a lo dicho se identificó que efectivamente también su desnudo artístico posee una aportación de ellos.

De igual modo, Herrán compartió clase con Diego Rivera y Roberto Montenegro, artistas que años más tarde expusieron desnudos, pero con otro sentido en el que influyó otra época, en la que se gozó una consolidación del estado nacional.

La figura humana desnuda reproducida en la pintura de Saturnino Herrán, emite una intención de ideas y mensajes por parte de él, por tanto, el objetivo general del estudio es interpretar el tema del desnudo artístico en la obra pictórica de Herrán, insertado en la corriente internacional del modernismo de principios de siglo XX.

En específico se tratará de describir el sentido esencial del desnudo en la obra pictórica, además se intentarán explicar las influencias artísticas y contextuales que vivió el pintor durante el modernismo; asimismo se procurarán definir las expresiones corporales, poses y cánones que estableció Herrán en sus desnudos.

En esta lógica, se generaron los siguientes interrogantes a responder:

¿Cómo abordó Herrán en su obra pictórica el tema del desnudo artístico de manera que con ello se insertó en la corriente internacional del modernismo de principios de siglo XX?

En particular ¿Cuál es el sentido esencial del desnudo artístico en la obra pictórica de Herrán?, ¿Qué factores artísticos y contextuales influyeron en el desarrollo estilístico de Herrán en el modernismo? y ¿Qué revelan las expresiones corporales, poses y cánones en la obra de desnudo de Herrán?

Por ende, el desnudo artístico en la obra pictórica de Herrán posee un sentido esencial que exalta la representación del cuerpo en fuerza, dolor y placer, es decir, Herrán a través del desnudo artístico transmitió un conjunto de emociones que demuestran vitalidad, angustia y encanto, armonizadas con la tradición clásica y los recursos pictóricos innovadores de la época.

Despojó de sus vestimentas a la mestiza y al indígena para darles una apariencia exótica, que sirvió para reconfigurar a la sociedad con un nuevo sentido de vida, para que asumiera la modernidad y más tarde, el proyecto de integración social del México postrevolucionario.

A grandes rasgos y para adentrarnos en el tema de manera general, en el capítulo uno, se relatarán las singularidades del desnudo como antecedente en la historia del arte de este tema de estudio, en especial desde la antigüedad por ser la que marcó el origen puro de la desnudez, haciendo un breve recorrido por los diferentes estilos hasta el barroco, el cual fue interrumpido por la visión del neoclasicismo, que promocionó al cuerpo como ejercicio académico, idea equivalente que brotó en México por la donación del estatuero clásico por el rey Carlos III y traídos por el escultor y arquitecto valenciano Manuel Tolsá a la Academia de San Carlos, en donde se formaban los futuros artistas⁶.

La presencia de preceptores con espíritu académico, influenció e impulsó a las posteriores generaciones de alumnos a ser los precursores del género. Las reformas políticas cambiaron a la institución en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El inicio del siglo XX trajo consigo la innovación y a un puñado de artistas con deseos de alejarse de la realidad entre ellos a Saturnino Herrán, quien exteriorizó con la desnudez sus deseos más íntimos sobre la esencia de vitalidad.

En el desarrollo del capítulo dos, se esclarece la diferencia entre el concepto de desnudo artístico y el de desnudez corporal, proponiendo un significado para cada uno de ellos, pues el desnudo no solo se da de manera sugerida, sino que el mismo cuerpo al descubierto ostenta expresiones con toda una carga de sentimientos y cualidades propias, que fueron estipuladas por el clasicismo griego. Dicho de otra manera, la fuerza, el dolor y el placer son ademanes que han subsistido en la tradición de la representación del género e interactúan claramente en la obra de Saturnino.

En el capítulo tres, se relata la vida de Saturnino Herrán, siendo el principal vínculo discursivo su formación académica, que incluyó el afirmar temas y técnicas pictóricas que giraron en la recuperación de la cultura y la naturaleza como exótica, cuya ideología partía de lo infrecuente.

⁶ Tibol Raquel, *Historia General del Arte Mexicano* (México, D.F.: Editorial Hermes, 1964) p.10

Igualmente, los descubrimientos arqueológicos de Teotihuacán aportaron un papel importante en la carrera del pintor ya que, a partir de ese momento, comenzó a desarrollar otra percepción de la cultura mexicana.

Herrán, aunque no viajó a Europa respondió al modernismo, relativizando el sentido de vida con poses clásicas al desnudo para atrapar y evidenciar la unidad del pueblo mexicano. El artista de vida fugaz, percibió la profundidad del ser en los reflejos de la luz sobre la piel y en la perfección de la anatomía. Idealizó y gratificó a los desfavorecidos, como al indígena, en una época porfiriana carente de personalidad.

Por último, en el capítulo cuatro, se presentará el método para interpretar el desnudo artístico de Herrán, fundamentado en el estudio de la iconografía e iconología de Erwin Panofsky (1987), autor que define y revela por medio de la descripción y explicación el significado esencial de la obra.

Por otra parte, se clasificó la obra a partir de las poses establecidas por Clark (1981). Cabe señalar que dentro del desarrollo de cada capítulo se relacionaron pinturas y fotografías con la idea de ejemplificar y cotejar la práctica de las poses, así como la evolución histórica del género del desnudo artístico.

La ventaja de estudiar el desnudo artístico dentro de la obra pictórica de Herrán es la de contribuir a una visión o perspectiva diferente sobre su labor, pues se ha encontrado que otros autores contemporáneos a él han sido investigados bajo el enfoque del cuerpo al desnudo. Tal es el caso de José Clemente Orozco, artista que reflejó “la crisis de un cuerpo maltratado con valor nacionalista” (Mantilla, 2014, p. 52) en una fase histórica en la que la estética jugó un papel importante de sátira.

Pues con el inicio de la pintura mural en México a principios de los años veinte (Emerich, 2010, p. 13), los artistas se mofaron de la situación social por la que atravesó México, desde el proceso racial en épocas de la conquista española hasta su formación como

país independiente, reuniendo en sus obras emociones sarcásticas sobre situaciones trágicas del país.

La investigación pretende beneficiar a mejorar el conocimiento de una parte de la historia del arte mexicano, e invita a personas interesadas en el tema, a investigadores y estudiantes, a ver con otros ojos una parte significativa de la producción pictórica que elaboró Saturnino Herrán en la segunda década del siglo XX.

De igual modo los resultados del proyecto son una propuesta actual que invita a razonar la desnudez dentro un periodo significativo en la historia de México.

CAPÍTULO 1. Antecedentes del desnudo en la historia del arte



1.1 El desnudo desde la antigüedad hasta el barroco

El desnudo ha pasado por diferentes momentos en la historia del hombre, con él se ha planteado juventud y crítica social, además durante los cambios ideológicos y de siglo, la desnudez es una de las primeras que experimenta la renovación para transgredir lo estereotipado.

Desde luego, el desnudo al experimentar cambios que lo fueron perfeccionando también se fue integrando a las artes para modelar las diferencias de una determinada estética y así mostrar el atractivo del ser humano. En torno a este elemento señalado el hombre trató de imitar sus proporciones para transmitir su naturaleza y realidad.

El cuerpo libre de vestimenta facilita formas que entregan plenitud y admiración al espectador, proponiendo confidencias sobre el pensamiento del artista. En la antigüedad la desnudez fue la que marcó la condición sobrehumana y de género, pues en las primeras representaciones de los ídolos, el desnudo estuvo conectado con el culto, así como con las distintas cualidades que hacen la diferencia entre el hombre y la mujer. En la figura femenina se sobresaltaron los senos y el vientre, como signo de abundancia (Fig. 1) mientras que la masculina, fue relacionada con las prácticas de la caza, haciendo alusión al dominio e igualmente al falo como símbolo también de fertilidad.



Fig. 1. "Venus de Savignano" Recuperado de: Curcio, A. (1980). *Antiguas civilizaciones Vol. 1.* p.156



Fig. 2. "Escena de fiesta en la tumba de Nebanum en Tebas 1400 a. C." Recuperado de: Curcio, A. (1980). *Antiguas civilizaciones Vol.4.* p.621

Los egipcios representaron la desnudez de acuerdo a sus características, que iban conforme a sus cánones de belleza. En algunos casos el cuerpo al desnudo fue pintado en los muros de las tumbas con motivos de danzas ceremoniales, en ellos se distingue la celebración mediante las ondulantes formas que ostentan los cuerpos de perfil (Fig. 2).

Usualmente, los cuerpos desnudos dentro de la pintura egipcia son trazados con contornos marcados que hacen que resalte la figura dentro de un entorno saturado de jeroglíficos, adicionalmente las siluetas siempre se encuentran en acción tratando de mostrar la importancia de la habitualidad social.

Los griegos atraparón la gloria del cuerpo humano, que fue incrementada por los escultores del período helenístico como Mirón, Fidias, Policleto, Escopas y Lisipo. El hombre al desnudo personificó el heroísmo, la valentía y la victoria, cualidades ideales que los artistas relacionaron con la vitalidad del alma, el esfuerzo físico y las proporciones corporales bien ejercitadas, conectando de esta manera la efigie del cuerpo masculino y femenino con la perfección y la naturaleza. De igual forma estos ideales también fueron tomados por los romanos quienes plasmaron desnudos en escenas bélicas y funerarias (Fig. 3).



Fig. 3. “Detalle pictórico en Pompeya, Teseo derrota al Minotauro”
Recuperado de: Curcio, A. (1980).
Antiguas civilizaciones Vol.7. p.1056



Fig. 4. “Viga de la Pasión, detalle arte paleocristiano 1192-1220”
Recuperado de: *Museu Nacional d’Art de Catalunya (2016)*

El surgimiento del cristianismo desfavoreció durante un largo tiempo al desnudo. Las primeras imágenes de la Crucifixión representaron a Jesús de dos maneras sin ropa (llamado de Antioquía) y vestido (de Jerusalén) (Fig. 4) (Clark, 1981, p. 225), de tal suerte que el desnudo solo fue expuesto para expresar pasajes bíblicos.

La creación del paraíso junto con Adán y Eva fue un tema apropiado para explicar la desnudez y las virtudes que gozan el hombre y la mujer por ser hijos de Dios, a fin de ejemplificar la gracia del Señor y el sentido de pureza que debía tener el ser humano, pero al quebrantar la ley el desnudo fue asociada al pudor, a la arrogancia y al camino pecaminoso, por ello fue desfavorecido en temáticas religiosas ya que se trataba de mostrar la condena y no la plenitud de encontrarse sin ropa.

En el renacimiento los desnudos de Tiziano adquirieron una fuerte admiración, aunque siguieron siendo de carácter religioso, recobraron la esencia humanista del arte clásico (Fig. 5). El diluvio de Miguel Ángel soporta la afirmación anterior, ya que en la obra se aprecian hombres fornidos que demuestran posturas y contorciones inspiradas en el atleta y héroe clásico que evidenciaron la fuerza masculina, la cual es capaz de triunfar sobre cualquier catástrofe.

Las poses en este periodo ocuparon un dramatismo, en el que se inflamó la grandiosidad de la masa corporal, cayendo casi en una desorbitada exageración de proporciones musculares. El cuerpo al ser sobrealimentado y alargado, comenzó a sufrir deformaciones, pereciendo en contorsiones imposibles de lograr, por encima de un amanerado rebuscamiento y saturación de ropajes flotantes.

De cierta manera, el rebuscamiento de poses forzadas y la sobrecarga de elementos a detalle en la pintura renacentista fue el antecedente del barroco, es decir, el desnudo paso a ser delineado entre suntuosas telas que determinaron la fe del cuerpo, en la que emanó una vitalidad que fue comparada con la presencia divina (Prater, 2007, p.17).



Fig. 5. “Miguel Ángel, Detalle, Creación de Adán 1510” Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p.67

En el periodo barroco la figura humana al desnudo fue delineada entre el claro-oscuro, bajo una espiritualidad cargada de tinieblas. Los movimientos corporales representaron el castigo y la misericordia divina, más allá del entusiasmo de la vida terrenal. En el brillo de la piel se marcó la estética del momento, ya que la palidez carnal fue la que contrastó con la saturación de objetos (Fig. 6). El miedo al pecado se instauró en las dolientes figuras del infractor, así como en los mártires, que gozaron del dolor en la expectativa de la salvación. Con respecto a lo mencionado, la agonía de San Sebastián ilustró delicadas líneas que se extendieron hacia el espectador, envolviéndolo en una sobrenaturalidad que desprende la torneada figura desnuda del mártir (Pacciarotti, 2000, p.112).



Fig. 6. “Caravaggio, El amor victorioso 1602” Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p.48

De manera general e introductoria se abordó el desnudo desde la antigüedad hasta el barroco, los motivos por los cuales no se exponen más periodos son porque en el siguiente apartado se desarrollan en específico las características del neoclasicismo, en especial en el desnudo como ejercicio académico hasta en el devenir en el arte mexicano, posteriormente ahondando en el tema se hablará de otras manifestaciones artísticas.

Por todo lo anterior, la imagen del cuerpo ha persistido en la historia del arte desde tiempos remotos como ideal de belleza. El desabrigo del hombre fue relacionado con la vida terrenal mientras que la mujer por medio de su desnudez seductora lo dominó.

Las narraciones tanto míticas como bíblicas, han dado la pauta para que en nuestros días los artistas rindan tributo al desnudo, no obstante, hay quienes siguen interesados en transmitir los valores morales a través del cuerpo sin ropa. El neoclásico buscó en el desnudo la esencia del ser, apoyándose en cánones de belleza que refuerzan el concepto del género.

1.2 El desnudo como ejercicio académico

El surgimiento del estilo neoclásico en Europa se inspiró en la antigüedad clásica, marcando un cambio en la producción del desnudo dentro de las artes. La idea estableció también la recuperación del pensamiento renacentista, momento en el que se buscó que el hombre fuera la medida de todas las cosas (Toman, 2000, p. 7).

La formalidad del cuerpo del ser humano fue lógica para recobrar la simplicidad y el razonamiento, como en la época clásica, de ahí el nombre de neoclasicismo. Al igual que en el renacimiento, en este periodo artístico el desnudo fue debidamente pensado y expresado, justamente porque iba en reacción contra la abundancia del barroco (Acha, 1994, p. 170).

En el afán por recuperar el pasado, el neoclásico reveló la belleza del cuerpo al desnudo a través del conocimiento de la anatomía humana, siendo las obras clásicas las que aportaron el aprendizaje en las academias de arte. Este precepto fue difundido por toda

Europa, por lo tanto, la escultura y la pintura retomaron el género con la finalidad de aportar un nuevo discurso.

La perfección de la proporción anatómica y las escenas al aire libre, remplazaron a las sombrías composiciones del barroco, suprimiendo la tendencia estética del manierismo y la desproporcionada robustez corporal. En la elegancia de la carnación, se ofreció una estética ideal, que iba en acuerdo al semblante emocional que se pretendía transmitir (Fig.7).



Fig. 7. “François Gérard, Amor y Psique 1798” Recuperado de: Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848*. p.382

Las obras elaboradas en el barroco representaron el poder adquisitivo por medio de la vestimenta, pero a consecuencia de la Revolución Francesa, los atributos dejaron de reafirmar las pertenencias del representado, entonces el desnudo al modo clásico estandarizó la supremacía por la fuerte esencia de altivez (Toman, 2000, p. 268).

Simultáneamente, la venus renació para ser plasmada nuevamente en los lienzos de los artistas, otorgando al cuerpo femenino un significado de nobleza y naturalidad. A su vez, el desnudo femenino fue cubierto por ropajes ligeros llamados por los franceses *draperie mouillée* (paños mojados). Estos paños o ropajes mojados fueron recuperados de las venus clásicas. Los griegos al utilizar los paños mojados no solo le atribuyeron a la mujer

una condición religiosa, sino que además, con ellos realzaron aquellas partes del cuerpo femenino que son agradables a la vista, ocultando las menos interesantes (Clark, 1981, pp. 81-85) (Fig. 8).

De hecho, en la antigüedad clásica el pubis femenino fue ocultado u omitido por ser menos cautivador a la vista, o quizá sea mejor decir, que el hombre desnudo para los griegos disponía de formas bellas que eran más atractivas. Cualquiera que sea el caso los artistas del neoclasicismo respetaron esas características, omitiendo en la pintura cualquier referencia con el pubis femenino (Gómez y Parejo, 2005, p. 173).



Fig. 8. “Joseph Désiré Court, Mujer joven a la búsqueda del río 1824” Recuperado de: Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848*. p.397

Además de lo anterior, el gusto de los burgueses no aceptó en un principio al desnudo por su pensamiento de moralidad y decencia. Así el artista que deseó plantearlo, tuvo que expresarlo a través del desnudo masculino, resaltando así el honor del hombre. De esta manera, el desnudo masculino prosperó ante el femenino, y hasta hoy ha prevalecido en la historia del arte⁷ (Gualdoni, 2009, p. 11).

⁷ [Yet the male nude was born and prevailed in western tradition precisely as representation linked to divinity]. “Entonces el desnudo masculino nació y prevaleció en la tradición del oeste precisamente como

El crecimiento de las academias radicó en la creencia de atrapar el clasicismo, que también fue acordado por los grandes artistas del renacimiento, planeando en el uso de los modelos tomados del yeso el prototipo de la figura humana.

En ese mismo tenor, se utilizaron modelos masculinos reales que posaban al desnudo, los cuales se convirtieron también en una parte básica para la enseñanza pues en ellos se observó el carácter verdadero de la proporción.

Por otro lado, el exhibir desnudos masculinos con los genitales expuestos, partió de acuerdo al reglamento convenido por las academias⁸ (Gualdoni, 2009, p. 25). En otras palabras, la finalidad de la institución era adiestrar a los alumnos a mostrar en sus obras la maestría del escorzo sin caer en lo indecente.

Ver los genitales masculinos como indecentes se derivó como consecuencia del establecimiento del cristianismo como sistema de valores (Mantilla, 2014, p.47), porque en realidad dentro del clasicismo el hombre siempre los mostró de modo natural, sin embargo, ocurrió lo contrario en el desnudo femenino como se ha mencionado anteriormente.

Abundando al respecto, dentro de la tradición europea fue visible el ocultar o no pintar el vello del pubis femenino, esto contribuyó a minimizar la potencia sexual de la mujer con el pretexto de que el espectador o mecenas creyera tener el control de ella para satisfacer de esta manera su placer al observarla (Berger, 1975, p. 64). En una palabra, la mujer desnuda era vista como ser provocativo, razonamiento que hizo que se atenuaran sus verdaderas proporciones físicas para declinar y dominar su condición.

una representación ligada a la divinidad". (Marcelo Sánchez, 2014 trad.). Gualdoni Flaminio, *Male Nude* [Desnudo masculino]. Milano, Italia: Skira, 2009. p.11

⁸ [By showing male nudes with exposed genitals, he broke with the rules agreed by the academies]. "El exhibir desnudos masculinos con los genitales expuestos, partió de acuerdo al reglamento convenido por las academias". (Marcelo Sánchez, 2014 trad.). Gualdoni Flaminio, *Male Nude* [Desnudo masculino]. Milano, Italia: Skira, 2009. p.25

Este ocultamiento fue constante hasta la mitad del siglo XIX, época en la que Gustave Courbet rompió por completo con el paradigma de la inhibición del pubis y de su vello (Gómez y Parejo, 2005, p.174) mostrándolo en su obra *El origen del mundo* en 1866, libre y en todo su esplendor sin censura alguna.

Volviendo al tema, en las clases impartidas en las diferentes academias de arte, se enseñaron los principios del desnudo clásico, dado que las esculturas justificaron las formas que por naturaleza eran perfectas. Al mismo tiempo, las posturas debían estar armonizadas con los movimientos corporales, para enfatizar la vitalidad en energía, igualmente los gestos brindaron el tipo de realismo y medida que rompían con el barroco.⁹ (Gualdoni, 2009, pp. 13-15).

Gradualmente la Ciencia reemplazó a la Religión, convirtiéndose en un factor principal en la mentalidad humana, de manera que el arte, ya desde mucho tiempo atrás, no era patrimonio exclusivo de los conventos y las órdenes religiosas, sino también de la sociedad civil.

La Ciencia abrió paso a nuevas creencias, (Laski, 1939, pp. 11-12) mismas que entusiasmaron a los artistas a reflejar en la estética de la época el aporte que dio la Medicina sobre la fisonomía humana, convirtiendo “al cuerpo en un medio expresivo” (Val Cubero, 2003, p. 89). El neoclasicismo dejó de lado los talleres y gremios para nutrir programas educativos, que beneficiaron a los estudiantes inscritos en las instituciones académicas.

El desnudo neoclásico favoreció a los artistas de la época, pues les aseguró el conocimiento de la técnica, así como el consentimiento y la aceptación del pensador,

⁹[According to the theoretician Fritz Alexander Kauffmann, the greek style nude was justified because “art deals with bodies that by nature must be perfect forms, with a structure endowed with pure proportions, the skin with a healthy glow with an innate harmony of movement and evident reserves of vital energy”]. “De acuerdo al teórico Fritz Alexander Kauffmann, los desnudos de estilo griego estaban justificados porque “el arte lidia con cuerpos que por naturaleza deben ser formas perfectas, con estructura bien definida y proporciones puras, la piel con un brillo saludable y con una armonía innata de movimiento y reservas evidentes de energía vital”. (Marcelo Sánchez, 2014 trad.). Gualdoni Flaminio, *Male Nude* [Desnudo masculino]. Milano, Italia: Skira, 2009. pp.13-15

evitando la censura (Berger, 1975, pág. 72) del moralista, considerando que el desnudo inspirado en la tradición clásica tenía como tarea fomentar la recuperación del canon idealizado del cuerpo del ser humano, por ello era aprobado porque legitimaba el conocimiento de la anatomía muscular (Mantilla, 2014, p.47).

La formación exigida a los estudiantes dentro de las academias, junto con el análisis en profundidad del cuerpo humano, fueron métodos estéticos introducidos en México por artistas procedentes de España. Las nuevas tendencias de mejora del viejo mundo, dedicaron a México la creación de un arte en el que imperó la razón.

1.3 La eclosión del desnudo dentro de la academia de San Carlos

La Real Academia de San Carlos, comenzó a funcionar en el año de 1781, por mandato del rey Carlos III, teniendo como sede la Casa de Moneda y posteriormente el Hospital del Amor de Dios, lugar en el que se encuentra actualmente. Al comienzo de las clases, los alumnos copiaron reproducciones de camafeos griegos, así como estampas cedidas por la academia de San Fernando de Madrid a don Gerónimo Antonio Gil, quien fue uno de los fundadores de la institución y partidario de inculcar la destreza del cuerpo al desnudo (Fig. 9). Posteriormente, los modelos de yeso, enviados por el rey Carlos III y traídos por el escultor y arquitecto valenciano Manuel Tolsá en el año de 1791, causaron asombro entre los artistas de la época, pues no estaban acostumbrados a observar el esplendor del cuerpo humano (Tibol, 1964, pp. 10-11).



Fig. 9. “Jerónimo Antonio Gil s/f” Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. p.18.

Las estatuas colosales tuvieron la finalidad de difundir en los alumnos la proporción del cuerpo humano, esto implicó admitir las ideas ilustradas europeas, mismas que

repercutieron en la gestión de la Independencia de México. Al estallar la lucha comenzó la decadencia para la academia, suceso que impidió la producción de las artes en México. Tras la consumación de la Independencia de México en 1821, la academia de San Carlos se vio forzada a cerrar sus puertas por la falta de fondos y la muerte de algunos artistas de la época, quienes eran maestros y precursores del estilo neoclásico en México. (Fernández, 1993, p. 12).

Para el año de 1824 la institución nuevamente abrió sus puertas sin lograr audiencia alguna, pues el país como nueva nación aún estaba envuelto en conflictos políticos, siendo la Constitución la que favoreció que continuara su existencia como institución académica.

Las constantes luchas hicieron que la academia llegara a un punto crítico, a tal grado que el presidente Antonio López de Santana, firmó un dictamen de reorganización en el año de 1843 (Galí, 1987, p. 47). Esta resolución, impulsó a traer profesores europeos a reformar los planes de estudios, con el propósito de aportar el conocimiento de la época a los alumnos. En 1846 llegaron a México dos académicos catalanes, Pelegrín Clavé y Manuel Vilar¹⁰ (Fernández, 1993, p. 117).

En 1851 Manuel Vilar exhibió para la academia una escultura del gladiador tlaxcalteca *El Tlahuicole* (Fig. 10). El mito del guerrero prehispánico inspiró a Vilar y lo llevó a modelarlo bajo la expresión de los cánones clásicos. En el desnudo se aprecia la hoja de olmo, la cual forma parte integral de la obra de arte censurando los genitales¹¹ (Gualdoni, 2009,

¹⁰ Pelegrín Clavé (1810-1880) Estudió en la Academia de San Lucas, en Roma. Dentro de la Academia de San Carlos en México enseñó pintura vigilando con rigor las clases de dibujo, de claroscuro, las de copia de yesos, estudios al natural y anatomía. Manuel Vilar (1812-1860) Al hacerse cargo de la dirección de escultura en la Academia de San Carlos impuso el estudio de la anatomía con modelo vivo, modelado, vaciado en yeso, trabajo en mármol, de dibujo de antigüedades y obras originales. Tibol Raquel, *Historia General del Arte Mexicano* (México, D.F.: Editorial Hermes, 1964) p. 45-80

¹¹ [The early stages of European Christianity, during which there were ferocious disputes even regarding the very right to create sacred images, were marked by an inflexible ban on nudity, be it male or female. An the fig leaves evolved onto a rhetorical device that, in a systematic manner, became integral part of the Art History, utilized for centuries to conceal male genitals, including those on Classical statues]. "Las etapas iniciales del cristianismo europeo, durante las cuales existieron feroces disputas inclusive aquellas relacionadas al derecho de crear imágenes sagradas, estuvieron marcadas por una prohibición inflexible a la desnudez, sea masculina o femenina. Una hoja de olmo evolucionó en una herramienta retórica que, de

p. 16). Como se ha mencionado con anterioridad, en el desnudo clásico era usual mostrar los genitales masculinos, más cuando se trataba de exaltar la fuerza corporal, pero debido al cristianismo estos fueron omitidos y remplazados por la hoja de olmo que prueba “el pudor de la estética europea” (Mantilla, 2014, pp.47-48).



Fig. 10. “Manuel Vilar, Tlahuicole 1851” Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. p.84.

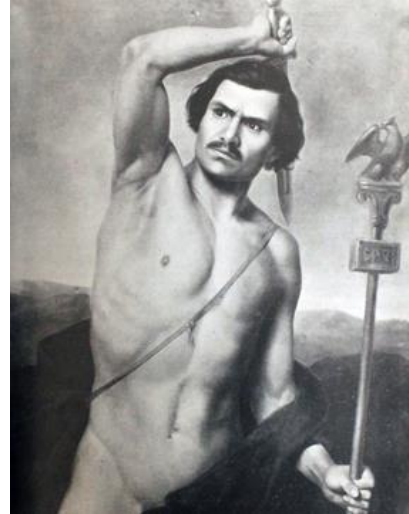


Fig. 11. “Anónimo, Gladiador romano s/f” Recuperado de: Fernández, J. (1993). *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Vol. Tomo I)*. p.25

Pelegrín Clavé, al igual que Vilar, estudió en la academia de San Lucas de Roma, bajo la dirección del artista neoclásico Tomás Minardi. Para Clavé la apariencia de la figura humana era lo primero, aunque a veces se asombraba al observar en las exposiciones académicas imágenes de fornidos gladiadores con rasgos indígenas (Fig. 11) (Tibol, 1964, p. 45).

Ambos maestros, pretendieron resucitar los planes de estudio por medio de ideas tradicionales. En esas ideas, se inculcaron la decencia del cuerpo al desnudo, siendo bien vista por los conservadores, ya que reflejaba prestigio y una buena argumentación lógica, especialmente al tratarse de la tradición del género. Por ello los primeros desnudos dentro de la pintura mexicana, fueron representados con ideales clásicos, pues los miembros que integraron la junta directiva de la academia de San Carlos eran

manera sistemática, se convirtió en una parte integral de la historia del arte, utilizada por siglos para ocultar genitales masculinos, incluyendo aquellos en las estatuas clásicas”. (Marcelo Sánchez, 2014 trad.) Gualdoni Flaminio, *Male Nude* [Desnudo masculino]. Milano, Italia: Skira, 2009. p.16

personas totalmente tradicionalistas y no permitían que dentro de la práctica se rompieran los buenos principios con temas deshonestos.

Las obras de desnudo realizadas por los alumnos fueron hechas bajo las temáticas de pasajes bíblicos o mitológicos, combinados ya con el punto de vista racional, viendo en el neoclásico un razonamiento totalmente conservador (Bornay, 1988, p. 218). De esta manera, la pintura académica en México, recibió un fuerte impulso del neoclásico, las influencias de los maestros europeos resonaron en las próximas generaciones de alumnos.

1.4 Los pioneros del desnudo en el arte mexicano

Los principales pintores mexicanos, que establecieron los primeros lazos con el desnudo fueron dirigidos por Clavé. Entre ellos destacaron José Salomé Pina, Santiago Rebull y Felipe S. Gutiérrez¹². La elección del género del desnudo, permitió a los alumnos y artistas exponer menor rigidez y mayor razón en el dominio de la figura humana.



Fig. 12. “José Salomé Pina, *Salida de Agar* 1852” Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. p. 57

¹² José Salomé Pina (1830-1909) Demostró tempranamente su talento pintando a los veintidós años la “*Salida de Agar*”, dedicándose a la docencia en San Carlos impartió los principios clásicos aprendidos en el viejo continente, principalmente en París y Roma. Santiago Rebull (1829-1902) La carrera del pintor fue brillante pues desde sus primeros trabajos demostró menos dureza, más emoción y mayor espontaneidad. Felipe S. Gutiérrez (1824-1904) Su múltiple experiencia fue demostrada en uno de sus libros “*Tratado del dibujo y de la pintura*”, su madurez artística se reflejó en el dibujo perfecto al desnudo de fuerte disposición académica. Tibol Raquel, *Historia General del Arte Mexicano* (México, D.F.: Editorial Hermes, 1964) pp.50-59

El cuadro *Salida de Agar*, firmado por José Salomé Pina en 1852 (Fig. 12), muestra el desnudo de un adolescente, en el que la pose es acorde a la estructura de la escena. La exactitud anatómica de cada movimiento trasmite gracia, concepto retomado del dios Apolo (Clark, 1981, p. 55), quien era perfilado con un cuerpo delicado pero a la vez fuerte, expresando así un ideal de perfección (Valdearcos, 2014, p.15).

El credo clásico concedió belleza y equilibrio a los lienzos de Pina, quien después viajó pensionado a Europa, regresando a México en 1869 para hacerse cargo de la dirección de la academia como sucesor de Clavé.

Santiago Rebull, se caracterizó desde un principio por el manejo del desnudo dentro de sus obras. En 1852 terminó el cuadro *La muerte de Abel* (Fig. 13) (Fernández, 1993, p. 76), obra en la que el cuerpo yacente de Abel evoca muerte, peculiaridad que responde a los temas evangélicos que sirvieron para ejemplificar el sufrimiento relacionado con la desnudez clásica.



Fig. 13. “Santiago Rebull, *La muerte de Abel* 1852” Recuperado de: Fernández, J. (1993). *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Vol. Tomo I)*.

Felipe Santiago Gutiérrez contribuyó significativamente al género del desnudo dentro de la pintura mexicana. Aún siendo estudiante fue becado por la academia de San Carlos llegando a Roma en 1868, en donde se inició en la representación del desnudo femenino,

ya que en la academia de San Carlos el estudio del cuerpo de la mujer estuvo prohibido dentro del programa escolar por considerarse innecesario.

Un año antes en 1867 Benito Juárez se convirtió en presidente de la República. El plan renovador del gobernante cambió el nombre de la academia de San Carlos por el de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Benítez, 1997, p. 134). El ajuste hizo que Clavé presentara su renuncia como director para dejar a México después de veintiún años y regresar a Europa (Tibol, 1964, p.49).

En 1891 en Colombia Gutiérrez realizó el primer desnudo femenino mexicano, *La Amazona de los Andes* (Fig. 14). La decisión de realizarlo en otro país fue porque en México aún estaba prohibido pintarlos. La figura desnuda femenina logró los ideales estéticos impartidos por Clavé, como la perfección y la proporción, que en relación con la postura hace que el espectador la observe sin que ella se percate. Asimismo, el cuadro responde al poema del colombiano Rafael Pombo: (Escobar, 2012, pp. 118-130).



Fig. 14. “Felipe S. Gutiérrez, *La amazona de los Andes* 1891” Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. p.71

*“La mujer y la tierra,
La reina y su dominio, excepto el hombre:
Eso es tu cuadro, nada más encierra.
Por eso basta, eso ha llenado el mundo
De embeleso y de horror, y es el secreto
De la gloria o baldón de tanto hombre”*
(Escobar, 2012, p. 130).

Las modificaciones de las arraigadas tradiciones llevaron a exponer el cuadro en 1891 en la ya Escuela Nacional de Bellas Artes y solo fue mostrado a hombres mayores de edad. Cabe señalar que a lo largo de la historia del arte, el desnudo también se ha manifestado por medio del cuerpo femenino, aunque en México ocurrió de manera contraria por la poca apertura mental de los académicos, quienes se negaban a ver el

carácter verdadero de las proporciones del cuerpo de la mujer. Sin embargo, lo expuesto por Gutiérrez abrió camino entre las enfrascadas tradiciones, encauzando a los alumnos posteriores a plasmar con facilidad el desnudo femenino dentro de la recatada sociedad mexicana de fin de siglo.

1.5 El desnudo en la Escuela Nacional de Bellas Artes

Al morir Santiago Rebull, sucesor de Clavé, se contrató al pintor catalán Antonio Fabrés¹³. El artista al llegar a México se encontró con una escuela en transición, es decir las nuevas temáticas traídas por los estudiantes¹⁴ becados en Europa sublevaron también las añosas enseñanzas académicas.

El cambio de siglo y el uso exagerado de las máquinas hicieron que los artistas del momento centraran la mirada en temáticas del pasado, las cuales mostraban fuertes motivos orientales así como festividades medievales. Los alumnos de Fabrés fueron Roberto Montenegro, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Saturnino Herrán entre otros (Tibol, 1964, p. 102).

En 1902 Fabrés exhibió una vasta colección de cuadros en la Escuela Nacional de Bellas Artes, entre los lienzos se halló *Los borrachos* (Fig. 15) (Ramírez F., 1986, p. 181) cuadro que recapitula aquellas convivencias legendarias con el dios del vino. El Baco fue expuesto ante un nuevo prototipo. El joven de complexión ejercitada fue sustituido por alguien de mayor edad con ideales distintos que radicaron en el cuerpo grande y robusto del personaje, dándole un toque de renovación a la obra y al tema.

¹³ Antonio Fabrés (1854-1936) Último maestro europeo contratado por el gobierno de México para hacerse cargo de la Sección de Pintura. Fue un pintor de larga experiencia, con personalidad, iniciativa y nuevos métodos de trabajo que implemento en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Fernández Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Tomo I)* (México, D.F.: UNAM, 1993) p.141

¹⁴ Jesús Contreras, Julio Ruelas y Germán Gedovius fueron los estudiantes que importaron las tendencias europeas más avanzadas de la época, con la intención de desprenderse del academicismo que durante décadas había obstaculizado la sincronización del arte mexicano con las nuevas temáticas de inicios de siglo XX. Ramírez Fausto, *Arte moderno de México: colección Andrés Blaisten* (México, D.F.: UNAM, 2005) p.13



Fig. 15. “Antonio Fabrés, Los borrachos 1896” Recuperado de: Museo Nacional de Arte (2015)

Las inéditas creaciones tecnológicas del hombre sacudieron a las bellas artes y en respuesta los artistas expresaron formas inusuales de suma importancia. El Art Nouveau para Francia y el Modernismo¹⁵ para España y México fueron corrientes artísticas que ofrecieron una prioridad a la imaginación, adoptando una actitud de crítica hacia el abuso de la manufactura, la industrialización y el academicismo (Harrison, 2000, p.19).

Las manifestaciones artísticas del modernismo brotaron cerca de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución Mexicana, lapso de supuesta paz que terminó en un levantamiento en armas que dio fin al arte pintoresco acabando también con la imaginación del artista.

Los desnudos inspirados en inusuales personajes fueron ejecutados por artistas desenganchados de la tradición, idéntica ideología que enseñó Fabrés a sus discípulos en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su pronta estancia en México sembró la semilla que más tarde afloraría en un inicial discurso nacionalista.

¹⁵ El modernismo comenzó a finales de la década de 1880 hasta 1918 al finalizar la Primera Guerra Mundial, pues para la década de los años veinte comenzó el descenso de la corriente. Dempsey Amy, *Estilos, escuelas y movimientos Guía enciclopédica del arte moderno* (Barcelona.: Blume, 2002) p.33



Fig. 16. “Germán Gedovius, Desnudo barroco s/f” Recuperado de: *Museo Nacional de Arte (2015)*

*¡Noche de sábado! En tu alcoba
flota un perfume de incensario,
el oro brilla y la caoba
tiene penumbras de santuario*
(MUNAL, 2004, 46)

A la salida de Fabrés, el pintor Germán Gedovius¹⁶, fue incorporado a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Gedovius elaboró un desnudo femenino enigmático, de fuerte carácter íntimo, sirviéndose del pasado virreinal como recurso inusual para expresar las nuevas temáticas modernistas. La delicada figura femenina esquematiza el suave contacto del satén sobre la piel (Fig. 16). La obra evoca algunas de las estrofas del poema *Misa Negra* de José Juan Tablada.



Fig. 17. “Julio Ruelas, La domadora s/f” Recuperado de: Museo Nacional de Arte de México (2004). *El espejo simbolista Europa y México, 1870-1920. p.53*



Imagen 1. “Arte helenístico, Afrodita del Capitolio” Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal.*

¹⁶ Germán Gedovius (1867-1937) El artista transmitió en sus obras una marcada suavidad con delicados acentos románticos, casi impresionistas. En su concepto y temática pictórica figuraron retratos, flores así como tipos regionales con un tratamiento al natural. Tibol Raquel, *Historia General del Arte Mexicano* (México, D.F.: Editorial Hermes, 1964) p.103

Otro pintor fue Julio Ruelas¹⁷, quien al retornar a México después de su estancia en Alemania ilustró poemas para la *Revista Moderna*. En su estilo simbolista manejó la imagen de la mujer desnuda con alto contenido erótico. En realidad Ruelas pintó pocos cuadros ya que mostró mayor interés por el grabado. En la obra *La domadora* (Fig. 17) incluyó las tendencias europeas de la época (Toman, 2000, p.103).

El desnudo femenino del cuadro posee rasgos clásicos que recuerdan a la venus del arte helenístico (Img.1). Además los accesorios que porta la joven le asignan a la obra originalidad. El movimiento simbolista tuvo sus raíces en el romanticismo, e iba en reacción del materialismo de la era mecánica. Frente a ello los artistas buscaron la evasión de la situación caótica por medio de la imaginación (Suárez, 1988, p. 60).



Fig. 18. “Ángel Zárraga, *La bailarina desnuda* 1909” Recuperado de: *Colección Andrés Blaisten (2015)*

Ángel Zárraga¹⁸ fue discípulo de Julio Ruelas, en 1904 viajó a Europa en donde trabajó el muralismo antes que Diego Rivera (Fernández, 1993, p. 166). Zárraga, atraído por la literatura simbólica realiza en 1909 el cuadro de *La bailarina desnuda* (Fig. 18), el cual se

¹⁷ Julio Ruelas (1870-1907) Como dibujante académico en sus desnudos demuestra una verdadera maestría, al entrar a la Escuela Nacional de Bellas Artes produjo una serie de dibujos clásicos y al natural que revelan una gran precisión y fuerza, asimismo en Europa recibió una fuerte influencia del pintor suizo alemán Arnol Böcklin. Fernández Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Tomo I)* (México, D.F.: UNAM, 1993) p.144

¹⁸ Ángel Zárraga (1886-1946) Fue en Europa en donde pasó buena parte de su vida, especialmente en Francia. Zárraga fue un clasicista de nuevo sentido, tratando temas exóticos, sobre todo en asuntos deportivos los cuales marcaron una diferente posibilidad de expresión. Fernández Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Tomo I)* (México, D.F.: UNAM, 1993) p.166

dio a conocer en la *Revista Moderna* (Ramírez F. O., 2007, pp. 14-16). Para los simbolistas las bailarinas sometían al espíritu del hombre mediante su insólita figura, colocando al género femenino como signo de perversión y condenación.

El artista renacentista y neoclásico al encontrarse con el arte clásico plasmaron ideales que representaron la añoranza del pasado. Los pintores modernistas de principios de siglo XX, agotados por el caos de las grandes ciudades fueron a buscar en excluidos horizontes la extrañeza que fue la renovadora de la estética pictórica del momento.

La participación de Japón en las Exposiciones Internacionales de Arte abrió camino para que los lienzos de traza tradicional se apropiaran de temas exóticos. Los artistas que fueron seducidos por el exotismo¹⁹ construyeron una original identidad que desbordó seguridad desinhibida, así como fuerza, dolor y placer (Weisz, 2007, pp. 22-24). Las tendencias modernas de cada artista mencionado fueron propagadas en la Escuela Nacional de Bellas Artes con el objetivo de protestar contra el academicismo, los avances científicos y las exigencias de la desigualdad social.

El desnudo como manifestación artística se apropió del ámbito religioso, cultural, estético y sexual como se ha visto en este recorrido por los diferentes periodos artísticos en la historia del arte. Los desnudos realizados por Gutiérrez, Fabrés, Gedovius, Ruelas y Zárraga aportan un cambio y enfrentamiento a la ideología social dando la apertura al género artístico para que otros artistas y estudiantes lo vieran con mayor naturalidad, como Saturnino Herrán quien dio testimonio verídico al efecto nostalgia años más tarde, en otras palabras Herrán no se inspira en temáticas orientales o en literatura simbólica europea, él incluyó y redescubrió por medio del desnudo a los personajes típicos del país para darles veracidad y un lugar dentro del arte mexicano.

¹⁹ El término "exotismo aparece en el siglo XIX y define el gusto por el arte y costumbres de pueblos remotos. Weisz Carrington Gabriel, *Tinta del exotismo: la libertad de la Otredad* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007) p. 21

CAPÍTULO 2. Perspectiva conceptual: el desnudo artístico y la desnudez corporal



2.1 La diferencia entre el desnudo artístico y la desnudez corporal

El cuerpo al desnudo hoy en día, como ya se mencionó, es símbolo de morbo y transgresión, pero dentro del arte toma otro significado, o sea, existe una diferencia entre desnudo artístico y desnudez corporal. Un desnudo artístico expone expresiones corporales, sensualidad y el esplendor de la anatomía humana²⁰ dentro de los diferentes periodos y tendencias que sucedieron en la historia del arte occidental²¹.

La imagen artística del cuerpo humano tuvo distintos significados con el paso del tiempo y con frecuencia se ha vinculado con el pecado. El autor Kenneth Clark fue uno de los primeros en teorizar sobre las diversas interpretaciones del desnudo.

Clark en su libro, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, afirma que “la desnudez corporal es estar sin ropa, mientras que un desnudo artístico es una forma de arte. La imagen que proyecta un desnudo artístico es la de un cuerpo equilibrado, feliz y lleno de confianza” (Clark, 1981, p. 17). La desnudez que es incluida en la producción artística transmite la naturalidad en la sinceridad de cada gesto con la intención de liberar al espíritu y dar el efecto de soltura autónoma. El desnudo artístico promueve en sí mismo la propia esencia del ser, en paralelo entre figura y sentimiento.

Otro autor llamado John Berger en su libro *Modos de ver (1975)*, reinterpreta la postura de Kenneth Clark y nos dice: “según él, un desnudo artístico no es el punto de partida de un cuadro, sino un modo de ver el propio cuadro”. John Berger asegura que esto es verdad en cierta medida, e indica que un desnudo artístico no es necesariamente exclusivo del arte hay también poses y explica que el desnudo está siempre ajustado a ciertos acuerdos y quien los estipula recurre a cierta tradición artística. En torno a lo

²⁰ La anatomía es la ciencia de la estructura del cuerpo vivo ya sea en reposo o en movimiento. La principal finalidad de la anatomía es la observación de las estructuras tridimensionales del cuerpo y de lo que existe debajo de la piel. Moore Keith L. *Compendio de Anatomía con orientación clínica* (Barcelona, España.: MASSON, 1998) p.1

²¹ El desnudo artístico es un género que ha sido visto por siglos como la representación de la figura humana desnuda dentro de los diferentes estilos y tendencias de la historia de la pintura occidental. Arteaga Agustín, *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800* (México, D.F.: INBA, 2014) p.17

señalado concuerdo con el autor Berger dado que el neoclasicismo acogió como credo la herencia clásica para representar el cuerpo al desnudo.



Fig. 19. "Arte Griego 400 a.C." Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p.86

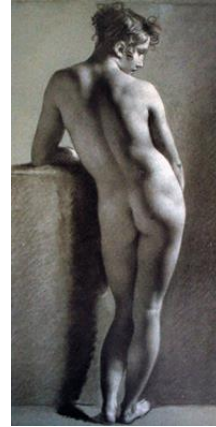


Fig. 20. "Pierre-Paul Prud'hon, Desnudo de mujer visto desde atrás 1810-1820" Recuperado de: Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848*. p.483

En la pintura occidental el desnudo adoptó la tradición clásica como referencia artística, ya que los intensos movimientos de elocuencia del estatuario antiguo procuraron un auténtico realismo, ideales de belleza y una fuerte carga sensual. Para ejemplificar lo dicho, se puede observar que el artista Pierre-Paul Prud'hon entre los años de 1810 y 1820 (Fig. 20) realizó un desnudo femenino recurriendo a la tradición del arte griego (Fig. 19).

Asimismo, reafirmo lo dicho por Berger, comparando su punto de vista con el de Jesús Martínez Oliva, autor del artículo *Miradas transversales de la fotografía de desnudo masculino a la antigüedad clásica*, que asevera que los desnudos artísticos empleados en la pintura y en las primeras fotografías recurrían a poses del arte clásico, y que estas imágenes se destinaron a los artistas, quienes las utilizaron como modelos, así como a científicos y médicos para el estudio anatómico (Martínez, 2007, p. 418).

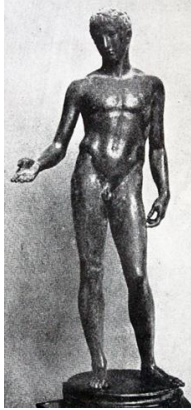


Fig. 21. “Idolino, Arte griego del siglo IV a.C.”
Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p.50



Fig. 22. “Eugène Durieu, desnudo masculino 1854”
Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.45

Analicemos por caso, una de las fotografías de desnudo masculino realizada por el fotógrafo francés Eugène Durieu en 1854 (Fig. 22), en la cual es notorio que se inspiró en el arte clásico por la postura o pose que modela el individuo. (Fig. 21). Para ello el autor Ophélie Ferlier señala que: el desnudo en las primeras fotografías, era realizado con temas mitológicos. La herencia antigua fue objeto de admiración para los fotógrafos de finales del siglo XIX y principios del XX pues a través de sus modelos hacían referencia a la perfección del cuerpo (Ferlier, 2014, p.64).

La autora Alejandra Val Cubero manifiesta que el desnudo fue utilizado en la pintura para transmitir valores supremos como la libertad, la justicia y la igualdad (Val Cubero, 2003, p. 18). Ciertamente los valores mencionados por la autora son representados por mujeres con los senos descubiertos, tal como lo hizo Delacroix en su alegoría *La libertad guiando al pueblo*. El dinamismo y la fuerza expresiva de la mujer del cuadro tiene un parecido con la *Victoria alada de Samotracia*, escultura que reúne vigor por el libre movimiento de sus ropajes adheridos a su figura (Valdearcos, 2014, p.17). Los fundamentos del pasado clásico adoptados en el neoclasicismo exaltaron los valores nacionales como la justicia, de hecho en la Ciudad de México en el *Monumento a la Independencia* nuevamente fue la victoria alada la que refleja la abolición de la esclavitud.

El desnudo clásico representó la valentía y la fuerza física, pautas que fueron las formuladoras del pensamiento renacentista para después ser nuevamente proyectadas en el neoclasicismo, colocando al cuerpo al desnudo como un medio ideal académico para simbolizar al Estado independiente.

Las insatisfacciones de los artistas por las reglas académicas a finales del siglo XIX llevaron al desnudo a buscar en la naturaleza elementos atractivos que rindieron culto también a los valores nacionales, circunstancia que abrió camino a temas históricos con personajes populares que hicieron referencia a sucesos sociales que revelaron un contexto real. El desnudo artístico pintado con personajes típicos y rodeados de paisajes regionales abanderó la reacción contra el academicismo y el anhelo de los artistas a regresar a lo natural con formas puras del cuerpo y del pueblo, que habría de convertirse en el discurso del Estado nacionalista (Mantilla, 2014, p.52).

Por otra parte, Berger habla también de que el desnudo artístico:

“[...] Se relaciona con la sexualidad y significa ser visto por otros en estado de desnudez. Para que un cuerpo desnudo se convierta en un desnudo artístico, es preciso que se le vea como un objeto y verlo así estimula el usarlo como tal, la desnudez corporal se revela, un desnudo artístico se exhibe, convirtiéndose en un disfraz. El desnudo artístico está condenado a no alcanzar nunca la desnudez, convirtiéndose en una forma más de vestimenta” (Berger, 1975, pp. 61-62).

Dicho de otra manera, el desnudo artístico despierta en el espectador la aspiración de admirar la belleza y el esplendor de la propia vida, lo cual implica disfrutar del desnudo durante su ejecución y exhibición, puesto que al observar su realización se pretende entender la perspectiva del autor. El artista al exhibir un desnudo artístico devela el atractivo del ser humano, pues al delinearlos aumenta su sensualidad interna y externa, reflejando un interés por medio de actitudes o posturas que muestran efusividad y que son apreciadas por los demás.

En definitiva, esta tesis concuerda con Clark (1981) y Berger (1975), porque definen de manera clara el concepto del desnudo artístico y desnudez corporal, conceptos que soportan la perspectiva teórica del estudio. De modo que un desnudo artístico es un género que no crea incomodidad alguna y profundiza en el interior del hombre y la mujer, poniendo a la vista expresiones y poses que aportan un ideal de perfección. Además entra en juego la mirada de la audiencia cuando nos referimos a una obra de arte. Así en el desarrollo de la investigación se utilizará esta definición de desnudo artístico cuando se refiera a su interacción con las obras.

La concepción sobre el significado del cuerpo al desnudo se gestó desde el proceso de individualización que surgió a partir de la necesidad de un pensamiento racional sobre el desarrollo de las ciencias aplicadas. Los avances tecnológicos protagonizaron en los artistas un papel de rebeldía que conduciría al modernismo. En términos generales, el cuerpo al desnudo comenzó a ganar importancia a finales del siglo XIX (Val Cubero, 2003, pp. 21-40), cuando las tendencias pictóricas aunadas con manifestaciones culturales dieron fin al arte académico, los tiempos cambiaron y el desnudo artístico ocupó un lugar súbito en el arte del siglo XX (Fernández, 1993, p. 22).

El desnudo artístico desarrollado por los artistas en el modernismo mostró una rebelión, este se realizó bajo las mismas posturas del sistema clásico, sistema que había sido la solución tolerable durante mucho tiempo y cuando dejó de serlo buscaron otro medio de aceptación, como la técnica y la temática (Clark, 1981, pp. 344-346). El desnudo artístico unido a la realidad social y al primitivismo fue un recurso de innovación y significó en las primeras décadas del siglo XX un incipiente nacionalismo que dio una nueva visión al arte.

2.2 Fuerza, dolor y placer, expresiones del cuerpo

El desnudo desde la antigüedad estuvo ligado a virtudes sobrenaturales que el mismo hombre idealizó para mostrar su propia esencia, tanto interior como exterior y así justificar su existencia en el mundo.

Inclusive la desnudez fue asociada con rituales, con los fenómenos naturales, la luna, el sol y personajes mitológicos argumentando con el cuerpo desnudo el principio y evolución de la vida en la Tierra.

La religión por medio del desnudo demostró la creación del ser, el origen del pecado y lo sagrado. Así en la expresión del cuerpo al desnudo, se ha explicado la superioridad divina mediante la viveza de los movimientos corporales con el deseo de idear un omnipotente vital que acredite los estados de ánimo por los que pasa el hombre en la vida.

Los griegos fueron los que le otorgaron a sus dioses y a sus personajes, un temperamento regio, partiendo de poses y gestos que fracturaron la rigidez, derivándoles una naturaleza significativa y valiosa que residió en la condición humana.

Con el desnudo los artistas clásicos representaron la belleza, el poder y la perfección en proporciones. La escultura en la antigüedad cimentó una estética que reunía el detalle físico y la delicadeza, así como emociones que solo manifiesta el cuerpo.

El cuerpo humano experimenta sentimientos que son traducidos en gestos y ademanes sumamente relacionados con la derrota, la alegría y el éxtasis que la vida provee. Entonces el cuerpo al desnudo, también proporciona actitudes efusivas que demuestran fuerza, dolor y placer, términos traducidos en vitalidad, muerte y erotismo.

Las emociones que manifiesta el cuerpo también son declaradas en un desnudo artístico, o sea, los movimientos corporales son el resultado de acciones auténticas que modelan y arrojan un estado de ánimo, ya sea de esfuerzo, aflicción o de excitación.

La teoría del autor Kenneth Clark *El desnudo: un estudio de la forma ideal* aproxima a una serie de estados corporales que declaran un desnudo, y que serán retomados para interpretar y clasificar el desnudo artístico en la obra pictórica de Saturnino Herrán, ya que el artista mexicano pintó a sus personajes con poses clásicas, ideales que rigieron

la enseñanza académica durante el siglo XIX en San Carlos, mismas que él adoctrinó en la segunda década del siglo XX en la reformada Escuela Nacional de Bellas Artes.

2.2.1 La fuerza física

La figura de un cuerpo ejercitado causa admiración e inspiración y exige una preparación de ejercicio físico. Los griegos por medio del deporte y la religión idealizaron al hombre, caracterizándolo con fortaleza y exactitud anatómica en relieves y esculturas. Con el modelado del desnudo, los artistas del periodo helénico exteriorizaron la vitalidad y el vigor, principalmente del sexo masculino.

La plástica clásica ilustra perfectamente la fuerza y la belleza masculina de forma sublime. Con el brío del cuerpo se evidenció la ausencia de la rigidez esto hace pensar en el dominio de la técnica que poseía el artista para emitir el carácter de la fortaleza.

Para transmitir la esencia de la fuerza el artista reprodujo cada parte del cuerpo, desde la tensión de los puños que incluyó la precisión de cada tendón, apropiándose de la fibra energética que por naturaleza posee el hombre, para llevar al límite la expresión y llegar a un contorneo equilibrado y lógico en proporciones.

De esta manera, la talla del atleta fue relacionada con la fuerza física pues con la pose se exaltó la musculatura para dar la sensación de movimiento y vida. Además esta característica se llevó también al torso con el deseo de recrear un cuerpo en acción (Clark, 1981, p. 175).

Policleto, en su aspiración de conseguir la imagen del hombre ideal buscó un movimiento basado en las proporciones armoniosas. La pose no es estática pues le proporcionó al atleta un desplazamiento relajado, pero fortalecido en la separación de las piernas, apoyando todo el peso del cuerpo en una, mientras que la otra queda en semiflexión, la postura arquea a su vez todo el cuerpo sugiriendo elegancia y acción. A esta pose se le llama contraposto (Valdearcos, 2014, pp.13-14).

La musculatura sobresaltada mostró hombría, así como un prototipo de potencia física que fue establecida en la adopción de posturas contraídas y comprobadas en los hombros y en el abdomen, al punto de indicar supremacía. El poder fue proyectado en el esfuerzo activo muscular y en relación a la corporalidad del hombre tan admirada por los griegos. La belleza clásica del cuerpo masculino ha representado por excelencia la hegemonía de la potencia viril, por consiguiente el desnudo masculino griego fue utilizado para constituir el honor y la verdad (Martínez, 2007, p. 418).

Como reflexión, los artistas clásicos sugirieron la virilidad por medio de la robustez anatómica y la expresión corporal, realzando e interpretando en cada línea de la figura masculina un sentimiento que era fortificado con la libertad de movimientos, de tal suerte esquematizaron la grandeza, la valentía y el coraje del héroe.

En la conformación de la efigie del valiente predominó el vigor, cualidad que “remite a la concepción según la cual, el cuerpo es el reflejo del alma” (Ferlier, 2014, pp. 93-95). En otras palabras conforme sea la energía o fuerza física que plasma el autor en un desnudo artístico, mayor es la esencia de valores a transmitir tal como el triunfo frente a cualquier desafío.

Las escenas de lucha proporcionaron a la postura de la fuerza otra peculiaridad, la diagonal heroica que fue representada por el doblamiento de una pierna y el avance de la otra formando una línea recta con la espalda. El personaje concebido bajo este canon tiende a exponer coraje y valentía, actitudes logradas con la gesticulación facial así como con la armonía y el acento rítmico que incluye el movimiento de la musculatura. La pose de la fuerza estipulada por los artistas clásicos, reapareció con Miguel Ángel en el renacimiento, quien demostró la divinidad del cuerpo al desnudo mediante el movimiento y la contorsión del abdomen y la espalda, misma postura que contribuyó al surgimiento de los ideales épicos que dominaron en el neoclásico por pintores²² nuevamente interesados en la estética tratada por Miguel Ángel (Clark, 1981, pp. 182-198).

²² Pintores especialmente formados en la Académie royale de peinture et de sculpture, creada en París en 1648. El joven artista tenía el deber de integrar los cánones del arte antiguo y del renacimiento a través del

En las tendencias estéticas del modernismo la fuerza aún dominó la tradición del desnudo artístico. La manifestación de la fuerza en el cuerpo al desnudo gestó la promoción del nacionalismo porque demostró en la voluptuosidad muscular la integridad del pueblo.

El desinterés de los pintores por el academicismo y la aceptación de las extrañas y modernas técnicas pictóricas coincidieron con hechos relevantes tales como las nuevas conquistas de colonias, los avances tecnológicos, la participación de otros países en las exposiciones internacionales de arte. En sí, todo lo mencionado comulgó como el descontento que existía entre naciones por el expansionismo y las alianzas de las grandes potencias europeas.

Por lo tanto dentro del arte, el cuerpo humano desnudo se manifestó en reacción de estas eventualidades en un inicial patriotismo que daba identidad y liderazgo a cada país por medio de cuerpos fuertes que presentaban un tipo de imagen que correspondía a la del ciudadano.

En México, el periodo del porfiriato confabuló beneficios para unos y daños para otros. El proletariado tuvo que arrendar su fuerza física para buscar oportunidades que fueron negadas por el gobierno, suceso que desembocó en la Revolución Mexicana. Por ello el obrero y el indígena vigoroso simbolizaron la fuerza de la nación, atribuyéndoles la capacidad de defender al país en tiempos revolucionarios (Ferlier, 2014, pp. 96-98).

Saturnino Herrán proyectó el cuerpo del indígena con fuerza corporal, precisando la proporción en cada detalle anatómico además con la exaltación de la musculatura abdominal le dio movimiento al torso (Ver obra 1). Herrán le asignó al indígena serenidad con energía que hace pensar en la desnudez. El indígena desnudo en la obra de Herrán hace alusión a rasgos fundamentales del pueblo mexicano, constituidos por fuerza física que decreta honra y respeto hacia las raíces prehispánicas. Herrán, con energía y vigor

dibujo, el grabado y la escultura. Ferlier Ophélie, *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800* (México, D.F.: INBA, 2014) p.60

corporal, incluyó a los indígenas mexicanos en un desarrollo social, depositando en ellos la confianza del futuro de la nación.



Obra 1. "Saturnino Herrán, Sátiro s/f" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.44.

2.2.2 El dolor agónico

El infortunio y la muerte fueron temas de inspiración para los artistas desde la antigüedad. El desnudo artístico concebido bajo el canon del dolor flaquea la desgracia en la espera del perdón. El cuerpo desnudo que sufre dolor se formuló a través de la pérdida del ánimo, la soltura corporal, la debilidad y el temor simbolizando la vulnerabilidad del ser humano.

La pesadumbre que causa la experiencia de vivir es ilustrada por medio del cuerpo doliente, por lo que demuestra malestar debido al enflaquecimiento del espíritu que va en

atención al abandono del deseo de existir. Dicho de otra forma, el cuerpo que traiza el dolor es aquejado por una posición enjuta que demuestra fatiga justo por la debilidad o aflicción corporal. La postura del hombre fuerte vencido es basada en la opresión abdominal o bien con la flexión de la espalda en posición fetal, comunicando una actitud de meditación de su propia esencia.



Obra 2. “Saturnino Herrán, Desnudo de vieja s/f” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.27

De igual manera la posición del dolor fue ligada al miedo, así como a la languidez y la desolación. El anciano frágil y desnudo personificó la pobreza física que domina el deseo de libertad y justicia, tal como lo demuestra Saturnino Herrán al concebir a una anciana con aspecto humilde (Ver obra 2).

Herrán no propone al hombre sólido derrotado del neoclasicismo. Para él el dolor fue definido por el singular cuerpo del hombre envejecido y deteriorado, advirtiendo en el cuerpo del desamparado la demanda y renovación de los cánones estéticos. Adicionalmente a sus figuras agónicas les da una naturaleza adormecida, con sueños de

revivir y evocar un pasado vernáculo, cuando el hombre se dedicaba a su propia cultura, es decir a los orígenes de la raza mexicana.

El desvanecimiento corporal simbolizó el dolor para los griegos. La pose del dolor adoptó el aspecto de la pérdida del conocimiento mediante el cuerpo menguado e indefenso. Los escultores de la antigua Grecia capturaron el sufrimiento agónico a través de la contracción abdominal, que ejemplifica la última exhalación que emite un cuerpo moribundo. (Clark, 1981, pp. 219-220). El cuerpo agonizante experimenta una disputa entre la vida y la muerte, se lamenta y es afectado por un acalambamiento que contrae los músculos, rindiéndose por el desgaste de energía, declarando marchitez corpórea que también se refleja con la piel pegada al hueso en una condición deshidratada.

El sufrimiento del hombre mostró la debilidad del ser ante cualquier adversidad, asimismo el agobio por el que atraviesa el cuerpo cuando se carece de fuerza fue capturado por los griegos para expresar el dolor y revelarlo en la desnudez.



Imagen 2. "Laocoonte" 40-20 a.C." Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p.77

Los escultores de Pérgamo produjeron obras en las que el dolor fue símbolo de tragedia. A ellos se les atribuye la escultura del *Marsias* colgado, la cual muestra la angustia por medio del cuerpo extendido en forma columnal. Esta pose en vertical sugiere asfixia por el mismo estiramiento de pies y manos centrando el dolor en la caja torácica. Igualmente

dentro del arte de Pérgamo, la escultura del *Laocoonte* (Img.2), responde al dolor aunque el personaje central goza de un cuerpo vigoroso este refleja sufrimiento en cada músculo retraído del cuerpo (Clark, 1981, pp. 221-224). En la estatua del *Laocoonte* el dolor es explícito también en los movimientos desesperados de los dos jóvenes, además con los gestos faciales exteriorizan el pesimismo.

La expresión del dolor trabajada por los escultores en el periodo clásico perduró en la era cristiana siendo la *Crucifixión* la que mostró el sacrificio y la agonía del cuerpo de Jesús desnudo. De cierta manera la escultura del *Marsias* colgado recuerda la aflicción del Cristo expirante en la Cruz por la misma verticalidad del torso, la dislocación de los hombros y la inclinación de la cabeza.

Dentro de la iconografía cristiana el dolor fue el referente del pecado, las ánimas del purgatorio con expresión doliente y dramática fueron representadas desnudas, revelando culpabilidad y vergüenza por medio de sus poses. Otro ejemplo fue el *Episodio del diluvio universal* tratado por el artista italiano Francesco Coghetti, en este cuadro se capta la agonía a través de la falta de aliento, la cual fue manifestada en la piel cianótica del joven parcialmente desnudo. Asimismo el sufrimiento se expresó mediante la expulsión de Adán y Eva del paraíso. En esta misma idea, el dolor ha sido representado con la cabeza girada hacia atrás y sostenida por la mano, como en estado durmiente o inconsciente (Clark, 1981, pp. 230-236).

El desvanecimiento físico detalla un derrumbamiento corpóreo que confirma debilidad y soltura. El talle no responde a ningún estímulo quedando en una actitud inmóvil, por consiguiente el yacer indica una reflexión consigo mismo.

Los temas de la epopeya homérica ofrecieron una gama de expresiones dolosas basándose en el héroe al desnudo para expresar la derrota (Ferlier, 2014, p. 94). Si bien la expresión del dolor transmitió la caída del héroe y la desdicha, a la par enseñó a los artistas académicos el estudio y la perfección corpórea.

El escultor Auguste Rodin incorporó el dolor en su obra *Las tres sombras*, en ella se revela la figura desnuda de tres individuos atléticos, que mantienen una curvatura en la espalda, alineada con la inclinación forzada de la cabeza. La postura hace referencia a la aflicción por la rigidez de los nervios del cuello. La pose del dolor llegó a su última etapa a finales del siglo XIX. La causa fue el ateísmo que predominó en la ideología de los artistas luego este canon solo fue tomado para transmitir incertidumbre y muerte (Clark, 1981, p. 262).

El negar la existencia de Dios generó libertad de pensamiento, por ello el dolor y la muerte sirvieron para expresar la realidad y la abrumadora idea sobre el porvenir del ser humano dentro de una era finisecular caótica. Saturnino Herrán manifestó con la desnudez el dolor de una raza desilusionada que necesitaba tener voz propia. Sus cuerpos yacentes y débiles en sus obras de desnudos decaen en la tristeza, con el afán de evadir la realidad caótica causada por la Revolución Mexicana. Herrán aseveró no solo la personalidad taciturna de nuestros ascendientes, sino también la del joven pródigo que dispuso de buenas bases para valerse por sí mismo en tiempos de desarrollo e innovación.

2.2.3 El placer del éxtasis

En un desnudo artístico no solo se expresan las emociones con fuerza y dolor. El placer es producido por la sensación de deleite que experimenta el ser, incluso al tocar su propia piel. El placer está atado al deseo y a la plenitud, dicha pose presenta al cuerpo estremecido por una sensación placentera.

El éxtasis ocasiona en el cuerpo del ser humano un placer espiritual encauzado por un clímax, es decir, esa sensación placentera reúne agitación momentánea desplegando un desahogo físico aseverado en movimientos vivos que son atractivos y asociados a la satisfacción. El placer del éxtasis fue un recurso del desnudo artístico para comunicar gracia, admiración y amor a la propia vida.

El placer tuvo sus orígenes en las fiestas celebradas en honor al dios Dionisio. Dentro de los motivos religiosos las ménades con sus movimientos le dieron las características al

canon tales como la flexibilidad sin perder el equilibrio. El placer es una postura que manifiesta la liberación y la elevación a un estado de fascinación. En el desnudo del placer el cuerpo retoza y se impulsa hacia atrás, además son seductores, por el arqueo de la espalda, así como por el movimiento de la cadera y manos (Clark, 1981, pp. 263-264).

Los movimientos del placer tienden a destacar encantadoras proporciones integrando seguridad en aquellas partes del cuerpo que atraen la atención, especialmente cuando se ocupa el desnudo artístico en delinear y definir la cadera, el abdomen y la torsión de la espalda baja, siendo estos bien vistos.



Imagen 3. “Anne Louis Girodet Trioson, Mademoiselle Lange como Venus 1798” Recuperado de: Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848*.

La imagen desnuda ayuda a captar con mayor facilidad los movimientos que comunica el cuerpo dominado por el éxtasis, los cuales se dan a través de líneas curvas y alargadas que el mismo torso proporciona cuando esta flexionado hacia atrás, o bien cuando los

brazos están levantados y alineados con el tórax. Sirva como ejemplo ilustrativo la figura desnuda de *Mademoiselle Lange como Venus* (Img.3).

En la diversidad de las obras clásicas el éxtasis también fue representado por el adolescente o efebo²³, acentuando en su cadera movimientos sensuales que exaltan la perfección y belleza física de un cuerpo desnudo (Ferlier, 2014, pp. 57-59). El placer que manifiesta la curvatura del torso (Valdearcos, 2014, p.14) del efebo es de suavidad y delicadeza. Los escultores de la antigüedad clásica realzaron cada curva del torso masculino con el propósito de despertar admiración en el observador.

La pose del éxtasis busca mostrar la belleza corporal en conjunción con la naturalidad, y la armonía. Los temas de la mitología griega dieron la pauta para representar el placer. Un dato que apoya lo señalado fue que Lorenzo Bernini capturó el momento de la transformación de Dafne en laurel. La escultura manifiesta el éxtasis de la metamorfosis de la joven, la cual también presenta un estado de gozo por el contacto físico de Apolo. El acto de la transformación por medio del placer corporal simbolizó el resurgimiento y la renovación del alma (Clark, 1981, pp. 286-294). De esta manera el estiramiento corpóreo generó un porte saludable y emotivo en la figura desnuda por ello fue ideal para representar dicha renovación.

En los distintos periodos artísticos de la historia del arte los pintores expresaron el éxtasis o placer en escenas al aire libre o de baile con personajes desnudos que retozan, celebran y coquetean mediante poses sensuales. El éxtasis fue una pose que se vinculó con la venus, el renacer y la juventud.

En esta misma idea Saturnino Herrán pintó desnudos cargados de sensualidad, con expresiones de gozo, rodeados de flores y paisajes volcánicos, como si tratara de

²³ Efebo significa adolescente y era aplicado en la antigua Grecia para señalar a los jóvenes entre la edad de 18 y 20 años que eran formados en la efebía, lugar donde recibían educación cívica y militar. Díaz Lavado Juan Manuel, "La educación en la antigua Grecia", en *Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas*. Coord. Cabañillas Nuñez Carlos Manuel, Calero Carretero José Ángel (Almendrajo, España.: Junta de Extremadura, 2002) p. 95

establecer una relación placentera y sagrada entre naturaleza y desnudez (Ver obra 3). Herrán adoptó la pose del éxtasis para confirmar la pureza de la mujer y del hombre mexicano cimentando en la imagen delicada del desnudo integral y parcial del placer una admiración por la identidad nacional.



Obra 3. “Saturnino Herrán, Desnudo de mujer 1915” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.125

En la construcción del cuerpo al desnudo se evidenciaron expresiones y valores de carácter humano, en cada etapa de la historia del arte, el artista recobró el pasado de los cánones establecidos por los antiguos griegos para acoger ideales que iban en promesa de lo excepcional o tradicional.

Saturnino Herrán vio en el desnudo clásico la naturalidad y belleza de las emociones que enmarcan el sentimiento y significado de la vida. Las expresiones de fuerza, dolor y placer en un desnudo artístico van armonizadas con actitudes que enaltecen la esencia del ser humano, de tal suerte que el aspecto físico jugó una labor valiosa en la imaginación de cada pintor, pues con ello les brindaron a sus modelos una identidad. En suma los artistas modernistas engendraron un sincretismo entre poses clásicas, naturaleza y rostros regionales para darle a cada país en específico a México su personalidad.

CAPÍTULO 3. Saturnino Herrán al descubierto



3.1 Una vida distinta y fugaz

Saturnino Herrán fue un pintor que supo retratar a la otredad²⁴. Su obra transporta a una época mística, cargada de sincretismo, inspirada en el pasado prehispánico. En su corta vida trabajó el género del desnudo artístico relacionado con expresiones corporales y la naturaleza, reconstruyendo una distinta visión de la identidad nacional, misma que después fue reconocida a nivel mundial.



Fig. 23. "Saturnino Efrén Herrán Guinchard 1887-1918" Recuperado de: Emerich, L. (2010). *Las edades de Saturnino Herrán*. p.12

El 09 de Julio de 1887 nació Saturnino Herrán (Fig. 23) en la ciudad de Aguascalientes. Sus padres fueron Josefa Guinchard Medina y el escritor José Herrán y Bolado²⁵, académico que difundió la cultura y el arte dentro del régimen porfirista. Las acciones de la figura paterna influyeron en Herrán para adentrarse desde una temprana edad al ámbito artístico.

²⁴ La otredad se emplea para reconocer a esas personas que se excluyen de las posiciones de poder, es descubrir en la personalidad del otro individuo la propia esencia o identidad de una sociedad. Weisz Carrington Gabriel, *Tinta del exotismo: la libertad de la Otredad* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007) p. 21

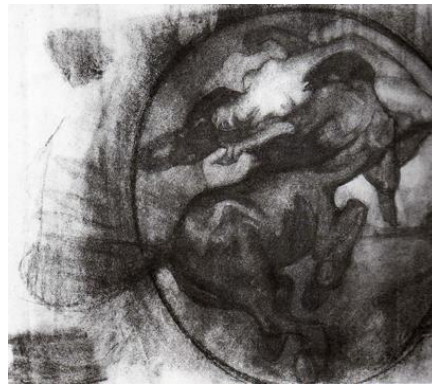
²⁵ José Herrán y Bolado ha sido un personaje importante para los hidrocálidos, contribuyó en el progreso de la ciudad al fundar el Liceo para niñas y el teatro Morelos, participó también al lado de su coterráneo el escultor Jesús F. Contreras en la Exposición de Bellas Artes de 1891. Dramaturgo y político, escribió la obra *El qué dirán* basada en el desnudo de *La cazadora de los Andes* y la novela *Seliztli* que remite a tiempos prehispánicos, además fue dueño de la única librería en Aguascalientes. Emerich Luis Carlos, *Las edades de Saturnino Herrán* (Aguascalientes, Ags.: Aguascalientes, 2010) p.23

Saturnino Herrán realizó sus primeros estudios en el colegio de San Francisco Javier (Garrido F., 2004, p. 12). En 1901 ingresó al Instituto de Ciencias de Aguascalientes. Sus primeros maestros de dibujo fueron José Inés Tobilla y Savero Amador, artistas egresados de la academia de San Carlos (Emerich, 2010, p. 23).

En 1902 la familia Herrán Guinchard, se mudó a la ciudad de México con el fin de que don José Herrán fungiera como diputado suplente al Congreso de la Unión por el Primer Distrito electoral del Estado de Aguascalientes lamentablemente falleció en 1903 (UNAM, 1989, p. 11), año en que Herrán comenzó a asistir a los cursos nocturnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes dirigidos por el arquitecto Antonio Rivas Mercado. El aprendizaje artístico del pintor continuó beneficiado por Julio Ruelas, quien contribuyó a que plasmara en sus primeros trazos simbolistas a Deyanira desnuda y extasiada por el rapto del centauro (Ver obra 5). En 1904 ingresó de manera oficial a la Escuela Nacional de Bellas Artes en donde se matriculó a los cursos superiores de dibujo al desnudo y de modelo vestido dirigidos por Antonio Fabrés (Ver obra 4) (Garrido F., 2004, pp. 13-14).



Obra 4. “Saturnino Herrán, Adonis 1903”
Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.23



Obra 5. “Saturnino Herrán, El centauro raptando a Deyanira 1903” Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. p.24

Los ejercicios asesorados por Fabrés exponían contenidos de su interés planteando una “anacrónica exótica” con la que mostró predilección desde antes de llegar a México y ser profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes. El profesor acostumbró a sus estudiantes a ser sensibles y a contemplar el día a día con la intención de representar la cotidianidad

del pueblo, pues siendo extranjero le llamaron la atención los personajes típicos que ofrecía la ciudad de México (UNAM, 1989, pp. 13-14).

Ya con Germán Gedovius, maestro de colorido y claroscuro, aprendió la pincelada de vanguardia europea, precisa y de fuertes colores contrastantes incluso le reafirmó la inclinación por representar el pasado colonial (Ramírez F., 2008, p. 335).

El recordar el colonialismo declaró la visión inusual sobre la ficción, el enfoque ordinario sirvió de provecho para que artistas polifacéticos de principio de siglo XX desplegaran escenarios que sugerían verdad. La arquitectura virreinal en México recuerda el mestizaje y la herencia cultural tan distintiva de la nación.

En 1905 Saturnino Herrán comenzó a trabajar en la Inspección de Bellas Artes. En ese año la Escuela Nacional de Bellas Artes exhibió obras de Santiago Rusiñol, artista del modernismo catalán además Herrán ejecutó por encomienda del Museo Nacional el copiado de los frescos de Teotihuacán hasta su término en 1910 (Garrido F., 2004, pp. 14-15).



Fig. 24. “Templo de la Agricultura, mural de las ofrendas, según Saturnino Herrán y Gamio 1922”
Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I*. p106

Fue a partir de 1907 cuando colaboró como dibujante con el arqueólogo Leopoldo Batres, quien había comenzado a hacer excavaciones en Teotihuacán (Canal Once, 2015). Herrán también trabajó con el arqueólogo y Dr. en Antropología Manuel Gamio copiando

las pinturas murales del Templo de la Agricultura para ser publicadas años más tarde en el compendio *Población del Valle de Teotihuacán* en 1922 (UNAM, 1989, pp. 113-114). En la reproducción de los murales, Herrán advirtió la conexión espiritual de los antiguos teotihuacanos con las formas orgánicas de la naturaleza y las posturas de los personajes (Fig. 24, 25 y 26).

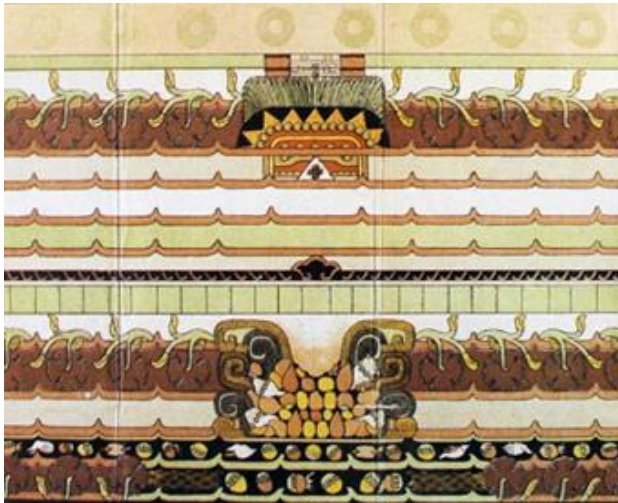


Fig. 25. “Templo de la Agricultura, según Saturnino Herrán y Gamio 1922” Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México* Tomo I. p.105

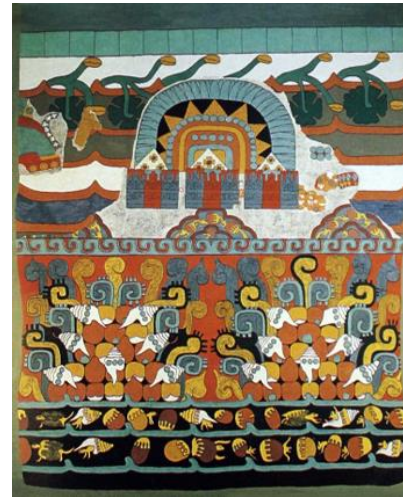


Fig. 26. “Templo de la Agricultura, según Saturnino Herrán y Gamio 1922” Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México* Tomo I. p105

En el año de 1908 Herrán obtuvo sus primeros premios de igual forma firmó la primera obra de índole costumbrista. En 1909 fue nombrado profesor interino de dibujo tomado del yeso (Garrido F., 2004, p. 16). Saturnino Herrán, al ser estudiante vivió una atmósfera de transformación y rechazo a la realidad, con inspiración exótica. A su vez observó la estética europea plasmada por Ángel Zárraga, la cual fue publicada en las diferentes revistas culturales de la época como *Savia Moderna*, donde el mismo Herrán contribuyó como colaborador gráfico.

En el año del Centenario de la Independencia de México, se llevó a cabo una exposición española, ahí Saturnino Herrán conoció las obras de Ignacio Zuloaga y Joaquín Sorolla. Dentro de las temáticas de los pintores hispanos se tocaban cuestiones sociales con

paisajes y personajes poco ordinarios, motivando al alumno a madurar como pintor y a desarrollar diversas figuras enigmáticas con rasgos distintos, pues Herrán por medio de la corporalidad buscó evadir las circunstancias del instante. (UNAM, 1989, pp. 13-15).

Saturnino Herrán desde 1910 comenzó a construir la imagen del pueblo mexicano, reveló con expresiones y desnudez, divinidad, padecimiento y gozo, profundizando en la esencia de la patria. Herrán se alejó de la gráfica habitual de sus contemporáneos para adentrarse a lo natural como seno mismo de la identidad nacional, reconociendo a los demás como propia cultura. Por medio del modelo estético del cuerpo, liberó emociones que asignaron una interesante fusión, que lo incluyó en la corriente internacional del modernismo (Weisz, 2007, pp. 36-37).



Fig. 27. “Saturnino Herrán” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. pp. 206-215

Saturnino Herrán muere el 08 de octubre de 1918 en la ciudad de México. El 24 de noviembre se inauguró su exposición individual organizada por la Universidad Nacional de México en la Casa de los Azulejos (Muñoz, 2010, p. 215). Su obra hoy por hoy forma parte del patrimonio cultural mexicano porque muestra los valores de la patria al reconocer la desnudez del indígena, la mestiza y del anciano, en ellos vio la fidelidad, el orgullo y el rostro verdadero de la nación.



Obra 6. “Saturnino Herrán, Autorretrato con calavera 1918” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p.179

3.2 El artista y la realidad desinhibida de la época

El gusto afrancesado que predominó en la época porfiriana²⁶ vio nacer a Saturnino Herrán (Fig. 28). La elegancia al estilo parisino impactó en la vida social del ciudadano mexicano creando una marcada sociedad que lidió también con la pobreza y la desacreditación de las clases marginadas. El progreso de inicio de siglo y posteriormente el arranque de la Revolución Mexicana, coincidieron de manera paralela en la formación y consolidación profesional del pintor. El gobierno del General Porfirio Díaz abrió las puertas a los avances tecnológicos, haciendo crecer rápidamente la capital. Los cambios bruscos trajeron consigo la innovación en la cual Saturnino expresó con libertad la realidad.

Herrán mostró “como exótica la presencia perdida del mundo prehispánico”. Su lado humanitario hizo que rescatara al indígena para reconstruir en él la nueva sociedad

²⁶ El periodo conocido en la historia de México como el Porfiriato duró aproximadamente treinta y cuatro años. El estilo de vida con influencia francesa fue sinónimo de comodidad y buen gusto para la élite de clase alta. Benítez Juárez Mirna Alicia, *Historia de México II* (México, D.F.: Colección Ciencia Educativa, 1999) pp. 9-36

moderna (González, 1989, pp. 316-318). Con la desnudez de la mestiza evidenció los valores nacionales que han perdurado hasta nuestros días (Val Cubero, 2003, p. 363), tal como el amor a la patria, pues este valor cívico fue mejorando con el transcurso del tiempo con la ayuda de desarrollos sociales que incluían un entusiasmo por admirar los orígenes del pueblo mexicano.



Fig. 28. “Escena callejera en la capital de México a principios del siglo XX” Recuperado de: *Alvear Acevedo, C. (1964). Historia de México. p.377*

La habilidad dibujística y pictórica de Herrán fue idónea para realizar el trabajo multidisciplinario entre arqueólogos y pintores, eso le llevo a colaborar en diferentes proyectos como en los hallazgos arqueológicos de Teotihuacán, cuando el pintor apreció la relación del hombre con el mundo que le rodeaba. Los personajes del mural de las ofrendas le revelaron el culto entre naturaleza y desnudez.

Posteriormente al término de su actividad Herrán cambió el sentido de su pintura, produciendo una mezcla de diferentes influencias, las cuales se asentaron en el dominio de las formas clásicas así como en el conocer la estética moderna europea, aglutinada también con las figuras prehispánicas que lo asombraron y encauzaron a proponer la base de la identidad mexicana.

Saturnino Herrán, de visión original e infrecuente, sintió respeto por el pasado por ello fue al encuentro de las emociones del cuerpo al desnudo para exaltar en su representación

plástica un exotismo que hizo énfasis en el ser con la intención de reconstruir el espíritu del país y concientizar al pueblo mexicano sobre su dignidad y derechos (Weisz, 2007, pp. 85-88), ya que el campesino despojado de sus tierras acudió en ayuda del gobierno, quien le dio la espalda en ese momento de la historia de México.

La drástica industrialización hizo que los obreros y los artesanos buscaran en las grandes ciudades el trabajo, puesto que las clases mejor posicionadas lograron adueñarse del poder político, económico y científico, esto conllevó a que en lo cultural los pintores quisieran regresar a los orígenes como reacción contra el abuso de la manufactura de la época.

Saturnino Herrán, al vivir diferentes cambios, conflictos revolucionarios, el amor y la pronta enfermedad²⁷ marcaron la vida fugaz del pintor, pues aprovechó cada momento para mejorar su temperamento artístico, en el que reflejó la maravilla de las emociones al descubierto, para cambiar el presente desinhibido de la época, mismo que fue vulnerable de sucesos inciertos que incluyeron un poco del pasado indígena.

3.2.1 Lo exótico y la tendencia a lo natural

El artista modernista europeo vio como exótico en la estampa japonesa la intensidad expresiva de la naturaleza (González, 1989, p. 48). Los motivos clásicos como las hojas de acanto, el laurel y el olivo brindaron colores neutrales y sobrios, por ello fueron sustituidos por los motivos japoneses como el cerezo, la camelia y el lirio que representaron la viveza, el misterio y el cambio. La mujer de cabello negro y rizado, graficó la metamorfosis del siglo, la modernización y el exotismo frente a la blonda pureza del academicismo (Fig. 29). El prototipo de belleza del clasicismo representó el refinamiento y la perfección lo cual obstaculizaba las nuevas tendencias, es decir lo infrecuente abrió el paso a novedosos modelos que iban en oposición al academicismo, de esta manera la naturalidad de las formas y del ser humano señalaron las diferencias y características del arte modernista.

²⁷ Saturnino Herrán muere a la edad de 31 años por una probable hernia, la cual hacía que no llegaran los alimentos al estómago, quedando atrapados en el esófago. Muñoz Víctor, *Saturnino Herrán Instante subjetivo* (Aguascalientes.: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2010) p.62



Fig. 29. “Joan Brull, Adelfas 1904” Recuperado de: *Museo del Modernismo Barcelona (2016)*

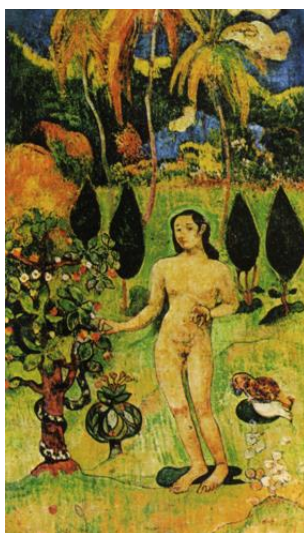


Fig. 30. “Paul Gauguin, Eva exótica 1890” Recuperado de: Cámara Fernández, C. (2012) *Gauguin El simbolismo de lo exótico*. p.252

Los artistas buscaron en otras culturas un nuevo estilo que protestara en contra de la monotonía y la superficialidad irracional de la época. Gauguin mostró su verdad mediante el brillo y pureza de la naturaleza, internándose en el misterio del alma humana para transmitir la realidad del nativo desnudo de la Polinesia (Fig. 30) (Cámara Fernández, 2012, p. 163).

Pintores catalanes contemporáneos a Saturnino Herrán, desarrollaron una plástica de vanguardia internacional que adquirió un estilo con originales elementos orgánicos que fueron poco a poco incorporados a los distintos campos artísticos, reemplazando a las normas clásicas por los elementos naturales.

En el contexto mexicano, Ángel Zárraga desde las páginas de la revista *Savia Moderna* hizo hincapié sobre la naturaleza como punto de partida para demostrar la procedencia y el estado espiritual del hombre (Garrido, 2004, p. 35). El exotismo sugirió a cada nación la creación de su estilo con el apoyo de sus propios paisajes (González, 1989, p. 300). Durante la mitad del siglo XIX el valle de México inspiró a pintores a representar los aspectos relacionados con el panorama como el clima, el registro de la hora y del día, dado que se pensaba que la exactitud de la Ciencia garantizaba el progreso social (MUNAL, 2014, p. 2). Saturnino retomó los horizontes regionales pero con un halo de realidad, para modelar una ficción original, de sentimiento de integración con el hombre (Weisz, 2007, p. 67).



Fig. 31. “José María Velasco, Valle de México desde el Molino del Rey 1900” Recuperado de: *Museo Nacional de Arte (2016)*

En los grandes campos y celajes de José María Velasco²⁸ (Fig. 31), la figura humana fue minimizada, en cambio Herrán hizo una relación de inclusión entre hombre y entorno del ambiente natural, tal como lo hicieron las culturas prehispánicas que desplegaron un estrecho contacto entre flora y fauna (Luna, 2001, p.369) integrándolo en un todo, en otras palabras el ser humano debía tener una interacción con la naturaleza para reafirmar en ella su propio origen y existencia.

²⁸ José María Velasco (1840-1912) Es un pintor paisajista mexicano del siglo XIX quien mostró los avances tecnológicos de la época aunados a los horizontes culturales del país. Dentro de su estancia en la academia de San Carlos ocupó la cátedra de paisaje. Tibol Raquel, *Historia General del Arte Mexicano* (México, D.F.: Editorial Hermes, 1964) p.68

3.2.2 El indígena y la mestiza como sujetos exóticos

La mirada diferente de los artistas viajeros fue el antecedente de la descripción y creación del sujeto exótico²⁹ (Weisz, 2007, p. 17). El indígena y la mestiza despertaron en ellos la curiosidad por adentrarse en la convivencia del hombre en unión al medio natural y social que les rodeaba (Fig. 32). El interés foráneo por el primitivismo pronto hizo que los artistas mexicanos sugirieran expresiones plásticas en la que la antigüedad prehispánica era la protagonista.



Fig. 32. “Federico Catherwood, Litografía, Ruinas de Uxmal” Recuperado de: Tíbol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. p. 33



Fig. 33. “Templo de la Agricultura” Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I*. p.105

En el largo gobierno de Díaz la pintura de carácter indígena tuvo su momento de fama, por la relación existente entre las ciencias con el arte (Florescano, 2004), pero irónicamente fue en ese entonces cuando los indígenas y mestizos eran grupos sociales sobajados sufriendo constantemente discriminación y pobreza. Cabe señalar que el descubrimiento de la “Ciudad de los Dioses”³⁰ (Fig. 33) formó parte de las fiestas del Centenario de la Independencia de México. Los hallazgos arqueológicos abrieron la huella del pasado (Rodríguez, 2010, p. 2) como indicio a la revaloración de las raíces mexicanas, las cuales dentro del arte eran eclipsadas por las formas clásicas, en otras

²⁹ El sujeto exótico es el personaje que se ubica en un lugar misterioso y remoto, desde esta perspectiva las culturas industrializadas crean su propia ficción de la otredad. Weisz Carrington Gabriel, *Tinta del exotismo: la libertad de la Otredad* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007) p. 17

³⁰ Teotihuacán conocida también como la Ciudad de los Dioses, se ubica en lo que hoy llamamos el valle de México y parte de Puebla y Tlaxcala. La cultura teotihuacana se levanta como la civilización representativa de la grandeza mesoamericana dentro de la época clásica, dicha etapa incluyó los años transcurridos entre 100 a.C. hasta 900 d.C. Benítez Juárez Mirna Alicia, *Historia de México I* (México, D.F.: Colección Ciencia Educativa, 1997) p.32

palabras el academicismo hizo que los artistas se alejaran del verdadero aspecto físico de la mestiza y del indígena. Leandro Izaguirre³¹, maestro también de Saturnino Herrán (Garrido, 2004, p.15) fue de los pintores que desarrolló en tiempos del porfiriato la imagen del indígena con valor memorable (Fig. 34). Por otra parte la mestiza solo aparecía en las pinturas de las castas o bien, escenificaba la vida costumbrista de manera pasiva (Fig. 35).



Fig. 34. “Leandro Izaguirre, El suplicio de Cuauhtémoc 1892”
Recuperado de: *Museo Nacional de Arte* (2016)



Fig. 35. “José Agustín Arrieta, El almuerzo” Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. p. 72

Saturnino Herrán utilizó a los distintos personajes de la raza mexicana como sujetos exóticos, para estandarizarlos como iguales y reafirmar el hecho de la vida sobre la Ciencia racional. Al mismo tiempo los desnudó y alejó de las túnicas, con el deseo de vivificarlos y demostrar por medio de una hibridación de proporciones clásicas un cuerpo original y acanelado, dominado por transparencias y colores brillantes que señalan la potencia, el pesar y el regocijo del hombre primitivo y moderno. El exotismo en el ambiente artístico mexicano de principios de siglo XX, sirvió de amarre para expresar el deseo de reconocimiento al desafortunado y definir nuevas direcciones culturales, así como concientizar a los demás grupos sociales sobre su origen y nacionalidad.

³¹ Leandro Izaguirre (1867-1941) Ocupa un lugar especial entre los pintores académicos mexicanos. En el año de 1893 fue nombrado profesor, más tarde pasó algún tiempo en Europa, de 1902 a 1906, y desde entonces continuó en sus actividades docentes en la Escuela Nacional de Bellas Artes hasta su muerte. Fernández Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Tomo I)* (México, D.F.: UNAM, 1993) p.140

CAPÍTULO 4. El desvestir de la obra



4.1 Emociones que desbordaron iniciativa

De acuerdo a las reflexiones que se han venido realizando en los capítulos anteriores, en los lienzos de Saturnino Herrán el lenguaje corporal y las desbordantes emociones supusieron una simbolización del nuevo espíritu de la nación mexicana.

Herrán al demostrar la gloria del cuerpo al desnudo en temáticas mexicanas, favoreció positivamente en el credo de las sucesivas generaciones de artistas, incluso en sus contemporáneos para desarrollar la imagen del Estado moderno, pues anteriormente existió un marcado rechazo por las raíces culturales, su obra de desnudo artístico fue como una premonición de lo que vendría inmediatamente después de las revueltas políticas.

Sus sentimientos de orgullo por el pueblo mexicano se vieron manifestados en las cualidades del indígena enérgico, un indígena visto por los ojos del pintor con formalidades singulares que se apoderaron de la vitalidad y dinamismo del individuo para revalorar la propia identidad. Herrán buscó en el desnudo la liberalidad del alma con la que argumentó la riqueza del mestizaje. La exuberante esencia de la raza mexicana se integró a la iniciativa del proyecto nacionalista a partir de la realidad como componente de modernidad y extrañeza revolucionando al sujeto exótico.

Saturnino se anticipó a su tiempo porque recurrió a la sencillez del ser en una analogía ideal que confirmó en la firmeza de la proporción humana, la misma que estimuló el sentimiento de pertenencia sobre la soberanía que había adquirido el ciudadano cien años atrás en la Independencia de México.

Además, encaminó a los artistas latinoamericanos a representar su propia cultura en un estado natural, labor artística que generó valorar al nativo para ilustrar en un futuro la formación cívica del habitante, dicho de otra manera a través de las obras artísticas de los pintores posteriores a Saturnino se mostró el mestizaje de México, su origen e historia con la finalidad de que el ciudadano mexicano sintiera orgullo por su nación.

El mestizaje por el que atravesó México fue relatado por el artista con la exaltación emotiva del cuerpo reiterando en el sentido esencial del desnudo la dualidad entre lo indómito y lo hispano. De hecho lo indomable fue marcado con la soltura sensitiva del hombre prehispánico, mostrándolo como héroe cultural en posición legendaria y religiosa. De igual modo la mujer de tez morena y de senos pequeños que pintó Saturnino presume flexiones de inquietud inerte por la redención, ambos personajes mantienen poses académicas, mismas que simbolizan la medida hispana o latina que conforma la nación moderna.

La emotividad del desnudo en la obra de Herrán emprendió la equidad entre sociedades, porque mostró a todos por igual apartándolos de vestimentas sobrias u ostentosas con el deseo de emitir autenticidad.

Pero sobre todo su obra trascendió, por construir y aumentar la monumentalidad del cuerpo y del ser en medio de sucesos de descubrimientos apoyándose de la experiencia arqueológica. De manera que el pintor advirtió en el desvestir una intensidad de sensaciones tradicionales y flamantes que avivaron el arquetipo del hombre independiente, en un periodo de la historia cuando recientes naciones se consolidaban tras su emancipación.

Considerando que México vivió aproximadamente treintaicuatro años la presión de situarse a la altura de las innovaciones industriales que ocasionaron una inconformidad en el gobernado. Herrán plasmó en el cuerpo al desnudo un entusiasmo por la belleza y la naturalidad, manifestando fuerza, dolor y placer como actitud realista y crítica sobre la marcada y variada sociedad, lo cual lo colocó en la delantera del ámbito artístico como pintor de vanguardia.

4.2 La interpretación de la obra sustentada por la desnudez

Saturnino Herrán dio testimonio de su época en la misma esencia del desnudo, por ello se interpreta la obra apoyándose en emociones expresivas que solo el cuerpo humano

ha podido demostrar, centrando el interés en explicar ideas que comuniquen fuerza física, dolor agónico y por supuesto el placer del éxtasis.

El sentido iconográfico e iconológico³² explica las situaciones contextuales de la época que pueden afectar a la pintura durante su ejecución (Panofsky, 1987, p. 28). El desnudo como declaración íntima del artista tiene una significación definida en poses, que representan cánones de belleza universales según se ha visto en el comienzo del presente trabajo. Ejemplo de éstos es el honor y la delicadeza que fueron eternizados por constantes movimientos corporales dentro de múltiples manifestaciones artísticas de la historia del arte.

En la interpretación de la obra se toman en cuenta tres pasos que tratan de describir su significado como totalidad (Fig. 36). 1. Significación primaria. Consiste en captar por medio de la apreciación las características expresivas (la primera impresión, descripción preiconográfica). 2. Significación secundaria. Se establece una relación entre imágenes, actitudes, poses con la finalidad de detallar las distintas condiciones históricas con las que fue expresado el tema en específico (representación iconográfica). 3. Significación intrínseca. Se relacionan los textos históricos y la tradición mediante la comparación de conceptos con los que fue representado el tema (comparación de fuentes literarias).³³

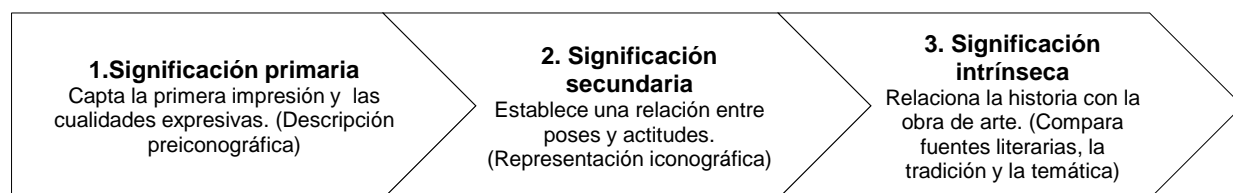


Fig. 36. “Pasos interpretativos en la obra de arte” Recuperado de: Panofsky, E. (1987). El significado en las artes visuales. Elaborado por: *Marcelo Rafael Sánchez de la Torre* (2015)

³² La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras. La iconología es una parte que integra el estudio del arte, en otras palabras, es un método de interpretación que identifica correctamente los motivos para un correcto análisis iconográfico. Panofsky Erwin, *El significado de las artes visuales* (Móstoles, Madrid.: Alianza Editorial, 1987) pp.45-51

³³ Para mayor información el lector puede acceder a: Panofsky Erwin, *El significado de las artes visuales* (Móstoles, Madrid.: Alianza Editorial, 1987) p. 61

En torno a estos tres pasos señalados de significación, en cada uno de ellos se exponen reseñas basadas en descripciones y explicaciones que refuerzan el significado del desnudo. De igual forma, la clasificación de la obra se hizo a partir de las poses establecidas por Clark (1981) que procuran definir las expresiones corporales y cánones que inmortalizó Herrán en sus desnudos. Asimismo dentro del desarrollo de cada análisis se asociaron pinturas, esculturas y fotografías con la intención de cotejar la tradición de las poses.

En efecto, el clasicismo dentro del modernismo inauguró el culto al cuerpo (Ferlier, 2014, p.99), dando por hecho que la desnudez resaltó la base preliminar del nacionalismo en el que el obrero fuerte simbolizó la potencia de las naciones. El desnudo en la obra de Herrán revela posturas del pasado clásico que proponían figuras exactas, las mismas que poco a poco fueron distorsionadas por el contraste del ambiente natural que invitó a plasmar colores tal como eran observados, dejando que la espontaneidad del pincel perpetuara las particularidades del cuerpo.

En la representación del desnudo artístico de Saturnino Herrán giraron diversos factores con los que quiso mostrar su sensibilidad por el arte en conexión con los personajes cotidianos de México, los cuales recorrían las diversas calles y avenidas de aspecto extranjero, probando en lo local la perfección anatómica.

El proyectar la pureza del ser humano con exotismo, pactó una espiritualidad seguida de una idealización que sirvió para verificar y fundamentar la ancestralidad del mexicano, efecto que lo dirigió a insertarse en la corriente internacional del modernismo de principios de siglo XX. A continuación se tratará de interpretar el significado solo de la obra de desnudo artístico de Saturnino Herrán la cual ejecutó a partir de 1910 hasta su muerte en 1918. Además, dentro del apartado se relatan hechos no mencionados en la biografía del artista, pues estos pudieron afectar la realización del desnudo artístico.

4.3 Análisis de la FUERZA FÍSICA

4.3.1 Nuestros dioses antiguos

Óleo sobre tela, 101 x 112 cm
Colección Andrés Blaisten
Año: 1916



Obra 7. “Nuestros dioses antiguos” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p.105

En los últimos años de vida de Herrán, el desnudo masculino predominó en su producción. El indígena de alusión clásica dictaminó el orgullo de la nación. La obra de *Nuestros dioses antiguos* representa la altivez de la piel bronceada, digna representante de la belleza latinoamericana pues refleja los sentimientos de riqueza natal y el exotismo inspirador de la época.

A pesar de la teatralidad que despliega la base del cuadro, no es una producción sencilla. Existe un boceto previo que estima una efectiva labor expresiva, tanto en detalle anatómico como en ornamentación y coloración (Ver obra 8).

Como se ha mencionado anteriormente, Saturnino Herrán participó en el registro gráfico de los murales teotihuacanos, además se sabe que acudía al Museo Nacional de Historia

para documentarse (Muñoz, 2010, p. 56). Es decir, en su propuesta pictórica había un estudio profundo basado en la observación y en el análisis de las formas que le enseñaron a sustituir las togas clásicas por la desnudez exótica.



Obra 8. “Panneau decorativo 1916” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.70

La obra alterna a cinco hombres de frente que llevan máxtlatl³⁴, por tanto no se trata de desnudos integrales, sino que parcial y pudorosamente se esconde parte esencial de la anatomía sexual masculina. Aparentemente ellos ofrecen al espectador lo que poseen: joyas, vasos ceremoniales, escudos y tocados de múltiples tonalidades, como si se tratara de un ejército pacifista, que llega a un recinto a iniciar una alianza de armonía, y sin embargo ofrecen también la voluptuosidad de su cuerpo vigoroso.

En el primer plano se destaca la figura de un joven que previamente atrae la mirada por la luminosidad en la claridad de su tez, seguida de la firmeza corporal de rasgo académico

³⁴ Era un paño de tela que cubría y ocultaba el sexo, ciñéndose a la cintura y atándose a manera de moño por el frente y quien lo portaba se le daba la categoría de guerreo divino. Solís Felipe, *Cien obras maestras del arte mexicano Época prehispánica* (México, D.F.: Editorial México Desconocido, 1998) p.82

que insinúa vigor por la curva praxiteliana³⁵, misma que es contorneada por líneas suaves y delicadas en la torsión del abdomen, el cual es destacado también por el levantamiento del brazo izquierdo enfatizando en una totalidad la silueta del cuerpo (Pérez Sánchez, 2003, p. 73).

La proporción de los personajes fue concebida por el tamaño de la cabeza, recalcando unas piernas más largas y cuerpos más atléticos. En ello los griegos fundamentaron la perfección física (Clark, 1981, pp. 56-57) (Fig.37). Especialmente el escultor Lisipo quien con la proporción de nueve cabezas consiguió una figura elegante, en pocas palabras Saturnino le dota de una flexibilidad al indígena mexicano (Valdearcos, 2014, p.15).

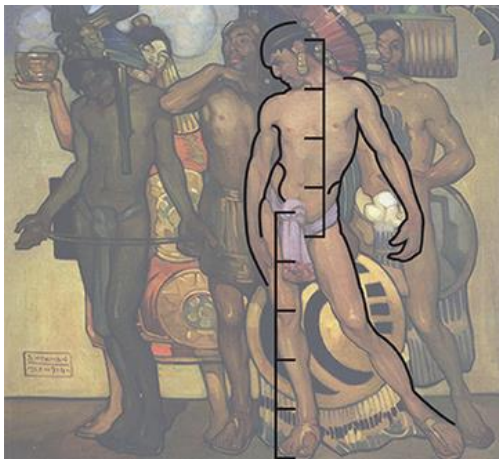


Fig. 37. “Línea y Proporción” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)

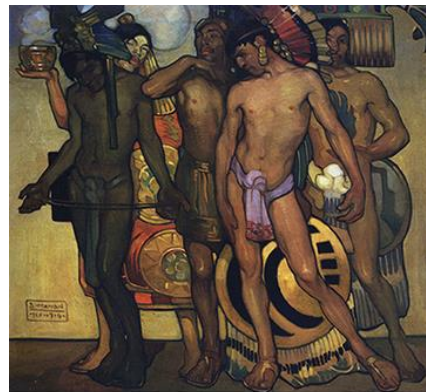


Fig. 38. “Color” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)

Las luces rojizas de la atmósfera sobre las carnaciones pardas producen sentimientos de energía, (Fig.38) formando un ciclo de asociaciones duales, como son el poder, la masculinidad, el belicismo y la potencialidad (Ortiz, 1992, pp. 86-106). Además el variadísimo cromatismo utilizado marca las formas sensuales que por naturaleza el hombre tiene.

³⁵ En alusión a las reminiscencias clasicistas de la pintura de Herrán, el escultor Praxíteles acentuó sensualismo a sus obras por medio de movimientos corporales que rompieron con la frontalidad, de tal suerte que sus creaciones ganaron vigor, gracia y flexibilidad. Pérez Sánchez Manuel, *Dibujo. Historia del Arte* (España.: Editorial MAD, 2003) p. 73

El retrato del indígena aislado de la naturaleza personificó también la grave escasez en la producción agrícola. El campesino que vivió la Revolución Mexicana: de día labraba sus tierras y de noche atacaba a las tropas de soldados y militares carrancistas quienes acumulaban riquezas mediante el robo (Benítez J. M., 1999, pp. 68-69).

La opción de desnudar al indígena y exponerlo de frente con su paño ajustado a la cintura propone un diálogo de promesa basado en la solidez del intelecto sobre la ignorancia. Asimismo nos afirma la destreza que tuvo Herrán en el dominio de la figura humana, ya que desde 1911 hasta su muerte, fue profesor de dibujo del modelo desnudo en la Escuela Nacional de Bellas Artes (UNAM, 1989, p. 25). La clase constaba en apreciar y reproducir la belleza y complejidad de la anatomía humana advertida en las obras clásicas.



Fig. 39. "Arte griego, Apolo de Belvedere II a.C." Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p.58



Fig. 40. "Wilhelm von Gloeden 1900" Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.90

El lienzo trae a la mente la fuerza y poder que proclama el *Apolo de Belvedere* (Fig.39). La expresión corporal del dios señala una cuidadosa perfección física exaltada por rasgos joviales. Cabe señalar que Wilhelm von Gloeden asumió dichos ideales en jóvenes italianos a principios de 1900 (Fig.40). De esta manera, Saturnino Herrán se inserta a la nueva mirada modernista que compone al hombre de fuerza clásica y de exotismo latino, que defiende su naturaleza pura de las alteraciones sociales provocadas por las malas administraciones gubernamentales.

4.3.2 *El quetzal*

Óleo sobre tela, 95 x 65 cm
Col. Museo de Aguascalientes, INBA
Año: 1917



Obra 9. “El quetzal” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.69

Saturnino Herrán respiró su último año de vida cargado de producción artística. En 1917 realizó varios trabajos gráficos para medios editoriales, así como obras asociadas a las prácticas habituales. *El quetzal* acata un desnudo masculino de fuerte sentido simbólico y su vez emblemático, por la figura del cuerpo relacionada con las aves tropicales (Muñoz, 2010, pp. 61-62).

En el misterioso horizonte producido por Herrán, aparece un hombre desnudo dando la espalda, 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.

El protagonista del cuadro permanece de perfil mientras refleja vigor con la pose del brazo izquierdo, ya que este por medio de la flexión demuestra la fuerza del personaje. De ese mismo lado sobresale la figura de un quetzal de cola larga y de mirada tenaz, que reposa sobre el dedo índice del individuo, el ave exótica despliega las alas como si estuviera posándose en él. El paisaje de poco carácter real concede una atmosfera fangosa, entre lejanías nubosas, en las que no existe la intervención del hombre evocando tiempos de fertilidad. Es decir el entorno del fondo del cuadro se asemeja a un ambiente húmedo y evaporado en el que se logra fácilmente el cultivo de la tierra.

El marcado contorno lineal de la espalda y el dorso destacan la fortaleza de la figura masculina. Asimismo, la línea curva que dibuja el ave desde el pico hasta la cola, enfatiza la energía que emana del cuerpo (Fig.41). Dentro de la composición del lienzo la imagen central es el talle del hombre que modela proporción, equilibrio y armonía.

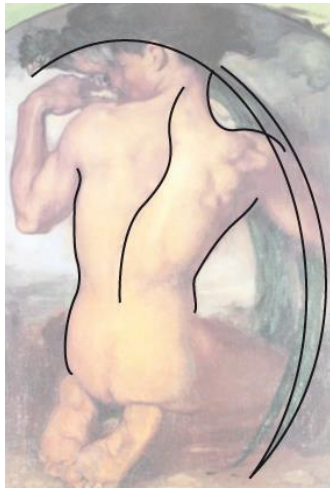


Fig. 41. "Línea" Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*



Fig. 42. "Color" Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

El color dorado de la piel provocado por la intensidad de luz encarna el poder y la dignidad, e igualmente matiza y potencializa la fuerza muscular. Dicha brillantez es contrastada con tonalidades verdes que sugieren resurrección y victoria porque reflejan el triunfo de una nueva vida por ello son asociados con los dos conceptos mencionados

(Fig.42). Cabe señalar que el color verde es símbolo de la verdadera ciudadanía. Así todas estas afirmaciones son soportadas por la autora Georgina Ortiz *El significado de los colores* (Ortiz, 1992, pp. 89-94).

El hombre al encontrarse totalmente desnudo, presenta una musculatura tonificada, que emite la idea de que fue perfeccionada por el trabajo y esfuerzo manual. De igual manera el cuadro crea una sensación de conexión entre ser humano y naturaleza. La expresión de la pose no solo plantea sensualidad, también reflexión sobre la propia esencia del ser y la importancia de hallarse libre de espíritu y por supuesto de vestimenta en conexión total con la misma tierra.

Existe un boceto previo que a diferencia del cuadro muestra una guacamaya (Ver obra 10). El ave concede la condición de autonomía que dispone cualquier ser vivo en su hábitat natural. El quetzal fue idóneo para concebir la elegancia y el sentido de nacionalidad en épocas lejanas. Por su forma y belleza se considera el ave más atractiva del nuevo mundo. Al igual que el hombre, las aves caminan y poseen canto. Por eso en la época prehispánica se estableció una relación estrecha con ellas (Fig. 43). Pues las aves son animales sensibles al cambio, ya que anunciaban los riesgos o contingencias que podrían ocurrir (Navarijo, 2001, pp. 326-335).



Obra 10. “Boceto de El quetzal s/f” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 68



Fig. 43. “Templo de la Agricultura, Detalle del mural de las ofrendas, según Saturnino Herrán y Gamio 1922” Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I*. p104

Dentro del panorama histórico, mientras la Primera Guerra Mundial persistía, en el México revolucionario se promulgó la Constitución de 1917, que estableció nuevos principios sobre la tierra y los derechos individuales de toda clase de persona, prohibiendo la esclavitud (Alvear Acevedo, 1964, p. 405). De esta manera el indígena fue fortalecido como ser totalmente libre y dueño de su territorio.

La postura desde lo formal recuerda a la escultura clásica gracias al torso visto por detrás (Fig.44), que dota formas de perfección anatómica y ejemplifica claramente la fuerza física. Igualmente el canon de la fuerza subsiste en tiempos actuales siendo asociado con otros significados, tal como lo presenta el pintor Oliverio Hinojosa en el cuadro *El castigo de los sentidos III* (Fig.45).

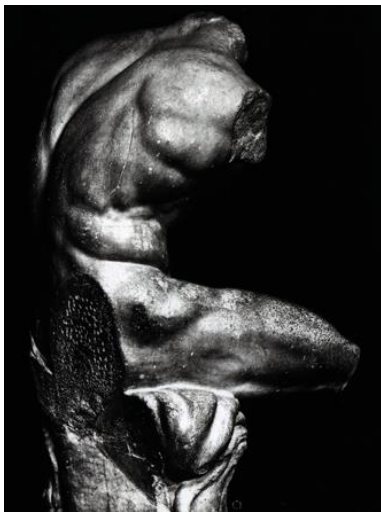


Fig. 44. "Belvedere, Torso Siria 30 a.C." Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p. 78



Fig. 45. "Oliverio Hinojosa, El castigo de los sentidos III 1990" Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 252

El lienzo de *El quetzal* vislumbra a un indígena sin atavíos, quien es dueño de una tierra fecunda sumergida en tempestades. No obstante, renace con expresión enérgica y clara, listo para enfrentar el futuro incierto con soberanía e igualdad. Como el ave, el hombre desnudo, con voz y fuerza corporal, representa el origen, la unión y el legado de las raíces prehispánicas que surgieron triunfantes para dar a México el espíritu de unidad en épocas de contingencias y transformación.

4.3.3 Flechador

Acuarela y lápiz sobre papel, 57 x 40 cm
Colección particular
Año: 1918



Obra 11. "Flechador" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p.160

En esta obra Herrán volvió a recurrir al indígena retratándolo con un pequeño máxtlatl que oculta la zona genital, la creación es atribuida al año de 1918. Como puede observarse resulta interesante que en esta ocasión se trata de un joven que luce belleza corporal.

El adolescente carece de vigorosa musculatura. Aquí la fuerza es insinuada por el autor con el movimiento rítmico del torso y cadera. El joven, al encontrarse en esa posición, recuerda a las esculturas clásicas del dios Apolo (Fig.46), divinidad que era representada por efebos de hermosas proporciones que permanecían de frente, dando un ligero e intencionado paso que fracturaba la serenidad de la efigie.



Fig. 46. “Apolo Sauróctonos, Imitación de Praxíteles, hacia 350 a.C.” Recuperado de: Clark, K. (1981). El desnudo: un estudio de la forma ideal. p.55

Saturnino Herrán fortaleció el abdomen del personaje con destacadas líneas que fluyen desde el tórax hasta la pelvis en forma de curvas elegantes (Fig.47), rompiendo con la rigidez para proporcionar movimiento energético a la postura, la misma que proyecta la belleza y la perfección física del joven (Clark, 1981, pp. 53-56).



Fig. 47. “Línea” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). Saturnino Herrán Instante subjetivo. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

El fondo con aspecto de telón fue ornamentado con la imagen de la losa de Tepetzintla³⁶, (Fig.49) que representa a Tzontemoc³⁷, el sol poniente a punto de ser devorado por la tierra para convertirse en Mictlantecuhtli³⁸, el dios de los muertos (Garrido, 2004, p. 33).

La deidad que baja del cielo con grandes garras y fauces, rodea de rayos dorados la espalda del personaje tal como los que envuelven al Santo Grial. En esta misma idea Saturnino elevó y ofrendó la fuerza vital del joven (Fig.48) (Ortiz, 1992, p. 92).



Fig. 48. “Color” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). Saturnino Herrán Instante subjetivo. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

³⁶ “La losa Tepetzintla fue dada a conocer por Alfredo Chavero en 1877 y explicada por el mismo en *México a través de los siglos* (1877), como la imagen del sol que va a desaparecer... Tzontemoc”. Bosch Gimpera Pedro, *Cuarto Coloquio Pedro Bosch Gimpera* (México, D.F.: UNAM. Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2005) p. 557

³⁷ ³⁸ Tzontemoc de *tzontli* – cabellera y *temoc* – derivado de *temoa* cuyo significado es caer, “*el que cae de cabeza*”. Mictlantecuhtli significa “*Señor del lugar de los muertos*”. El *mictlan* era el lugar de los muertos. Bravo Vargas Gerardo, *Acueducto del padre tembleque, breve estudio de la arquería mayor* (México, D.F.: Edición del Autor, 2010) p. 29

Cabe decir que el arquero de piel bronceada, hace alusión al ocaso del sol que va a ser tragado por el ídolo, que cae a la tierra y que será desafiado por el joven con idealismo y fortaleza espiritual, exactamente como lo hizo David al vencer a Goliat.

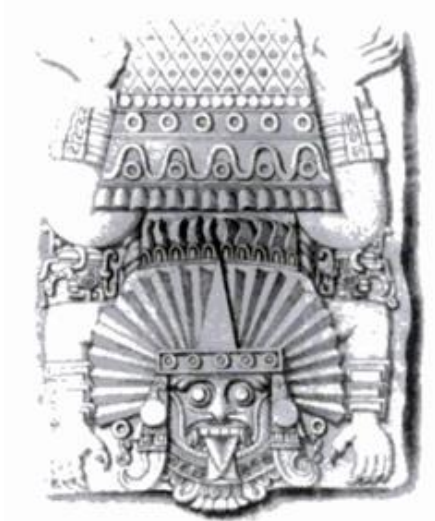


Fig. 49. “Losa de Tepetzintla, según la publicación de Alfredo Chavero en 1877” Recuperado de: Bosch Gimpera, P. (2005). *Cuarto Coloquio Pedro Bosch Gimpera*.p.558



Fig. 50. “Cubierta de cofre de la tumba de Tutankamón” Recuperado de: Curcio, A. (1980). *Antiguas civilizaciones Vol.4*. p.588

“David el joven bíblico, estableció el ideal del héroe al desnudo que encarnó la victoria del espíritu sobre la brutalidad”. Entonces en ese mismo sentido, el joven enérgico y desnudo definió la fuerza al servicio de la nación pues modeló la figura del hombre vital (Ferlier, 2014, pp. 96-98). En 1918 aún existía demasiada violencia en la política mexicana sin llegar a ningún acuerdo pacífico (Alvear Acevedo, 1964, p. 407). Para Herrán el indígena amenerado significó la debilidad de la nación ante las hostilidades que se vivían (Ferlier, 2014, p. 96).

Ahora los jóvenes modernos y enérgicos sacarían fuerzas de flaqueza para defender la nación mexicana y tener una expectativa mejor de vida. En expresión, la obra es parecida a las escenas egipcias que gozan de fuertes coloraciones amarillentas y que son contrastadas por patrones lineales y sobresalientes tocados azulados que enaltecen con solemnidad la figura humana (Fig.50), especialmente cuando se tratan de motivos religiosos en los que participan los dioses y faraones.



Fig. 51. “George Desvallieres, Los tiradores de arco 1895” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p.104



Fig. 52. “Escultura masculina Mexica” Recuperado de: Solís, F. (1998). *Cien obras maestras del arte mexicano Época prehispánica*. p.82



Fig. 53. “Wilhelm von Gloeden 1900” Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.95

La cuestión del arquero primitivo también fue tomada por George Desvallieres³⁹, el artista de origen francés insinuó la gloria del cuerpo por medio de expresiones potentes que son visibles tanto en la musculatura como en las poses de acción que modelan los jóvenes (Fig.51). Asimismo, en tiempos prehispánicos el cuerpo humano formuló patrones de belleza que estandarizaron los ideales de la juventud, tales como la vigorosidad y el orgullo (Fig.52) (Solís, 1998, p. 82). En la fotografía, a principios del siglo XX el joven que fue captado por la lente de la cámara en lugares remotos simbolizó fuerza y belleza paradisiaca (Fig.53).

La vida del pintor Saturnino Herrán se debatía entre la vida y la muerte en el año de 1918, sin embargo la fortaleza de su ánimo decaído por la enfermedad, destella en la originalidad del indígena joven que promete gloria al país. La energía de la obra pretende transmitir una firmeza ancestral que da la espalda al feroz crimen disfrazado de omnipotencia, el cual engaña y causa la muerte del verdadero ciudadano mexicano.

³⁹ George Desvallieres (1861-1950) Pintor francés caracterizado por tener un estilo refinado. Dentro de su obra le dio un lugar central a la figura humana encarnando en sus personajes la heroicidad y espiritualidad del cuerpo. Fue uno de los fundadores el Salón de Otoño inaugurado en 1903 en el Petit Palais. Paris Musées, *Pintura, el cuerpo y el alma*, consultado el día 04 de octubre de 2016, disponible en www.parismusees.paris.fr

4.4 Análisis del DOLOR AGÓNICO

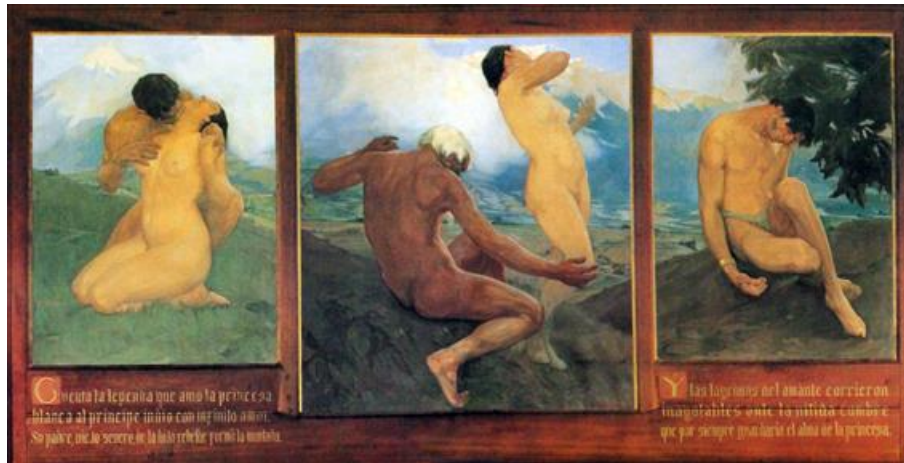
4.4.1 La leyenda de los volcanes

Óleo sobre tela, 127 x 105 cm
Col. Museo de Aguascalientes, INBA
Año: 1912



Obra 12. “La leyenda de los volcanes” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 75

Por motivo del Centenario de la Independencia de México, el 19 de septiembre de 1910 artistas mexicanos expusieron obras de manera independiente, la causa fue porque el gobierno no organizó una exposición de arte mexicano. Saturnino Herrán presentó el tríptico *La leyenda de los volcanes* en conjunción con otras obras de carácter popular (Muñoz, 2010, p. 45- 47). El tríptico narra la historia de aquel amor prohibido que lleva a la desgracia. En cada escena se encarnan diversos estados corporales que van desde el placer hasta la fuerza y el dolor (ver obra 13).



Obra 13. “La leyenda de los volcanes 1910” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. pp.78-79

De *La leyenda de los volcanes* más tarde, en 1912 Saturnino Herrán realizó otro cuadro inspirado en la primera escena del tríptico, que aunque tratan del mismo tema, ambos poseen rasgos distintos. En la escena de 1910 es de día y la mujer responde al beso en pose de éxtasis (Fig.54). En el cuadro de 1912 la naturaleza es casi nula y la mujer se encuentra en desvanecimiento corporal.



Fig. 54. “Detalle, La leyenda de los volcanes 1910” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.78

La obra de 1912 refleja el desfallecimiento corporal de una mujer. Entre penumbras sobresale su cuerpo blanco y reposado que es sostenido piadosamente por un hombre de piel morena que acaricia su cuello holgado con pasión, empuñando con fuerza la mano de la joven.

En el fondo solo se observa una montaña nevada que hace referencia al volcán Popocatepetl, el cual ha sido motivo de leyendas desde tiempos prehispánicos. El cuerpo de la protagonista es resuelto con formas redondas que determinan su pasividad y castidad, ideal estético inspirado en la belleza clásica femenina y retomado por los artistas del renacimiento como medio para apreciar lo divino, ya que el desnudo masculino debía ser complementado con el esplendor del desnudo femenino, lo cual se da en esta obra mediante la línea que une la figura del hombre y la mujer en una sola. Entre los rasgos más admirables dentro del renacimiento, fue la figura femenina de cuerpo blanco. La que se comparó con la nieve como símbolo de realeza (Fig. 55) (Val Cubero, 2003, pp. 41-50).

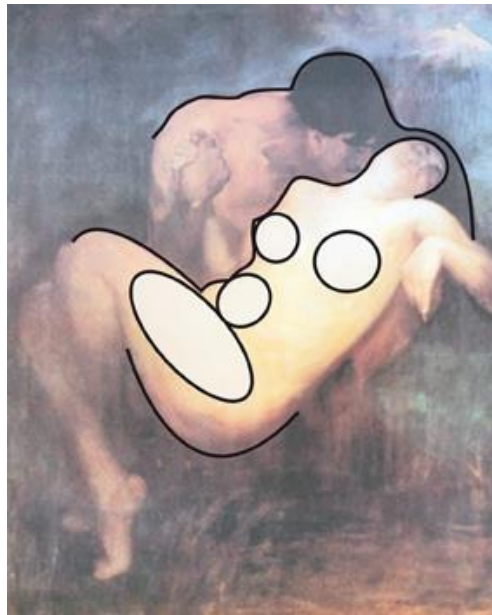


Fig. 55. "Forma y línea" Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

El ambiente que predomina en el lienzo ofrece una gama de azules, que van de claro a oscuro y que contrastan con el cuerpo de la mujer. El azul oscuro principalmente significa

la fidelidad enraizada en el pasado para perpetuar en el futuro, la cual es demostrada por el apego de la pareja. Asimismo las tonalidades blancas contrarrestan el claroscuro que brindan los matices marrones ilustrando la carencia de vigor del cuerpo femenino (Fig. 56) (Ortiz, 1992, pp. 95-103).



Fig. 56. "Color" Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

El cuerpo inerte de la mujer dormida goza de equilibrio y proporción, creando armonía entre los distintos planos del cuadro para dar la sensación de tranquilidad y religiosidad. La expresión de la pose es cuidada por la postura delicada de las extremidades, pues estas proponen una debilidad medida. La religiosidad, la debilidad y la fidelidad de estos dos personajes hacen referencia a diversas historias relacionadas con temáticas prehispánicas que finalizan con desdicha, y dolor tal como lo explica la pintura de *La leyenda de los volcanes*.

En torno a lo mencionado, en 1884 el padre de Saturnino Herrán, don José Herrán y Bolado escribió una novela corta llamada *Seliztli*: que trataba sobre el amor fatídico de dos jóvenes indígenas. Xólotl y Seliztli, siendo amantes fueron separados por la guerra contra los españoles. La historia se ve complicada también por la locura en que cae

Seliztli al descubrir que su hermano fue víctima de un sacrificio efectuado por los aliados de Xólotl. Un misionero que la ha acogido intenta curarla por medio de la reconciliación entre ambos, pero el encuentro feliz se ve frustrado cuando Seliztli es mordida por una serpiente. Al final Xólotl triste y solo cambia su vida de guerrero por la de campesino convirtiéndose al cristianismo (Martínez Villanueva, 2005, pp. 142-143).

En ese tenor, existe un relato relacionado con la leyenda de los volcanes que fue el que transmitió Luz Jiménez, una indígena nacida en Milpa Alta en el año de 1895. Ella años más tarde trabajó como modelo para Diego Rivera y otros artistas. La siguiente historia fue la que transmitió tanto en náhuatl como en español:

“El nombre de esta doncella es Iztaccihuatl Mujer Blanca.

Contaban que ella era hija del señor Moctezuma. Se decía que él tenía a esta hija y que, siendo la única, mucho la amaba.

Un muchacho que se llamaba Chimalpopoca quería hacer su mujer a Malintzin. El padre de ella. Moctezuma, mucho se disgustó, dijo: Chimal, ¿no oyes lo que te digo? Me haces enojar y te voy a mandar que duermas para siempre al lado de mi hija. Ella se llamará Chihuapiltépetl, “Monte de la Noble Señora”. Y tú tendrás por nombre el de Popocatépetl, “Monte que Humea”.

Así se van a quedar ustedes dos en los montes, allí habrán de vigilar. No quiero que vengan acá gentes de Castilla ni tampoco los de panza blanca, los chilangos. No quiero que alguien haga llorar a los macehuales, la gente de mi pueblo” (León-Portilla, 2005, p. 44).

Además, en 1910 el poeta Rafael López fue premiado en los Juegos Florales del Centenario de la Independencia con su poema “*La leyenda de los volcanes*” (Garrido F., 2004, p. 34). Es decir, mediante estos relatos y el dolor yacente de la mujer se rescató la riqueza milenaria de los pueblos indígenas, rechazando lo que no unía a la identidad nacional. Por otro lado en 1910 se desató la Revolución Mexicana después de las fiestas del Centenario. Entre los años de 1911 y 1912 se proclamaron los planes de Ayala y Chihuahua, los cuales negaban la figura de Madero como presidente acusándolo de dictador y de cometer actos opuestos contra el pueblo (Alvear Acevedo, 1964, p. 401).

En Europa los “ismos radicales”⁴⁰ tuvieron respuesta a la presión entre naciones, el futurismo planteaba formas revolucionarias e inquietantes que derivaron el inicio de la Primera Guerra Mundial (Soto, 2009, p. 171). La pose de relajamiento que modela la joven en el cuadro *La Leyenda de los volcanes*, presenta similitudes con la escultura griega la *Hija de Níobe* que data del siglo V a. C. El dolor interpretado en sacrificio es manifestado por medio de la inclinación de la cabeza y la flexión de los brazos. Igualmente, el parecido entre ambas obras se da por la gesticulación del rostro, que refuerza el aspecto de víctima, (Fig. 57).



Fig. 57. “Hija de Níobe, Arte griego del siglo V a.C.” Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 220

Saturnino Herrán en el año de 1912, a la edad de 25 años conoció a su esposa Rosario Arellano. El amor ideal que surgió entre los dos jóvenes se reveló en esta pintura. Al mismo tiempo Herrán plasmó el dolor y el martirio que atravesó la patria, majestuosa y moribunda, víctima de la ambición del hombre, propia que conduciría a un final fallido que es rescatable con la fusión de las raíces y la gente del pueblo para dignificar y custodiar juntos el espíritu de la nación.

⁴⁰ Los “ismos” radicales son una serie de vanguardias culturales que abarcaron la pintura, la música, la danza, el teatro, la literatura y la escultura. Estas vanguardias artísticas renovadoras representaron la realidad inevitable de finales de la primera década del siglo XX, es decir, la metrópoli, la velocidad, la guerra. Los diferentes ismos fueron el futurismo, el dadaísmo, el cubismo por mencionar las más importantes. Soto Victoria, *Modigliani el rostro intemporal* (Alcobendas, Madrid.: Editorial Libsa, 2009) p.171

4.4.2 *El hijo pródigo*

Acuarela y tinta sobre papel, 37 x 35 cm
Col. Sra. Alicia G. Vda. De Herrán
Año: 1913



Obra 14. “El hijo pródigo” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.121

Saturnino Herrán comenzó a ejecutar desnudos artísticos con temáticas indígenas desde 1910. *El hijo pródigo* fue un trabajo elaborado en 1913 destinado a un vitral (Garrido, 2004, p. 48). La composición está inspirada en la parábola bíblica de San Lucas.

La historia trata de un hijo que gasta en vicios la herencia dada en vida de su padre, regresando arrepentido para ser nuevamente acogido por él y poder enderezar su camino. El espíritu pobre del joven es representado por la doliente delgadez corporal, causada por las carencias que vivió lejos de su progenitor. El dolor es claro en la soltura del brazo y en la debilidad de las manos, el cuerpo al desnudo sufre un abandono agónico confirmado en el tallo enjuto y marchito, sin embargo el viejo padre de barba blanca y larga, viste un manto amplio con el que dará cobijo al hijo.



Fig. 58. “Línea” Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)

La curvatura de la espalda es subrayada por líneas prolongadas que ciñen la compacta cintura del joven, rasgo que da la impresión de compasión (Fig.58). Herrán tuvo que abandonar el ideal de belleza física que consta de fortaleza, para poder expresar soledad y penuria, tal como lo hizo Miguel Ángel al realizar la *Piedad* (Clark, 1981, p. 247).



Obra 15. “Estudio para El hijo pródigo s/f” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.121

La figura de un cuerpo débil y desnudo causa dolor por ello Saturnino Herrán dejó de lado la vitalidad y el vigor para modelar la expresión de agonía y así demostrar la vulnerabilidad del ser humano. Para apoyar lo señalado, en un estudio previo de la obra es perceptible el desgaste físico y el dolor que quiso transmitir Saturnino, pues aunque se trata de un joven su piel se muestra ajada (Ver obra 15).



Fig. 59. “Color” Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

En la escena de la obra, detrás de la figura paterna hay una gaviota blanca así como un prado contrastado con tonalidades azules (Fig.59), que enfatizan las privaciones módicas y la desnudez melancólica que modela el hijo. Asimismo fortifica la sabiduría que representa el anciano (Ortiz, 1992, pp. 95-98) y que es descrita en la parábola:

El hijo pródigo

“11 Un hombre tenía dos hijos: 12 De los cuales el más mozo dijo a su padre: Padre, dame la parte de la herencia que me toca. 13 No se pasaron muchos días que aquel hijo más mozo, recogidas todas sus cosas, se marchó a un país muy remoto, y allí malbarató todo su caudal, viviendo disolutamente.

14 Después que lo gastó todo, sobrevino una gran hambre en aquel país, y comenzó a padecer necesidad.

15 De resultas se puso a servir a un morador de aquella tierra, el cual lo envió a su graja a guardar cerdos.

16 Allí deseaba con ansia henchir su vientre de las algarrobas* y mondaduras que comían los cerdos, y nadie se las daba.

17 Y volviendo en sí, dijo: ¡Ay, cuántos jornaleros en casa de mi padre tienen pan en abundancia, mientras que yo estoy aquí pareciendo de hambre!

18 No: yo iré a mi padre, y le diré: Padre mío, pequé contra el cielo y contra ti, 19 ya no soy digno de ser llamado hijo tuyo, trátame como a uno de tus jornaleros. 20 Con esta resolución se puso en camino para la casa de su padre.

Estando todavía lejos, lo avistó su padre, y se le enternecieron las entrañas, y corriendo a su encuentro, le echó los brazos al cuello, y le dio mil besos. 21 Le dijo el hijo: Padre mío, yo he pecado contra el cielo, y contra ti, ya no soy digno de ser llamado hijo tuyo.

22 Mas el padre por respuesta dijo a sus criados: Presto, traigan aquí el vestido más precioso* que hay en casa y pónganselo, colóquenle un anillo en el dedo, y cálcenle las sandalias.

23 Y traigan un ternero cebado, mátenlo, y comamos, y celebremos un banquete; 24 pues que este hijo mío estaba muerto, y ha resucitado; se había perdido, y ha sido hallado. Y con eso dieron principio al banquete.

25 Se hallaba a la sazón el hijo mayor en el campo; y a la vuelta, estando ya cerca de su casa, oyó el concierto de música y el baile; 26 y llamó a uno de sus criados, y le preguntó qué venía a ser aquello. 27 El cual le respondió: Ha vuelto tu hermano, y tu padre ha mandado matar un becerro cebado, por haberlo recobrado en buena salud. 28 Al oír esto, se indignó, y no quería entrar. Salió pues su padre afuera, y empezó a instarle con ruegos. 29 Pero él le replicó diciendo:

Es bueno que tantos años ha que te sirvo, sin haberte jamás desobedecido en cosa alguna que me hayas mandado, y nunca me has dado un cabrito para merendar con mis amigos. 30 Y ahora que ha venido este hijo tuyo, el cual ha consumido su hacienda con meretrices, luego has hecho matar para él un becerro cebado. 31 Hijo mío, respondió el padre, tú siempre estás conmigo, y todos los bienes míos son tuyos; 32 más ya vez que era muy justo el tener un banquete, y regocijarnos, por cuanto este tu hermano había muerto, y ha resucitado, estaba perdido, y se ha hallado” (San Lucas 15, 11-32).

Es bueno que tantos años ha que te sirvo, sin haberte jamás desobedecido en cosa alguna que me hayas mandado, y nunca me has dado un cabrito para merendar con mis amigos. 30 Y ahora que ha venido este hijo tuyo, el cual ha consumido su hacienda con meretrices, luego has hecho matar para él un becerro cebado. 31 Hijo mío, respondió el padre, tú siempre estás conmigo, y todos los bienes míos son tuyos; 32 más ya vez que era muy justo el tener un banquete, y regocijarnos, por cuanto este tu hermano había muerto, y ha resucitado, estaba perdido, y se ha hallado” (San Lucas 15, 11-32).

Las condiciones del lugar en el que vivía el hijo pródigo, son semejantes al contexto histórico mexicano, pues en 1913 se produce el asesinato del presidente Francisco I. Madero. Ahora se esperaba que el nuevo gobierno tendiera la mano, y restableciera las condiciones políticas, sociales y económicas en las cuales había prosperado el país

anteriormente (Benítez J. M., 1999, pp. 59-60). Acerca de la gaviota que pretende arribar en el acto de unión entre padre e hijo, simboliza solidez y descanso (Ledesma, 2005, p. 111) analogía que también aplicó Herrán con lo que se deseaba del gobierno de México.



Fig. 60. “Miguel Ángel, Piedad” Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 249

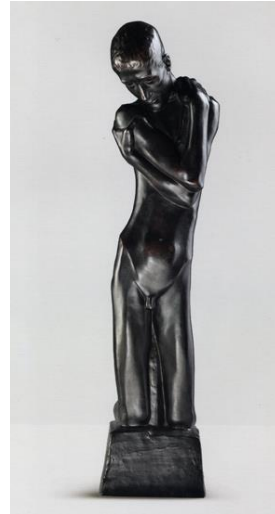


Fig. 61. “George Minne, Arrodillado en la fuente 1898” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 183

La pintura, en cuanto a su composición, conserva similitud con algunas obras previas a la *Piedad* de Miguel Ángel (Fig.60), ya sea por el derrumbamiento del cuerpo, o bien por los ropajes extensos que aumentan la emoción de acogimiento en conjunción del dramatismo que presentan los personajes al proteger en su regazo al cuerpo doliente y desnudo. La expresión de dolor en el desnudo artístico valió para denunciar en México un momento en el que se jadeaba tensión, miedo y desolación provocados por el ritmo de vida acelerado y la falta de reconocimiento de la propia esencia del ser, tal como lo determinó George Minne (Fig.61) con su adolescente arrodillado, de aspecto retraído y frágil como *El hijo pródigo* de Saturnino. El pueblo mexicano adolorido por la revolución necesitaba el auxilio de alguien que supiera regir y administrar los bienes de la nación para traer la bonanza y el regocijo tan esperado. Por ello Saturnino respondió con un desnudo doliente con el que figuró la debilidad de la nación.

4.4.3 Estudio preparatorio para *El último canto*

Óleo sobre tela, 96 x 42.6 cm
Col. Sra. Alicia G. Vda. De Herrán
Año: s/f



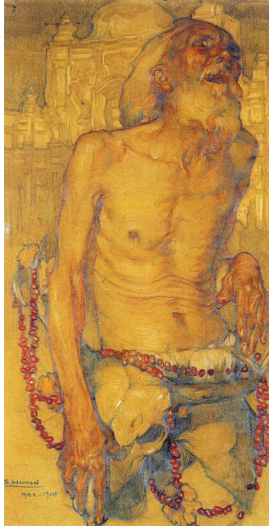
Obra 16. “Estudio preparatorio para *El último canto*” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.56

En la obra *El último canto* Saturnino perfila a un anciano que con solo observar su gesticulación facial se sabe que sufre (Ver obra 17), en cambio en el *Estudio preparatorio para El último canto* que es la que se analizará a continuación, la perpendicularidad del cuerpo es la que exterioriza el dolor (Ver obra 16).

El personaje soporta un encajonamiento en vida y su apariencia es de delgadez extrema. La insuficiente energía es descubierta en la piel suelta y seca, así como en la redondez abdominal. La postura que modela el anciano remite a la escultura del *Marsias* (Fig.62) pues en los dos casos existe una asfixia moribunda.

La composición es sencilla pero expresa bastante bien el dolor agónico, la falta de fuerza física es enfatizada por dos bloques rectangulares (Fig.63) los cuales hacen que sea

estrecho el lugar en el que yace el cuerpo, de hecho da el efecto de un féretro por la pincelada espontánea que deja ver la textura de la tela.



Obra 17. “El último canto 1914” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.57



Fig. 62. “Arte pergameno del siglo III a.C. Marsias”
Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 222



Fig. 63. “Forma” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

Con la obra Herrán hace alusión al ciclo de la vida que en ciertas ocasiones termina en una vejez desganaada, pero con deseos de resurgir y lograr apropiarse de su espíritu, de su territorio, del que ha sido invadido y delimitado, del que no se puede salir, a menos de que huya en estado agonizante (Weisz, 2007, p. 128).

Las consecuencias del desgaste en la fisonomía significan un cambio real que duele, pero que concluye con éxito. Herrán ya no plasma al Job bíblico desamparado para demostrar su maestría en el dibujo académico, sino que él ve en la vejez de los ciudadanos mexicanos una situación dolorosa, la cual busca ser renovada a través de los valores nacionales que hablan de la importancia del pueblo.



Fig. 64. “David Alfaro Siqueiros, El colgado 1947” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 210

El anciano débil también conforma la patria y en él está el pasado, presente y futuro del país (Benítez J. M., 1999, pp. 76-77). La obra *Estudio preparatorio para El último canto* rompe con la constatación del indígena desnudo para adelantarse y situarse como una de las iniciadoras de las grandes obras de índole nacionalista, como por ejemplo *El colgado* de Siqueiros (Fig.64) que fue elaborada tiempo después y que muestra también desahucio emocional.

4.5 Análisis del PLACER DEL ÉXTASIS

4.5.1 Bugambilias

Óleo sobre tela, 31 x 36 cm
Col. Museo de Aguascalientes, INBA
Año: 1911



Obra 18. "Bugambilias" Recuperado de: Museo Nacional de Arte de México (2004). *El espejo simbolista Europa y México, 1870-1920.*

Inmerso en los disturbios políticos Saturnino pintó en 1911 *Bugambilias*. Como la misma flor de la bugambilia⁴¹, nace del centro del cuadro el escorzo de una mujer. De figura alargada, llaman la atención los rasgos faciales porque mezclan dualidades que avivan las raíces culturales. La imagen que proyecta el cuerpo es de fresca por la actitud que presenta al estar inhalando el aroma floral. El entorno rememora a los cerezos de la estampa japonesa⁴² (Fig. 65) que invitan a retornar a lugares nunca imaginados.

⁴¹ La bugambilia es una planta del Brasil que fue descubierta en 1768 por el francés Louis de Bougainvillea, cuando navegaba por el Océano Pacífico. La extraña flor, ha ganado popularidad por su fácil cultivo, convirtiéndose en una planta típica de cada región. La bugambilia da una pequeña flor que nace de un centro de hojas de diversos colores: rojo, rosa y morado, su uso es principalmente ornamental, justamente por el contrastante verde y por las diferentes modalidades que van desde arbustos hasta enredaderas. Cabrera Rodríguez Julián, *Producción de Bugambilia en Morelos* (Zacatepec, Morelos, México.: SAGARPA, 2006) pp. 2-3

⁴² Saturnino Herrán desde 1908 conoció la estampa japonesa a través de la revista *The International Studio*. Ramírez Fausto, *Saturnino Herrán Jornadas de Homenaje* (México, D.F.: UNAM, 1989) p. 16



Fig. 65. “Katsushika Hokusai, 1760-1849, Antiguo árbol de ciruelo floreciendo, Aprox. 1800” Recuperado de: *The Metropolitan Museum of Art (2016)*

La imagen de la flor en la tradición pictórica encarnó la belleza, la juventud, la virginidad y el ciclo de la vida. En el modernismo simbolizó la oposición al desarrollo del materialismo y a la producción en serie. Por medio de sus formas se buscaron los valores estéticos y espirituales, en otras palabras simbolizó la elegancia en composición de la figura femenina (Meggs, 2000, pp. 246-247). En tiempos prehispánicos representó los cuatro rumbos y el origen del pueblo, tal como lo expresó Saturnino al reproducir los murales teotihuacanos (Fig.66).

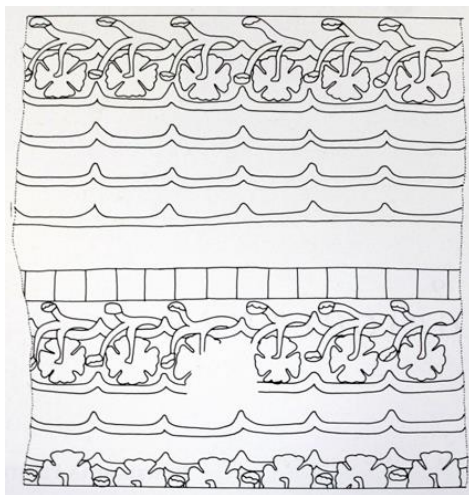


Fig. 66. “Templo de la Agricultura, flores y semillas, según Saturnino Herrán y Gamio, 1922” Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I.* p104

Las líneas fluidas del torso y cuello refuerzan la plenitud que modela la joven, que incita a disfrutar del ambiente saludable (Fig. 67). El fuerte colorido del violeta engalana de

erotismo y pasión al cuadro. A la vez los colores amarillos y ocres sobre el cuerpo transmiten ese estado de deleite y confianza desinhibida.



Fig. 67. "Línea" Recuperado de: Museo Nacional de Arte de México (2004). El espejo simbolista Europa y México, 1870-1920. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

Persiguiendo la expresión del éxtasis, Saturnino efectuó una segunda composición de *Bugambilias* (Ver obra 19) para un vitral (Garrido F., 2004, p. 143). En esta segunda obra, Herrán rebosó al cuerpo de la mujer con motivos florísticos cubriéndola con un manto rojo, con el que avivó la masculinidad y la belleza de la dama (Ortiz, 1992, pp. 87-98).



Obra 19. "Bugambilias s/f" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*.p.95

En lo histórico en 1911 Díaz partió al exilio tomando el poder de la presidencia Madero, con el fin de reavivar la estructura política de México, la cual fue interrumpida por el general Zapata (Alvear Acevedo, 1964, p. 339).



Fig. 68. “Tritona, Imitación de Scopas del siglo IV a.C.” Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 271



Fig. 69. “Hermenegildo Anglada Camarasa, *Desnudo bajo la parra 1909*” Recuperado de: Museo Carmen Thyssen Málaga (2015)

Por otro lado, la expresión de la figura humana es idéntica a la *Tritona* del arte clásico (Fig. 68) que respira de manera seductiva. Las flores y el cuerpo desnudo revelan realidad. Artistas como Hermenegildo Anglada Camarasa y Julio Romero de Torres, de origen español recurrieron a la gitana desnuda (Fig. 69) para declarar la belleza de la mujer hispana (González, 1989, p. 56). De igual modo en las primeras fotografías de desnudo (Fig. 70) se buscó mostrar a la mujer bella y natural.



Fig. 70. “Fotografía de desnudo femenino de principios de siglo XX” Recuperado de: Dupouy, A. (2011). *Historia de la fotografía erótica*. p.112

En el modernismo el efebo que modeló el desnudo del éxtasis simbolizó gracia y admiración por las raíces culturales (Libis, 2001, pp. 31-34), proyectando también belleza corporal en conjunción con la naturalidad.



Fig. 71. “Desnudo masculino, fotografía de Guglielmo Plüschow 1900” Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.83

De una refinada desnudez de éxtasis, Saturnino Herrán plasmó a los personajes típicos de México. Con la pose del éxtasis el pintor buscó mostrar el atractivo de la mujer mexicana. La conversión entre lo académico y lo moderno hizo que cambiara los estereotipos y promover la verdadera identidad nacional. La flor de la bugambilia como extranjera así como la joven que manifiesta placer redescubren la realidad de un país que sobrellevó rebeldía, pero que renació radiante. Desde la perspectiva de Herrán se generó un sincretismo al retomar una flor exótica para expresar una corriente internacional, como si se tratara de declarar el excitante origen del pueblo mexicano.

4.5.2 Exposición S. Herrán

Carbón sobre papel, 56 x 26.5 cm
Col. Museo de Aguascalientes, INBA
Año: 1914



Obra 20. “Exposición S. Herrán” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.41

Saturnino Herrán elaboró en 1914 la imagen para el cartel de su exposición. De la cual no hay registro de que se haya llevado a cabo, si bien, Herrán participó en ese año en la Exposición de Labores Manuales y Bellas Artes enviando obras de naturaleza folclórica como: *El gallero*, *El jarabe*, *La ofrenda* y *Los ciegos* (Muñoz, 2010, p. 55).

Sobre el papel Saturnino Herrán dibujó a un hombre desnudo de cuerpo estilizado. El rostro con rasgos indígenas refleja el aspecto de placer, los ademanes que sugieren los brazos levantados y los pies en punta intensifican ese deleite vehemente que inunda al cuerpo del personaje.

El juego de luz y sombra da la impresión de que el hombre conserva el cabello largo hasta los hombros luciendo la naturalidad de los tiempos prehispánicos. Sin embargo los genitales fueron desvanecidos por la penumbra.

En el fondo las veinticinco estrellas en forma de círculo enmarcan el movimiento de la cadera, dotando de sensualidad a la figura del cuerpo masculino (Fig. 72). El cielo de la escena evoca un día húmedo por la masa de nubes de la cual surge la luminosidad del sol.

La composición del campo visual está seccionada por la mitad y por cuatro partes iguales. El cuerpo fue acoplado de lado derecho, justo en la mitad de la imagen. Entre el muslo y el tobillo se justificó la tipografía con serif y en letras mayúsculas donde se puede leer: EXPOSICIÓN S. HERRÁN (Fig. 73).

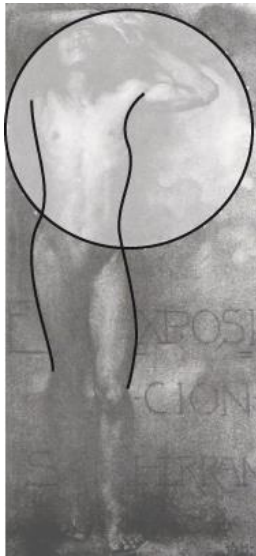


Fig. 72. "Forma" Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

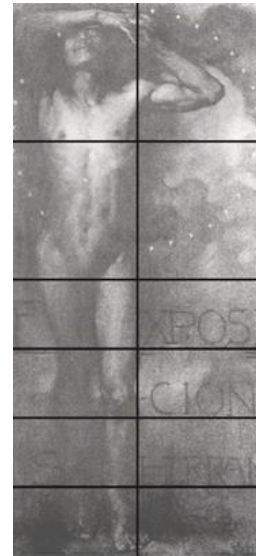


Fig. 73. "Composición" Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

El equilibrio se distribuye en la parte superior gracias a la iluminación, que acentúa el detalle de la pose. Por el contrario en la parte inferior se determinaron los elementos pesados como la letra, pues lo importante es situar el punto de fuga en la proporción del cuerpo que goza de éxtasis.

La verticalidad del torso con los brazos por encima proyecta ligereza centrando la atención solo en el movimiento del cuerpo. Si la pose fuera vista por detrás, mostraría un arqueamiento en la columna vertebral. Dicha postura refleja “el sueño de flotar” en un estado de liberación (Clark, 1981, pp. 279-282).

La estructura muscular corresponde a la de un hombre joven que exhibe un éxtasis o deleite, como si estuviera participando en el ritual que todo hombre pudiera atravesar para pasar a la edad adulta y vivir así las delicias de la vida relacionadas con los placeres.

Con respecto a los aspectos históricos, el 28 de junio de 1914 estalló la Primera Guerra Mundial. En México el 20 de agosto del mismo año Carranza asumió la presidencia de la República. Las exigencias de los zapatistas por negociar el reparto agrario hicieron que existiera enemistad entre Carranza y Zapata. Finalmente Villa en contra de Carranza, entra a la ciudad de México el 06 de diciembre, coincidiendo con Zapata. Después de años de lucha, el movimiento campesino logró el poder en el cual se mantuvo hasta 1915 cuando surgieron las discrepancias entre Villa y Zapata (Benítez, 1999, pp. 49-64). Tragedia y muerte sacudieron a Europa y México, las revueltas entre Carranza, Villa y Zapata desencadenaron sangrientas batallas que opacaron el anhelo de mejorar la calidad de vida del campesino quien constituye la base del pueblo mexicano.

El ámbito social en la ciudad de México fue difícil, pero aún así Herrán propone un desnudo pleno con movimientos de gozo y formalmente parecido a la escultura *La edad de bronce* de Auguste Rodin (Fig. 74), pues la postura que proponen ambos artistas capta perfectamente el movimiento del torso, el cual es dominado por el éxtasis que presenta el cuerpo al momento de tener una sensación placentera. Rodin y Herrán buscaron en la pose expresar la delicadeza corporal del hombre en unión del primitivismo. De igual forma la posición del cuerpo recuerda a las fotografías de desnudos masculinos tomadas por A. Calavas en 1895 (Fig. 75).



Fig. 74. "Auguste Rodin, La edad de bronce 1875-76" Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p.87

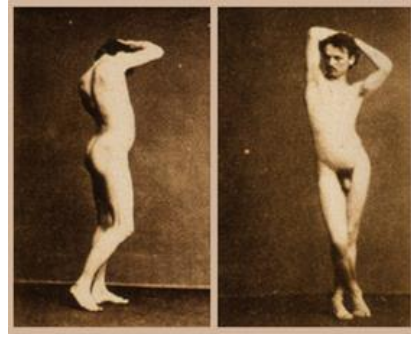


Fig. 75. "A. Calavas 1895" Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.50

El primitivismo que quiso transmitir Herrán es presentado también en lo burdo de los pies del protagonista, la tensión de los dedos sobre el suelo es armonizada con la delicadeza de la pisada la cual va en aumento por el estímulo del clímax que confronta.

El hecho de no mostrar los genitales masculinos supuso la aprobación de la decorosa sociedad mexicana de principios de siglo XX, pues no era tan usual presentarlos en ese entonces. Es decir, el ocultar los genitales dependió de la ideología del artista y de las academias de arte, además la finalidad de los desnudos de Saturnino Herrán eran mostrar las virtudes del hombre mexicano.

Quizá el omitir los genitales del hombre signifique abandonar una identidad con el fin de mudar a otra nueva, en la cual se pueda ser pleno y gozar de la naturaleza sin dejar de lado los sentimientos que causa el placer aunque la realidad sea distinta.

La intención de Saturnino Herrán fue reflejar el triunfo del hombre mediante un cuerpo ancestral, extasiado de juventud, preparado para vencer los disturbios provocados por la Revolución.

Además en 1914, Herrán comenzó una nueva etapa en su vida contrajo matrimonio con Rosario Arellano (Muñoz, 2010, p. 55). La pose de éxtasis que modela el hombre en su desnudo artístico, demuestra la pasión que Herrán tuvo por Rosario y el placer que le causó su labor como pintor.

4.5.3 Fuego Sagrado

Revista El Universal Ilustrado, Semanario artístico popular
Colección Librerías A través de los siglos
Año: 1917



Obra 21. “Fuego Sagrado” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p.202

Saturnino Herrán fue atento lector de los escritores modernistas, tarea que lo llevó a ser autor de portadas de libros y revistas como *El Universal Ilustrado*. En tal sentido realizó logotipos, viñetas y remates tipográficos para las editoriales Porrúa y Cvltvra, actividad que constituyó su principal fuente de ingresos (Garrido, 2004, p. 36).

La figura masculina de *Fuego Sagrado* ilustró la conmemoración del CVII aniversario de la Independencia de México (Muñoz, 2010, p. 61), preservando las peculiaridades del placer del éxtasis. El protagonista perfilado hasta las rodillas, rompe con los cánones de belleza masculina a cambio de alojar pasión en la expresión corporal, pues como se ha visto anteriormente, el hombre al desnudo, primero en el clásico, después en el

renacimiento y más tarde en el periodo neoclásico, fue ideado para protagonizar las escenas bélicas y trazar así su virilidad, sin embargo lo que importó a Herrán fue que se trataba de un ser humano.

Para lograr publicar el placer en *Fuego Sagrado*, Saturnino dispuso de un supuesto indígena que tiene facciones sumamente diferentes a los que acaba pintando, digamos que reboza delicadeza facial y corporal, bastante acorde al estímulo de deseo manifestado en la pose que modela.

El placer es observado claramente en el desplazamiento de la cabeza y columna hacia atrás. Además es también mostrado en las costillas y en la acción de su mano que acaricia su frente.

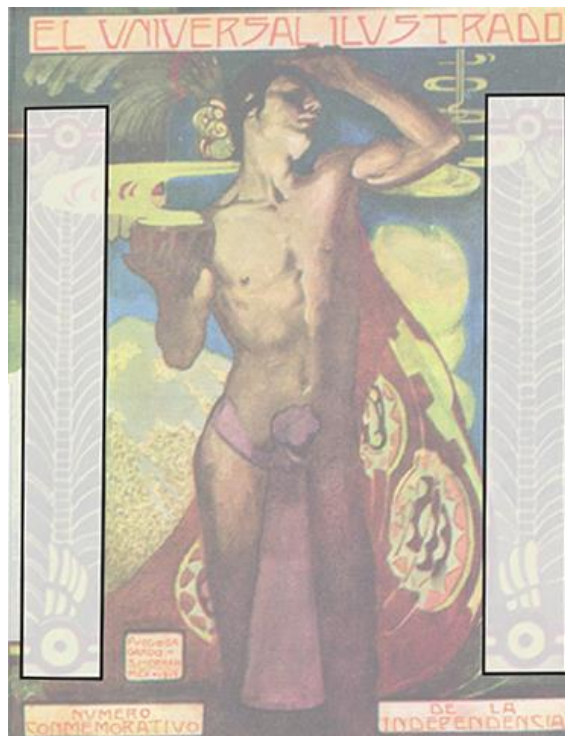


Fig. 76. "Forma" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). Saturnino Herrán Instante subjetivo. Elaborado por: *Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*

Herrán al colocar de lado a lado dos formas rectangulares exhibe la pose (Fig.76), ganando atraer la atención del observador, situación que hace admirar la fisonomía física

del personaje. Cabe agregar que la luz degradada que va de abajo hacia arriba le da elegancia a la silueta del hombre.



Fig. 77. “Color” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)

El color rojo de la capa colma de coraje y nobleza a la complexión del modelo que de hecho, engalana un máxtlatl de color índigo insinuando un mágico misticismo que transforma lo ideal (Ortiz, 1992, p.100) en inusual (Fig.77).

El éxtasis inusual en el hombre tipificó el exotismo porque rompió con los estereotipos establecidos según se ha visto. Cabe añadir que la pose revela la comfortable belleza física sin la necesidad de movimientos fuertes o rudos (Clark, 1981, pp. 236-238).

En el mismo propósito de realzar el atractivo masculino, Herrán decoró el fondo con el volcán Popocatepetl, tal como lo hizo en el tablero que presentó para conmemorar el Centenario de la Independencia. En esta ocasión el cráter nevado presenta un parecido a la estampa japonesa en la que se enaltece al Monte Fuji (Fig.78). Asimismo el celaje

azul de la obra es atenuado por nubes que estimulan que surja una asociación entre espíritu y naturaleza (Weisz, 2007, p.90)

Esta misma idea de asociar el espíritu y la naturaleza era promovida y defendida por el presidente Carranza (Garrido, 2004, p. 39), sin embargo la realidad de su gobierno fue diferente. En 1917 hubo daños y pérdidas en el campo, epidemias y constantes luchas que trataron de restar validez a sus palabras y régimen (Benítez J. M., 1999, p. 74).



Fig. 78. “Katsushika Hokusai, 1760–1849 Tormenta bajo el Monte Fuji, Aprox. 1830–32” Recuperado de: *The Metropolitan Museum of Art* (2016)

En cambio Saturnino Herrán le quita importancia al escándalo que la política de Carranza provocó, divulgando en la portada de la revista la esencia del hombre moderno, que consiste de ser atractivo y natural, relegando a un segundo término la vigorosidad, con el fin de liberar al cuerpo del deseo (Rey, 2014, p. 168).

La expresión corporal recuerda a los cautivos de Miguel Ángel (Fig.78) por el manierismo de la pose. Igualmente hace alusión al San Sebastián de Ángel Zárraga (Fig.80). La nueva mirada que le da el éxtasis al desnudo masculino sirvió para representarlo en un estado durmiente, de inconsciente excitación (Fig.81).

Desde tiempos clásicos la pose del éxtasis fue representada por la mujer o por deidades de apariencia andrógina, pues su atractivo fue insistido en la agudeza de su fisonomía delicada y placentera.

Durante el neoclasicismo este canon se consolidó exclusivamente en el desnudo femenino, imitando a la Venus en el movimiento curvo de la cadera, que es causado por el estremecimiento. En el modernismo el éxtasis en el hombre expresó la ruptura de estereotipos significando la liberación de sus sentimientos y naturaleza.



Fig. 79. “Miguel Ángel, Cautivo Aprox. 1513-16” Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p. 61



Fig. 80. “Ángel Zárraga, Ex voto (San Sebastián) 1910” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 237



Fig. 81. “George Platt Lines, Desnudo masculino 1935” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 251

Fuego Sagrado no solo buscó el inicial sentido nacionalista, sino que proyectó la belleza de un hombre al natural abriendo distintas líneas en la expresión del desnudo en el arte mexicano. La masculinidad amanerada también hace referencia al culto del cuerpo y de las raíces culturales, pues en la diferencia se encuentra la unidad y la igualdad.

4.6 La revelación del desnudo artístico

Saturnino Herrán fue un pintor académico que puso fin a la marcada indiferencia que se tenía por las temáticas prehispánicas, dado que las generaciones de artistas anteriores poco se inclinaban hacia ellas, o más bien, quien se lograba interesar efectuaba una obra con pincelada de ficción. Es decir, los personajes indígenas eran producto de un mundo casi imaginario.

Si bien es cierto, Herrán con su toque de estudio clásico, adquirido en su etapa de estudiante y docente, seguido después de su participación en la reproducción de los monumentos arqueológicos, hechizó de exotismo al indígena y a la mestiza concediéndoles una anatomía auténtica con la intención de crear un nuevo aporte en la pintura mexicana.

Saturnino no realizó viajes a Europa, tan solo empleó su capacidad intelectual apoyada de expresiones corporales para adentrarse en el modernismo. En su protesta contra el estilo dominante idealizó la esencia de la patria en figura de belleza viril, de hecho simbolizó una promesa asertiva y explícita que en el futuro abriría importantes construcciones creativas que mostrarían el lenguaje plástico del México contemporáneo (Ricart, 2007, p. 33).

En su propuesta reafirmó la iniciativa de ver en los rasgos del otro el sentido nacionalista y la riqueza del país, la cual fue precedida por *Bugambilias*, que ilustra claramente el regazo desnudo y pleno de la mujer mexicana, cuya naturaleza es el resultado de coloraciones únicas.

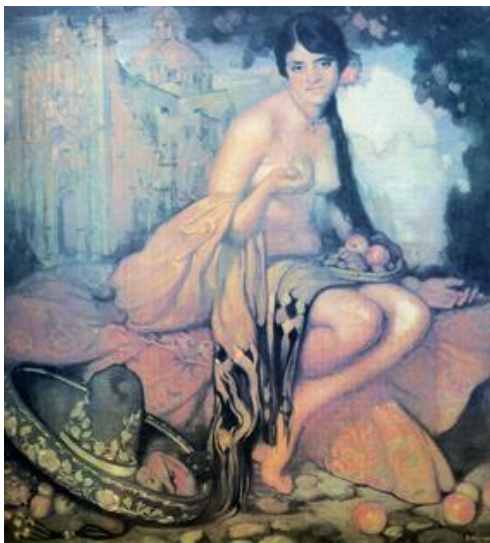
La iniciativa del sentido nacionalista se comenzó a tramar desde la perspectiva de los artistas foráneos a principios del siglo XIX, cada uno llegado a México en diferentes momentos de su historia procediendo de distintos lugares del mundo.

En tal sentido algunos formaron parte de San Carlos colaborando de menor a mayor medida en el germinar del patriotismo. Algo similar sucedió en la formación académica

de Saturnino Herrán. Maestros extranjeros y mexicanos, todos ellos con tendencias de vanguardia, afloraron de lleno los sentimientos del pintor para que originara con cánones y poses clásicas la razón y el valor del ser mexicano, mérito cimentado en la diversidad inusual del ser que trata de captarlo y aceptarlo en su situación subsistente.

El desnudo artístico de Herrán reveló las riñas e hizo frente a la opresión a través de las expresiones corporales (Jones, 2010, p. 19), vivificando con la desnudez el cambio de ideología entre artista y espectador, ya que las creaciones inéditas que involucraron al cuerpo comenzaron a moldear la mentalidad y el gusto del público (Bell, 1977, pp. 49-50), apropiándose del mismo cuerpo como manifestación cultural.

En concreto las posturas en la obra de Saturnino guardan ciertas similitudes con otras, como *El rebozo*, (Ver obra 22) cuadro que no fue analizado bajo la fuerza, el dolor y el placer por el reposo corporal que ostenta la mujer, la cual por su quietud en la pose crea una analogía con el lienzo de Paul Gauguin *La semilla de ariois* (Fig.82).



Obra 22. “Saturnino Herrán, *El rebozo* 1916” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.93



Fig. 82. “Paul Gauguin, *La semilla de ariois* 1892” Recuperado de: Cámara Fernández, C. (2012) *Gauguin El simbolismo de lo exótico*. p. 318

Cabe señalar que la mayoría de los desnudos femeninos pintados por Herrán modelan un descanso estandarizado o un reposo corporal, que según Kenneth Clark no expresan idea alguna, por ello no se clasificaron en ninguno de los anteriores esquemas (Clark, 1981, pp. 335-345).

Asimismo la obra de desnudo de Saturnino muestra una inclinación por la masculinidad. Ciertamente la flexibilidad energética y la tensión de los músculos fueron convenientes en las poses para enfatizar el ímpetu del ser primitivo y así reivindicarlo en la sociedad mexicana (Jones, 2010, p. 21).

La belleza de la fuerza masculina aplicada en las posturas corporales, no solo resolvió cuestiones de igualdad, sino que, al mismo tiempo abrió la brecha de una nueva posibilidad en la que el hombre podía observarse al desnudo y gozar de su perfección.

Incluso a principios del siglo XX se planteaba lentamente la idea de mostrar el desnudo masculino en público, ya que fotógrafos alemanes se interesaron por la isla de Sicilia, donde encontraron a jóvenes exuberantes de cuerpos fornidos que representaron para ellos la imagen de la Grecia antigua, pretexto oportuno que ayudó a que el hombre por primera vez pudiera disfrutar de la desnudez de su semejante.⁴³ (Leddick, 2000, pp. 68-71).

⁴³ [The 20th century was slowly but surely to see the male nude restored to public view]. “El siglo XX fue lentamente restaurada la idea de mostrar el desnudo masculino a la vista pública”. [The Baron soon combined his interest in his large-view camera and attractive young men very profitably. He produced some postcard views of Sicily and its monuments, but he also recreated his idea of life in early Greece. He peopled this fantasy world with naked boys]. “El Barón pronto combinó su interés en su cámara de lente amplio y jóvenes atractivos. El produjo algunas vistas de postal de Sicilia y sus monumentos, pero el también recreo su idea de la vida en la antigua Grecia. El pobló este mundo de fantasía con jóvenes desnudos”. [The pretexts of health and sport would still be thought necessary for quite a few years to come, though; the idea that men might actually be enjoying the view of another naked male body was still frightening one, and the idea that women might enjoy this same view was inconceivable]. “Los pretextos de que la salud y los deportes eran necesarios, seguirían por muchos años siguientes, entonces, la idea de que hombres realmente disfrutaran la vista de otro cuerpo masculino desnudo era todavía aterrador, y la idea de que mujeres pudieran disfrutar esta misma vista, era inconcebible.” (Marcelo Sánchez, 2016 trad.). Leddick David, *The male nude* [El desnudo masculino]. USA, Los Angeles: TASCHEN, 2000. pp.68-71

Herrán, al ejecutar el desnudo masculino, cuidó cada detalle para no sugerir obscenidad, incluso disimuló con paños y sombras los genitales agrupando lo más importante en la postura con la que trató de transmitir delicadeza sin caer en lo inverosímil.

Esto se puede ver en su *Indígena con vaso ceremonial* (Ver obra 23), su pose trae a la memoria a los jóvenes italianos (Fig.83) que conviven con la naturaleza y su propia desnudez.



Obra 23. “Saturnino Herrán, Indígena con vaso ceremonial 1916” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.72



Fig. 83. “Guglielmo Plüschow, Detalle fotográfico 1900” Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p. 87



Imagen 4. “Alfons Mucha, Cartel para los impresores hijos de Cassan 1897” Recuperado de: Meggs Philio B. (2000). *Historia del Diseño Gráfico*. p. 264

Por otro lado, la figura desnuda empleada en sus composiciones gráficas recuerda a las del cartelista francés Alfons Mucha⁴⁴, pues recalcó y justificó cada movimiento corporal con círculos y viñetas decorativas para transmitir existencia y entidad (Img. 4).

⁴⁴ Alphonse Mucha (1860-1939) Mostró una notable habilidad en la producción del cartel. Su tema dominante era una figura humana central rodeada de formas estilizadas, derivadas de plantas y flores. Su estilo inició el ascenso de L'Art Nouveau a principios del siglo XX. Meggs Philio B, *Historia del Diseño Gráfico* (México, DF.: Trillas, 2000) pp. 262-263

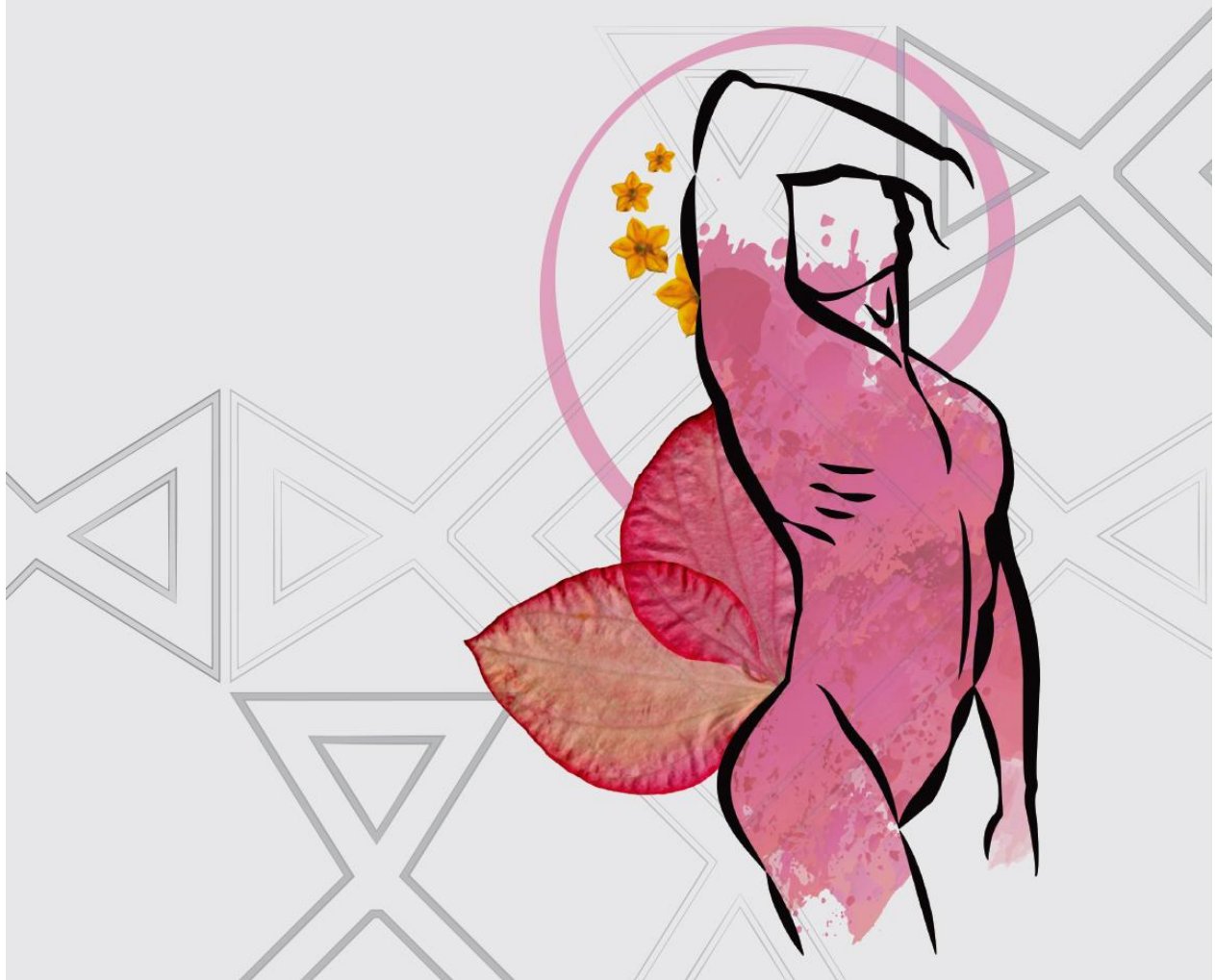
En la historia del arte, el desnudo artístico fue expuesto por medio de cánones clásicos que revelaron la vitalidad del ser humano. En esta lógica la desnudez clásica fue capaz de romper con el rebuscamiento de poses para señalar la razón y dar continuidad a la enseñanza académica, la misma que fue rota por desnudos que poseyeron características de personajes culturales como sinónimo de modernidad, los cuales conservaron esa vitalidad expuesta desde el comienzo.

La transición entre lo académico y lo moderno le tocó respirar a Saturnino Herrán, descubriendo en el exotismo latente de la época la desnudez del otro, del indígena, de la mestiza blanca de cabello negro, incluso la del joven y del anciano, desprendiéndose de ello una renovación de la esencia del ser mexicano cimentada en sus raíces que significaron su sentido de existencia.

Saturnino Herrán vio reflejada su propia esencia de vida en el desnudo artístico. Con fuerza física trabajó duramente para sobresalir y mantener a su familia en tiempos difíciles, con dolor agónico se despidió de los suyos, pero antes con el placer del éxtasis, resolló el amor de su esposa e hijo así como los triunfos obtenidos por su destreza pictórica.

Indudablemente el desnudo en la obra de Herrán es la piedra angular con la que se construyó la unificación social del México posrevolucionario, la cual fue integrada por el indígena fuerte y la mestiza pasionaria, personajes que fueron desenvueltos en actitudes efusivas que declaran fuerza, dolor y placer. En pocas palabras los ademanes empleados por Herrán dialogan un lenguaje universal que se repiten de una u otra manera en la tradición del género del desnudo artístico.

CONCLUSIONES



Con el fin de interpretar el tema del desnudo artístico en la obra pictórica de Saturnino Herrán insertado en el modernismo, se buscaron teorías y antecedentes de la desnudez en la historia del arte universal, desde las civilizaciones antiguas hasta el período de transformación en el que se desarrolló el pintor, incorporando también en esta lógica el método de interpretación. Esto sirvió para darle orden y coherencia al estudio.

Herrán abordó el desnudo utilizando cánones clásicos. Es decir, manejó posturas y expresiones corporales alusivas al estatuario griego. De igual manera la técnica y la temática en sus composiciones del cuerpo sin ropa son influenciadas por la ideología de las corrientes artísticas de la época, incorporándose en el estilo modernista y con ello al exotismo al contener en el género del desnudo artístico la emoción incipiente del mundo prehispánico.

El desnudo en la obra de Saturnino Herrán tiene como objetivo esencial incluir y reflejar la identidad del indígena mexicano. Asimismo se une a este fin de inclusión a la mestiza desnuda que es igualmente ajustada a posturas académicas.

El exotismo jugó un papel importante en el desarrollo estilístico de Saturnino Herrán, pues incorporó elementos naturales de México armonizados con la desnudez sensitiva del individuo, para adentrarse en el modernismo. La época en la que vivió Saturnino fue definida por la industrialización y los estereotipos afrancesados que únicamente beneficiaron a una acomodada clase social.

El artista por el contrario tuvo deseos de regresar a tiempos en los que el ser humano tenía contacto con la naturaleza, trabajaba la tierra y subsistía con su propia mano. De tal carácter el contexto nacional influyó profundamente en el pintor para exaltar los valores patrios en la desnudez.

Al revelar vigor, desconsuelo y gozo en las poses corporales, Saturnino les devolvió a los grupos sociales menos favorecidos su nivel de igualdad, colocándolos a la par de los demás habitantes del país. En síntesis, su forma de ver los tiempos modernos a destiempo sirvió para extraer de modo verídico la existencia precolombina y así manifestar la equidad tan buscada por el pueblo desde tiempos independientes.

Como conclusión se puede determinar que la hipótesis ha sido comprobada, ya que se lograron definir como elementos esenciales las expresiones corporales de fuerza, dolor y placer. De esta manera, el artista unió modelos ideales, emociones y prácticas académicas con un tratamiento novedoso que designó la consideración del otro como originario de México.

En este orden de ideas se constató efectivamente que al prescindir del ropaje al mexicano, Saturnino rompió el prototipo de belleza clásica, mostrando personas de tez ordinaria, lo cual lo lleva a proyectar un exotismo como atributo innovador con el que igualmente revistió a la población.

Herrán tan solo con la corporalidad y la desnudez introdujo conceptos como veracidad, intelecto y liderazgo para definir y constituir la nueva sociedad mexicana, acordando en ello el reconocimiento de las raíces prehispánicas, pues no utilizó símbolos patrios para indicar qué es ser mexicano.

Ante lo planteado, Herrán dictó la tendencia que llevó al arte a integrar el verdadero aspecto del México contemporáneo, idéntica tendencia que tomaron sus compañeros, unos después que otros para representar posteriormente al ciudadano y al indígena con rasgos dignos que mostrarían las raíces de la cultura y el legado del pasado prehispánico.

Al estudiar e interpretar la obra pictórica de Herrán uno de los resultados es que el desnudo clásico en el modernismo sirvió como base para iniciar el nacionalismo, ya que se tomó la tradición para expresar valores en situaciones de demanda, o sea cuando se necesitó decir quiénes conformaban propiamente la organización del territorio o del estado.

Otra aportación es que a pesar de que ya se había identificado el exotismo en la obra de Saturnino Herrán, al concepto no se le reconoce como variante unificadora y global que benefició al surgimiento del discurso nacionalista en México. En sí, el exotismo

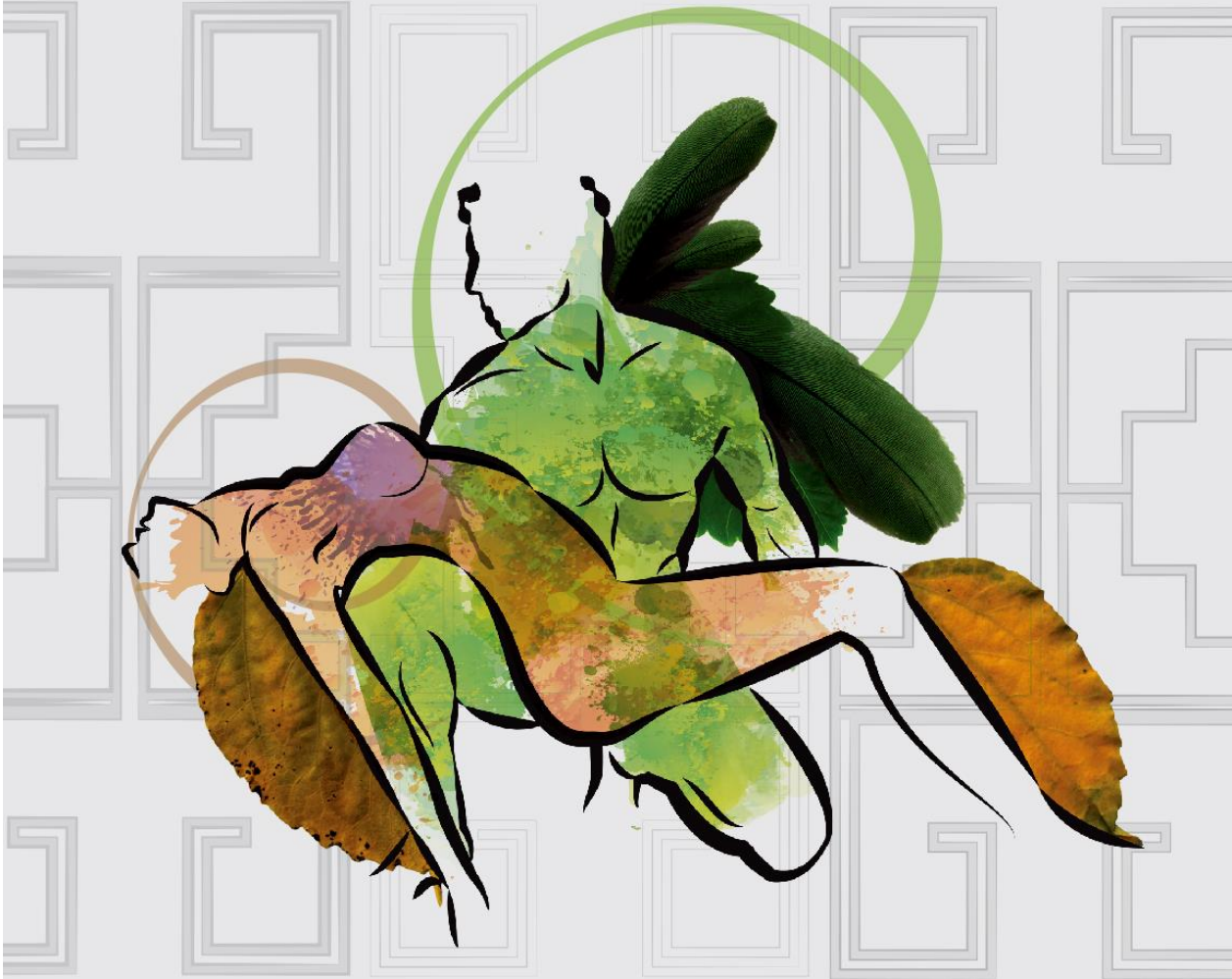
redescubrió la verdadera belleza y naturalidad del indígena para ser de él, el personaje principal de la identidad cultural mexicana.

Se debe agregar al discernimiento que en las obras cercanas a su muerte, Herrán comenzó poco a poco a utilizar altos contrastes en las carnaciones, propiedad que minimiza al detalle dibujístico que vino elaborando en un comienzo. Con la técnica aumentó el valor del color para proyectar la emotividad del alma, reflejando a la par un evolucionado trabajo que rayó casi en los cuerpos de perspectiva elevada del Art Déco.

Con respecto a las influencias, no solo las de sus maestros fueron importantes, como se ha señalado en las diferentes biografías del artista. Su obra de desnudo artístico habla de una etapa significativa a la que se le debe dar crédito, dado que el pintor realizó a través de su experiencia personal, un viaje de exploración, acción que lo llevó a madurar y a trazar nuevas rutas, colocándose a la altura de pintores aventureros que buscaron una visión renovadora.

Herrán, al emprender su expedición, se adentró al cosmos prehispánico para dar un mensaje propio de talle universal, pues no se alejó de México para liberar su imaginación y proponer un cambio en la realidad estética del cuerpo. La perspectiva que exteriorizó Herrán devela sus propias prácticas y creencias sobre la corporalidad. Ciertamente a través de su obra de desnudo señaló su estado espiritual ideal, justamente para reflejar los sentimientos del otro. Estas circunstancias dejan percibir la personalidad del artista. El desnudo artístico de Saturnino Herrán es un clásico reinventado y acaparado por el dramatismo, el cual fue centrado en las sensitivas poses que llegaron para quedarse. Las apariencias de sus personajes gradualmente se volvieron estilizadas, detalle que rompió y dio el efecto de expresar libremente el cuerpo. Para finalizar, en su conjunto de propuestas se identificó que el desnudo femenino concibe nuevas directrices de estudio, en otros términos, la mujer desnuda y extasiada involucrada en la poca producción artística de Saturnino Herrán favoreció al culto de la diva mexicana que acaparó la pantalla grande y el interés del espectador por su majestuosidad, encanto y exotismo dentro de los escenarios claramente nacionales.

ANEXOS





Obra 1. "David, pedestal y ánfora 1906" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 23



Obra 2. "Cabeza 1910" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 74



Obra 3. “El beso de la muerte 1913” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 33



Obra 4. “Portada, La muerte del cisne 1915” Recuperado de: Garrido, L. (1971). *Saturnino Herrán*.



Obra 5. “La noche 1916” Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 44



Obra 6. “Portada, Flechador 1917” Recuperado de: Garrido, L. (1971). *Saturnino Herrán*.



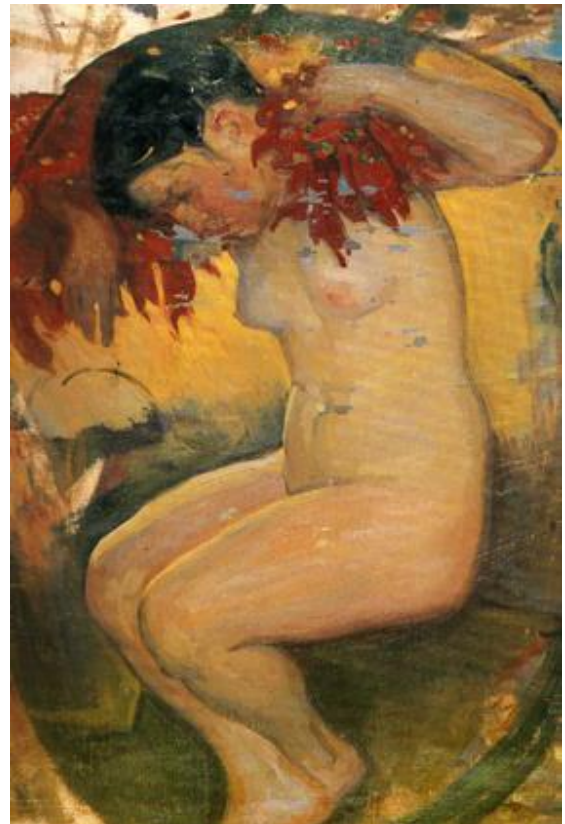
Obra 7. "La criolla de la mantilla 1917" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 95



Obra 8. "Nuestros dioses 1918" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. pp.174-175



Obra 9. "Portada, Salón de Mel, Libro prohibido 1918"
 Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán*
Instante subjetivo. p. 201



Obra 10. "Desnudo de mujer con flores rojas s/f"
 Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino*
Herrán acompañado por textos de Ramón López
Velarde. p. 127



Obra 11. "Desnudo masculino s/f" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos*
de Ramón López Velarde. p. 110

Lista de figuras

- Fig. 1. "Venus de Savignano" Recuperado de: Curcio, A. (1980). *Antiguas civilizaciones Vol.1.* p.17
- Fig. 2. "Escena de fiesta en la tumba de Nebanum en Tebas 1400 a. C." Recuperado de: Curcio, A. (1980). *Antiguas civilizaciones Vol.4.* p.17
- Fig. 3. "Detalle pictórico en Pompeya, Teseo derrota al Minotauro" Recuperado de: Curcio, A. (1980). *Antiguas civilizaciones Vol.7.* p.18
- Fig. 4. "Viga de la Pasión, detalle arte paleocristiano 1192-1220" Recuperado de: *Museu Nacional d'Art de Catalunya (2016)*
- Fig. 5. "Miguel Ángel, Detalle, Creación de Adán 1510" Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude.* p.20
- Fig. 6. "Caravaggio, El amor victorioso 1602" Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude.* p.20
- Fig. 7. "François Gérard, Amor y Psique 1798" Recuperado de: Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848.* p.22
- Fig. 8. "Joseph Désiré Court, Mujer joven a la búsqueda del río 1824" Recuperado de: Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848.* p.23
- Fig. 9. "Jerónimo Antonio Gil s/f" Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano.* p.26
- Fig. 10. "Manuel Vilar, Tlahuicole 1851" Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano.* p.28
- Fig. 11. "Anónimo, Gladiador romano s/f" Recuperado de: Fernández, J. (1993). *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Vol. Tomo I).* p.28
- Fig. 12. "José Salome Pina, Salida de Agar 1852" Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano.* p. 29
- Fig. 13. "Santiago Rebull, La muerte de Abel 1852" Recuperado de: Fernández, J. (1993). *Arte Moderno y Contemporáneo de México (Vol. Tomo I).*
- Fig. 14. "Felipe S. Gutiérrez, La amazona de los Andes 1891" Recuperado de: Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano.* p.31
- Fig. 15. "Antonio Fabrés, Los borrachos 1896" Recuperado de: *Museo Nacional de Arte (2015)*
- Fig. 16. "Germán Gedovius, Desnudo barroco s/f" Recuperado de: *Museo Nacional de Arte (2015)*
- Fig. 17. "Julio Ruelas, La domadora s/f" Recuperado de: Museo Nacional de Arte de México (2004).
- Fig. 18. "Ángel Zárraga, La bailarina desnuda 1909" Recuperado de: *Colección Andrés Blaisten (2015)*
- Fig. 19. "Arte Griego 400 a.C." Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal.* p.39
- Fig. 20. "Pierre-Paul Prod'hon, Desnudo de mujer visto desde atrás 1810-1820" Recuperado de: Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y Romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848.* p.39
- Fig. 21. "Idolino, Arte griego del siglo IV a.C." Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal.* p.40
- Fig. 22. "Eugène Durieu, desnudo masculino 1854" Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude.* p.40
- Fig. 23. "Saturnino Efrén Herrán Guinchard 1887-1918" Recuperado de: Emerich, L. (2010). *Las edades de Saturnino Herrán.* p.56
- Fig. 24. "Templo de la Agricultura, mural de las ofrendas, según Saturnino Herrán y Gamio 1922" Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I.* p.58
- Fig. 25. "Templo de la Agricultura, según Saturnino Herrán y Gamio 1922" Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I.* p.59

- Fig. 26. “Templo de la Agricultura, según Saturnino Herrán y Gamio 1922” Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I*. p.59
- Fig. 27. “Saturnino Herrán” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p.60
- Fig. 28. “Escena callejera en la capital de México a principios del siglo XX” Recuperado de: Alvear Acevedo, C. (1964). *Historia de México*. p.62
- Fig. 29. “Joan Brull, Adelfas 1904” Recuperado de: *Museo del Modernismo Barcelona (2016)*
- Fig. 30. “Paul Gauguin, Eva exótica 1890” Recuperado de: Cámara Fernández, C. (2012) *Gauguin El simbolismo de lo exótico*. p.64
- Fig. 31. “José María Velasco, Valle de México desde el Molino del Rey 1900” Recuperado de: *Museo Nacional de Arte (2016)*
- Fig. 32. “Federico Catherwood, Litografía, Ruinas de Uxmal” Recuperado de: Tíbol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. p. 66
- Fig. 33. “Templo de la Agricultura” Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I*. p.66
- Fig. 34. “Leandro Izaguirre, El suplicio de Cuauhtémoc 1892” Recuperado de: *Museo Nacional de Arte (2016)*
- Fig. 35. “José Agustín Arrieta, El almuerzo” Recuperado de: Tíbol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. p. 67
- Fig. 36. “Momentos interpretativos en la obra de arte” Recuperado de: Panofsky, E. (1987). El significado en las artes visuales. Elaborado por: *Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2015)*
- Fig. 37. “Línea y Proporción” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 38. “Color” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 39. “Arte griego, Apolo de Belvedere II a.C.” Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p.76
- Fig. 40. “Wilhelm von Gloeden 1900” Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.76
- Fig. 41. “Línea” Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 42. “Color” Recuperado de: Garrido, F. (2004). Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 43. “Templo de la Agricultura, Detalle del mural de las ofrendas, según Saturnino Herrán y Gamio 1922” Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I*. p.79
- Fig. 44. “Belvedere, Torso Siria 30 a.C.” Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p. 80
- Fig. 45. “Oliverio Hinojos, El castigo de los sentidos III 1990” Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 80
- Fig. 46. “Apolo Sauróctonos, Imitación de Praxiteles, hacia 350 a.C.” Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p.82
- Fig. 47. “Línea” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). Saturnino Herrán Instante subjetivo. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 48. “Color” Recuperado de: Muñoz, V. (2010). Saturnino Herrán Instante subjetivo. *Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 49. “Losa de Tepetzintla, según la publicación de Alfredo Chavero en 1877” Recuperado de: Bosch Gimpera, P. (2005). *Cuarto Coloquio Pedro Bosch Gimpera*.p.84
- Fig. 50. “Cubierta de cofre de la tumba de Tutankamón” Recuperado de: *Curcio, A. (1980). Antiguas civilizaciones Vol.4*. p.84

- Fig. 51. "George Desvallieres, Los tiradores de arco 1895" Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p.85
- Fig. 52. "Escultura masculina Mexica" Recuperado de: Solís, F. (1998). *Cien obras maestras del arte mexicano Época prehispánica*. p.85
- Fig. 53. "Wilhelm von Gloeden 1900" Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.85
- Fig. 54. "Detalle, La leyenda de los volcanes 1910" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.87
- Fig. 55. "Forma y línea" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 56. "Color" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 57. "Hija de Níobe, Arte griego del siglo V a.C." Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 91
- Fig. 58. "Línea" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 59. "Color" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 60. "Miguel Ángel, Piedad" Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 96
- Fig. 61. "George Minne, Arrodillado en la fuente 1898" Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 96
- Fig. 62. "Arte pergamino del siglo III a.C. Marsias" Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 98
- Fig. 63. "Forma" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 64. "David Alfaro Siqueiros, El colgado 1947" Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 99
- Fig. 65. "Katsushika Hokusai, 1760-1849, Antiguo árbol de ciruelo floreciendo, Aprox. 1800" Recuperado de: *The Metropolitan Museum of Art (2016)*
- Fig. 66. "Templo de la Agricultura, flores y semillas, según Saturnino Herrán y Gamio, 1922" Recuperado de: de la Fuente, B. (2001). *La pintura mural prehispánica en México Tomo I*. p.101
- Fig. 67. "Línea" Recuperado de: Museo Nacional de Arte de México (2004). *El espejo simbolista Europa y México, 1870-1920. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 68. "Tritona, Imitación de Scopas del siglo IV a.C." Recuperado de: Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 103
- Fig. 69. "Hermenegildo Anglada Camarasa, Desnudo bajo la parra 1909" Recuperado de: *Museo Carmen Thyssen Málaga (2015)*
- Fig. 70. "Fotografía de desnudo femenino de principios de siglo XX" Recuperado de: Dupouy, A. (2011). *Historia de la fotografía erótica*. p.103
- Fig. 71. "Desnudo masculino, fotografía de Guglielmo Plüschow 1900" Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.104
- Fig. 72. "Forma" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 73. "Composición" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde. Elaborado por: Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 74. "Auguste Rodin, La edad de bronce 1875-76" Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p.108
- Fig. 75. "A. Calvas 1895" Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p.108

- Fig. 76. "Forma" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. Elaborado por: *Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 77. "Color" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. Elaborado por: *Marcelo Rafael Sánchez de la Torre (2016)*
- Fig. 78. "Katsushika Hokusai, 1760–1849 Tormenta bajo el Monte Fuji, Aprox. 1830–32" Recuperado de: *The Metropolitan Museum of Art (2016)*
- Fig. 79. "Miguel Ángel, Cautivo Aprox. 1513-16" Recuperado de: Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. p. 113
- Fig. 80. "Ángel Zárraga, Ex voto (San Sebastián) 1910" Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 113
- Fig. 81. "George Platt Lines, Desnudo masculino 1935" Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p. 113
- Fig. 82. "Paul Gauguin, La semilla de ariosis 1892" Recuperado de: Cámara Fernández, C. (2012) *Gauguin El simbolismo de lo exótico*. p. 115
- Fig. 83. "Guglielmo Plüschow, Detalle fotográfico 1900" Recuperado de: Leddick, D. (2000). *The male nude*. p. 117

Lista de imágenes adicionales

- Imagen 1. "Arte helenístico, Afrodita del Capitolio" Recuperado de: *Clark, K. (1981). El desnudo: un estudio de la forma ideal*. p. 34
- Imagen 2. "Laocoonte 20-20 a.C" Recuperado de: Fualdoni, F. (2009) *Male Nude*. p. 49
- Imagen 3. "Anne Louis Girodet Trioson, Mademoiselle Lange como Venus 1798" Recuperado de: *Toman, R. (2000). Neoclasicismo y Romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848*. p. 52
- Imagen 4. "Alfons Mucha, Cartel para los impresores hijos de Cassan 1897" Recuperado de: *Meggs Philio B. (2000). Historia del Diseño Gráfico*. p. 117

Catálogo de obras de Saturnino Herrán dentro de la investigación

1. "Saturnino Herrán, Sátiro s/f" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.47
2. "Saturnino Herrán, Desnudo de vieja s/f" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.48
3. "Saturnino Herrán, Desnudo de mujer 1915" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.54
4. "Saturnino Herrán, Adonis 1903" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.57
5. "Saturnino Herrán, El centauro raptando a Deyanira 1903" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.57
6. "Saturnino Herrán, Autorretrato con calavera 1918" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p.61
7. "Nuestros dioses antiguos" Recuperado de: Mantilla, O. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. p.73
8. "Panneau decorativo 1916" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.74
9. "El quetzal" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.77
10. "Boceto de El quetzal s/f" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 79

11. "Flechador" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p.81
 12. "La leyenda de los volcanes" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 86
 13. "La leyenda de los volcanes 1910" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 87
 14. "El hijo pródigo" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.92
 15. "Estudio para El hijo pródigo s/f" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.93
 16. "Estudio preparatorio para El último canto" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.97
 17. "El último canto 1914" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.98
 18. "Bugambilias" Recuperado de: Museo Nacional de Arte de México (2004). *El espejo simbolista Europa y México, 1870-1920*. p.100
 19. "Bugambilias s/f" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*.p.102
 20. "Exposición S. Herrán" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.105
 21. "Fuego Sagrado" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p.109
 22. "Saturnino Herrán, El rebozo 1916" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.115
 23. "Saturnino Herrán, Indígena con vaso ceremonial 1916" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p.117
-
1. "David, pedestal y ánfora 1906" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 124
 2. "Cabeza 1910" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 124
 3. "El beso de la muerte 1913" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 125
 4. "Portada, La muerte del cisne 1915" Recuperado de: Garrido, L. (1971). *Saturnino Herrán*. p. 125
 5. "La noche 1916" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 126
 6. "Portada, Flechador 1917" Recuperado de: Garrido, L. (1971). *Saturnino Herrán*. p. 126
 7. "La criolla de la mantilla 1917" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 127
 8. "Nuestros dioses 1918" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p.127
 9. "Portada, Salón de Mel, Libro prohibido 1918" Recuperado de: Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. p. 128
 10. "Desnudo de mujer con flores rojas s/f" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 128
 11. "Desnudo masculino s/f" Recuperado de: Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. p. 128

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, J. (1994). *Expresión y apreciación artísticas: artes plásticas*. México, D.F.: Trillas.
- Alvear Acevedo, C. (1964). *Historia de México* (Segunda Edición ed.). México, D.F.: Editorial Jus.
- Bell, D. (1977). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. México, D.F.: Alianza.
- Benítez, J. M. (1997). *Historia de México I*. México, D.F.: Colección Ciencia Educativa.
- Benítez, J. M. (1999). *Historia de México II*. México, D.F.: Colección Ciencia Educativa.
- Berger, J. (1975). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Bernal, I. (2000). *Historia general de México: versión 2000*. México, D.F.: El Colegio de México.
- Biblia, L. S. (2005). (F. Torres Amat, Ed.) Colombia, Bogotá: OCEANO.
- Bornay, E. (1988). *El Siglo XIX*. Barcelona, España: Editorial Planeta .
- Bosch Gimpera, P. (2005). *Cuarto Coloquio Pedro Bosch Gimpera*. (E. Vargas Pacheco, Ed.) México, D.F.: UNAM. Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Bravo Vargas , G. (2010). *Acueducto del padre tembleque, breve estudio de la arquería mayor*. México, D.F: Edición del Autor.
- Cabrera Rodríguez, J., Armas Díaz, F., & Granada Carreto, L. (2006). *Producción de Bugambilia en Morelos*. Zacatepec, Morelos, México: SAGARPA.
- Cámara Fernández, C. (2012). *Gauguin El simbolismo de lo exótico*. Alcobendas, Madrid: Editorial LIBSA.
- Canal Once, Mendía Mejía, G., García Cepeda, M. C., & Cabrera Cuarón, E. (23 de Septiembre de 2015). *Artes-Saturnino Herrán*. México, D.F. Instituto Politécnico Nacional.
- Clark, K. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- de la Fuente, B., Navarrijo Ornelas , L., & Luna, S. A. (2001). *La pintura mural prehispánica en México* (Vol. Tomo I y Tomo II de I). Méxicó, DF.: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Dempsey, A. (2002). *Estilos, escuelas y movimientos Guía enciclopédica del arte moderno*. (M. M. Gutiérrez, Trad.) Barcelona: Blume.

- Díaz Lavado, J. M. (2002). *"La educación en la antigua Grecia"*, en *Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas*. Almendrajo, España: Junta de Extremadura.
- Emerich, L. C. (2010). *Las edades de Saturnino Herrán*. Aguascalientes, Ags.: Aguascalientes.
- Escobar, C. C. (2012). *Pintando a la Nueva Nación*. Toluca de Lerdo, Estado de México : Fondo Editorial Estado de México .
- Fernández, J. (1993). *Arte Moderno y Contemporáneo de México* (Vol. Tomo I). México, D.F: UNAM.
- Florescano, E. (29 de Julio de 2004). *En la época de Porfirio Díaz*. Recuperado el 05 de Julio de 2016, de La Jornada.
- Galí, M., Arroyo, S., E. L., Ruíz de Garza, A., & Velázquez, A. (1987). *La Lotería de la Academia Nacional de San Carlos, 1841-1863: muestra Diciembre 1986-Marzo 1987*. México, D.F.: INBA.
- Garrido, F. (2004). *Saturnino Herrán acompañado por textos de Ramón López Velarde*. México, D.F.: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Gómez Gómez, A., & Parejo Jiménez, N. (2005). *La fotografía del pubis natural al pubis rasurado. Variaciones sobre una misma forma*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2016, de Terceras Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología. Universidad Carlos III, Editorial Archiviana: e-archivo.uc3m.es
- González, A. J. (1989). *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona, España: Anthropos Editorial.
- Gualdoni, F. (2009). *Male Nude*. Milano, Italia: Skira.
- Harrison, C. (2000). *Modernismo: Movimientos en el Arte Moderno Serie Tate Gallery*. (M. Schoendorff, Trad.) Millbank, Londres: Encuentro.
- Jones, A. (2010). *El cuerpo del artista*. (T. Warr, Ed., & C. Franch Ribes, Trad.) Londres: Phaidon.
- Laski, H. J. (1939). *El liberalismo europeo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Leddick, D. (2000). *The male nude*. USA, Los Angeles: TASCHEN.
- Ledesma, J. (2005). *El "De Itinere Deserti" de San Ildelfonso de Toledo*. Toledo: Instituto Teológico San Ildelfonso.

- León-Portilla, M. (2005). *El mito de dos volcanes Popocatépetl Iztaccíhuatl*. México, D.F.: Editorial RM.
- Libis, J. (2001). *El mito del andrógino*. (M. Tabuyo, & A. López, Trads.) Madrid, España: Ediciones Siruela.
- Mantilla, O. A., Ferlier, O., & Rey, X. (2014). *El hombre al desnudo dimensiones de la masculinidad a partir de 1800*. México, D.F.: INBA.
- Martínez Villanueva, S. (2005). *Horizontes literarios en Aguascalientes: escritores de los siglos XIX y XX*. Aguascalientes, Ags.: UAA.
- Martínez, O. J. (22-24 de Octubre de 2007). *Miradas transversales de la fotografía de desnudo masculino a la antigüedad clásica*. (Logroño, España) Recuperado el 11 de Febrero de 2015, de Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes.
- Meggs, P. B. (2000). *Historia del Diseño Gráfico*. (I. M. Izaguirre, Trad.) México: Trillas.
- Moore, K. (1998). *Compendio de Anatomía con orientación clínica*. Barcelona, España: MASSON.
- MUNAL. (2004). *El espejo simbolista Europa y México, 1870-1920*. México, D.F.: Museo Nacional de Arte.
- MUNAL. (17 de Septiembre de 2014). *Territorio ideal José María Velazco perspectiva de una época*. Recuperado el 04 de Julio de 2016, de Museo Nacional de Arte.
- Muñoz, V. (2010). *Saturnino Herrán Instante subjetivo*. Aguascalientes, Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes .
- Musées, P. (16 de Marzo de 2016). *Pintura, el cuerpo y el alma*. Recuperado el 04 de Octubre de 2016, de www.parismusees.paris.fr
- Ortiz, G. (1992). *El significado de los colores*. México, D.F.: Trillas.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. (N. Ancochea, Trad.) Móstoles, Madrid: Alianza Editorial .
- Pérez Sánchez, M. (2003). *Dibujo. Historia del Arte (Vol. IV)*. España: Editorial MAD.
- Picciarotti, G. (2000). *La pintura barroca en Italia*. Madrid, España: Ediciones AKAL.
- Prater, A. (2007). *Venus ante el espejo: Velázquez y el desnudo*. (M. L. Balseiro, Trad.) Londres: CEEH Centros de Estudios de Europa Hispánica.
- Ramírez, F. (1976). *Saturnino Herrán*. México, D.F.: UNAM.

- Ramírez, F. (1986). *Verdades (1905): Un discurso de Antonio Fabrés*. (México, D.F.) Recuperado el 11 de Mayo de 2015, de Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.
- Ramírez, F. (2008). *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México, D.F.: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ramírez, F. O. (2005). *Arte moderno de México: colección Andrés Blaisten*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ricart, J. (2007). *Grandes maestros de la pintura: Much*. Barcelona, España: Editorial Sol 90.
- Rodríguez, A. M. (12 de Septiembre de 2010). *Teotihuacán cumple un siglo de ser ventana a una urbe milenaria*. Recuperado el 06 de Julio de 2016, de La Jornada.
- Solís, F. (1998). *Cien obras maestras del arte mexicano Época prehispánica*. México, D.F.: Editorial México Desconocido.
- Soto, V. (2009). *Modigliani el rostro intemporal*. Alcobendas, Madrid: Editorial Libsa.
- Suárez, A. (1988). *El siglo XX*. Barcelona, España: Editorial Planeta .
- Tibol, R. (1964). *Historia General del Arte Mexicano*. México, D.F.: Editorial Hermes.
- Toman, R. (2000). *Neoclasicismo y romanticismo Arquitectura, Escultura, Pintura y Dibujo 1750-1848*. Barcelona, España: Könemann.
- UNAM. (1989). *Saturnino Herrán Jornadas de Homenaje*. México, D.F: UNAM.
- Val Cubero, A. (2003). *La percepción social del desnudo femenino en el arte (Siglo XVI y XIX) Pintura, mujer y sociedad*. España, Madrid: Minerva Ediciones.
- Valdearcos, E. (30 de 08 de 2014). *El arte griego*. (Valencia, España) Recuperado el 26 de 08 de 2016, de Clío Proyecto.
- Weisz, C. G. (2007). *Tinta del exotismo : la libertad de la Otredad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.