

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

JULIO RUELAS Y SU OBRA

T E S I S

Que para optar por el título de

LICENCIADO EN HISTORIA

p r e s e n t a

TERESA DEL CONDE PONTONES

México, D. F.

Octubre 1974



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

	Pág.
Prefacio	1
Capítulo I.- Introducción: enmarcamiento histórico-cultural.	3
Capítulo II.- Biografía de Julio Ruelas	31
Capítulo III.- Julio Ruelas como pintor	64
a) Retratos	
b) Pintura de género	
c) Paisaje	
d) Pintura fantástica	
Capítulo IV.- Julio Ruelas como dibujante y artista gráfico	101
a) Dibujos naturalistas	
b) El simbolismo en las ilustraciones y análisis de las mismas	
c) Los grabados	
Capítulo V.- La crítica de Arte y Julio Ruelas	154
Capítulo VI.- Conclusiones	185
Bibliografía	197
Apéndice.- Catálogo de las pinturas	203

Prefacio

Hace varios años me ví por primera vez ante algunas obras de Julio Ruelas. Particularmente el aguafuerte La Crítica, llamó mi atención, tanto por la carga psicológica que contiene, cuanto por su calidad plástica. Desde entonces albergué el proyecto de llegar a conocer a fondo la obra de este artista. Sin embargo, debo aclarar que lo que me interesaba fundamentalmente en ese tiempo era la psicología y no propiamente el arte, y bajo un enfoque psicológico (distorsionado tal vez), veía a Julio Ruelas.

Mucho tiempo después, comentando las características de algunas obras de Ruelas con la persona que después me dirigió este trabajo, surgió la idea de encauzar mi interés por Ruelas en un estudio, no ya psicológico, sino de investigación, que constituyera mi tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia.

Xavier Moyssén dirigió esta tesis, y a él mismo se la dedico.

Varias personas me ayudaron en el curso de la investigación. Severino Ruelas Crespo, Alejandro Ruelas Crespo, Pablo Ruelas Quintanar y Guadalupe Morillo Safa me dieron acceso a sus colecciones privadas cuantas veces fue necesario. Archivaldo Burns

me permitió examinar las dos pinturas que tiene en su poder, haciéndome interesantes comentarios sobre las mismas. Ana Elena Díaz Alejo, directora del Centro de Estudios Literarios de la U.N.A.M., me permitió consultar la colección completa de la Revista Moderna, circunstancia que me dió la posibilidad no sólo de adentrarme en la obra de Ruelas como ilustrador, sino también de adquirir conocimientos sobre la época y en especial sobre el Movimiento Modernista. Héctor Valdés me proporcionó útiles datos acerca de la mencionada revista.

Jorge Bribiesca hizo posible la obtención de copias de la mayor parte de las fotografías de obras de Ruelas existentes en el archivo fotográfico del I.N.B.A.L. Eduardo Zajur y Francisco del Villar, miembros del Instituto Mexicano de Psicoanálisis, dirigido por Erich Fromm, accedieron a interpretar conmigo algunos aspectos sobre la temática de Ruelas; sus comentarios me fueron muy esclarecedores.

A todas estas personas mi reconocimiento sincero.

CAPITULO I

I N T R O D U C C I O N

Las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del actual, México vivió la artificiosa situación conocida como "la paz porfiriana", creada a partir de la consolidación del régimen dictatorial del General Díaz en el país. El año de 1890 la carta constitucional que prohibía la reelección fue modificada, por eso Porfirio Díaz pudo ocupar el poder ininterrumpidamente desde 1885 en que el General Manuel González terminó su período presidencial, hasta 1910.

El poderoso grupo político de los científicos, bajo la hábil dirección del Ministro de Hacienda José Ives Limantour (quien era hijo de hebreos franceses), llegó a establecer al lado de la dictadura política, una dictadura económica que favoreció los intereses de la clase a la cual pertenecía: la burguesía, cuyo orden se identificaba según el pensar de este grupo con los intereses mismos de la nación. Con la intervención de Limantour en la vida política de México empieza el apogeo del porfirismo, él era un hombre que dominaba las cosas que tenía en sus manos y llegó a hacer de la renta pública un modelo de organización. Su preponderancia alcanzó la culminación cuando ocurrió el fallecimiento de

Manuel Romero Rubio el año de 1893. A partir de esta fecha todas las finanzas estuvieron manejadas por un grupo de individuos, favorecedor de intereses muy determinados, encabezados por un político hábil que llegó a hacerse indispensable para el equilibrio del régimen. En esta forma la dictadura se convirtió en una necesidad. (1)

Esta situación tuvo un doble efecto: por un lado es cierto que el país prosperó, creció el número de fábricas, aumentaron la producción minera, y el consumo del algodón; la red de ferrocarriles que al inicio del gobierno porfirista sólo contaba con el tramo de México a Veracruz, llegó a abarcar 25.000 kilómetros de extensión al final del mismo. Además la capital de la República se convirtió en una verdadera ciudad moderna, "no en balde los admiradores de don Porfirio se congratulaban con él por las bellezas del París de América". (2)

Estas manifestaciones de progreso tuvieron su razón de ser debido a que todo lo que se logró fue a costa de un gran desequilibrio en la distribución de la riqueza, la cual se concentró en manos de una mínima proporción de la población; el problema de la tierra es uno de los más ilustrativos de la situación imperante. Las grandes haciendas no eran cultivadas con la finalidad de obtener mayor rendimiento de la tierra, puesto que en su mayor parte eran propiedad de hacendados que no eran agricultores, sino

gente de la ciudad que dejaba las haciendas en manos de administradores; pagaban pocos impuestos y no les importaba otra cosa que recibir cantidades suficientes de dinero para vivir hogadamente y fuera en la capital del país o en el extranjero. J. B. Santiesteban relata en un estudio realizado sin malicia, cómo era el funcionamiento de las haciendas durante el porfirismo. "Cuida y maneja los intereses del propietario el administrador. El trabajo del hacendado, en esencia, consiste en elegir un administrador honrado y emprendedor... Cuando termina la tarea cotidiana, que siempre es al compás de la caída del día, el administrador se dirige a su despacho para vigilar la raya de los peones. No todos éstos acuden al acto, debido a que la mayoría tiene impercederas cuentas con la tienda". (3) El administrador, (relata otro escritor), tiene tanto poder en la hacienda que "concede licencias matrimoniales o de bautizo; dicta sentencias para rijosos o para quienes hayan cometido estupros o latrocinios; ordena persecuciones o encarcelamientos". (4)

Por lo tanto, la tienda de raya era uno de los organismos más lucrativos con que contaba la administración de la hacienda. Muy pocos eran los peones que podían pagar con dinero, ya que al llegar a la hacienda se les abría una cuenta y nunca llegaban a saber cuánto debían. Así las cosas, por lo común estaban "encasillados", es decir, vendidos, porque siempre eran deudores, además sus salarios eran ínfimos y permanecían sin elevarse por años. (5)

Por otra parte, la situación de las tierras se vino a agravar con la fundación de las Compañías Deslindadoras, organizadas para resolver el problema que suscitó la llegada de colonos extranjeros, que venían a México auspiciados por el gobierno con la finalidad de incrementar la agricultura mejorando los métodos de cultivo. Este objetivo no se logró, porque los colonos, que eran agricultores en sus países de origen, se convirtieron en amos en este país. Las Compañías Deslindadoras tuvieron como misión repartir o vender a precios bajísimos una considerable cantidad de hectáreas de tierra pertenecientes a la nación; pero buena parte de estas tierras quedaron en manos de los propios socios de las Compañías Deslindadoras, todos ellos pertenecientes a las esferas oficiales. Así el propósito inicial de repartir tierras entre gentes que las trabajaran, se vió traicionado, porque no fueron los campesinos quienes las obtuvieron, antes bien, en muchos casos les fueron quitadas las que tenían, ya que no contaban con influencias de prestigio que los protegiera contra los abusos cometidos por las Compañías, en tanto que la mayoría de los hacendados permanecieron sin que sus tierras les fueran afectadas. (6)

La industrialización del país se logró merced a inversiones extranjeras: se creía que abriendo las puertas al capital del exterior, se resolverían todos los problemas. Los principales países inversionistas fueron los Estados Unidos, Inglaterra y en menor proporción Francia y Alemania. Las inversiones se realiza-

ron principalmente en la empresa ferrocarrilera, también en la agricultura, en minería y en la industria, particularmente en la de hilados y tejidos. (la explotación petrolera fué iniciada hasta el año de 1900). Así se consolidó en México la etapa de semi-colonialismo capitalista que se había iniciado desde los albores de la vida independiente del país, en que se empezó a crear la deuda pública. La política de Limantour se encaminó a nivelar los ingresos y egresos mediante un sistema de recaudación de impuestos, pero este intento no llegó a solucionar la situación dado el gran desequilibrio que existía en la balanza de pagos. (7)

En las empresas industriales los puestos mejores eran ocupados casi siempre por extranjeros, pocas veces los trabajadores mexicanos tenían oportunidad de ascender a empleos bien remunerados. No existía ninguna legislación que protegiera de algún modo al proletariado del campo y de las ciudades, las huelgas estaban prohibidas y quienes pedían elevación de salarios o reducción de las horas de jornada de trabajo, eran castigados. Sin embargo, hubo muchas huelgas durante el porfirismo, principalmente en los ferrocarriles y en la industria de hilados y tejidos, pero las demandas de los trabajadores no tenían éxito porque el régimen invariablemente apoyaba a las empresas. (8)

El gobierno no era ajeno a este tipo de problemática, si bien siempre encontraba su justificación en la doctrina positivista

ta, que postula el individualismo, la libre competencia, y la supremacía de los fuertes sobre los débiles, (quienes supuestamente se encuentran menos dotados para ver por sus propios intereses). En esta forma se aseguraron para el país años de una aparente paz, estéril para los campesinos y los obreros y fecunda para la minoría constituida por la burguesía en ascenso.

La iglesia desempeñaba en buena parte un papel similar al del grupo de los científicos: de apoyo al régimen. Las teorías sobre la resignación cristiana, la esperanza de una vida mejor después de ésta y la prédica sobre la humildad como virtud que se contraponen a la soberbia, indudablemente que favorecía el mantenimiento de la situación, constituyendo una fuerza represiva de grandes alcances: en tanto que los pobres constituyan el rebaño a quien había que guiar, el manejo de las conciencias en el caso de los ricos se llevaba a cabo mediante una manipulación conveniente de los sentimientos de culpa, encaminado a una acomodaticia práctica de la virtud de la caridad.

Tales condiciones desarrollaron en la época de referencia una ética basada en la ambigüedad entre las clases rectoras: aparentemente liberal, con un fondo de gran hipocresía. El ejercicio de la prostitución constituye un buen ejemplo: se ejercía abiertamente en calles, cafés, cantinas, etc., concentrándose en determinadas zonas, como en las calles de Lerma, en la de Dolores

y en el barrio de Santa María la Redonda, sin que existiera por parte de las autoridades una franca oposición hacia tal tipo de actividad. Las clases sociales media y alta la aceptaban como un hecho natural; "aún la más pura señorita toleraba las parrandas de su novio". (9)

Se cuidaba con rigidez la indisolubilidad de los vínculos matrimoniales y se tenían como peligrosos los amores ilícitos, "si son llevados con el debido comedimiento nadie los censura, mas si traspasan los límites de la moderación, la sociedad se convierte en fiscal terrible..... Castiganse los juegos de azar hasta en tanto no son autorizados oficialmente..... si se combate el vicio del juego, no es por moralidad como porque hay gobernantes en los Estados que se exceden en expedir jugosos permisos. Al funcionario que tiene el menor desliz en el manejo de las rentas se le pone en entredicho; mas no al que se dedica a negocios a la sombra de su empleo". (10)

A esto hay que añadir que el ambiente romántico estimulaba tanto el suicidio como el duelo. El suicidio (es) "un derecho que debe usarse en los momentos solemnes, cuando el caos nos rodea, cuando nada se mira en el confín de la existencia". (11)

Esta idea era aceptada aún y cuando se contraponía con los principios de la fe católica, practicada por un 98 % de la población. Aunque se consideraba que el duelo era un delito, los jueces te-

nian esa disposición legal como letra muerta, ya que era peor desacato sufrir con paciencia un insulto, que ponerse en trance de perder la vida por una cuestión baladí. Incluso existían "duelas de profesión", como el diputado Francisco Romero, quien mató en un duelo a un contendiente en amores, actuando como juez de campo nada menos que el General Sóstenes Rocha. (12)

La delincuencia ofrecía índices muy altos, era atribuida por los sociólogos de ese tiempo al alcoholismo, sin que profundizaran en sus causas. Se daba como prueba de este hecho el que había el año de 1893 un 85 % de los detenidos en la cárcel de México, estaban ebrios en el momento de cometer el crimen. Como puede verse, "la sociedad porfiriana estaba compuesta por una aristocracia honrada en apariencia y un pueblo delincuente". (13)

Algunos sectores del medio intelectual, principalmente escritores que pertenecían al ambiente bohemio, llegaron a reflejar el sentimiento de impotencia y desencanto en una protesta pasiva, por ser ésta individual y de carácter subjetivo, plasmada sólo en formas literarias sin que existiera un franco enfrentamiento al problema. Con su estilo fácil, abundante en comentarios aparentemente frívolos y en anécdotas ilustrativas del ambiente, José Juan Tablada perfila en sus memorias el medio artificial de un grupo social cerrado, que vivía de los esfuerzos de otros y que se sostenía merced a un consabido trato de recíprocos alabos. No

hay en Tablada una intención crítica abierta, sin embargo, con sé lo reproducir sus impresiones en un estilo entre humorístico y complaciente, da una idea que complementa en muchos sentidos una fase más de la historia porfirista. Tablada se queja de que los escritores de su grupo se hubieran adherido a una posición escapistista, "el radicalismo de la religión del arte exigía el sincero desprecio hacia el burgués y burgués era todo el que no pensaba como nosotros en asuntos estéticos, pues los sociales y económicos nos parecían muy secundarios. Era toda una dislocación de ca tegorías que llegaba en su grotesca ingenuidad hasta hacernos creer que la sociedad ideal sería una integrada por poetas mas o menos baudelerianos o en salmuera de ajeno como Verlaine..." (14)

Otro escritor de la época expresa: "Nuestra generación es una generación de tristes... arrastramos dolores de muchos siglos... padecemos por todo, llevamos en nosotros esperanza sin ideal... El hombre del siglo XIX educado en el cristianismo, ha sustituido la creencia en Dios por la creencia en la Libertad, en la Ciencia y en la Democracia..." (15)

José Juan Tablada confiesa que lo que había de morboso en Baudelaire se convirtió para la juventud de su generación, en un verdadero "mal de las galias... incapaces de discernir el artifi cio en la descarriada moral del gran poeta, fuimos más sinceros que él y desastrosamente intentamos normar no sólo nuestra vida

literaria, sino también la íntima, por sus máximas disolventes creyendo así asegurar la excelencia de nuestra obra de literatos... El simple hecho de que Baudelaire hubiera llamado a alcoholes, drogas y estupefacientes Los paraísos artificiales, iluminó las más vulgares tabernas con esplendores de apoteosis..." (16)

Aspectos como los que anota Tablada caracterizan el espíritu "fin de siglo" manifestado en una morbidez de pesimismo, duda, exceptimismo y fuga hacia lo abstracto, condiciones que al sentir de Ana Elena Díaz Alejo vienen a conformar en el ambiente de las letras el "decadentismo" mexicano, (17) nacido a imitación de quienes vieron como modelos a Baudelaire, a Mallarme, o a Poe, en un intento si no de negar, sí de evadir las condiciones que determinaban la situación ambiental del país en todos sentidos.

Justo Sierra es desde al ángulo cultural, la figura de más relieve dentro del porfirismo. Al lado de su obra primero como Secretario y luego como Ministro de Educación y Bellas Artes, protegió tanto a escritores como a artistas, siendo él mismo un poeta y tratadista de importancia. Se considera que Justo Sierra fué el teórico de la burguesía mexicana, porque en su obra La evolución social de México dice que la dictadura era una fase necesaria en el desarrollo de México, apoyándose para establecer tal afirmación en el aspecto evolucionista de los principios del positivismo. De otra parte se ha dicho en su favor que él sí conocía bien a su

país, ya que señaló en uno de sus artículos la verdadera causa del problema agrario (18) y también que fue uno de los pocos en prever la fase crítica que se avecinaba.

Se ha acusado a Justo Sierra de "haber inoculado al país de afrancesamiento" (19) probablemente entre otras razones debido a su exacerbada admiración a Víctor Hugo; pero lo cierto es que aunque sea imposible negar el afrancesamiento que globalmente reviste la cultura porfirista, no era Francia la única fuente de influencia, ni en cuanto a pensamiento ni en cuanto a gustos y costumbres. "Los adinerados o nuevos ricos de la época se caracterizaban por su simpatía rayana en la ridiculez, por todo lo que procediera de la Gran Bretaña y aún y cuando el aspecto físico no correspondiera al arquetipo del inglés, el prurito anglómano los llevaba a vestir, a proceder y a imitar las costumbres de ese país tan distante desde el punto de vista racial, temperamental y climático"; (20) si bien la admiración por lo europeo (y no precisamente por lo español) estaba presente desde tiempo atrás. En un artículo sobre pintura escrito el año de 1851 se habla de "la deslumbradora moda de las actuales escuelas europeas, haciéndose referencias a los discípulos de Jacobo Luis David y a la pintura alemana de la escuela de Dusseldorf. El crítico, ferviente católico, reprueba estas influencias en el caso de París por el sensualismo y en el de Dusseldorf porque los ingenios se gastaban tratando temas que a su juicio eran inferiores: paisajes y natu-

ralezas muertas. Hay que volver los ojos - dice - hacia el grupo de los nazarenos, quienes "están destinados a servir de antorcha para alumbrar la senda del arte". (21)

Acerca de la influencia de un país como Alemania, hay que recordar la admiración que causaba la unificación germánica realizada por Bismark, el prestigio del ejército prusiano y desde el punto de vista del arte, la influencia de la corriente romántica a través de las obras de Goethe y de Shiller. Por otra parte, el pensamiento de Kant en torno a la estética estaba bien difundido en algunos sectores del medio intelectual.

Respecto a las bellas artes, la arquitectura se desarrolló lejos de la influencia de las construcciones virreinales; preveían los últimos brotes de un academicismo neoclásico de corte francés. Un crítico de la época hace ver lo inútil que resultaba en México la imitación servil a modelos extranjeros, que hacían de elementos arquitectónicos como las mansardas "imitaciones indiscretas y serviles". El mismo autor señala que si bien "se han construido en México varios edificios, se han levantado no escasas estatuas y han sido decorados varios templos, hay que convenir en que las obras que han aparecido han sido más numerosas que excelentes....", las construcciones de tal período "resiéntense de falta de suficiente buen gusto, cuando no de los indispensables conocimientos técnicos; sin que en manera alguna pueda decirse que sean

todas merecedoras de desdén, antes algunas hay, aunque contadas, que en cualquier país hubieran dado lustre a sus autores". (22)

En escultura el acontecimiento de mayor relieve tuvo lugar en 1887, año en que se inauguró el monumento a Cuauhtémoc. El evento tuvo importancia no propiamente por la calidad plástica de la escultura, sino por la significación que implica: homenaje al último señor azteca por medio de una estatua, que levantada bajo los cánones de un clasicismo estricto iba a iniciar la etapa de valorización de lo indígena, si bien ésto se alcanzó mejor en pintura que no en escultura. Tal propósito se dió en cuanto a temática, pero no vino por lo común acompañado de una renovación del lenguaje formal, que siguió anclado a los principios propuestos por la Academia. Una importancia semejante a la de la escultura de Cuauhtémoc, obra de Miguel Noreña, tuvo el relieve que ora en el basamento y que ilustra el suplicio del héroe indígena, realización de Gabriel Guerra.

El escultor más representativo de ese período fué Jesús F. Contreras (1866-1902), quien habiendo estudiado en la Academia con Miguel Noreña y posteriormente en Europa, estableció a su regreso a México la "Fundición Artística Mexicana". Varias esculturas realizó Contreras, algunas de ellas para ciudades de la provincia, de las cuales es buen ejemplo el retrato ecuestre del general Ignacio Zaragoza en la ciudad de Puebla. Habiendo perdido un brazo a causa de la misma enfermedad que produjo su muerte, esculpió en estas

condiciones dos obras impregnadas de romanticismo y aún de cierto angustioso dramatismo: Malgré Tout, y Desespoir hoy en día en los jardines de la Alameda de México.

La historia de la pintura está relacionada con la trayectoria de la antigua Academia de San Carlos, que por entonces tenía simplemente la designación de Escuela de Bellas Artes. Fue dirigida desde 1867 hasta 1902 por Román S. Lascurain, quien renunció a su cargo ese año entregando la dirección al arquitecto Antonio Rivas Mercado. (23)

Los maestros de pintura con que contaba la Escuela de Bellas Artes en ese tiempo, eran pintores que ya tenían obra de importancia reconocida. Asimismo, los pintores que habían llegado a adquirir cierta fama, necesariamente estaban relacionados con el medio artístico oficial que giraba en torno a la Academia. José Salomé Pina, Felipe S. Gutiérrez, Santiago Rebull y José María Velasco eran figuras de más importancia, todos ellos discípulos de Pelegrín Clavé y el último del italiano Eugenio Landesio.

José Salomé Pina (1830 - 1909) había sucedido a Clavé en la dirección de la escuela de pintura, cargo que ocupó desde el año de 1869. Pina, que había estudiado en Europa, era uno de los exponentes más representativos del neoclasicismo académico, como lo muestra su famoso cuadro Salida de Agar para el desierto, donde "el clasicismo rafaelesco es patente en la figura y expresión del

rostro de Agar". (24) Encontrándose en Italia envió a México pa-
 ra el salón oficial de la Academia uno de sus cuadros de mejor
 factura: Abraham e Isaac, pintura en que a pesar de la forma con-
 vencional como trata las expresiones de los rostros, es una obra
 de las más estimables dentro del clasicismo mexicano por la cali-
 dad del dibujo y por el perfeccionismo con que está llevada a ca-
 bo. A su regreso a México, este artista realizó pocas obras de
 importancia, dedicando la mayor parte de su tiempo a la docencia;
 como maestro continuó la corriente clasicista, que dejó su huela
 en algunos de los artistas que se formaron bajo su dirección.

Felipe S. Gutiérrez (1824 - 1904) tuvo la importancia de
 haber sido, en cierto modo, un teórico del arte; publicó dos li-
 bros: un Tratado de Pintura y Vidas de Artistas y otro en que re-
 coge sus impresiones sobre lo que vió en sus viajes por los Esta-
 dos Unidos, Sudamérica y Europa. Ya el simple hecho de haber
 viajado, da a Gutiérrez una dimensión distinta a la de sus con-
 temporáneos, quienes si bien es cierto que por lo común hacían
 el consabido viaje a Europa para estudiar en la Academia de San
 Lucas de Roma, o en otras academias europeas, muy lejos estuvie-
 ron de tener el espíritu universalista que refleja Gutiérrez, al
 interesarse por regiones y países en ese tiempo poco visitados.
 A Gutiérrez se le debe la inclusión de un tema hasta entonces no
 tratado en la pintura mexicana: el desnudo femenino. Se trata
 de una mujer, completamente desnuda que se encuentra recostada
 sobre una piel, en medio del campo: La amazona de los Andes es el

título del cuadro. Ya la composición misma acusa un alejamiento de las tradiciones académicas; la mujer forma una diagonal donde el primer plano lo constituye la cabeza, quedando el cuerpo ligeramente escorzado por la posición que guarda, la cual no va paralela al eje longitudinal del cuadro. La carencia de idealización en las formas relaciona este desnudo con el realismo de Courbet, no hay en él la belleza escultórica, ni la tersura en la representación de la piel que hubieran sido características en un desnudo neoclásico. La Amazona de los Andes presenta pliegues en el vientre, y sus formas algo relajadas, no son las de las diosas a las cuales se refería Courbet cuando se le criticaban sus desnudos demasiado realistas. El hecho de situar la figura desnuda en medio del campo, no deja asimismo de tener importancia; el desnudo tiene una dimensión completamente distinta si se le sitúa en un espacio cerrado, que no en pleno contacto con la naturaleza. Por toda esta serie de circunstancias el cuadro de Felipe S. Gutiérrez, es un punto clave en la época que cubre este estudio.

Otro distinguido profesor de la Academia que fué también discípulo de Clavé, es Santiago Rebull, (1829 - 1902). Al igual que Pina, son numerosos sus cuadros con temas bíblicos y asuntos relacionados con la religión; pero difiere de Pina en que él da a sus pinturas un acento dramático que lo sitúa más dentro del romanticismo académico que en la corriente neoclásica.

Después de estudiar en Roma, Rebull volvió a México en 1859 y se encargó a partir de entonces, de la clase de dibujo del natural en la Academia. Con el advenimiento del Segundo Imperio su labor se encaminó principalmente a la pintura de retrato. Son famosos los que hizo de Maximiliano y Carlota, que actualmente se encuentran en Miramar, Trieste. Importantes son también las seis figuras de bacantes que a instancias de Maximiliano pintó Rebull, para otros tantos tableros en unas terrazas del Castillo de Chapultepec. (25) Pero acaso la pintura de mayor importancia que este artista haya realizado, esté dentro del género histórico, se trata de La muerte de Marat, obra que se sa le de contexto en cuanto a temática y también en cuanto a expresión representativa. Es significativo que un pintor mexicano en ese tiempo, se haya interesado por un tema ajeno a la historia pública, a la religión o a episodios estrictamente relacionados con la historia nacional, para representar una escena de interés universal. También es singular que para un tema histórico, Rebull haya abandonado la gran prosopopeya y el aparato académico con que generalmente se representaban este tipo de escenas. Si se relaciona esta pintura con La Muerte de Marat de Jacobo Luis David, salvando las distancias, no puede menos que pensarse que el héroe de David, a quien la tragedia lo ha convertido ya muerto, en un semidios, queda más dentro de una tendencia idealista que no la pintura de Rebull, en la que puede seguirse to-

da la secuencia de la escena, a pesar de las dimensiones reducidas del cuadro. La forma como están situadas las figuras en diferentes planos, la expresión del propio Marat, y sobre todo, la distribución de la luz, relacionan esta pintura con la corriente que opone al clasicismo de David y sus discípulos, el romanticismo de Eugenio Delacroix.

Rebull no llegó a realizar otra obra de calidad semejante, pero su labor como maestro fue intensa; continuó enseñando dibujo y pintura hasta su muerte en 1902. Con él termina una época en la historia de la pintura mexicana; la generación posterior, aún y cuando inicialmente se formó en la Academia, habría de seguir por cauces distintos.

Por su calidad como artista, por haberse dedicado a la pintura de paisaje y por ser el único de los artistas mencionados que trabajaba activamente durante los años a que se refiere este estudio, José María Velasco (1840 - 1912), es una figura que destaca entre las de sus contemporáneos.

La pintura de paisaje surgió como género autónomo a partir de las corrientes románticas del siglo XIX. Theodore Rousseau, Jean Camille Corot y los paisajistas ingleses conquistaron para este género un lugar que anteriormente estuvo reducido a movimientos locales, como el de los paisajistas holandeses del siglo XVII, o a figuras aisladas, como Claude Lorrain. En

México, la representación del paisaje tuvo sus inicios con el li
tógrafo italiano Claudio Linati, quien fue el primero en presen-
tar paisajes como fondo a sus escenas costumbristas o a sus figu
ras de personajes característicos de las diversas regiones de Mé
xico. Después de él, otros pintores también extranjeros conti-
nuaron interesándose por tipos y escenas populares y, asimismo,
por el paisaje. Entre ellos destaca Thomas Eggerton, quien por
una coincidencia en cuanto a gustos, se vió atraído por uno de
los motivos que aparece como una constante en la obra de José Ma
ría Velasco: el Valle de México.

Cuando llegó a este país Eugenio Landesio, contratado por
la dirección de la Academia para que se ocupara de la enseñanza
de la pintura de paisaje, se inició una segunda etapa en la his-
toria de la pintura mexicana sobre este género, misma que com-
prende la obra de su representante más ilustre: José María Ve-
lasco.

Velasco descubrió su vocación artística al lado de su
maestro, Eugenio Landesio, con quien guardó una estrecha depen-
dencia a los inicios de su carrera artística. Landesio era un
artista formado en Roma bajo una estricta tradición académica y
además influido por el paisaje de tipo histórico. No es extraño
por lo tanto que haya formado a su discípulo bajo los principios
de su propia escuela, pero además es muy posible que haya encon-

trado en Velasco un espíritu afin, proclive a expresarse en un estilo que seguía muy de cerca las formas naturales, sin alterarlas, y que gustaba de las perspectivas amplias, bien concebidas, concienzudamente estudiadas, así como de una gama de colores armónica.

Fue Landesio quien sugirió a Velasco la observación de las lejanías, vistas desde los cerros que circundan el Valle de México. Así surgieron los primeros cuadros debidos al pincel de Velasco sobre este tema. Dos de ellos, el primero pintado en 1875 y el segundo en 1877, están realizados desde los cerros del noroeste de la ciudad; ambos son cuadros donde la presencia próxima de unas lomas o de formaciones rocosas, producen contrastes fuertes de luces y sombras. En el primero de ellos la monumentalidad de la escena está acentuada por un grupo de figuras humanas que da la escala a los demás motivos del cuadro; en el segundo, el mismo efecto está conseguido por medio de una aguillilla que vuela en un primer plano dentro de la composición. En estas pinturas el foco visual está dirigido desde la altura hacia los planos inferiores, permitiendo la vista de los volcanes en último término. La amplitud óptica de la visión abarcada, de a estas obras esa sensación de grandiosidad tan admirada, que ha contribuido incluso a que se conciba el Valle de México como una de las panorámicas más imponentes que ofrece nuestro país. "La región más transparente del aire", como dijera Alfonso Reyes, encuentra

aquí una expresión plástica acaso solo superada en excelencia por otras obras del mismo artista.

Velasco retomó el tema del Valle de México varias veces en obras posteriores. De 1900 data una composición de corte más clásico que las dos anteriores, conformada a base de ejes paralelos al sentido longitudinal del cuadro. En este caso la visión no está tomada desde las alturas, sino desde la planicie, lo cual ha permitido a Velasco trabajar elaboradamente los primeros planos y presentar una armoniosa visión que sugiere calma y monumentalidad a la vez. La luz fina que domina en esta pintura hace destacar una delicada gama de tonalidades: verdes, tierras y un azul mucho más claro y luminoso en el cielo que el que domina en los dos cuadros anteriormente mencionados.

Otras pinturas con el mismo tema alternan la vista del Valle, tomada desde la planicie con panoramas captados desde los cerros. El Valle de México de 1894 está pintado desde las lomas de Tacubaya y el de 1905 desde el cerro de Guadalupe, lugar cercano al sitio donde habitaba el pintor; en cambio el Valle de México, de 1908, que presenta en primer término unas formaciones rocosas, está visto desde la planicie.

Una obra singular por su colorido y por la estilización que tiene es La hacienda de Chimalpa (1893), pintura "no carente de efectismo... anticipación de lo que habría de venir después..."

Justino Fernández se refiere a los paisajes del doctor Atl. (26) Esta obra, distinta a todas las demás de Velasco y con un refinamiento colorístico que acaso constituya el punto más alto al que llegó el pintor respecto al color, constituye una excepción en toda la trayectoria del artista. Parecería que Velasco a partir de su realización habría de evolucionar hacia otras formas expresivas, pero no fue así. La hacienda de Chimalpa no marcó una nueva ruta y su autor volvió al estilo que lo caracterizó siempre. Hay otro cuadro, de 1902, que también se sale de contexto por la soltura de la pincelada y por el esquema mismo de la composición. Se trata de un simple agrupamiento de árboles que recuerda lejanamente ciertas obras de Meindert Hobbéna.

Como notas importantes a destacar en la pintura de José María Velasco, está en primer lugar su oficio, raras veces igualado, de pintor naturalista. A esto va unido una especial sensibilidad para captar los fenómenos atmosféricos, sobre todo la luz. Si la luz fue el elemento principal de la pintura impresionista, algo similar, bajo un aspecto distinto, puede decirse de la pintura de Velasco.

Velasco realizó un viaje a Europa en 1889, con objeto de asistir a la Exposición Universal de París, donde fueron exhibidos sesenta y ocho cuadros suyos. A pesar de que durante este viaje es probable que haya conocido las obras de los impresionistas y aún la de artistas posteriores, nada de esto está presente

en las pinturas que realizó después. Se mantuvo siempre fiel a sus principios personales, representando las cosas de acuerdo al postulado naturalista que profesaba. No fue inventor de un nuevo lenguaje pictórico, pero la calidad y la unidad que supo imprimir a todo lo que hizo, lo sitúan como al artista mexicano más importante de la segunda mitad del siglo XIX. Fue profesor de perspectiva en la Academia y desde 1875, profesor de pintura de paisaje en la misma institución. (27) Tuvo varios discípulos, entre ellos a Diego Rivera, a quien se deben sagaces observaciones acerca de su evolución artística.

La pintura de paisaje en México no continuó la ruta señalada por Landesio y magistralmente seguida por Velasco. Artistas posteriores, como Joaquín Claussel, Francisco Romano Guillermín y el doctor Atl, habrían de seguir por caminos diversos.

Otra corriente que hay que tener en cuenta en la historia de la pintura del siglo XIX, está en relación con el indigenismo como tema académico, fue iniciada con las obras de José Obregón y de Rodrigo Gutiérrez. Félix Parra y Leandro Izaguirre son quienes mejor la representan en el tiempo a que nos referimos.

Félix Parra, (1845 - 1919), originario de Morelia, fue uno de los últimos discípulos de Clavé, posteriormente lo fue de José Salomé Pina y de Santiago Rebull. A Parra se le deben un Episodio de la Conquista y un Fray Bartolomé de las Casas, obra

esta última muy celebrada en su tiempo. Parra estuvo en Europa cinco años, al volver, en 1883, fue profesor en la Academia, puesto que ocupó por tiempo muy prolongado.

Leandro Izaguirre, (1867 - 1941), fue discípulo de Rebull, Pina y Velasco, y profesor en la Academia desde 1885; el año anterior había pintado una obra importante, de grandes dimensiones: El Suplicio de Cuauhtémoc, inspirada en el relieve de Gabriel Guerra del monumento a Cuauhtémoc. Con esta pintura se vieron realizadas las aspiraciones de algunos críticos, que pedían pintura con temas históricos, propios de México. Si Parra había revalorizado un aspecto del pasado colonial, en relación con el indigenismo, Izaguirre vino a representar la cima de esta corriente indigenista. El cuadro es un tanto cuanto teatral, apegado a los principios académicos, pero el planteamiento estilístico de algunas de las figuras, como la de Cortés, muestra buen gusto y sentido de la composición. Además existen en la pintura algunas notas realistas, reflejadas por ejemplo en la actitud del señor de Tlacopan. Esta pintura es importante además de lo señalado, por haber sido el punto de partida de uno de los símbolos más importantes de la pintura de Siqueiros.

Leandro Izaguirre fue uno de los ilustradores de la Revista Moderna, fundada el año de 1898. Este magazine llegó a ser la revista cultural más importante de ese tiempo y el principal órgano de difusión del pensamiento modernista. Habrá de ser objeto

de comentarios más extensos en otra sección del estudio que nos ocupa.

El año de 1903 llegó a México Antonio Fabrés, el último maestro europeo que contrató el gobierno mexicano para la dirección de la escuela de pintura. Con la permanencia de tres años de este artista en México, el academismo parece recobrar nuevos bríos. Pero a pesar de la indudable renovación que aportó en cuanto a orden, disciplina y métodos de estudio, su presencia en México resultaba ya anacrónica. Según cuenta José Clemente Orozco, quien fue discípulo suyo, Fabrés trajo de Europa una gran cantidad de vestimentas para los modelos vestidos: armaduras, plumajes, chambergos, capas y otras prendas algo carnavalescas, "con esta colección de disfraces era posible pintar mosqueteros, toreros, odaliscas, pajes, manolas, ninfas, bandidos y otra infinidad de tipos pintorescos a que tan afectos eran los artistas y los públicos del siglo pasado". (28) Si bien es verdad que la teatralidad de su material de enseñanza resultaba incongruente con el medio en el cual se desenvolvió, por otra parte, sus métodos estrictos y la modernización que introdujo en los salones de clase, beneficiaron a muchos. Las enseñanzas de Fabrés se encaminaban a lograr un realismo de tipo fotográfico, inclusive hacía uso de la fotografía para comparar las poses de los modelos con los resultados a que llegaban al copiarlos los estudiantes. Sus métodos, dice Orozco, "fueron de entrenamiento intenso y dig

ciplina rigurosa.... los futuros artistas aprendían a dibujar, a dibujar de veras, sin lugar a duda". Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco, se cuentan entre los principales discípulos que tuvo Fabrés.

Afirma Justino Fernández que el romanticismo de fines de siglo "podría ser" una actitud nueva, si no fuese por la exageración en la actitud romántica. (29) En tanto que el Modernismo es en verdad la actitud nueva, porque significa una renovada conciencia y un cambio en la expresión. Cabalgando entre los dos siglos y entre ambas corrientes, se sitúa Julio Ruelas, el estudio de cuya obra habrá de ser el objeto principal de este trabajo.

NOTAS AL CAPITULO I

- 1.- Lepoldo Zea. El positivismo en México, nacimiento, apogeo y decadencia. Fondo de Cultura Económica. México, 1968, p. 404 y s.
- 2.- Francisco Bulnes. Citado por Francesco Ricciu en La Revolución Mexicana. Editorial Bruguera. Barcelona, 1970, p. 29.
- 3.- J. B. Santiesteban. "Indicador particular del administrador de hacienda". Citado por José C. Valadés en El porfirismo, historia de un régimen. T. 1. Editorial Patria. México, 1948, p. 266.
- 4.- Thomas U. Broklenhurst. "Mexico to-day". Citado por Valadés. Op. cit. p. 267.
- 5.- Jesús Silva Hérzog. Breve historia de la Revolución Mexicana, los antecedentes y la etapa maderista. T. 1. Fondo de Cultura Económica. México, 1960, pp. 22-23.
- 6.- Ibidem, pp. 16-17.
- 7.- Silvio Zavala. "Síntesis de la historia del pueblo mexicano", en México en la cultura. Segunda edición. S.E.P. México, 1961, pp. 34-37.
- 8.- Silva Hérzog. Op. cit. p. 44.
- 9.- Moisés González Navarro. El porfiriato, la vida social, en la Historia Moderna de México, dirigida por Daniel Cosío Villegas. Editorial Hermes. México, 1970, p. 413.
- 10.- Valadés. Op. cit. p. 28.
- 11.- González Navarro. Op. cit. p. 429.
- 12.- Valadés. Op. cit. p. 63.
- 13.- González Navarro. Op. cit. p. 146.
- 14.- José Juan Tablada. La feria de la vida. Ediciones Botas. México, 1937. p. 244.

- 15.- Carlos Díaz Dufco. "Un problema fin de siglo". Revista Azul. México, 7 de Octubre de 1894, pp. 356-357.
- 16.- Tablada. Op. cit. pp. 243-244.
- 17.- Ana Elena Díaz Alejo. Índice de la Revista Azul. 1894-1896. Centro de Estudios Literarios, U.N.A.M. México, 1968, pp. 43-44.
- 18.- Silva Hérzog. Op. cit. p. 15.
- 19.- Valadés. Op. cit. p. 242.
- 20.- Tablada. Op. cit. p. 370.
- 21.- Rafael Rafael. Citado por Ida Rodríguez Prampolini en La crítica de arte en México en el siglo XIX. Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M. México, 1964. pp. 99-108.
- 22.- Manuel Revilla. "Las bellas artes en México en los últimos 20 años". Gufa descriptiva de la República Mexicana. México, 1974. p. 89.
- 23.- Eduardo Báez Macías. Fundación e historia de la Academia de San Carlos. Colección popular Ciudad de México. D.D.F. México, 1974. p. 89.
- 24.- Justino Fernández. El arte del siglo XIX en México. Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. México, 1967. p. 75.
- 25.- Estas pinturas estuvieron a punto de ser destruidas cuando se emprendieron obras de restauración en el Castillo de Chapultepec. Afortunadamente fueron desprendidas de los muros y reforzadas con marcos, conservándose actualmente como cuadros aislados.
- 26.- Fernández. Op. cit. p. 89.
- 27.- Por dificultades surgidas con Ignacio Manuel Altamirano, Velasco no sucedió a Landeño cuando éste renunció a la cátedra. Quien la obtuvo fue Salvador Murillo, que la abandonó en 1875 al ganar una pensión para estudiar en Europa.
- 28.- José Clemente Orozco. Autobiografía. Ediciones Era. México, 1970. p. 28.
- 29.- Fernández. Op. cit. p. 138.

CAPITULO II

B I O G R A F I A

La familia Ruelas, originaria de Zacatecas, mostraba una inclinación generalizada hacia las expresiones plásticas. Don Miguel Ruelas, el padre, mostró sorprendentes facilidades para el dibujo; entre sus hijos, Alejandro, hermano predilecto de Julio Ruelas y médico de profesión, dejó varios dibujos y algunos cuadros al óleo de aceptable factura que actualmente se encuentran en posesión de sus descendientes. Aurelio, que fue arquitecto y Miguel, general de ingenieros y comandante de la Escuela Militar de Aspirantes tenían, asimismo, aptitudes artísticas y hubo aún un sacerdote, pariente de la familia, revolucionario en 1910, que también pintaba por afición.

No era pues extraño que uno de los hijos del matrimonio formado por Miguel Ruelas y Carmen Suárez llegara a ser pintor. Existiendo la predisposición hacia el arte y habiendo sido abonada por la intervención suspicaz de la señora Ruelas, mujer al parecer dominante y de espíritu rector, quedó fijada la vocación de Julio Ruelas desde una edad temprana. Tan es así que a los seis años "realizaba caricaturas de don Sebastián Lerdo de Tejada y de otros personajes conocidos". (1)

Conforme a los principios liberales profesados por don Miguel Ruelas, todos sus hijos, (excepto Julio), siguieron profesiones bien remuneradas, respetables y tradicionales en la época. La única hija del matrimonio, Margarita, de quien ha quedado una semblanza en los dos retratos al óleo realizados por su hermano, contrajo nupcias con un acaudalado extranjero radicado en México: Pablo Alexanderson, conformando una típica familia de la burguesía mexicana.

No existió oposición familiar hacia el tipo de actividad que escogió Julio Ruelas, y si la hubo hacia el género de vida que llevó, relacionado con la bohemia de este tiempo, en la que se desenvolvió desde época temprana, ésto no fue obstáculo para que hubiera convivido siempre con su madre y con sus hermanos, excepto en los periodos que pasó en el extranjero.

El ambiente familiar posiblemente era fuente de satisfactores que el artista contrastaba con los que encontraba en los sitios estimulantes para él, desde otros puntos de vista, que tanto le gustaba frecuentar. En su casa se sentía seguro y de eso hablan sus dibujos y sketches, que captan la atmósfera íntima del lugar donde transcurría su vida. Sus hermanos leyendo, especialmente Alejandro, quien fue el que preferentemente le sirvió de modelo, muebles confortables, algunos de ellos "de estilo", animales domésticos, sobre todo perros y gatos, apuntes realizados sin un

propósito preconcebido que hablan más de la clase de familia a la que pertenecía el artista que los datos obtenidos por fuentes escritas, muchas veces falseadas, productos del deseo de algún familiar que ha tratado de rehacer a distancia la imagen del personaje que llegó a ser famoso.

Julio Ruelas nació en Zacatecas el año de 1870. Su padre, de quien ya se ha hablado, fue diputado en tiempos de Juárez, más tarde director de la Escuela Nacional de Jurisprudencia y por tres períodos interrumpidos, durante los años de 1879 y 1880 Ministro de Relaciones Exteriores en el gobierno de Díaz. Dadas sus actividades profesionales y políticas abandonó Zacatecas en 1875, seguido un año después por su familia, para vivir en la ciudad de México, donde murió el 22 de septiembre de 1880. (2)

Los estudios elementales de Julio Ruelas fueron cursados ya en México. José Juan Tablada, quien era solamente unos cuantos meses menor que él, lo conoció cuando ambos estudiaban en el Instituto Científico e Industrial de Tacubaya. En ese tiempo no llevaron amistad, pero en un recuerdo infantil traído posteriormente a sus memorias, Tablada relata algunas de las actividades del futuro artista en el mencionado plantel. "Mientras el maestro de dibujo se empeñaba en hacer copiar a sus discípulos estampas de Julien, empastando sombras y borrando perfiles con miga de pan, Ruelas llenaba el papel con tipos y escenas de regocijado in

terés, con una facilidad triunfante de obstáculos, que era todo lo contrario de los métodos tediosos del desventurado magister... Ruelas dibujaba todo lo que veía, pero por aquel entonces mostraba predilección por realizar ciertos artefactos, muy cotizados por sus compañeros, que consistían en cuadriláteros de papel a cuyo centro convergían cuatro triángulos cubiertos con dibujos humanos y zoológicos, que al desplegarse y conjugarse entre sí engendaban toda suerte de personajes grotescos... tenían a veces cabeza de burro, otras, testas bovinas y eran siempre semianimales y semihumanos, como los sátiros o los centauros". (3) Estas diversiones guardan relación con las obras que los surrealistas llamaron "cadáver exquisito" y eran denominadas "Titirimundos" por su autor, quien aparte tenía la costumbre de inventar vocablos especiales, muchas veces reminiscentes de libros de caballería o de leyendas de arraigo germánico, con los cuales designaba a personas que conocía, a animales domésticos o a objetos imprescindibles para él. "En los titirimundos se manifestaba, aunque en embrión, la peregrina fantasía que el artista ya maduro habría de plasmar en creaciones macabras y crueles... aquellos seres caprípedos, a pesar de la ingenuidad infantil, eran los precursores del tropel de faunos y centauros que caracterizaran la obra posterior del artista". (4)

El Instituto Científico de Tacubaya fue disuelto, motivo por el cual y siguiendo una costumbre común a ciertas familias me

xicanas de estirpe liberal, encontramos a Ruelas poco tiempo después como alumno del Colegio Militar de Chapultepec, donde vuelve a encontrar a su antiguo condiscípulo José Juan Tablada, quien habla vívidamente del ambiente del colegio, de la disciplina férrea y de sus efectos en espíritus sensibles como el de Ruelas y el suyo propio. "Aquel aniquilamiento de la voluntad propia bajo extraños dictados, aquel automatismo del individuo reducido a funciones mecánicas y exactas, si me parecía siniestro cuando se dirigía a los homicidios y a las violencias de la verdadera guerra, se me antojaba sencillamente ridículo en las prácticas de tiempos de paz... La postiza marcialidad, la actitud fiera y artificial que los alumnos mis compañeros se veían obligados a asumir cuando tomaban parte en esas prácticas, causaban en mi interior una irrepresible risa, sentimiento que, a mi pesar, se revelaba en la negligencia para cumplir las faenas militares y que me produjo interminables arrestos... Todas aquellas prácticas, evoluciones y reglas tiránicas, nos parecían puros convencionalismos, arbitrarios y grotescos, sin causa plausible, ni utilidad práctica..." (5)

Estos jóvenes en plena etapa de desarrollo físico y anímico, se veían obligados a portar por varias horas carabinas Winchester y fusiles Remington, Tablada atribuye a dichos esfuerzos su escasa estatura, si bien reconoce que mucho había de positivo en la vida rutinaria del colegio. Habla con agrado de los baños de agua helada a horas tempranas de la mañana; cuando hiciera el

tiempo que hiciera, los cadetes tenían que entrenarse en la natación. Recuerda que Ruelas practicaba con buena disposición este deporte y que llegó a ser excelente nadador, tanto que tiempo más tarde, sus amigos del círculo bohemio le dedicaron, en son de broma, unas estrofas, que Tablada transcribe:

" Ruelas nada cual delfín
con donaire y perfección
antaño nadó en el Rhin
y hogaño nada en el ron"

Aparte de dedicarse a la Entomología, para lo cual reunió una buena colección de insectos que después figuró en la clase de Historia Natural del colegio, Tablada editaba un pasquín denominado El Sinapismo, que Ruelas ilustraba con viñetas y estampas a pluma. Se publicaban caricaturas y epigramas, a los que siempre fue muy afecto Tablada, cuentos y bromas sobre compañeros y maestros. (6) No está comprobado lo que afirman quienes se han ocupado de escribir notas biográficas sobre Julio Ruelas, que fue por motivo del famoso pasquín que tuvieron que salir ambos jóvenes expulsados del colegio militar. Parece que no hubo en realidad tal expulsión; Tablada era alumno aprovechado en la mayor parte de las asignaturas, Ruelas poseía un espíritu despierto y alerta, si bien es cierto que ambos eran indisciplinados y realizaban en compañía de otros condiscípulos incursiones nocturnas por barrios

aledaños a Chapultepec; señaladamente frecuentaban un café que permanecía abierto hasta altas horas de la noche donde posiblemente ambos jóvenes tuvieron el primer contacto con determinado tipo de ambiente que años después habría de convertirlos en concurrentes asiduos a tabernas, bares y sitios galantes, en especial a Ruelas, ya que Tablada era de temperamento mucho más mesurado. Es posible que ellos mismos decidieran abandonar el Colegio Militar, con la anuencia de sus familiares, que pronto debieron darse cuenta de la poca disposición para las armas que en ellos existía. Tablada, en ningún momento, habla de expulsión del plantel, y cabe suponer que la omisión no obedece a puritanismo, antes bien, el escritor hubiera aprovechado y aún enfatizado, la importancia del acontecimiento tratándolo como un evento pintoresco de su vida de estudiante.

Poco después de abandonar el Colegio Militar, Ruelas logró que su familia le permitiera inscribirse en la Escuela de Bellas Artes. Tenía por entonces cerca de diez y seis años ya que ingresó a dicha institución, en 1885. Varios autores, posiblemente repitiendo algo que inicialmente se dijo, han afirmado que tuvo como maestro a Rafael Flores, discípulo de Clavé y autor de cuadros, principalmente de tema religioso; pero Flores murió en 1886, por lo que si en realidad fue maestro de Ruelas, debe haberlo sido solamente por unos cuantos meses.

De esa primera fase de formación académica, se sabe que Ruelas dibujaba incansablemente. "Se pasaba días enteros haciendo parte por parte un cuerpo humano, atento a los menores detalles; cada brazo, cada cabeza, era un modelo de anatomía. Ningún músculo o articulación era puesto por él fuera de lugar; la parte más insignificante del cuerpo estaba reproducida con maravillosa exactitud, de tal manera que el maestro o crítico más exigente no ha podido ponerle tachas... e igual cosa hacía con los animales..." (7) Quien haya visto los dibujos académicos de Ruelas podrá darse cuenta de que efectivamente no era mal dibujante. Sus dibujos pueden compararse a los buenos dibujos de los artistas mexicanos que se formaron en la Academia. Pero son los sketches, tomados improvisadamente del natural los que acusan mayor celeridad y seguridad en el trazo, pocos "arrepentimientos" y escasas fallas. El oficio que Ruelas practicó tempranamente, por su propia cuenta y que después perfeccionó, primero en San Carlos y luego en Karlsruhe, le dió un buen manejo del dibujo anatómico y soltura para representar actitudes diversas. Sobresale su conocimiento sobre anatomía y movimientos de los caballos, animales que deben haber sido objeto de observación tenaz durante su época de estudiante en Chapultepec.

Don Miguel Ruelas murió antes de que sus hijos alcanzaran la madurez; su posición prominente como político le valió a la viuda y a los hijos una pensión por parte del gobierno que facilitó

tó el viaje de Ruelas a Alemania, auspiciado además con la ayuda económica de su madre.

Como ya se ha anotado, se piensa por lo común, que México en la época del porfirismo seguía fundamentalmente patrones franceses, en cuanto a educación, modas y costumbres, pero lo cierto es que la Alemania de Bismark y sobre todo, algunos aspectos culturales del romanticismo alemán, se mantenían vivos en la mentalidad de amplios sectores sociales de nuestro país. Rubén M. Campos afirma "que la mitología germánica deslumbró la adolescencia de Ruelas" (8), y que el joven mexicano profesaba profunda admiración al pintor Arnold Boeklin aún antes de su partida para Alemania, lo que explica el que tanto se haya insistido en la influencia, discutible en mi opinión, del pintor suizo-alemán sobre Ruelas, quien pudo haber admirado a Boeklin sin que necesariamente haya captado su estilo. Por otra parte, un aspecto muy característico del romanticismo alemán se da en la actitud de admiración por la antigüedad clásica grecoromana, a la que recrea y altera aunque en ocasiones termine por disolverla. Si bien no puede afirmarse que Ruelas fuera un profundo conocedor de las mitologías clásica y germánica, sí se sabe que a su gusto por la música de Beethoven y Wagner y a la Lectura de Goethe, aunaba lo que puede considerarse casi como una obsesión por determinadas creaciones de la mitología griega, presentes a lo largo de su obra.

Ruelas partió para Alemania a principios de 1892, estaba familiarizado con ciertos aspectos de la cultura germánica, pero no conocía aún la lengua que habría de llegar a dominar. El sitio donde básicamente permaneció fue Karlsruhe, como estudiante de la Academia de Artes, habiendo tenido como maestro a un pintor académico de apellido Mayerbeer. La academia de Karlsruhe seguía los mismos lineamientos que la de Munich, ciudad que Ruelas frecuentó varias veces, como lo demuestran algunos dibujos sobre temas arquitectónicos fechados en ese sitio. Ruelas viajó por buena parte de Alemania y pudo conocer ampliamente la obra de Durer, así como tomar contacto con las obras de Hieronymus Bosch y de Brueghel el Viejo, existentes en las pinacotecas alemanas. Esto por cuanto se refiere a influencias de un pasado remoto. En cuanto a pintores del siglo XIX, cabe señalar la que pudo haber recibido de Alfred Rethel (1816 - 1859), para quien "los antiguos e impresionantes temas populares sobre el omnímodo poder y alevosía de la muerte" resonaban tan emotivamente como nunca había vuelto a suceder desde Holbein. Rethel, como Ruelas, "no evoca la idea de la muerte para abandonarla luego de nuevo, sino que está poseído por ella como si presintiera su propio fin prematuro". Rethel era además grabador, realizó varios grabados para ser reproducidos en la imprenta, y constituyeron una fuente importante de expansión del arte gráfico alemán en el siglo XIX. No es extraño, en forma alguna, que Ruelas los conociese y se identificase con

un espíritu que se le presentaba tan afín al suyo propio. Otro pintor que pudo haber impresionado a Ruelas es Peter Cornelius, quien fue uno de los primeros artistas que se inspiró en temas de Goethe, realizando una serie de diez dibujos que ilustran pasajes del Fausto "donde se despojó de su personalidad académica, modelando violenta y angulosamente las figuras con abundante trabajo de plegado en los vestidos... cuya fuente de inspiración es tuvo en los modelos alemanes de la época de Durero". (9) Pero quien ofrece más similitudes con Ruelas en cuanto a temática y estilo, es Frans von Stuck, pintor demoníaco que mantiene vivo un aspecto muy particular de la corriente romántica germánica, incluyendo en muchas de sus obras una serie de elementos representativos que encontraremos en Ruelas años más tarde en su obra de ilustrador.

Por otra parte hay que tomar en cuenta la influencia que en Alemania tuvieron ciertas ideas de Kant en relación al dibujo que era considerado, en muchos casos, con criterio unilateral: es decir, como supremacía de la representación lineal sobre la pictórica, "a consecuencia de lo cual los valores lumínicos y de color eran considerados (por los maestros alemanes) como elementos de segunda categoría, subordinados a la línea". (10) Esta circunstancia tal vez vino a afirmar la tendencia ya existente en Julio Ruelas a expresarse más por medio del dibujo que por el color.

Tal y como dijo Angel Zárraga, quien experimentó en su propia persona la importancia que para un artista tiene una larga permanencia en determinado país, la estancia de Ruelas en Alemania, fue decisiva en su vida y en su obra. "Allí se hizo más contemplativo aún... allí aprendió, por falta de idioma, a estar solo consigo mismo... Allí reinició una larga amistad con Goethe, siendo Fausto su libro de cabecera desde entonces hasta su muerte". (11) No sólo eso, también tomó Ruelas gusto por la cerveza, que desde entonces hasta los últimos meses de su vida en París, consumió casi con exclusión de cualquier otra bebida, como lo demuestra el testimonio de todos aquellos amigos suyos que realizaron semblanzas sobre su personalidad y sus costumbres.

Cuando Ruelas regresó a México, a fines de 1895, traía consigo un buen incremento en su formación artística y sobre todo una mentalidad conformada tendiente a hacer de lo individual una ley general, aspecto que lo caracteriza como artista solitario, anti-nacionalista, introvertido y apto para dar cauce a una fantasía alimentada por motivaciones internas, complicadas y persistentes.

En los años siguientes de su retorno a México, Ruelas trabó amistad con el grupo de la Revista Azul, fundada el año de 1894 por Manuel Gutiérrez Nájera y sostenida desde la muerte de éste, hasta que el magazine dejó de aparecer en 1896, por el periodista y escritor Carlos Díaz Dufoo. Entre los colaboradores

de esta publicación literaria se encontraban quienes poco tiempo después iban a ser figuras prominentes de la Revista Moderna: José Juan Tablada, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, Bernardo Couto Castillo, Francisco M. de Olaguibel y Juan Sánchez Azcona, quien en sus memorias relata un episodio ilustrativo de la vida cotidiana de este grupo de escritores y artistas. "En la cervecería Salón de Comercio, calle de Palma, nos reuníamos tarde con tarde Julio Ruelas y yo para cambiar algunas ideas sobre arte y letras exclusivamente... si bien nuestra reunión cotidiana solía durar hasta tres horas, apenas proferíamos durante ellas una gruesa de palabras... de tiempo en tiempo, como para afirmar una observación mutua, espiritualmente hecha, nuestros labios daban algún sonido en lengua teutónica. Porque Julio Ruelas, como yo, se había educado en Alemania y acostumbrábamos a usar la lengua de Goethe, tanto para no olvidarla, como para hacer nuestras observaciones con mayor libertad". Ambos bebían exclusivamente cerveza clara, en tarros grandes, terminándose el líquido, el camarero tenía orden de traer a los asiduos clientes "pichel fresco de renuevo". (12)

Por su parte, Ciro B. Ceballos recuerda en su semblanza de Ruelas, como fue el primer encuentro entre ambos una tarde de verano, en que junto con otros amigos se había reunido en dicha taberna o cervecería "que reunía en aquella época a lo más característico y prometedor de la bohemia mexicana", Habla de las cos

tumbres de los concurrentes: Tablada realizando epígrafes y para
dojas en forma totalmente improvisada, propia de la asociación
libre tan afanosamente buscada años más tarde, Bernardo Couto
Castillo, que "tomaba bromuro a dosis extraordinarias" y Rubén
M. Campos, alardeando de sus lances amorosos. Ruelas se encontra
ba también allí, en otra mesa. "Vecino nuestro era un joven ves
tido de luto, moreno como un malabarés, lento en sus movimientos,
muy pulcro en sus modales y con fisonomía como de gitano húngaro...
fumaba con verdadero furor, y su vaso de cerveza era renovado sin
cesar por el camarero. Se instalaba a las seis de la tarde, se
quitaba el sombrero y comenzaba a hojear con obsesiva atención
unas revistas alemanas, luego cruzaba los brazos y permanecía me
ditando horas enteras". Ceballos se propuso desde la primera oca
sión entablar conversación con él, pero no lo hizo en aquel pri
mer encuentro, sino posteriormente. A los tres meses, el pintor,
menos reservado de lo que su apariencia hubiera hecho esperar,
mostraba a Ceballos su verdadera índole, "irónico como pocos,
cruel y gráfico en su manera de ridiculizar a los demás", Ceba
llos llegó a estimarlo en forma profunda, viendo en él un apasio
nado de su labor artística y percibiéndole una honestidad poco co
mún. "A pesar de hacerle falta, no ha solicitado nunca la munifi
cencia de gobiernos y magnates". También descubrió que existía
entre ambos una afinidad en cuanto a la concepción de lo femenino,
"él cree (Ruelas), como yo, que la hembra es inmundada, dañina y

amarga como la hiel... y sería muy capaz de matrimoniarse con su culinaria sólo por comer un buen roastbeaf". (13)

En esta fase de su vida, intermedia, puesto que se desarrolla entre las dos etapas en que vivió en el extranjero, Julio Ruelas desarrolló tendencias ya existentes en él, llegando a conformar la personalidad que deja translucir a través de sus pinturas y sobre todo en sus dibujos. Al parecer no tuvo relaciones eróticas perdurables con ninguna mujer, era amigo de visitar prostíbulos y tabernas, no ajeno al juego, a los palenques y a las parrandas.

A pesar de sus noches perdidas "de adoración a Magdalena", (al decir de Julio Sesto), no se le conoció a Ruelas ningún amor persistente; no se ha encontrado siquiera el nombre o la mención de alguna mujer en particular, vinculada a su vida erótica. Sus relaciones debieron ser pues fugaces, superficiales y matizadas por un tinte de apasionamiento doloroso, escéptico, carente de ternura y de todo verdadero involucramiento afectivo. "Amaba las almas caídas, los cabellos perfumados, las frentes maculadas por el puñetazo del dolor, los ojos tristes de tanto ver (que dijera Urbina), las bocas mustias por el cansancio de reír, por el cansancio de besar..." (14) Por lo demás, la proclividad de algunos artistas hacia el amor galante con exclusión de otro tipo de vinculamiento heterosexual, ni era cosa fuera de lo común, especialmente en la época que le tocó vivir a Ruelas, ni lo es en

cualquier otro tiempo incluyendo el actual. En parte de aquí na ce el dicho popular, no carente de cierto significado, de que el artista está casado con su arte. Esta aseveración, aparentemente superficial, adquiere sentido si se tiene en cuenta que hay un gran número de casos en los que la vía de sublimación representada por el impulso creativo, esconde arraigados y profundos sentimientos de inferioridad y aún de impotencia, que no se contrarrestan, sino antes bien, se exacerban, ante el hecho consciente de que el individuo sea capaz de realizarse en el plano del arte, circunstancia que tal vez lo limita para desarrollarse en otros aspectos, que permanecen como núcleos infantiles, sin que lleguen a madurar nunca. Ruelas fue toda su vida un inmaduro afectivo, como acostumbraba a afirmarlo José Juan Tablada en las variadas ocasiones en que se ocupó de su personalidad como artista, y probablemente esa condición se relacione con su concepto negativo y siniestro de lo femenino.

La madre de Ruelas, que en relación a lo expresado es seguro que jugó un papel importante, murió el año de 1897 y no en 1901, como creyeron quienes se han ocupado de Ruelas, al tomar como fecha de la defunción la que presenta el Retrato de la madre muerta. Ruelas tomó el apunte del natural y posteriormente realizó la pintura, para la cual su hermano Aurelio mandó tallar especialmente un marco muy elaborado, de madera de cedro, que tiene en la parte inferior una pequeña cartela mostrando el año

de defunción de la señora Ruelas. (15) Este acontecimiento debe haber sido relevante para la vida del artista, quien acusa un sentimiento de veneración hacia la difunta, tanto en el dibujo de excelente factura realizado antes de la obra definitiva, cuanto en ésta misma.

En el mes de julio del mismo año (1897), encontramos a Ruelas, según palabras de Federico Gamboa, en una reunión con Jesús E. Valenzuela, quien acostumbraba a reunir a sus amigos cada domingo en su casa de San Pedro de los Pinos. Allí se encontraba también el pintor Leandro Izaguirre, quien junto con Ruelas iba a ser uno de los primeros ilustradores de la Revista Moderna. Federico Gamboa percibe a Julio Ruelas como "taciturno y talentoso: aunque con un talento que si no todos comprenden desde luego, sí a todos hace sufrir". (16) Precisamente por este tiempo, Ruelas pintó una de sus obras más importantes en cuanto a temática: La Domadora, pequeño óleo que ha sido objeto de varios comentarios, sobre todo porque se ha querido ver en él un antecedente de la pintura surrealista.

No obstante que antes de 1898, Ruelas había realizado bugna parte de su obra como retratista, no fue conocido en los medios artísticos, sino hasta esa fecha, en la que exhibió por primera vez en la Exposición Anual de la Escuela de Bellas Artes. Salvador Toscano afirma que a partir de entonces su nombre "se

adentró en la conciencia de México". (17) Sin embargo, no fue la mencionada exposición el hecho principal que lo dió a conocer, sino la fundación de la Revista Moderna, cuyo primer número apareció el mes de julio de 1898. Esta publicación, principal divulgadora del Movimiento Modernista en latinoamérica, propagó no sólo la obra de Ruelas como ilustrador y dibujante, sino también reprodujo varias de sus pinturas y sobre todo, constituye una de las principales fuentes de información respecto al pensamiento crítico sobre Ruelas a través de los numerosos artículos que se ocupan tanto de sus realizaciones, cuanto del sentido de su obra. El nombre del magazine se le debe a José Juan Tablada, quien fue promotor de su fundación a raíz de que renunció a la dirección de la sección literaria de un periódico de fugaz vida, editado por Jesús Rábago, publicación que aparecía fundamentalmente con fines políticos. Tablada incluyó en la página literaria un poema suyo, escrito el mismo año, el cual figura en la primera edición de Florilegio. Dicho poema titulado "Misa Negra", causó protestas airadas contra la dirección del periódico a lo que siguió la renuncia de Tablada, quien ya estaba estrechamente relacionado, a través de la Revista Azul con varios de los escritores que formarían el grupo de la Revista Moderna. Publicó una protesta, dirigida a manera de llamado, a varios de sus amigos escritores en la que "condenaba esa hipocresía grotesca de un público que toleraba garitos y prostíbulos en el corazón de la ciudad

donde vivía y se escandalizaba ante la lírica vehemencia de un poema erótico". Para hacer frente a tal situación, propuso la publicación exclusivamente literaria y artística, sin otro interés que no fuera el estético, de una revista que "proclamando su aliento innovador", debería llamarse Revista Moderna. (18) La idea de fundar una revista de este tipo se debió originalmente a Bernardo Couto Castillo, quien incluso lanzó un primer número por su cuenta, pero la realización del proyecto correspondió a Jesús E. Valenzuela, que se ocupó del financiamiento económico y coordinó el magazine a través de los trece años que tuvo de vida, si bien ayudado a partir de 1902, por la generosa intervención de don Jesús F. Luján. La Revista comenzó a imprimirse en papel de baja calidad, ofreciendo en sus inicios una sola lámina en cada entrega; después, con la colaboración de Ruelas como ilustrador, se convirtió en la publicación de mayor prestigio por su presentación artística y calidad literaria, entre todas las que se conocían hasta entonces en los países americanos de habla española. (19)

Héctor Valdeés ha dicho que a pesar de que la Revista Moderna fue fundada bajo el régimen de don Porfirio, en la primera fase de su aparición (1898 - 1904), mantiene una actitud que "si no es propiamente antigobiernista, al menos deja a un lado la política", lo cual en cierto modo manifiesta el descontento de sus

colaboradores con un ambiente establecido y formalista. (20) La Revista Moderna congregó a los escritores más identificados con el espíritu del modernismo. Entre ellos, Jesús E. Valenzuela, quien tuvo sus méritos como poeta, destaca sobre todo, por haber sido gran animador del arte y difusor de las ideas de su tiempo, ya que tuvo el tino de reunir en la Revista a representantes de todas las tendencias artísticas en boga. Asociado con Valenzuela para la dirección, estuvo Amado Nervo, quien era ya para entonces, un escritor conocido; él representó de una manera particular otro de los aspectos más característicos del modernismo: la inquietud del espíritu contemporáneo y el ansia por vivir. (21)

José Juan Tablada fue una de las figuras más importantes del grupo, a sus cualidades de poeta y de prosista aunaba un muy buen sentido crítico, que lo muestra como informado y sagaz comentarista de arte. Apasionado por todos los aspectos de la cultura y a la vez dotado de un ojo perceptivo y acertado, fue uno de los primeros en comprender al artista que existía dentro de la personalidad callada de Ruelas. Por otra parte "Si el modernismo de estos años (pasión desbordada, imágenes novedosas, exotismo, justeza en la forma, aventura del lenguaje, vicios suntuosos y rebeldía a ultranza), tuviera que resumirse en uno solo de los poetas, ese sería Tablada". (22) Sin embargo, en cuanto a vicios y rebeldía, a imaginación desbordante, prosa estilizada e imágenes sui-géneris, el mejor representante es, tal vez, Bernar

do Couto Castillo, muerto a los 21 años cuando ya había dejado muestras inapreciables de sus capacidades literarias; Couto es un ejemplo de la decadencia concebida como ansia de vida exacerbada a tal grado que conduce a la muerte. Rubén M. Campos, otro poeta dotado también para la crítica, especialmente de música, y Jesús Urueta, quien según Max Henríquez Ureña fue el mejor prosista, ⁽²³⁾ conforman el núcleo de colaboradores constantes durante la primera etapa de vida del magazine. Luis G. Urbina, Manuel José Othón, Efrén Rebollo, Balbino Dávalos, Francisco M. Olagüel y Enrique González Martínez, están entre los escritores mexicanos que con mayor frecuencia publicaron sus trabajos en la Revista; la vinculación de Justo Sierra durante determinada fase fue también muy estrecha. Pero el grupo no sólo se componía de hombres de letras, también había artistas como el escultor Jesús F. Contreras, el músico Ernesto Elorduy, el pintor Leandro Izaguirre y Julio Ruelas. Todos, incluyendo al mecenas Luján, mantuvieron una constante colaboración e intercambio de ideas; por eso existía un cierto aire familiar entre ellos, como afirmó Alfonso Reyes, "muy especialmente entre los literatos y el ilustrador más constante de la Revista, que fue Ruelas". ⁽²⁴⁾

"Hay en la Revista Moderna y su dibujante una consonancia pasmosa. Es la Revista como un ramillete de poesía sutil, formas exquisitas, vocablos extraños, sentimentalismo neurótico, erotismo triste, ensueño vago, confusa melancolía y tenue e inconfesa-

ble esperanza, y el arte de Ruelas, impregnado de todos esos matices de pensamientos y afectos, es docto, refinado, sensual, sombrero y delirante". (25) Estas características, que hacen de Ruelas un artista literario, son ajenas a los demás ilustradores, quienes con excepción de Roberto Montenegro, nunca alcanzan la congruencia tan manifiesta que existe entre el ambiente general que anima a la Revista, y la expresión formal representada por las ilustraciones. Tan lo comprendieron así los modernistas, que los dibujos de Ruelas siguieron apareciendo aún después de su muerte en 1907, y desde luego, también durante sus años de permanencia en Francia, desde donde enviaba sus colaboraciones.

Jesús E. Valenzuela relata que el público no recibía bien el periódico, tal vez porque "no eran muy santos los fundadores de la Revista Moderna, pero en cambio eran muy artistas". (26) Afirmación que encuentra correspondencia en un hecho relatado por Tablada en sus memorias y que alcanza muy de cerca a Ruelas, quien tomó parte en la aventura. Se refiere a un joven, vástago de la familia Zayas Enríquez, quien en complicidad con un sirviente de costumbres equívocas, emprendió tremenda parranda que duró tres días, misma en la que sus compañeros fueron Ruelas y Bernardo Couto Castillo, "amigos del juego, de los palenques de feria, asistentes a los teatros frícolos y a los billares... y amigos de ciertos exponentes del cuartel general de la juventud maleante..." (27)

Fue precisamente este aspecto bohemio de la vida de Ruelas en los años de referencia, lo que paradójicamente le impulsó a promover un retorno a Europa, por un lado considerando que fuera del ambiente que frecuentaba, trabajaría más y se perfeccionaría en su arte y por otro, sintiendo la añoranza de los años pasados en Alemania. Hay algunos autores que afirman que Ruelas antes de su segundo viaje era profesor de dibujo en San Carlos (28) y que tuvo como discípulo a Angel Zárraga. Otro comentarista expresa que impartía clases de grabado, pero que desatendía la cátedra. Ninguno de estos datos ha podido ser satisfactoriamente confirmado, lo único que puede decirse a ciencia cierta, es que tenía su taller en la calle del Indio Triste, que pintaba poco, dibujaba bastante y que tuvo efectivamente como discípulo en clases particulares al señor Larque, mismo a quien hizo un pequeño retrato al óleo, así como a su esposa, preparatorios al retrato de 1896 que presenta junta a la pareja y que actualmente se conserva en las colecciones del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

En el número de Diciembre de 1904, la Revista informó a sus lectores sobre el viaje de Ruelas a Francia, adonde iría pensionado por el Ministro Justo Sierra, y con la ayuda complementaria de don Jesús Luján. El objeto del viaje era que ampliase su preparación y sobre todo que llegara a dominar la técnica del aguafuerte, disciplina que habría de estudiar al lado del graba-

dor francés José María Cazin. Sin embargo, antes de instalarse en París, ciudad que ya no abandonaría, Ruelas realizó un viaje de estudios y de recuerdos por Alemania, Holanda y Bélgica, viaje importante porque lo puso en contacto con la obra de los pintores que más tarde fueron considerados como precursores de los movimientos expresionistas alemanes. Quizás, durante ese recorrido conoció la obra del grabador belga Felicien Rops. Rops indudablemente ofrece uno de los puntos más importantes a considerar en relación a influencias en la obra de Ruelas. Ambos fueron artistas "satánicos", y en los dibujos y grabados del belga "su satanismo literario está inextricablemente hermanado con su erotismo" (29) e implica aspectos de un misticismo cristiano tomado a la inversa; algo muy similar puede decirse de Julio Ruelas. Basta examinar los dibujos y grabados de uno y de otro para encontrar puntos de enlace evidentes; es muy probable que Ruelas haya conocido la obra de Rops, muy divulgada en Europa en ese tiempo, pero también hay que tener en cuenta que el espíritu de la época está impregnado de las sugerencias sádicas y diabólicas que prevalecen en la obra de ambos artistas.

L. F. Bustamante, citado por Jorge J. Crespo de la Serna (30) cuenta que el maestro Cazin se impresionó muy favorablemente la primera vez que examinó los dibujos de Ruelas, llegando a decirle que dominaba el dibujo como un verdadero maestro. Como le tenía aprecio trató de relacionarlo para que se ayudara económicamente

realizando retratos por encargo, pero o Ruelas no era amigo del trabajo impuesto, o su predisposición a la vida bohemia lo disipó en París en la misma forma como había sucedido en México. Aparte de los nueve aguafuertes que realizó durante esta última fase de su vida y de los dibujos que seguía enviando, para ilustrar textos de sus amigos de la Revista Moderna, apenas realizó otras obras de importancia. Quedan de esos años El Sátiro Ahogado, impresionante pintura al pastel realizada en 1907, unas pequeñas marinas pintadas en Saint Malo, donde pasaba temporadas más o menos largas, seguramente por razones de salud, y un óleo inconcluso: La Araña. El mismo era consciente de que trabajaba poco, como lo revela una carta dirigida a uno de sus hermanos, quien proyectaba un viaje a Europa, en ella le dice: "A ver si cuando vengas, todavía no me corre de aquí el supremo gobierno..." (31) Escribía con cierta frecuencia a Justo Sierra, lo cual consta por las respuestas de éste, en una de las cuales agradece una traducción que Ruelas le hizo sobre los estatutos de la Academia de Karlsruhe y en otra en que lo felicita por el envío de sus grabados, instándolo le a continuar sus estudios para que pronto pudiera volver a instalar esa cátedra en México. (32)

La exposición anual de la Galería Nacional de Artes Plásticas, dedicó, en 1906, una sección importante a la obra de los pensionados en Europa, misma que fue objeto de opiniones muy divergentes y hasta polémicas por parte de la crítica. Esta fue la

segunda y la última vez que Ruelas expuso en su vida, puede pensarse que no le interesaba mucho hacerlo, ya que él se proponía permanecer en Europa el resto de su existencia; pero también es cierto que no exhibía porque producía muy poco, sobre todo en materia de pintura.

Encontrándose muy enfermo en su cuarto del Hotel de Suez, en el Boulevard Saint Michel, recibió la visita de un amigo, el cual se preparaba para viajar a México; por su conducto envió un recado a Justo Sierra expresándole su temor a que la subvención económica le fuera suspendida y ofreciendo que "trabajaría mucho" pero que se le permitiera vivir en París hasta el fin; esto sucedió pocos días antes de su muerte; Ruelas no era consciente de la gravedad de su estado. Su vida en París "debió acrecentar el proceso de lenta destrucción que minaba, desde hacía tiempo, su naturaleza física" (33) si ya en México bebía y fumaba en demasía, en Francia la intensificación de estos hábitos y probablemente otras circunstancias más, deben haber acentuado su ya muy comprometida condición de salud. Ruelas murió de un espasmo en la laringe, última complicación que sobrevino a un cuadro de tuberculosis pulmonar que venía arrastrando desde tiempo atrás, enfermedad que siguió en proceso "galopante", como se decía en esa época, dado el género de vida que llevaba el artista, deficiente en alimentación y cuidados y abundante en tóxicos.

Jorge Enciso, que se encontraba en París cuando Ruelas murió, relata en un artículo insertado en la Revista Moderna, (34) como fue realmente la muerte de Ruelas sobre la que se escribieron muchas versiones. No se encontraba solo, lo rodeaban varios amigos y dos médicos que lo auscultaban continuamente. Tuvo varios ataques de asfixia antes de que el último terminara con su existencia; su muerte aconteció casi en plena consciencia, puesto que minutos antes todavía hablaba, expresando la angustia de quienes mueren por imposibilidad respiratoria. El hecho aconteció el 16 de septiembre de 1907, por la tarde. Ruelas fue sepultado en el cementerio de Montparnase, donde el escultor Arnulfo Domínguez Bello, levantó su monumento, descrito años más tarde poéticamente por Amado Nervo. (35) Jesús F. Luján se encargó tanto de financiar el entierro y de costear el monumento, cuanto de recoger las obras que Ruelas tenía consigo y de enviarlas a su hermano Aurelio.

La noticia de la muerte de Ruelas se recibió en México por vía cablegráfica, el 17 de septiembre y fue propagada por la prensa al día siguiente. Un cronista anota que "Ruelas a los 36 años era ya una vigorosa y originalísima personalidad artística, llena de intensa inspiración y de una técnica excepcional". (36)

Por medio de los autorretratos y de una fotografía publicada con motivo de la exposición de 1906, es posible hacer una descripción física de Julio Ruelas, de quien además hicieron va-

rias semblanzas algunos de sus amigos de la Revista Moderna.

Era un hombre enjuto, de estatura más bien baja, de rasgos mestizos que se advierten más que en las facciones, en la conformación ósea de la cara, los pómulos ligeramente salientes y los párpados alargados. La boca sensual que tan bien tratada está en el autorretrato de 1900, se ve firmemente cerrada en la fotografía. Las orejas son realmente faunescas, anchas y terminadas en punta, un poco separadas de la cara. La mirada tal y como se percibe en la fotografía es apagada y escéptica y la frente estrecha se ve limitada por una masa abundante de pelo que debió ser rebelde y grueso.

"Era Julio Ruelas tan trigueño o más que yo... (dice Juan Sánchez Azcona), los dos vestíamos habitualmente de negro en aquel entonces, con grandes corbatas flotantes y chambergos de anchas alas... Muy bien lo dijo pintorescamente Jesús Valenzuela - el noble y alto mecenas - cuando al sorprendernos cierta tarde en la cervecería hablando en lengua germánica exclamó entre carcajadas: Vaya un par de zopilotes que hablan en alemán, - y se nos quedó el nombre..." (37)

Ruelas era de temperamento exteriormente taciturno y hablaba poco, "jamás hablaba mal de ningún compañero suyo de arte, nunca censuraba con autoritarismo a ningún pintor, a ningún dibujante, sin duda porque sabía el trabajo que cuesta hacer bien las

cosas... a pesar de éso su conversación era satírica, punzante, profunda y mordaz, como sus dibujos y sus cartas..." (38)

Rubén M. Campos relata que una noche en que lo acompañó temprano hasta su casa, persuadiéndolo de que debía descansar, Ruelas le dijo en perfecto equilibrio, "si me acusto sin sueño, veo en la oscuridad que grandes culebras se desanillan en los rincones. No puedo descansar", y volvieron ambos al bar. Asimismo habla Campos, de las alucinaciones que Ruelas sufría, las cuales "aparecían de tarde en tarde, durante la última etapa de su vida en París"; (39) todo lo cual hace pensar que el artista presentaban en ocasiones cuadros de delirio provocados posiblemente por ingestión alcohólica. José Juan Tablada se refiere a su "malestar congénito", a "la hostil modorra" que lo acompañaba y a que desde la infancia poseía Ruelas virtudes siniestras que debían proyectar en su vida una gran sombra, "solo entrecortada por las irradiaciones de su genio". (40)

Lo expresado por sus contemporáneos hace suponer en Julio Ruelas una personalidad afligida por contradicciones internas, producto de una problematizada estructuración psíquica. La tendencia a la melancolía, que el artista expresó no sólo temperamentalmente, sino sobre todo a través de sus realizaciones, debe haber propiciado su temprana inclinación al alcohol y al tabaco.

Además de sus condiciones genéticas, hay que tomar en

cuenta sus primeros años transcurridos en una familia de tipo ma
triarcial, donde la madre representó el principio máximo de auto-
ridad, mostrándose como interventora en los destinos de sus hijos.
A ésto hay que añadir el ambiente, las condiciones sociales y la
moral de la época, no olvidando la índole de los grupos en torno
a los cuales se desarrolló Ruelas: años de pre-adolescencia en
una institución militarizada y luego, de acuerdo a sus inclinaci
nes personales, ambiente bohemio.

Lo expresado hasta este momento acaso facilite más un
acercamiento a la obra de Julio Ruelas, a tiempo que la compren-
sión de su personalidad quedará esclarecida con mayor profundidad
a través del análisis de lo que él realizó artísticamente.

NOTAS AL CAPITULO II

- 1.- Julio Sesto. "Julio Ruelas, dibujante y pintor mexicano, peregrino y genial, atormentado y raro. Quién era, cómo era, cómo vivió y cómo murió". Tricolor. Junio de 1917. (s.p.)
- 2.- Juan Manuel Torrea. Funcionarios de la Secretaría de Relaciones desde el año de 1821 a 1940. México, 1940. p. 344.
- 3.- José Juan Tablada. La feria de la vida. Ediciones Botas. México, 1937. p. 215.
- 4.- Ibidem. p. 216.
- 5.- Ibidem. pp. 128-129.
- 6.- Jorge Juan Crespo de la Serna. Julio Ruelas en la vida y en el arte. Fondo de Cultura Económica. México, 1968. p. 11.
- 7.- Sesto. Op. cit.
- 8.- Rubén M. Campos. "El arte de Ruelas". Revista Moderna. México, Octubre de 1907. pp. 105-107.
- 9.- Gustav Pauli. Arte del clasicismo y del romanticismo. T. XIV. Historia del Arte Labor. Barcelona, 1948. p. 143.
- 10.- Ibidem. p. 97.
- 11.- Angel Zárraga. "Julio Ruelas". El Diario. México, 8 de Octubre de 1907. pp. 71-73.
- 12.- Juan Sánchez Azcona. "Estampas de mis contemporáneos". Primera parte de las memorias inconclusas de... Novedades. "México en la cultura", 13 de Enero de 1963. p.6.
- 13.- Ciro B. Ceballos. "Julio Ruelas". Revista Moderna. México, Septiembre de 1898. p. 55-57.
- 14.- Sesto. Op. cit.

- 15.- El actual poseedor de esta pintura, Dr. Pablo Ruelas Quintanar, me aclaró el dato relativo a la fecha de defunción de la madre de Ruelas.
- 16.- Federico Gamboa. Mi diario. Primera serie. Editorial Eusebio Gómez de la Puente. México, 1910. pp.39-40.
- 17.- Salvador Toscano. Julio Ruelas. Catálogo de la Exposición Nacional dedicada a Julio Ruelas. S.E.P. México, noviembre de 1946. p.3.
- 18.- Tablada. Op. cit. pp. 410-411.
- 19.- Francisco González Guerrero. "Cómo nació la Revista Moderna". El Universal. México, 26 de Junio de 1948.
- 20.- Héctor Valdés. Índice de la Revista Moderna, 1898-1903. Centro de Estudios Literarios. U.N.A.M. México, 1967. p.9.
- 21.- Max Hernández Ureña. Breve historia del modernismo. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. p. 477.
- 22.- José Juan Tablada. Obras completas. La poesía. Recopilación, prólogo y notas de Héctor Valdés. Centro de Estudios Literarios. U.N.A.M. México, 1971. p. 12.
- 23.- Henríquez Ureña. Op. cit. p.478.
- 24.- Alfonso Reyes, citado por Henríquez Ureña. Op. cit. p. 478.
- 25.- Jesús E. Valenzuela. "Mis recuerdos". Excelsior. México, 14 de Enero de 1946.
- 26.- Ibidem.
- 27.- Tablada. La feria de la vida. p. 356.
- 28.- José Juan Tablada. "Gedovius". Revista Moderna. México, Abril de 1903. pp. 13-14.
- 29.- Víctor Arwas. Felicien Rops. Academy Editions. London, 1972. p. 11.
- 30.- Crespo de la Serna. Op. cit. p. 23.
- 31.- Ibidem. p. 36.

- 32.- Justo Sierra. Obras completas. T. XIV. Epistolario y papeles privados. U.N.A.M. México, 1949. p. 295.
- 33.- Jorge Enciso. "El regreso a la patria". Revista Moderna. México, Noviembre de 1907. pp. 206-208.
- 34.- Ibidem.
- 35.- Amado Nervo. "El sepulcro de Ruelas". Revista Moderna. México, Noviembre de 1906. pp. 206-208.
- 36.- Anónimo. "Muerte de un artista mexicano". El Imparcial. México, 18 de Septiembre de 1907.
- 37.- Sánchez Azcona. Op. cit.
- 38.- Sesto. Op. cit.
- 39.- Rubén M. Campos. Op. cit.
- 40.- José Juan Tablada. "Julio Ruelas y su obra". El Mundo Ilustrado. México, 22 de Septiembre de 1907.

CAPITULO III

JULIO RUELAS COMO PINTOR

Los críticos y escritores que se han ocupado de la revisión integral de la obra de Julio Ruelas expresan, en general, la opinión de que era superior como dibujante; "como pintor viene después". (1) "Su claroscuro vacila un poco, su perspectiva aérea no es impecable, pero ésto confirma su don ingénito y pasmoso de dibujante. Descuido parecido de la atmósfera y de los volúmenes modaliza peculiarmente a aquellos en quienes predomina la sensibilidad linear. Así se explica que Ruelas, maestro con la pluma y el lápiz, no haya dominado el uso del pincel y de los colores". (2)

Sin embargo, hay que considerar que en muchas ocasiones el pintor que es buen dibujante, salva la calidad de sus pinturas mediante una adecuada organización de las figuras en el espacio, firmeza de trazo y acierto en el manejo de las proporciones. No sucede así con el pintor que es buen colorista, pero mal dibujante, tal vez pueda lograr efectos afortunados, sensuales y gratos, pero el análisis cuidadoso y profundo de sus obras llega a revelar flojedad en la estructura, aún y cuando se trate de obras alejadas de la concepción naturalista, y no se diga de aquéllas que se encuentran dentro de esta tradición.

Ciertamente, Ruelas no es colorista, ni tampoco es un pintor que haya hecho de las condiciones lumínicas y atmosféricas un eje en torno al cual desarrollar su estilo pictórico. Así y todo su claroscuro no es propiamente "vacilante", sino que se expresa como una característica secundaria en sus pinturas, no así en sus dibujos, muchos de los cuales muestran fina sensibilidad para la captación de luces y sombras y sutil manera de expresarlas. Ruelas tampoco es un pintor que sienta los volúmenes escultóricamente, ni que muestre predilección por recrearse en las texturas. Sin embargo, unas cuantas de sus pinturas bastarían para calificarlo de pintor. Una historia de la pintura mexicana que omitiera a Ruelas, sería una obra incompleta.

Los temas que Ruelas trata en pintura, pueden reducirse a cuatro aspectos fundamentalmente: retrato, pintura de género, paisaje y pintura con temas imaginativos o fantásticos.

La mayor parte de su producción como pintor corresponde a su obra como retratista, género que en algunos casos trata dentro de la tradición de la pintura académica del siglo XIX. Las composiciones de este tipo son, generalmente, piramidales; el cuerpo del retratado está cortado a la altura del busto o de la cintura y se encuentra encerrado en dos ejes diagonales que parten del centro superior del cuadro, formando un triángulo. Cuando la figura es presentada de cuerpo entero, asume un aspecto re

posado, digno, ya sea que se muestre sentada, reclinada o de pie, características éstas que propagó el arte académico y que prevalecieron en la mayor parte de las obras de este género durante el siglo XIX.

En los retratos de Julio Ruelas cabe observar que además del academismo neoclásico, está presente el de corte romántico, que posiblemente le fue inspirado a través de algunos pintores alemanes de la segunda mitad del siglo, señaladamente de Franz von Lenbach (1836-1904). Estos artistas a la vez recrearon la pintura y la moda del siglo XVII, de aquí vienen las libertades románticas que a veces Ruelas se toma con sus modelos, a quienes presenta con jubones y gorgueras propios de los personajes de Franz Hals, o bien portando vestimentas que nada tienen que ver con su condición real. También gusta de modificar, en ocasiones, ciertos rasgos anatómicos, como las orejas o las piernas, a fin de presentar al modelo transformado en un ser mitológico, aún y cuando siempre conserva su fisonomía propia.

Los retratos de Ruelas de que se tienen noticias precisas, son posteriores a su regreso de Alemania. Excepto dos de ellos, un Autorretrato y el Retrato de un desconocido, ambos de 1894, los demás fueron realizados a partir de 1896, año en el que pinta un Fauno niño, cuya fisonomía aparece también en varios dibujos a lápiz, lo que permite deducir que se trata de un retrato

to, el cual muestra una total carencia de idealización en los rasgos, que corresponden a los de un niño mestizo. Este retrato tiene una nota peculiar: en la frente del muchacho, de aproximadamente 7 u 8 años de edad, empiezan a brotar los cuernos del futuro sátiro.

Año pródigo en retratos fue el de 1896; en él realizó retratos de su hermano Alejandro, uno de los cuales es muy conocido por estar representado como un fauno. El Fauno tiene el cuerpo desnudo hasta las caderas y las piernas cubiertas por una piel de animal, la figura está sentada y vista de perfil, con la cabeza ligeramente inclinada en el acto de tocar una flauta doble. A pesar de esta actitud que relaciona al cuadro con la serie de obras mitológicas por las que Ruelas sintió predilección, el retrato es muy realista, el modelo es fácilmente identificable, tanto más cuanto que existen varios bocetos a lápiz que lo captan en esa posición, aunque en otras actitudes. Predominan en esta pintura las tonalidades siena que hacen destacar la piel dorada del joven como única nota de color, el fondo y la parte inferior de la composición son de tonalidades muy oscuras.

En el mismo año, realizó Ruelas el retrato al óleo de los señores Larque, así como las dos pequeñas pinturas de excelente factura que presentan a ambos modelos por separado, bajo el mismo ángulo que muestra el retrato definitivo de la pareja. Esta pin-

tura tiene la rigidez de los retratos "de pose", tan comunes en la fotografía de fines de siglo, lo cual da a la obra un carácter afectado, característica que está ausente en las pinturas pequeñas, antes mencionadas, que resultan más interesantes. En ellas aún y cuando los modelos son los mismos y guardan posición y atuendo idéntico (sólo varía el color del traje de ella), hay mucha mayor soltura, flexibilidad y acierto en el manejo del color que no en el retrato de la pareja, de mayores dimensiones; ésta es una obra a más de convencional, algo seca e inexpresiva, la factura de los rostros es plana y el color tiene una función casi exclusivamente iluminativa. No obstante que se trata del retrato de un matrimonio, las dos figuras permanecen aisladas, sin ninguna relación de una hacia la otra, como si Ruelas hubiera estudiado, por separado, a los dos modelos y los hubiera traspuesto a la pintura de conjunto, sin analizar ni las relaciones formales y de estructura entre las dos figuras, ni la interdependencia síquica de ambos caracteres.

Mas hondura sicológica y un mejor acercamiento al modelo revela el Retrato de don Francisco de Alba, (1896), del cual existe un boceto preliminar al carbón, realizado con acuarela, cuya observación detenida haría pensar en una realización desafortunada en el cuadro definitivo. sin embargo, no sucedió así, la parquedad en el color corresponde a la expresión taciturna y atormentada del retratado, que tiene esa mirada ausente, propia

de quienes ven hacia adentro. Aparece el modelo portando vestimenta del siglo XVII y empujando un rollo de papel manuscrito, mismo que junto con la gorguera encarrujada y el filete on deado en que termina la manga del jubón, conforma los únicos toques claros de la pintura. Don Francisco de Alba responde en su tónica vital y en su ensimismada y seria expresión, al antiguo apellido que lleva. El cuadro ofrece varias fallas; una mano es muy defectuosa, los planos de la cara, aunque aceptablemente manejados en cuanto a claroscuro, adolecen de un acentuado esquematismo, lo cual sería una virtud si el retrato no siguiera una franca tradición académica y naturalista. Las venas sobresalientes que muestra la frente son tan abultadas que resultan algo grotescas, no obstante lo cual, una indefinible simpatía emana de este retrato.

Dos retratos dejó Julio Ruelas de su hermana Margarita, ambos realizados el año de 1897, uno anterior y otro posterior a la muerte de su madre. El primero de ellos recuerda, en cierto modo y salvadas las distancias, a algunas obras impresionistas, no tanto por el color, ni por la forma como está manejada la pincelada, cuanto por la disposición de la figura, que tiene como fondo algo que sugiere un jardín y por el traje que corresponde, aproximadamente, a la moda francesa de las últimas décadas del siglo. Margarita es una joven mujer de tez clara, pelo castaño, elegantemente vestida y tocada con un vaporoso sombre-

ro de muselina blanca, adornado con flores. Empuña en su mano izquierda un paraguas negro y tiene una expresión entre ensimismada y distante que contrasta con la alegría sugerida por los tonos claros del traje y los verdes del fondo; este cuadro muestra sensibilidad de parte de Ruelas para expresarse por medio del color. Sin que existan estridencias, ni tonalidades vivas o brillantes, la gama cromática ofrece modulaciones muy delicadas y un buen estudio de los tonos complementarios.

Contrasta este retrato con el que muestra a Margarita vestida de luto, con un gran sombrero. Sin duda alguna esta obra es más original que la anterior, aunque aquella sea acaso más grata. La figura está presentada completamente de frente, cortada a la altura del busto, pero lo más interesante, desde el punto de vista de la composición, es el papel que en esta pintura juega el sombrero, el cual ocupa, en altura, casi la mitad del espacio del cuadro. Esta característica fue observada por Justino Fernández: "... El otro retrato de su hermana es sólo una cabeza, pero la importancia que dió al sombrero sugiere su interés por los vestidos en general, como motivos poéticos y es por aquí que recuerda a Baudelaire el crítico, el que veía poéticamente las corbatas y las botas lustrosas". (3)

De 1898 es un pequeño retrato de mujer interesante por la pose romántica que Ruelas hace asumir a su modelo. La figura es-

tá semirecostada en un almohadón blando, apoyándose en el brazo izquierdo, mientras que el derecho lo tiene extendido sosteniendo un panderero. La línea aquí no es tan neta y definida como en otras pinturas, y hasta se podría dudar de la procedencia del cuadro si no fuera por que está firmado y fechado en el extremo superior izquierdo.

Dos retratos realizó Julio Ruelas de Ramón Guerrero, quien era un hombre muy rico. En uno de ellos, paradójicamente, lo presenta como pordiosero (1899), o, al menos, ese es el título con el cual se conoce esta pintura. Existe un magnífico dibujo a tinta, en donde Ruelas estudió exclusivamente el ropaje, que consiste en una capa muy abundante en tela que envuelve totalmente a la figura formando profusos pliegues a la manera de una clámide. En la pintura definitiva, el colorido es parco, grises, negros y algunos ligeros toques de marrón, sin embargo, no hay necesidad de más. La expresión humilde del "pordiosero", queda acentuada porque echa el cuerpo hacia adelante, eliminando de su postura toda manifestación de arrogancia; pero, a la vez, se trata de un mendigo distinguido, de rasgos no carentes de cierta belleza, labios finos, bigotes y barba bien cuidados. Los ojos están presentados en dos planos distintos, uno arriba de otro, mal resuelto el ojo derecho, éste no puede adjudicarse a una "libertad formal", porque Ruelas tanto en sus pinturas, como en sus dibujos es siempre naturalista. Se trata pues de una falla, condición

que también se percibe en las manos, una de las cuales sostiene un ligero bastón de madera y un viejo sombrero de alas anchas, mientras que la otra se asoma bajo los pliegues de la esclavina dejando ver sólo los dedos y parte del dorso. Esta deficiencia en la factura de las manos, se advierte en otras obras de Ruelas, tanto en pinturas, cuanto en dibujos.

En otro retrato de Ramón Guerrero, también fechado en 1899, es interesante y original por la posición en que lo presenta. Está sentado en una silla, pero de espaldas, volteando levemente la cabeza hacia la izquierda, de manera que sólo se alcanza a percibir parte del perfil. Un brazo lo tiene oculto por un pesado manto que le cubre casi todo el cuerpo y el otro cae hacia la parte inferior de la silla, dejando ver una mano demasiado grande y como en el caso anterior, defectuosa.

En el retrato de Manuel Guerrero (1900), el eje piramidal de la composición académica, está alterado por el sombrero tipo chambergo que ostenta el modelo, presentando sólo el busto, visto de tres cuartos, con vestidura del siglo XVII. Esta característica, como asimismo su fisonomía y su complexión clara y rosácea, acentuada por los ojos azules muy vivos, la coloración rubia de la barba y los bigotes y la sonrisa abierta, hacen pensar de inmediato en las pinturas de los alegres bebedores del holandés Franz Hals. Es conveniente señalar que pictóricamente este retrato es

es una de las obras más logradas de Ruelas.

El mejor de los autorretratos de Julio Ruelas, fue realizado el año de 1900, cuando el pintor contaba 30 años de edad. Justino Fernández dice de este retrato que "el realismo en él es excelente... su sabiduría de artista y de pintor está sutilmente mantenida creando cada una de sus partes, el propio carácter está expresado certeramente: inteligencia, sensibilidad, imaginación caben en ese rostro, sensualidad en los labios, nostalgia..." (4)

Tomando en cuenta la composición, se trata de un retrato clásico de gran calidad que por sí solo situaría al pintor como buen retratista. El esquema triangular sólo deja ver la cara y el busto del hombre, cuyo traje y cabello negro apenas si destacan contra la superficie, muy oscura, del fondo. En esta obra, en particular, no puede negarse que Ruelas sea un verdadero pintor, así lo delatan los planos correctamente estructurados del rostro, el tratamiento del pelo y la sensual textura de los labios cerrados. La cara, vista de tres cuartos, dirige la mirada al espectador; es una mirada melancólica, pero a la vez penetrante que acentúa con su ligero brillo y con el color del iris el aspecto oscuro y, a la vez, romántico del personaje. Este autorretrato se presta para hacer algunas consideraciones sobre la idea que de sí mismo tenía el artista. Ante todo, él pinta la imagen que tiene ante sí, reproducida por un espejo, pero Ruelas

se conocía bien y seguramente era capaz de recrear su fisonomía de memoria, exagerando o atenuando algunos rasgos, según el caso lo ameritara. Aquí ha tratado de dejar plasmada no propiamente su fisonomía ideal, pero sí el aspecto más noble, o más positivo de su juventud adulta. Seguramente Ruelas nunca se vió mejor que cuando realizó ese autorretrato, donde ha querido aceptar en sí mismo, cierta viril belleza a pesar de la expresión prematuramente desilusionada que refleja, producto de una auto visión interna que anima a la pintura de intencionalidad psicológica, ajena a otras obras suyas del mismo género. Hay una sola falla en cuanto a factura, que como ya se ha dicho, se observa también en otras obras, el tratamiento de las orejas es esquemático y deficiente, aunque se tenga en cuenta que las orejas del propio Ruelas dejaban que desear desde el punto de vista de su perfección anatómica. Este cuadro tiene la particularidad, siempre presente en los buenos retratos clásicos, de hacer sentir, intensamente, la presencia del retratado.

Como ya se ha explicado anteriormente, la madre de Ruelas murió en 1897 y la pintura que la representa en su lecho de muerte data de 1901, fue realizada a partir de un dibujo tomado del natural. La pintura es de excelente factura, el fondo es oscuro, la cabeza (que ocupa en realidad todo el espacio de la composición), está reclinada en un plano, también negro y semicubierta por un lienzo del mismo color. O sea, que la única nota clara la

da el rostro de la difunta, cuya tonalidad no corresponde a la de un cadáver, posiblemente porque Ruelas no pintó el cuadro del natural, o porque eludió el tono marfilino verdoso, propio de la muerte, para dar a su obra un aspecto más amable, pese a lo necrófilo del tema. Fisonómicamente la señora Ruelas es una mujer de mediana edad, no mayor de unos 56 o 58 años, de pelo castaño oscuro, boca fina y nariz aguileña, como la del propio Ruelas. El mentón firme, la línea de los labios y el corte neto y decidido de la frente y de los pómulos, hacen pensar en energía, dinamismo y carácter autoritario. Comparando la pintura con el dibujo que se ha mencionado, se advierte en aquélla una cierta idealización, como si en algún modo la idea del homenaje fúnebre hubiera estado presente. El dibujo, uno de los mejores ejemplos del arte realista de Ruelas, carece de concesiones estéticas, es propiamente la cabeza de un cadáver, en tanto que la pintura más bien tiene la sugerencia del sueño.

El retrato de Alberto Luján, fechado en 1901, es un cuadro de grandes dimensiones, único por este concepto en toda la obra de Ruelas, quien parece haber eludido siempre los formatos grandes. Existe una confusión en torno a esta obra: algunos escritores se refieren a ella como el retrato de Jesús Luján, cuando en realidad, se trata del retrato de otro miembro de la acaudalada familia: Alberto Luján.

La figura está captada en pose y ambiente acordes con el estilo art nouveau, que tanta aceptación tuvo en cuanto a decoración y al mobiliario durante la última etapa del porfirismo. El cuadro viene a ser tanto más unificado y conclusivo, cuanto que el marco que lo acompaña, que parece diseñado por el propio pintor, es en sí una obra prototípica del estilo art-nouveau. La persona de Luján aparece con aplomo y señorío al centro de la composición, sentado en un sillón bajo, de nogal o caoba oscura, donde la curva asimétrica y caprichosa que caracteriza ese tipo de mobiliario encuentra su complemento en la mesa dorada, más rica en formas, con la tapa cubierta por una carpeta carmesí de largos flecos a la derecha del retratado.

El fondo del retrato sigue la misma tónica decorativa, es un cortinaje a manera de telón, ornado con follajes, serpientes y jinetes, formando un friso en la parte superior. La alfombra misma muestra un diseño caprichoso a base de líneas ondulantes, todo lo cual introduce un elemento fantástico como marco a la figura, la cual tiene un carácter muy realista. Alberto Luján es un hombre sereno, de mirada penetrante, vestido con una sencillez deliberada, algo obeso. Sus rasgos mestizos aparecen sin ser suavizados, nada viene a atenuar la tosquedad de su fisonomía, algo abotagada, carente de distinción y de finura, pero animada de firmeza y carácter. Podría decirse que en este retrato el burgués superado, consciente de su buena situación y de sus alcances, ha en

contrado una expresión plástica, muy convincente.

Obra de encargo, puesto que la familia de Ruelas tenía relaciones con representantes del ejército, es tal vez el retrato ecuestre de El General Sóstenes Rocha y su Estado Mayor, que Ruelas pintó en 1901. Este cuadro debe haberle presentado serios problemas de composición por el número considerable de dibujos y estudios preparatorios en los que el artista analizó el movimiento de los caballos, la posición de los jinetes, la relación entre jinete y caballo y otros elementos que habrían de formar parte de la obra definitiva, la cual, por desgracia, falla en cuanto a perspectiva, tanto aérea, como lineal.

Los segundos planos parecen superpuestos a los primeros, tal y como acontece en algunas pinturas primitivas, además de que el agrupamiento de los jinetes resulta artificial. Sin embargo, cada figura está tratada con acierto y es la agrupación de las figuras la que no está del todo resuelta. Son diez jinetes que marchan de derecha a izquierda, formando un eje horizontal, al centro de la composición. El primero de ellos, que cabalga algo separado de los demás, es el General Rocha.

La escena se desarrolla en un paisaje brumoso que corresponde al bosque de Chapultepec, tratado con una gama de colores en la que dominan los grises, verdes y azules, lo cual se conjuga

en forma muy armoniosa, con los tonos de los trajes de los jinetes, ataviados militarmente con sus afrancesados uniformes de la época. Estas características hacen que esta pintura castrense tenga cierto aire europeo, sólo desmentido por los rasgos mestizos de las fisonomías de los personajes.

El poeta Rubén M. Campos fue muy amigo de Ruelas, le dedicó algunos escritos, comentando sus obras a la vez que Ruelas ilustró varios de sus textos, pudiendo percibirse cierta afinidad espiritual entre el pintor y el escritor. El Retrato de Rubén M. Campos, data de 1902; la composición es similar a algunos esquemas que Ruelas emplea para sus dibujos, pero que no aparecen por lo común, en sus pinturas. El espacio está dividido por una horizontal que forma un friso abajo de la firma del artista; en el centro del friso, dentro de un escudo de esmalte azul, aparece una máscara de fauno sonriente que tiene una corona encima, alusiones a la personalidad y a la obra del retratado, lo mismo que la pequeña figura con cuerpo de mujer, extremidades de ave y alas de libélula, que vuela en el espacio, tocando una trompeta casi a la altura del oído izquierdo de Campos. Se trata de una representación del estro, que el poeta parece escuchar atentamente, como lo muestra su mirada desviada hacia donde se encuentra la figura.

Campos está representado, dando la cara de frente, con la

cabeza cubierta por un sombrero negro de alas anchas, que al igual que la corbata anudada en moño delata su condición de artista bohemio. Como todos los retratos de Ruelas, éste es naturalista, pero la pincelada es más suelta y los rasgos menos dibujados que en otras de sus obras. El fondo, oscuro como el traje, está surcado de espirales y de líneas caprichosas, lo cual da al cuadro un toque fantástico que recuerda, en cierto modo, prescindiendo del color que, en este caso, es oscuro, los fondos ondulantes y atormentados de algunos retratos de Van Gogh.

Julio Ruelas dejó algunas muestras de pintura de género, importantes precisamente por ser muy pocas y porque revelan versatilidad en su oficio de pintor.

De 1897 es una Naturaleza muerta, interesante no sólo por ser el único cuadro de este género que de él se conserva, sino por combinar dos técnicas distintas en la misma pintura. La bien balanceada composición presenta el extremo de una mesa rectangular, cubierta por un mantel blanco desflecado en el borde. Encima de ella se encuentra una charola de plata, conteniendo un mamey abierto, algunos melocotones y un racimo de uvas, un cuchillo colocado junto a la fruta, forma un eje paralelo al borde de la mesa. En segundo término, marcando un eje vertical que corresponde al extremo de la diagonal formada por la mesa en perspectiva, está situado un florero de plata que contiene jacintos y dalias

blancas. La combinación de flores y frutas es aprovechada por Ruelas para formar una buena composición colorística, donde la nota más viva está dada por la pulpa del mamey que se repite en tono más bajo en los melocotones, tonalidades que se atenúan por medio del color blanco amarillento del mantel. Esta parte del cuadro está tratada con minucia, siguiendo la técnica tradicional académica para este tipo de asuntos. En cambio, el florero con las flores, manejadas éstas en forma muy suelta, a base de pinceladas yuxtapuestas, recuerda muy de cerca al impresionismo.

Ruelas fue muy afecto a observar y a captar actitudes de ciertos animales, especialmente perros y caballos. Sus estudios a lápiz muestran no sólo que conocía bien la anatomía y el movimiento de unos y otros, sino que, incluso, existía cierta predilección en el artista por representar este tipo de asuntos. El Caballo blanco, de 1897, es un melancólico animal en estado de reposo, que no tiene la gallardía, ni la apariencia lustrosa de los caballos que aparecen en la pintura El General Sóstenes Rocha y su Estado Mayor. Más bien, se trata de un jamelgo algo viejo, abandonado, que hace destacar su figura de un blanco sucio, en la penumbra de un espacio solitario.

Estos cuadros, que pueden ser considerados como pinturas de género, fueron incursiones muy breves que Julio Ruelas realizó hacia el mundo de la vida cotidiana, el cual no le interesaba

en sí, sino sólo como medio de ejercitar su oficio de pintor. En cambio la Cabeza de anfiteatro, estudio siniestro y desagradable, se encuentra entre los temas que le producían curiosidad e interés analítico, mismo que aparece manifestado, también, en los variados dibujos que realizó sobre decapitados, heridos y asesinados, muchos de los cuales incluyó en su labor de ilustrador. La Cabeza de anfiteatro, es un estudio al óleo, realizado sobre cartón, que no tiene fecha. No se trata de la cabeza de un feto, como a veces se ha creído, sino de un niño de, aproximadamente, 5 ó 7 años de edad, a cuyo cadáver le ha sido cercenada la cabeza, exactamente a la altura de la inserción con el tronco. El tema es tanto más desagradable, cuanto que el cráneo está trepanado y la cara presenta contusiones del lado izquierdo, lo cual hace pensar que Ruelas vió, efectivamente, una cabeza semejante durante una visita a algún anfiteatro, y que la aprovechó como tema para esta macabra pintura que dice mucho en torno a su proclividad tendiente a buscar y captar ese tipo de imágenes relacionadas con la muerte. Existe un dibujo con el mismo asunto, probablemente preparatorio a la pintura.

Del año de 1900 es una de las más conocidas pinturas de Julio Ruelas: La paleta, así denominada por estar realizada en una paleta de pintor, donde utiliza la forma de la misma con sus curvas y su oquedad elíptica, para formar un marco art-nouveau a

la escena que se desarrolla en el interior. Es una casa galante de "magnífica nota", como llamaba José Clemente Orozco a estos recintos, donde algunas parejas bailan y otras departen alegremente; la expresiva escena costumbrista constituye una ilustración sobre el decorado y el ambiente de las casas de citas de ese tiempo. Se percibe el imprescindible papel tapiz floreado en los muros, los cortinajes pesados enmarcando la entrada al salón, espejos, una lámpara de varias bombillas, muebles "de medallón", como los que aún podemos ver en algunas casas viejas, o en las salas de las buenas familias mexicanas, amantes de la tradición y una pequeña mesa con botellas de cognac y copas para el uso de los concurrentes. Es curioso observar que todos los hombres que disfrutaban de la velada traen el sombrero puesto y que las damas, algo obesas, usan medias negras que eran consideradas, en ese tiempo, como prendas eróticas, motivos de comentarios apasionados en cuentos y poemas de los representantes del modernismo. Esta obra ofrece interés, aparte de lo ilustrativo del asunto, porque contiene uno más de los autorretratos de Ruelas, quien está sentado tranquilamente con la pierna cruzada al fondo de la escena, con la cabeza apoyada en el extremo de un pequeño piano vertical, ante el cual está el ejecutante, tocando los ritmos que las parejas bailan. Se sabe que la pintura perteneció a don Jesús Luján, quien la tuvo consigo hasta su muerte. Existe un dibujo a la aguada, también realizado sobre el esquema de una paleta de pintor.

en el cual se observan todas las características anotadas.

Julio Ruelas realizó, a lo largo de toda su obra, varios estudios de paisajes, tema que sí estuvo dentro de sus intereses, sobre todo porque en muchas ocasiones el paisaje constituye un elemento complementario importante para el simbolismo, tanto de sus pinturas, como de sus dibujos. Como tema aislado, el paisaje aparece en la pintura de Ruelas, abarcando dos aspectos: árboles y marinas. Respecto al primero, se tienen dos buenas muestras en el Bosque de Chapultepec, de 1896, y en el Estudio de un árbol, de 1899. En estas obras Ruelas demuestra haber conocido la pintura impresionista, ya que trata los elementos de la naturaleza no con la técnica lineal y precisa con que encara otros asuntos, sino en forma mucho más libre, a base de pinceladas cortas y trazos que van conformando las figuras, de acuerdo con las distintas condiciones de luz. Esta característica se percibe, también, en varios de sus dibujos, aún en aquéllos realizados con tinta, en donde se advierte, en algunos casos, la influencia del dibujo japonés. Otro punto a considerar es que Ruelas tuvo dos maneras distintas de concebir el paisaje. Una, que cae dentro del naturalismo, sigue los lineamientos antes mencionados, aún y cuando se trate de obras donde el paisaje viene a ser sólo el fondo para el desarrollo de una escena. La otra cae dentro del paisaje fantástico, por lo que será objeto de un comentario aparte.

Las tres pequeñas marinas, al óleo, que Julio Ruelas pintó, fueron hechas los años de 1905 y 1906, en una antigua villa costera situada en los confines entre Normandía y Bretaña, llamada Saint Maló, lugar cercano a Pont-Aven. Se ha dicho que Ruelas pasaba temporadas en ese sitio por escasez de dinero, motivo que le obligaba a trasladarse allí, donde se supone que tendría menores gastos. Pero Saint Maló era, desde entonces, un lugar turístico, famoso por su antigua catedral, sus muelles sombreados por las viejas casas y su atmósfera hospitalaria, lo cual hace pensar que Ruelas iba allí no propiamente para ahorrar dinero, sino por alguna otra razón, tanto más si se tiene en cuenta que Saint Maló se encuentra a considerable distancia de París. Por otra parte, el clima frío y airoso de la región debe haber sido benéfico para la salud de Ruelas, quien ya se encontraba enfermo de tuberculosis en las ocasiones en que visitó ese sitio. Sus impresiones de Saint Maló son, por desgracia, escasas, sólo las tres marinas antes mencionadas, donde puede comprobarse que en algunos casos, si era sensible al color; la luz incierta de las regiones del norte, el colorido del mar por la tarde, las crestas de las olas realizadas con mayor densidad de pigmento, las embarcaciones en la lejanía y algunos islotes rocosos que aparecen en una de estas pequeñas composiciones, hacen de tales pinturas muestras, muy gratas, de un aspecto poco conocido de Julio Ruelas.

La crítica actual, ha hecho resaltar la importancia de la obra de Ruelas, en relación a sus aportaciones al arte fantástico. "Muchos años antes de 1940, es decir, antes de la influencia directa o indirecta del programa de los surrealistas europeos en el ambiente artístico de México moderno, este país contaba con una serie de artistas, en cuya obra notamos tendencias similares a las requeridas por el movimiento de 1925, pero surgidas de una original y autónoma esfera de lo irreal..." (5) El primero de estos artistas, a quienes hace referencia Ida Rodríguez Prampolini es Ruelas; "quien llega a expresar imágenes del subconsciente y por su fantasía es, también, una anticipación del surrealismo de nuestros días". (6) Prescindiendo de la riqueza de elementos fantásticos en su obra de dibujante y de aguafuertista, las pocas pinturas de contenido fantástico que realizó, bastan para situarlo como uno de los representantes en México de la pintura fantástica, anterior a 1940.

La pintura más antigua de Julio Ruelas, que ha podido ser estudiada en este trabajo, es un pequeño óleo sobre cartón: El ahorcado, fechado el año de 1890, o sea, dos años antes de su partida para Alemania. Por el tema y por algunos detalles a los que se hará referencia a continuación, esta pintura además de corresponder a una tónica imaginativa y fantástica, acusa un sentimiento proyectivo, matizado de agresividad y un simbolismo muy evidente, que parte de motivaciones inconscientes fincadas, tal vez, en

una inseguridad básica, que desde ese tiempo estaba presente en el ánimo del artista. Existe una inscripción hecha a mano al reverso de la pintura que identifica a los tres personajes que en ella aparecen: Son Alejandro Ruelas, Fernando Servín y el propio pintor.

En primer término, al centro de la composición, aparece la muerte, portando un peculiar sombrero negro y revestida con un lienzo transparente que deja translucir toda la osamenta; sostiene con la clavícula izquierda una guadaña enorme de la cual pende la cabeza de Alejandro Ruelas, el cual es el único "muerto" del cuadro, si bien no ha sido ahorcado, sino decapitado. Su cabeza es un trofeo o un logro de la muerte, quien está representada en el momento en que prepara una lazada para ahorcar a Fernando Servín, el cual, muy ajeno a lo que va a suceder, está representado de perfil, mostrando sólo la cara, de manera tal que el esqueleto ocupa el lugar intermedio, entre las dos cabezas, la del decapitado Alejandro y la del próximo muerto, que será propiamente el ahorcado. En segundo plano, casi sumido en la penumbra, se encuentra Ruelas pintando, indiferente a la escena que se está desarrollando. Una ventana abierta, al extremo izquierdo del cuadro, deja percibir un fragmento de paisaje, que mantiene el balance de la composición, presentando la única nota clara y luminosa. La ventana deja una apertura hacia la vida, el interior es del dominio de la muerte.

La expresión de la calavera, que por cierto, denota un buen conocimiento anatómico de los huesos de la cara, sugiere una risotada siniestra. Ha hecho suyo al joven hermano de Ruelas y está por sorprender, traidoramente, a Servín; seguramente la siguiente víctima en esta secuencia, será el autor del cuadro. Esta fantasía, a la que Ruelas dió forma y color, corresponde a una auto-visión. Sucede con ella, lo que con los sueños, que son elaboración de quien los produce, aunque en ellos existan elementos aparentemente externos; el cuadro es agresivo porque es Ruelas mismo quien, en su fantasía, ha decapitado a Alejandro y está a punto de ahorcar a Servín. En relación a esta pintura, se ha mencionado como influencia al autorretrato de Arnold Böcklin; sin embargo, la presencia del esqueleto, en las dos obras, no basta para establecer un punto de contacto. La obra de Ruelas responde a impulso muy distinto, tan subjetivo y personal, que es difícil pensar que exista impacto directo recibido a través de otra pintura. En mi opinión, este es el cuadro de Ruelas que en mejor forma puede relacionarse con las tendencias del surrealismo.

La Domadora, es un pequeño cuadro de 1897, tal vez tiene alguna relación con el mito de Circe. Como es sabido, esta hechicera transformó a los compañeros de Ulises en cerdos, cuando éstos se refugiaron en la isla de Eea, después de la toma de Troya, transformación que tuvo lugar merced a los encantamientos y a la seducción de la mujer. Se recordará que Ruelas era afecto a la

mitología clásica, dado lo cual es posible que el recuerdo de la leyenda homérica estuviera presente en la génesis de esta pintura. Por otra parte, el tema tiene gran similitud con un dibujo de Felicien Rops, realizado también el año de 1897; en este dibujo una hermosa joven vestida sólo con medias negras, zapatos, un gran sombrero, guantes largos y un listón anudado al torso desnudo, camina sobre un friso sosteniendo un lazo que parte del cuello de un cerdo, el cual marcha decididamente delante de ella, como si fuera guiándola, ya que la joven trae los ojos vendados. Dicho dibujo lleva dos títulos: Pornokrates y La dama con el cerdo. (7)

La mujer que aparece en la pintura de Ruelas lleva una indumentaria muy parecida: medias negras, escarpines y un sombrero canotier; tiene en sus manos un látigo y se encuentra parada en actitud acechante, en medio de un jardín, cuyo tipo de vegetación recuerda la de los bosques franceses o alemanes. Por una vereda que forma parte de una elipse, en torno al sitio donde se encuentra la mujer, corre velozmente un cerdo, en cuyo lomo va trepado un mono, el cerdo trae clavada una daga en el costado. Artísticamente el cuadro tiene algunos defectos, por ejemplo, el colorido es convencional, la composición produce un efecto molesto en cuanto que hay un árbol de ridículas proporciones, colocado precisamente atrás de la figura femenina, cuyo cuerpo es defectuoso anatómicamente, por tener las piernas extremadamente cortas, en rela-

ción a los muslos y al torso. Pese a todo esto, la pintura es una de las obras de Ruelas más interesantes y dignas de estudio por el simbolismo que encierra y porque, como dice Justino Fernández, implica toda una filosofía del amor, donde la relación entre los sexos es cruel y descarnada. (8) Más que filosofía del amor, lo que Ruelas expresa en esta obra es su sentir sobre las relaciones heterosexuales, que en La Domadora son vistas como bajas, nefastas y degradantes; la intención es moralista, pero de un moralismo excesivamente represivo. El sexo es malo, pues convierte al hombre en un animal lascivo y sucio; la mujer no sufre la misma conversión animal, pero ella es la causante de tal degradación. Hay en ella una dualidad fatídica, por un lado es tentadora y provocativa, ofrece sus atributos al hombre con la misma fruición con que Circe les ofrecía comida a los marinos hambrientos; por otro lado, está siempre presta a la acechanza y al castigo: a tiempo que se ofrece, hace girar al hombre en su torno, latigándolo. Ambos sexos quedan, por lo tanto, muy mal parados en esta alegoría que hace pensar en el concepto enfermizo que Ruelas tenía del sexo.

Ida Rodríguez, refiriéndose a este cuadro, habla de "la colocación obviamente absurda de los personajes" producto de un romanticismo decadente que tiene ciertas características acogidas más tarde por los surrealistas, como grandes valores. (9)

La colocación de las figuras, siendo absurda, es completamente deliberada, muy de acuerdo con lo que Ruelas quiso expresar. Lo que en este cuadro existe como elemento surreal, está no sólo en el desplazamiento de las actitudes comunes a los seres representados (cerdos corriendo con un mono en la espalda, mujer desnuda, pero con medias, etc.), sino más bien en la motivación profunda que generó este cuadro, porque aún y cuando los elementos representativos no sean originales de Ruelas, la significación que les da sí lo es y, tal vez, ni él mismo se haya dado cuenta mas que superficialmente de todo lo que implica.

En 1904, poco tiempo antes de partir para su segundo viaje a Europa, Ruelas pintó un cuadro que agrupa a los principales organizadores y colaboradores de la Revista Moderna. Dicho cuadro conmemora la entrada de don Jesús Luján a la Revista y posee todo el carácter de una alegoría fantástica, donde los personajes congregados, conservan sus fisonomías, pero han sido transformados en seres mitológicos o en semi-animales, de acuerdo con la idea que Ruelas tenía de cada uno de ellos y de sí mismo. José Juan Tablada habla de La entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna, como de una escena arrancada de las Metamorfosis de Ovidio, relacionando este retrato colectivo "con las pinturas gremiales de Rembrandt". (10) No es necesario establecer esta relación, ni otras que anota Tablada para que la pequeña obra sea interesante. Lo es precisamente porque es muy de Ruelas, amante

de los centauros, de los maridajes entre hombres y animales, de los ahorcados y de los hilos de las telarañas enredadas entre los ramajes de los árboles. La escena tiene lugar en la costa de una playa, tan poco naturalista como aquella de Botticelli, en la cual nace Afrodita bajo el soplo de los céfiros.

Ruelas dividió la composición longitudinalmente en tres planos paralelos; el inferior corresponde a la costa, conformada por una zona arenosa que representa un camino y otra poblada de vegetación donde crecen largas matas de hierba ondulante muy verde. A la izquierda se encuentra un árbol muy peculiar, más parece haber sido creado por fuerzas mágicas que producto de la naturaleza. El mar forma el plano intermedio, sin que haya una transición marcada entre la vegetación verdosa y el oleaje, pues da la impresión de que este se transforma paulatinamente en pasto ondulante. Es un mar ligeramente agitado, donde las olas son simétricas, cresteadas de espuma, tornándose azules en la lejanía. La línea nítida del horizonte marca el tercer eje, cuyo espacio deja ver un celaje de atardecer con nubes de tonos dorados y rosas sobre un cielo azul verdoso; las nubes asumen aspectos caprichosos, formas de animales con cuellos larguísimos y lineamientos ondulantes. Se trata pues de un paisaje que nada tiene que ver con la realidad, cada uno de cuyos elementos es una recreación fantástica de formas que teniendo su punto de partida en la naturaleza, han sido doblegadas poéticamente, de acuerdo con

la idea del artista. Hay una gran diferencia entre la manera como está concebido este paisaje y aquéllos que aparecen en La do-madora o en El sátiro ahogado, pinturas en las cuales la relación con la naturaleza es mucho más directa aún y cuando los contenidos correspondan también a productos de la imaginación y de la fantasía.

En sentido vertical, el centro del cuadro está marcado por la figura de un centauro que personifica el poeta Jesús E. Valenzuela. El centauro es la criatura más armoniosa de la zoolo-gía fantástica y es posible que por tal motivo Ruelas lo haya escogido para personificar a Valenzuela, quien siempre fue para el grupo de la Revista Moderna mecenas, amigo generoso y coordinador entusiasta. Es por eso que es él quien da la bienvenida a Jesús Luján, quien avanza del lado derecho del cuadro montado en un unicornio blanco con patas color bermellón. Luján va vestido a la moda del siglo XVII, con jubón azul cielo y botas altas de piel clara. Contrasta el atuendo y la cabalgadura ricamente enjaeza-da de Luján con su cabeza realista, de cráneo braquicéfalo, pelo negro muy corto y conformación facial propia de una persona obesa.

En primer plano hay dos aves con cabeza humana: el que asume forma de águila es el escultor Jesús F. Contreras, tiene un ala desprendida, alusión a la pérdida de su brazo derecho causada por la enfermedad de la cual falleció; es un retrato póstumo,

pues Contreras murió dos años antes de que la pintura hubiera sido realizada. La otra figura de ave es José Juan Tablada, quien en el rico color verde de su plumaje denota su calidad de ave parlante. Tanto la fisonomía de Tablada como la de Contreras están trabajadas con gran minucia, el parecido físico está tratado con rigor, podría decirse que hay un preciosismo cercano a la labor del miniaturista.

El extraño árbol situado a la izquierda congrega al resto de los personajes. Estos son: Jesús Urueta, quien tiene consigo una esfera de oro que parece haber producido con su propio alienato. Urueta además de escritor fue un excelente orador, las esferas de oro simbolizan la riqueza de su palabra; su cuerpo se transforma a la altura del torso en una serpiente azul que se enrolla a la base del árbol y a la que le salen de la parte superior dos transparentes alas de libélula. Sentado en el árbol, con expresión maliciosa se encuentra un fauno que guarda una gran bolsa de dinero, es el pintor Leandro Izaguirre, quien era medio avaro, según afirma Tablada, motivo por el cual se le representa con la bolsa que contiene los valores económicos.

Una rama del árbol está cubierta por la red densa formada por una enorme telaraña, cuyos hilos se han multiplicado hasta dar la impresión de ser una espesa cabellera. De ella pende el cuerpo de un fauno ahorcado, que es el propio Ruelas, quien en

este caso se ha retratado sin la menor consideración estética hacia sí mismo; su rostro es oscuro, los ojillos saltados, la lengua de fuera, las orejas puntiagudas y el cuerpo exiguo y ridículo con las manos crispadas.

Sentado en una piedra cerca de Urueta está un jovencito, el cuerpo del cual se funde en una candela encendida cuya mecha es azul, la llama es muy larga, pero la vela está a punto de consumirse. Es Bernardo Couto Castillo quien ya había muerto, a la edad de 21 años, cuando el cuadro fue realizado. Couto es el escritor que mejor representa el espíritu angustioso y febril del modernismo, desde su adolescencia fue un prosista sofisticado y brillante; su muerte en buena forma buscada por él mismo, vino a ser el corolario al tipo de vida que llevó. Por eso la llama azul arde intensamente y es más grande que la candela misma. El genio de Couto quedó plasmado en una obra corta, pero muy interesante y es lo que Ruelas ha tratado de representar en esta figura.

Dos personajes más, representados como mellizos siameses, emergen del cuerpo de un solo animal, dividido a la altura del vientre para dar lugar a los dos torsos, que corresponden a dos poetas: el de la izquierda es Balbino Dávalos, quien se encuentra percutiendo un timbal y el de la derecha Efrén Rebollo, tocando una cornamusa, el instrumento viene a simbolizar el aspecto erótico

co de la poesía de Rebolledo.

José Juan Tablada acertó cuando al referirse a este cuadro dijo: "mañana el pequeño lienzo caprichoso y pantefista será célebre". (11) Junto con el aguafuerte La crítica, este óleo es la obra más conocida y comentada de Julio Ruelas.

La entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna fue el último cuadro que Ruelas pintó en México, sólo tres más se conservan de la última etapa de su vida transcurrida en Europa. Son una acuarela, un pastel y un óleo que nunca fue terminado. La acuarela, pintada en 1905 es una pequeña composición que parece viñeta ilustrativa a un texto; ostenta su título en caracteres góticos: Margarita, Mefistófeles y Fausto. Mefistófeles ocupa el centro del espacio y a la vez conforma el fondo de la escena, constituido por llamas de fuego que han brotado de su propia frente. Mefistófeles invita a Fausto quien se presenta con su juventud ya restituida, a que admire a Margarita, a quien Ruelas presenta en una pose poco afortunada y ridícula en el momento en que Mefistófeles le levanta la ligera túnica que la cubre, dejándole al descubierto los glúteos. Con motivo de esta acuarela se ha hablado del poco respeto que Ruelas mostraba hacia la virtud de la mujer en general, y es cierto que ésto es lo que se percibe a través de la actitud de las tres figuras. Esta acuarela no está a la altura de los otros cuadros mencionados, ni en cuanto

a contenido imaginativo, ni en cuanto a calidad artística.

El sátiro ahogado, cuadro pintado al pastel en 1907 en París, "tiene por asunto uno de los episodios más amados por Ruglas. Sobre el césped del margen de un lago, dos sátiros sacan del agua por medio de unas cuerdas el cadáver gris y tumefacto de un compañero. El asunto tiene una gran poesía agreste y un salvaje sentimiento..." (12) Los cuerpos de estos jóvenes sátiros no terminan en patas de caprípodo como sucede en general con las representaciones de estos seres; presentan como único signo de su idiosincrasia mitológica las orejas terminadas en punta y una velloidad que les recorre la piel a todo lo largo del cuerpo. Rescatan el cuerpo de su compañero quien ha permanecido bastante tiempo en el agua, su piel macerada y la dilatación del vientre así lo hacen ver. Hay una especial atención por parte del pintor en presentar el contraste entre los cuerpos tensos y compactos de los sátiros vivos y el cadáver lívido, muy naturalista, del sátiro ahogado. La escena macabra se desarrolla en un paisaje, donde la línea curva que conforma el horizonte, sugiere que la escena se desarrolla en una pequeña loma. El colorido es muy delicado, los segundos planos se encuentran inmersos en una ligera bruma iluminada por una luz mortecina, uniformemente repartida. Predominan los tonos verdosos, grises y azules. En este caso tanto el paisaje, como el agua y la luz denotan observación y apego a la

naturaleza. Como obra fantástica corresponde a un sentimiento menos proyectivo que las pinturas anteriormente comentadas.

El último cuadro pintado por Julio Ruelas, lleva por título La araña y suscitó la siguiente interpretación de Justino Fernández: "... es una combinación extraña de elementos simbólicos y de la invención del paisaje... una mujer desnuda está sentada en su propia obra, la tela, la vida, que entrafía la muerte; el ayer petrificado, el presente, un caminar al futuro abierto al infinito..." (13) En primer término aparece un árbol que abre dos ramas desprovistas de follaje formando el marco donde se desarrolla el tema principal del cuadro; entre las ramas está suspendida la tela transparente de una araña, la cual, simbolizada en la figura de una mujer desnuda, tiene una actitud indolente y despreocupada como si lo que sucede nada tuviera que ver con ella. Está sentada casi al centro de la composición en la propia tela que ha tejido, con la que un hombre ha quedado irremisiblemente atrapado, de tal manera que ha perdido la vida y se encuentra convertido en un esqueleto. Atrás hay un paisaje sinuoso formado por las curvas de un camino, desprovisto de vegetación, que sigue un curso ascendente hasta perderse en la lejanía, donde se perciben las ruinas de un castillo. La pendiente escarpada que limita el camino, termina en un abismo que corta al cuadro en dos partes en sentido longitudinal, lo cual acentúa el aspecto agreste y peligroso del paisaje desolado, por cuyo ex

tremo inferior viene caminando un jamelgo flaco y viejo, acompañado de las figuras apenas esbozadas de Don Quijote y su escudero, símbolos de la naturaleza humana.

El cuadro no está terminado, hay partes que están únicamente esbozadas con grandes manchas de color; predominan los tintes verdosos y grisáceos, la penumbra y la sensación de humedad y de lejanía. Solamente la figura de la mujer y el extremo inferior del cuadro están trabajados con mayor detalle. Ruelas no firmó esta pintura en la cual debió haber estado trabajando durante las últimas semanas de su vida, pues fue uno de los cuadros que Luján envió a México después de la muerte del pintor junto con El sátiro ahogado y con algunos de los últimos aguafuertes y dibujos.

En esta revisión de la pintura de Julio Ruelas no ha existido la pretensión de realizar un estudio exhaustivo sobre todos los cuadros que él pintó, pero sí se ha procurado dar noticias sobre los que tienen mayor trascendencia, sea por el contenido, sea por sus calidades estéticas o bien por presentar interés desde otros puntos de vista relacionados con la vida del artista. Hay algunos pequeños óleos existentes en colecciones particulares, que no se han podido localizar; se sabe de alguno que fue destruido y de otros, retratos principalmente, cuyos poseedores murieron sin dejar noticias sobre el paradero de los mismos. Sin embargo,

la obra de Ruelas como pintor es exigua si se le compara a su la
bor como ilustrador y dibujante, no obstante lo cual es lo sufi-
cientemente importante como para merecer un estudio aparte, ya
que conforma un capítulo interesante y original dentro de la his
toria de la pintura mexicana durante el cambio de siglo.

NOTAS AL CAPITULO III

- 1.- Justino Fernández. Arte moderno y contemporáneo de México. Imprenta Universitaria. U.N.A.M. México, 1952.
- 2.- Alfonso Cravioto. "Notas sobre Ruelas". Revista Moderna. México, Octubre de 1907. pp. 114-120.
- 3.- Fernández. Op. cit. p. 145
- 4.- Ibidem. p. 147.
- 5.- Ida Rodríguez Prampolini. El surrealismo y el arte fantástico de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. México, 1969. p.45.
- 6.- Fernández. Op. cit. p. 146.
- 7.- Arwas. Op. cit. p. 11
- 8.- Fernández. Op. cit. p. 146.
- 9.- Rodríguez Prampolini. Op. cit. p. 46
- 10.- José Juan Tablada. "Exégesis de un capricho al óleo de Ruelas". Revista Moderna. México, Noviembre de 1904. pp.127-129.
- 11.- Ibidem.
- 12.- José Juan Tablada. "Ultimas obras del artista Julio Ruelas". El Mundo Ilustrado. México, 12 de Julio de 1908. pp. 50-51
- 13.- Fernández. Op. cit. p. 147.

CAPITULO IV

JULIO RUELAS COMO DIBUJANTE Y ARTISTA GRAFICO

Además de la pintura, la obra de Julio Ruelas abarca principalmente tres aspectos: el primero se refiere a su obra de dibujante académico, ofrece características similares a las que pueden encontrarse en los demás artistas de su tiempo de igual formación; el segundo está vinculado a sus trabajos como ilustrador, los que realizó en buena parte en colaboración con los representantes del modernismo en torno a la Revista Moderna; el tercero abarca lo referente a grabado, oficio al que se dedicó casi con exclusividad durante la última etapa de su vida.

Ya se ha dicho en la biografía de Ruelas, que la Academia refinó y dió cauce a aptitudes que estaban presentes en él desde antes de su ingreso a la misma. Cuando fue alumno del Instituto Científico e Industrial de Tacubaya, sus dibujos ya eran celebrados por sus maestros y compañeros: "El futuro gran dibujante tenía entonces una gravedad de hombre maduro; esa actitud de pensamiento y reflexión que es en el rostro de la infancia anuncio de verdadero talento. En vez de entregarse a los juegos a la hora del recreo, en un extremo del corredor o sobre un escritorio del aula vacía, Ruelas aguzaba su lápiz trazando apuntes que luego

arrebatados a su hosca modestia eran admirados por el colegio en
tero". (1)

Se conservan dibujos de Ruelas de fecha muy temprana. Hay uno que representa la figura de un gato, hecho a los nueve años, donde el trazo, las sombras, la posición de la cabeza, anun
cian al futuro dibujante. Otro, de 1882 muestra que a los 12 años podía captar la figura humana en una posición que implica flexión del cuerpo; es interesante este dibujo porque presenta a un jugador de cartas vestido de espadachín, sentado ante una mesa. La elección del tema habla de sus gustos y aficiones románti
cas presentes en él desde antes de la adolescencia; aunque no do
mina en este dibujo la representación anatómica de la figura huma
na, la composición denota una buena capacidad de observación; Rue
las a los doce años ya tenía el ojo entrenado para ver las cosas, no sólo se fijó en las modas antiguas, sino que sabía cómo está
estructurado un mueble, puso cuidado en representar sus diversas partes y sobre todo, supo graduar la proporción entre el tamaño de la silla, el de la mesa y el de la figura sentada. Hay deta
lles en este dibujo que incluso denotan un cierto sentido del es
tilo, o de lo estético, por ejemplo: la colocación de la mesa no en la forma convencional, sino cortada en determinado punto para balancear la composición; este sentido del ordenamiento rítmico de las figuras es una característica que prevalecerá en Julio Rue

las a través de toda su obra gráfica.

De los años anteriores a su partida para Alemania, que incluyen el lapso de tiempo en que Ruelas fue alumno de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, existen una serie de dibujos que muestran su empeño en llegar a dominar el dibujo en la figura humana en actitudes diversas, otros en los que se entrena en la factura de piernas y manos, por cierto que nunca llegó a dominar en forma rotunda, la representación de estas últimas; también existen ejemplares de dibujos al desnudo de tipo escultórico, los prototípicos dibujos académicos donde se tiende a un perfeccionismo rayano en lo obsesivo. Uno de estos dibujos que presenta un desnudo masculino visto de espaldas es muy representativo de este género de obras, está en verdad muy bien realizado, aún y cuando ligeramente desplomado en cuanto al eje vertical.

La estancia como estudiante en la Academia de Karlsruhe, subsidiaria de la de Munich en cuanto a tendencias y enseñanzas, puso a Ruelas en contacto con el romanticismo germánico. La tendencia romántica existía en cuanto a elección de temas. Por otro lado, en ese tiempo campeaba en Alemania el Jugendstil, modalidad vienesa del Art nouveau con características especiales que lo distinguen del francés. El crítico Julius Meier-Graefe afirma que en la época de referencia, los artistas que constituyeran las principales fuentes de influencia aparte de los románticos

alemanes y a quienes mejor se conocía en las academias germánicas, eran a Toulousse Lautrec, Odilón Redón, Aubrey Beardsley, Paul Gauguin, Eduard Munch, Puvis de Chavannes y James Whistler. (2) Entre ellos, Lautrec, Redón Beardsley y Munch están bajo la influencia del movimiento Art nouveau y a la vez son representantes muy importantes de la gráfica de ese tiempo. La tendencia propia del Art nouveau de encerrar el tema o el objeto que se trabaja de tal manera que sus elementos se transforman en una masa obediente, esclava del ritmo lineal, constituyó un elemento que Ruelas llegaría a asimilar hasta hacerlo rasgo predominante por medio del cual enfatiza determinados motivos de sus composiciones.

Ruelas no abandonó nunca la representación naturalista, ni tampoco dejó a un lado las copias simples de figuras humanas, animales o motivos de paisajes a lo largo de su trayectoria como dibujante. Si bien su obra de ilustrador se dirige con predilección a asuntos imaginativos, muy a menudo torturantes o malsanos, hay momentos de pausa en que realiza dibujos ajenos a todo tipo de complicación psicológica. Hay una interesante serie de estudios sobre diversos especímenes de animales, entre los que destacan insectos, lagartijas y otras alimañas semejantes, representadas en actitudes distintas. Son dibujos a tinta china de trazo muy fino, con buen manejo del clarooscuro y una notable captación

tanto del movimiento como de la aparente quietud impregnada de tensión propia del animal en acecho.

Unos perros, dibujados también a tinta china, denotan cariño y predilección por este animal, al que Ruelas presenta dotado de una picaresca simpatía. Existe un dibujo que presenta al mismo animal en varias posiciones formando una interesante composición a base de cabezas vistas desde diferentes ángulos.

Sus dibujos sobre caballos acusan, a más de un buen conocimiento de la anatomía del animal, un plateamiento rítmico del movimiento no exento de cierta elegancia. Los apuntes de jinetes, preparativos para el retrato ecuestre de El General Sóstenes Rocha y su estado mayor, son magníficos dibujos a lápiz, delineamientos precisos, seguros y depurados en cuanto a trazo. La torsión excelentemente expresada de la parte inferior de las patas sugiriendo el movimiento al trote, así como otros motivos estudiados con acuciosidad y buen sentido, dan a estos dibujos el carácter de obras conclusivas, pudiendo afirmarse que en el caso de la obra de referencia, los dibujos preparatorios superan a la obra definitiva, lo cual corroboraría en este caso la generalizada opinión de que Ruelas era mejor dibujante que pintor.

Tanto la pluma con tinta china, la punta seca o la aguada son medios con los cuales Ruelas parece sentirse dueño de sí

mismo. Se ha dicho repetidas veces que su claroscuro es vacilante, que él es un artista lineal. Muchos de sus dibujos naturalistas a tinta o a lápiz, muestran por el contrario, un manejo acertado de las partes oscuras en relación con las iluminadas y con las medias luces, efectos que, en ocasiones, logra en forma muy simple, pero convincente, mediante la colocación de paralelas trazadas en diversas direcciones y espaciadas de acuerdo a la mayor o menor luz que desea dar.

El bosquejo a lápiz denota en Ruelas su calidad de dibujante al natural mejor que ningún otro género. Por lo general, no hay en dichas creaciones otra intención que la de soltar la mano y reproducir con rapidez lo que se tiene ante los ojos, algunas veces en la actitud casi automática de quien no puede prescindir de manejar el lápiz si lo tiene consigo, otras con mayor deliberación, como ejercicio que perfecciona un oficio. En ambos casos el artista, en general, procede ajeno a la crítica y a su propio juicio estético. En muchas ocasiones el propio autor destruye estos bocetos, pero en otras los conserva con miras a emplearlos en futuras composiciones, o bien para guardar un registro de los progresos y fallas. En el caso de Ruelas han quedado un buen número de bosquejos y apuntes donde se perciben pocas vacilaciones en el trazo y ausencia de enmendaduras. Algunos de ellos son apuntes muy rápidos, tomados antes de que el modelo involuntario cambiara de posición. Tal vez en estos ejem-

plos se perciba mejor al dibujante que hay en Ruelas, que en sus composiciones elaboradas y meditadas, aunque desde luego éstas sean mucho más finas.

A pesar de que Ruelas llegó a dominar el dibujo naturalista en una amplia variedad de aspectos, sus estudios sobre manos siempre denotan una cierta dificultad en su factura. Esta característica no se evidencia cuando el dibujo es muy esquemático, ya que en este caso el artista, menos preocupado por esta problemática, procede con menor autocritica logrando paradójicamente mejores resultados. Pero cuando hay un determinado énfasis puesto en las manos, se percibe en éstas fallas en cuanto a proporción, tamaño de los dedos y posición de los mismos.

Hablando de la temática de Ruelas, Justino Fernández expresó que era un pensador realista de nuevo sentido y que por el lado de las formas fue siempre naturalista u objetivista; (3) ambas afirmaciones se prestan a un análisis de contenido y forma en torno a la obra de Ruelas como ilustrador, que es donde sus características de artista fantástico se expresan con mayor intensidad. Ya se ha dicho que Ruelas no abandonó nunca la representación natural de las cosas, o sea que aún y cuando sus contenidos sean ajenos al naturalismo, los elementos representativos corresponden a formas reales. Ahora bien, sus contenidos son también en cierto modo realistas, aunque "de nuevo sentido", (como afirma Justi-

no Fernández). Esto implica que el tipo de realidad que Ruelas transmite, no es la realidad cotidiana que aparece objetivamente a simple vista, sino la suya propia, poblada de seres torturados, amenazas, acecho, muerte, maldad y dolor, todo lo cual existe en la vida real, sólo que en él aparece bajo símbolos. Dada la importancia que éstos revisten, en ilustraciones y grabados de Ruelas, habrán de ser mencionados los más importantes.

Los símbolos más comunes son el esqueleto y la calavera, presentados siempre como entidades vivas, incluso más patentes que los seres terrenales. Las calaveras de Ruelas, al igual que las de Posada se dedican a actividades variadas y la mayor parte de las veces guardan una actitud sonriente, pero con la sonrisa propia del sarcasmo y del triunfo ante la impotencia. La diferencia con las de Posada consiste en que las de éste han tomado el lugar de los seres humanos, no siendo representaciones de las fuerzas negativas, sino personificaciones de una energía vital que se desarrolla en el folklor de la vida urbana.

La cabeza desprendida del tronco es otro motivo simbólico que hace su aparición tempranamente en la obra de Julio Ruelas, unas veces se encuentra al lado del decapitado, en otras éste lleva consigo la cabeza en la mano, sin percatarse de lo que ha sucedido; en otras más la cabeza aparece por sí sola en una charola, al igual que la del Bautista, o bien rueda entre los pies de al-

guna bailarina que puede ser la misma Salomé. Hay una viñeta en que varias cabezas ensartadas por unas guías vegetales forman el motivo ornamental. Aparte de las representaciones tradicionales de la muerte por decapitación, como en el tema del Bautista, en el caso de Ruelas hay que pensar en lo que para él pudo simbolizar la cabeza, la cual guarda el órgano del pensamiento y por ello mismo de la creatividad. Relacionando el valor de la cabeza como la parte más noble del cuerpo humano, con el hecho de que Ruelas "la perdía" en las ocasiones en que deliraba o alucinaba por intoxicación alcohólica (según testimonios de Tablada y de Rubén M. Campos), puede interpretarse que existía en forma inconsciente un temor a la locura plasmado en este elemento representativo que con tanta frecuencia se repite en sus dibujos, y que acaso encuentre el máximo de intensidad psicológica en uno de los aguafuertes: Medusa, del cual se hará mención posteriormente. No está de más hacer notar que el simbolismo de la decapitación se refiere al tipo de castración más terrible de que puede ser víctima un ser humano. (4)

La serpiente, símbolo cristiano de procedencia judaica, identificado con el mal, la soberbia y la lascivia, es empleado por Ruelas en dos aspectos: por un lado es un símbolo fálico, la mujer toma a la serpiente en sus manos y acerca los labios a ella para besarla - o bien la serpiente se enrosca entre sus piernas y está a punto de morderle el sexo. Por otro lado la

serpiente es a la vez símbolo femenino o al menos se encuentra en complicidad con la mujer para atormentar al hombre quien trata en vano de librarse de ella, como si fuera un nuevo Laocoonte.

Por otra parte encontramos que este simbolismo es empleado por Ruelas en forma semejante a como lo hizo el pintor alemán Franz von Stuck, quien era ampliamente conocido en el círculo de los modernistas mexicanos, como lo prueba el hecho de la publicación en la Revista Moderna, de una serie de pinturas y dibujos de dicho artista pertenecientes a la colección fotográfica de Jesús Luján. (5) El estilo, desde luego, dista mucho de ofrecer similitudes. Von Stuck procede por juegos de luces y sombras, contornos diluidos en la atmósfera y tratamiento de los volúmenes a base de contrastes. Pero la temática y la inclusión de algunos elementos representativos sí hacen pensar en un punto de contacto por parte de Ruelas hacia el artista alemán, derivado de la proclividad de Ruelas hacia los aspectos demoníacos que prevalecen en la corriente romántica alemana y que no es aventurado hacer proceder en parte del fuerte impacto que Goethe vino a causar en las artes plásticas. La serpiente enrollándose en el cuerpo desnudo de una mujer joven, acercando su cabeza a la de ésta, aparece en un pintura de von Stuck titulada El vicio. La mujer en este caso no siente horror por el símbolo tradicional cristiano del pecado y de la perfidia, sino que se muestra en perfecta con

vivencia con éste, mirando con expresión entre descarada e invitante al espectador, a tiempo que la serpiente la mira demoníacamente con unos ojos que están representados, al igual que la boca, como los de un felino. Ruelas tiene varios dibujos en los que la serpiente y la mujer son seres afines, cómplices lascivas que se ayudan en la tarea de seducir al hombre, acabando por crucificarlo.

Otros símbolos que aparecen con gran frecuencia en Ruelas están en relación con el mundo animal, entre éstos el caballo, el cuervo, los perros y la araña ocupan un lugar importante. El caballo aparece las más de las veces acompañado del jinete, conformando una imagen apocalíptica, destructora, que unas veces galopa sobre osamentas y calaveras y otras persigue a seres que huyen.

La influencia del poeta Edgar Allan Poe se manifiesta en la figura del cuervo, que aparece en una serie variada de dibujos, bien sean ilustrativos a textos o bien de contenido libre. Poe no sólo impresionó por medio de su poesía, sino también por su personalidad "maldita", por el género de vida que llevó y por la congruencia entre sus temas alucinatorios y sus costumbres contrarias a la tradición burguesa. En Ruelas el cuervo aparece acompañando el acto creativo del escritor y también como símbolo que acompaña a la muerte y que la ayuda a consumir su obra.

Los perros son a la vez símbolos de destrucción y acompañantes del hombre, pero no en las actitudes amigables con que aparecen en sus obras despojadas de mensaje, ahora lo acompañan en los cementerios, ante un sepulcro, ante las ruinas téticas de un castillo donde el hombre encontrará la prisión y la muerte. Otras veces devoran cadáveres de niños, de tal manera que el símbolo se encuentra en relación con fuerzas destructivas y necrófilas.

La araña viene a ser una representación de lo femenino, concebido como trampa tendida por medio de la cual sutilmente la mujer tiende sus redes para atrapar al varón desprevenido y ajeno al peligro. No existen muchas representaciones del insecto en sí, cuanto de su obra, la telaraña, que tiende sus hilos entre las ramas de los árboles, al lado del pastor o del trovador que descansa en el campo y que insensiblemente se verá envuelto en esas redes de las cuales no podrá ya escapar. En todos los casos mencionados existe un sentimiento intenso de impotencia, el hombre nunca es dueño y señor de sí mismo, ni de sus circunstancias, su voluntad está debilitada y enferma e irremisiblemente sucumbirá ante el ataque de las adversas fuerzas de lo femenino.

Existen otros elementos simbólicos importantes que no están en relación con el mundo animal o con la muerte en sí, estos se manifiestan principalmente en los árboles y las raíces. Son

innumerables los dibujos de Ruelas cuya composición queda cerrada por medio del ramaje seco de un árbol que a la vez sirve como motivo para plantear la escena. Formalmente, la veta de la madera y las oquedades de la misma, hacen giros caprichosos y curvas asimétricas propias del art nouveau. Pero es necesario aclarar esto: si el art nouveau inspirándose en la naturaleza toma de ella las formas que sugieren el crecimiento y la germinación, o sea las que denotan el brío joven implicado en la primavera, Ruelas en cambio invierte el simbolismo, son el otoño y el invierno, las ramas secas desprovistas de brotes e incluso las formas derivadas de la osamenta humana y animal, los motivos a partir de los cuales desarrolla el juego lineal abundante en curvas y en espirales propio del lenguaje art nouveau. Por eso al hablar de art nouveau en relación a Ruelas no hay que olvidar que este artista de acuerdo a su temperamento y a su idea de la vida, se sirve de ciertos elementos formales propios de esta corriente, pero los aplica a un simbolismo opuesto. Por otra parte, tanto árboles como raíces simbólicamente están en relación con los orígenes de la constelación del ser, ésto en un sentido generalizado. En el caso de Ruelas en particular hay que tomar en cuenta que muchos de sus árboles son secos, no obstante lo cual las raíces son inmensas, alcanzando en ocasiones proporciones mayores que las del árbol mismo. Analíticamente podría aventurarse que para Ruelas, la parte soterrada, destinada a permanecer oculta, tiene mucho

mayor potencia y por lo tanto es más activa que la realidad consciente. El símbolo de la raíz tiene, asimismo, una significación materna.

Existen otros símbolos de menor importancia por ser más obvios, como lo son las figuras de faunos y sátiros, representaciones de las fuerzas viriles. Cabe hacer notar que son tratados con simpatía y que existe una evidente identificación entre el artista y estos personajes, como lo prueba el hecho de que en más de una ocasión él mismo aparece convertido en fauno. Sin embargo, también estos seres están sujetos a torturas y a situaciones denigrantes, hay viejos sátiros que miran nostálgicamente como se desarrolla la relación entre una joven pareja, otros que descansan entre las pajas de un zarzal y otro más que no puede responder a los requerimientos de una hermosa dama porque se encuentra transformado en atlante, con la mitad de su cuerpo embutido en una pilastra, a pesar de lo cual está vivo. Como manifestación última de estas fuerzas viriles que en última instancia convierten a los hombres en víctimas, aparece el demonio, al cual Ruelas da la forma de un sátiro más hermoso, fuerte y atractivo que todos los demás; se distingue de los otros por su expresión siempre maliciosa y cargada de sarcasmo y porque, por lo general, lleva alas negras. Hay demonios vencidos y demonios triunfantes, de tal manera que el representante de la maldad no es el emperador

del mundo, como acontece en la obra de otros artistas moralizantes, tampoco es el opositor de la bondad y de lo positivo, porque estos aspectos casi no existen en la obra de Ruelas, simplemente existe y está sujeto a la victoria y a la derrota como todos los otros seres.

Hasta este momento se ha hablado de los símbolos más comunes que aparecen en la obra de este artista como ilustrador y como dibujante. Sin embargo, hay que hacer notar que tal material simbólico aparece independientemente del carácter literario que tiene su obra como ilustrador, es decir, Ruelas cuando ilustra un texto por lo común se pega exactamente al contenido del mismo, mostrando además una buena capacidad intuitiva para captar su sentido esencial, pero sus formas expresivas no provienen necesariamente del texto, sino de su propio lenguaje, conformado por los elementos simbólicos a los cuales se ha hecho mención.

La obra de Ruelas como ilustrador está básicamente contenido en la Revista Moderna, tanto más si se tiene en cuenta que las ilustraciones que realizó para los libros de poemas de Amado Nervo y José Juan Tablada fueron publicadas en la Revista acompañando las primeras ediciones de dichos poemas. Las ilustraciones que hizo para los poemas de Abel Salazar y que permanecieron inéditas por varios años, fueron también publicadas en la Revista en los números dedicados a Ruelas con motivo de su muerte; de tal

manera que la revisión de este magazine es indispensable para conformar una visión del oficio de Ruelas como ilustrador. Son cinco los géneros de ilustraciones que incluye además de los dos títulos con distinto tipo de caracteres y de ornamentación que la revista empleó durante el tiempo que Ruelas fue colaborador asiduo: Frisos, capitulares, viñetas, máscaras e ilustraciones a textos.

Los frisos son ilustraciones de formato alargado que anteceden al título de un texto, o bien rematan el pie del mismo. En estas pequeñas y finas composiciones Ruelas no guarda relación con lo que el escrito expresa, sino que deja libre su fantasía reproduciendo los asuntos que le son más caros. La primera ilustración de este tipo data de la segunda quincena de Abril de 1901, muestra una serie de calaveras enlazadas por caprichosas guías vegetales que van ensartándose en las órbitas. Estas calaveras guardan una expresión sonriente y burlona y se presentan en posiciones distintas, unas de frente, otras ligeramente inclinadas, otras volteando a un lado u otro. Otro friso representa a Barba Azul, siguiendo un formato muy similar. El sádico individuo está representado de perfil con un brazo extendido ante las diez cabezas de sus víctimas, las cuales ostentan en sus frentes la cornamenta con que su asesino las ha dotado, ésto sirve para que sus cabelleras queden enlazadas por medio de los cuernos. En otra composición de este tipo, hay una superficie poblada por

enormes espinas agresivas y erectas, en las que se clavan en diversas posiciones los cuerpos esbeltos y musculosos de cuatro hombres jóvenes plagados de heridas. El tema del caballo acompañado del jinete derribado, aparece con variaciones en algunos frisos, unas veces el caballo marcha briosamente a tiempo que su dueño, derribado en tierra, es arrastrado por el animal que lo trae amarrado a su propia cola, otras simplemente muestran la carrera del jinete que trata de alcanzar al caballo que se ha escapado.

Una de las más impresionantes y malévolas ilustraciones de los frisos es una que presenta a una mujer desnuda que yace en un lecho de hierbas malignas, mientras que dos perros la acechan prestos a lanzarse sobre ella con expresiones lascivas. La más sádica y horripilante muestra a una mujer encadenada que tiende los brazos hacia una criatura que se encuentra a poca distancia de ella, tratando inútilmente de librar al pequeño de unos perros que están devorándolo. La intención oculta que encierra este dibujo se prestaría a hondas interpretaciones en torno al problema con la madre, al complejo edípico y a hondas frustraciones afectivas por parte del artista.

Las letras capitulares aparecen al mismo tiempo que los frisos, la mayor parte como complemento a éstos, pero sin relacionarse en cuanto al tema. La primera capitular que aparece en la

Revista Moderna es curiosamente la letra A, cabeza de las letras, Ruelas simbólicamente presenta la cabeza de una mujer degollada cuyos cabellos han quedado ensartados en los lineamientos del diseño art-nouveau de la letra. La letra C en la primera ocasión que aparece es particularmente elegante, está formada por una serpiente con pequeñas aletas, lengua en forma de flama y largas antenas, un jinete montado en un pegaso con cabeza de águila ha traspasado la cabeza de la serpiente con su lanza, mientras que una joven rubia, desnuda, se recarga en el extremo de la letra. Como puede verse hay toda una secuencia literaria en el delineamiento de una sola letra. Hay letras que presentan como motivos ornamentales, gráciles figuras en elegantes actitudes, tanto masculinas como femeninas, es particularmente sugestiva una E donde un esbelto desnudo masculino visto de espaldas guarda una actitud de danza.

No todas las letras capitulares son iguales, una vez que el mismo carácter ha aparecido a través de varios números, es reemplazado por otro. Sin embargo, las variaciones empiezan a escalear desde 1904 en adelante, repitiéndose en la última época los realizados en fecha más tardía.

Las vifetas son dibujos que no ilustran ningún texto, las más de las veces aparecen como ornamentos de pie de página al terminar un artículo o un poema. Generalmente tienen una composi-

ción cerrada que no abunda en elementos, las formas expresivas son las mismas que privan en los frisos y en las ilustraciones de mayores dimensiones. Una de las viñetas más reproducidas, posiblemente por lo impresionante del tema, representa a Job semi-desnudo, que sentado en el suelo se alimenta de los excrementos de un cuervo que se encuentra en la parte superior, a tiempo que uno de los perros que lo rodean orina encima de él.

La misma sugerencia de la ancianidad denigrada aparece en Sócrates, viñeta en que el hombre viejo y sometido aparece en cuatro patas sirviendo como montura a una mujer que se ocupa de hostigarlo con un enorme compás con el que le hiere la frente. En ambos casos los ancianos son vejados en tal forma que los dibujos llegan al límite de lo grotesco. Respecto a esta representación de Sócrates es conveniente tener en cuenta que existe un grabado de Hans Baldung Grien con una disposición muy similar, sólo que en este caso se trata de Aristóteles, quien como el Sócrates de Ruelas, se encuentra en cuatro patas con una mujer sentada sobre la espalda. En ambas viñetas se simboliza el sometimiento irracional del intelecto a las pasiones burdas.

Como viñetas, y no como ilustración a un poema hay que considerar La Esperanza, dibujo en el que Ruelas realizó una imagen poética que fue glosada después en el poema de Amado Nervo del mismo título. En este caso fue la obra del dibujante la que

inspiró la del poeta, quedando la inspiración lírica subordinada a la gráfica. La Esperanza es representada muerta y clavada por la propia ancla que es su símbolo: la expresión patética y dolorosa está lograda por la actitud convulsa del cuerpo, atravesado a la altura del vientre y flexionado completamente hacia atrás, de manera tal que la cabeza poblada por una abundante cabellera negra, cae sobre la base del dibujo formando un manchón oscuro que se confunde con la sangre que brota profusamente. El trazo es muy fino y la composición está balanceada con tal ritmo, que prescindiendo del tema, no se puede menos que admirar las calidades plásticas en la bien conformada figura que asume la forma de un arco siguiendo en parte los lineamientos del ancla, la cual le sirve de soporte. Aparte de esta calidad rítmica y lineal, la imagen en sí, dolorosa, fatídica y tétrica es tremendamente convincente. La esperanza es sacrificada por lo que en sí significa: la posibilidad de fe, de meta, de futuro. Amado Nervo reproduce esta imagen en un poema que se recopiló en El éxodo y las flores del camino, el tema se refiere a la nostalgia que el poeta siente por París, ciudad a la que anhelaba retornar.

"Mas se que ni la vida ni el destino
 impedirlo podrán. Es un camino
 fatal el que nos une. Tornaré....
 Oh, sí, yo tornaré... Mas si no alcanza
 mi alma esta dulce aspiración suprema,
 ¿qué haré? Clavar, sañudo mi esperanza
en el ancla divina que es su emblema.

El número de viñetas de Ruelas reproducidas en la Revista Moderna, sobrepasa en mucho la posibilidad de comentarlas y de analizarlas separadamente; los temas se agrupan en torno a la muerte, a la forma peculiar como Ruelas concibe el amor, a su idea de lo femenino, a reminiscencias románticas de leyendas sobre caballeros y castillos, a imágenes mitológicas, algunas pocas escenas de época con un sentido puramente decorativo, como la que muestra a una hermosa joven ataviada a la moda de su tiempo sentada en una banca de jardín ante una balaustrada; motivos relacionados con la labor del poeta: el poeta y la musa, el poeta escribiendo ante un escritorio. Como puede verse este repertorio no acusa ningún tipo de nacionalismo, lo cual no deja de ser extraño, pues aún y cuando Ruelas se hubiese conformado una actitud cosmopolita ajena a la realidad de su país, la vida diaria en todas formas debió haberle sugerido ideas que pudo haber captado sin otro sentido que el estético o incluso el malévolo o el torturante, ya que imágenes de este tipo en la ciudad de México no deben haber faltado para sugerir multitud de creaciones. Muy pocas viñetas aparecen en la Revista Moderna con temas mexicanos. Una de ellas es un guerrero azteca y otra es un charro empistolado al que acompañan o amenazan tres chinacos; en una tercera nuevamente aparece un charro cabalgando por una vereda, no se han encontrado más.

Las Máscaras que empiezan aparecer en Febrero de 1903,

son semblanzas de poetas, escritores y pintores acompañadas por retratos de Ruelas; excepto las de Gedovius y de Alberto Fuster que son autorretratos. Se inician con la de Justo Sierra con texto de Luis G. Urbina. Son en total 28, con textos realizados por los propios escritores del grupo, con excepción de tres de ellas. (6)

Las Máscaras de Ruelas corresponden al término; son propiamente "máscaras", presentan únicamente la cara del retratado, cortada en la inserción con el cuello, se puede percibir la intención de captarlos en su expresión más característica. El trazo es muy esquemático, depurado de todo detalle que no sea esencial, reproduciendo el parecido físico y las líneas fundamentales de expresión. Muchas de ellas son ejemplos magníficos de retratos periodísticos; destacan la de Sierra, la de Jesús Urueta, la de Valenzuela y la del propio artista. El conjunto constituye una fuente de gran valor para el conocimiento iconográfico del grupo de escritores y artistas allí representados.

Tablada atestigua que Ruelas "pensaba": "No sólo poseía el don innato de sentir la forma y la facultad de expresarla, ni era sólo una mano ejercitada y hábil, sino también un cerebro en donde los problemas de la existencia generaban reacciones y teorías que muchas veces tomaban forma en sus memorables viñetas, que eran mucho más que simples motivos ornamentales. Ruelas no

sólo hacía ilustraciones para los poemas, sino que al lado de una poesía nuestra colocaba una expresión gráfica suya que valía tanto o más que la literaria..." (7) De tal manera que Tablada considera a Ruelas como un artista literario, en algunos casos superior por su fantasía a los propios escritores a quienes ilustra. Con la perspectiva que da el tiempo, Héctor Valdés expresa actualmente el mismo sentir. "Si bien es cierto que (Ruelas) está muy cerca de ilustrar claramente la literatura que allí fue publicada (se refiere a la Revista Moderna), supera, y con mucho, la fantasía de poetas y cuentistas mexicanos de la época del modernismo". (8)

Ilustró Ruelas artículos, cuentos, prosa de diversos géneros y poemas de todos los representantes del modernismo en México y también obras de algunos escritores latinoamericanos y europeos. Es lógico que encontrara afinidades entre sus compañeros si bien con unos más que con otros, así parece que los más afines le fueron Bernardo Couto Castillo y Rubén M. Campos; puede decirse que existe en ellos un cierto tipo de mentalidad hacia determinados temas que en alguna forma los hermana. No es al acaso que Couto haya proyectado una edición de sus Pierrots con ilustraciones de Ruelas, en la que escritor y dibujante presentarían notas al unísono. Tampoco es casualidad que el único retrato al óleo que Ruelas haya realizado de los integrantes de

este grupo de escritores, haya sido el de Rubén M. Campos, quien siempre gustó de "hablar hasta el fastidio de su enferma vida sexual". (9) A ellos sigue Amado Nervo, quien dijo que debía a Ruelas las más admirables interpretaciones de sus versos. (10) Siguen: José Juan Tablada, quien fue el más perspicaz comentarista y crítico de la obra de Ruelas, Jesús E. Valenzuela, para quien ilustró un libro de poemas, Alberto Leduc, Efrén Rebollo, Abel C. Salazar y Manuel José Othón, por citar sólo a los principales.

Bernardo Couto Castillo escribió una serie de cuentos inspirados en las arquetípicas figuras de Pierrot, Arlequín y Colombine donde él se identifica con la figura de Pierrot mezclando la fantasía con ciertos elementos reales tomados de su propia vida. Así, "Caprichos de Pierrot" incluye reminiscencias del viaje que el escritor, por entonces casi un niño, realizó a París. "Las nupcias de Pierrot", es un cuento dedicado a Ruelas donde Couto con un gran sentido intuitivo funde su propia persona y la de Ruelas en la figura del payaso quien busca desesperadamente el amor hasta que llega a encontrarlo personificado en "la locura" y "el ideal". Para este cuento, uno de los mejores de la serie, Ruelas dibuja las ilustraciones siguiendo la secuencia del relato, una de ellas en que presenta la aparición de "locura" e "ideal" bajo el aspecto de dos jóvenes mujeres extrañamente ataviadas,

es particularmente sugerente. Sin embargo, el mejor dibujo que Ruelas realiza para ilustrar a Couto, no se refiere a esta narración, sino a otro cuento titulado "El gesto de Pierrot", dicho gesto corresponde al rictus agónico. Pierrot se muere y pasan ante su imaginación todas las frustraciones de su vida, que le dejan en el rostro una mueca de angustia al morir; el gesto se imprime para siempre en su rostro. Ruelas hace un estupendo dibujo de tipo expresionista representando a Pierrot con la cabeza ladeada hacia la izquierda y los ojos vidriosos, entornados, la boca entreabierta con un gesto entre doloroso y escéptico. "Pierrot se estremeció, abrió los ojos muy grandes y luego su cabeza se inclinó sobre su hombro..." Es extraño que para el último cuento de Couto, "Pierrot Sepulturero", Ruelas no haya hecho ningún dibujo, pocos meses después murió el escritor, para quien Los paraísos artificiales de Baudelaire fueron "el tónico de la inteligencia y el excitante de la sensibilidad". (11)

Al igual que Ruelas, Rubén M. Campos era afecto a los se res mitológicos: centauros, ninfas y sátiros aparecen con frecuencia como temas de sus versos, también describe en poemas y narraciones el amor desgraciado, el sentimiento de frustración, el alcoholismo, la vida galante y el suicidio, temas muy del gusto de los modernistas. Tenía capacidades como crítico, mismas que desarrolló principalmente en torno a la música. Asimismo se le de ben también comentarios acertados no sólo en torno a algunos as-

pectos de la obra de Ruelas, sino sobre todo en relación a su personalidad y a sus costumbres. Campos fue quien describió en una ocasión, las fases alucinatorias de las que a veces Ruelas era víctima; todo ello hace suponer una relación estrecha entre ambos, a más de afinidades comunes en el sentido de sus predilecciones por determinados temas. Dejó Ruelas una ilustración muy típica de la vida galante y bohemia de ese tiempo en el dibujo que realizó para "Un noctámbulo", narración donde Campos cuenta como un alcohólico se ha regenerado por el amor que suscita en el una mujer, la cual le oculta su vida galante hasta que él la descubre acudiendo con unos amigos a un afamado próstíbulo donde ella es la atracción principal. El dibujo capta el momento en que la mujer se abre la capa en la cual viene envuelta, dejando ver su cuerpo desnudo ante el grupo de admiradores que la espera, entre los que se encuentra su novio. Es un dibujo pintoresco que se relaciona en cierto modo con La Paleta, pero no es el mejor que Ruelas haya dejado en torno a escenas de este tipo, hay uno muy superior en el cual una botella de champagne descorchada hace brotar de la espuma un armónico grupo de jóvenes rubias de largas cabelleras que forman el ornamento de traza art nouveau que encierra la composición.

Mas sugestivas son las ilustraciones para otro cuento de Campos que asimismo tiene mucho más sabor, "El entierro de la sardina", que relata el fin nefasto de Concha, una bella mulata

que vivía una doble vida, entre responsabilidades y placeres, en contrando la muerte a manos de un amante celoso precisamente en los momentos en que había decidido aceptar las proposiciones de un hombre honrado. Ruelas introduce en los dibujos varios símbolos de la vida amorosa: Un pequeño fauno portando una botella, cupido, el ambiente galante... No pasa por alto el homenaje póstumo a Concha "La sardina", su cadáver es visitado por quienes en vida fueron sus amigos. Es notoria la afinidad entre el cuentista y el dibujante, la nota necrófila y morbosa sirve a ambos como motivo fundamental del cuento que principia y termina en un anfiteatro ante la vista del cadáver de la protagonista.

Amado Nervo es una figura de las más características del modernismo mexicano; si bien para el criterio exclusivista de algunos de los fundadores de la Revista Moderna, el estilo de Nervo no representaba una forma actual de ver las cosas; pero el hecho de haber llegado a ser el autor más leído de todo el grupo, gracias a su calidad de poeta, le valió un lugar prominente en la Revista, tanto que llegó a ser copropietario de ésta durante su segunda época (1904-1911). Con su sentimiento angustioso, sus inquietudes religiosas y su admiración contemplativa por la mujer, Nervo es un poeta que caracteriza la estética de su tiempo, pero que a la vez se inclina por un sentimentalismo ambivalente empa-
rentado con lo religioso y a la vez con lo erótico.

Precisamente la sensibilidad religiosa de Amado Nervo, aunada a su sensualidad romántica son aspectos que Ruelas captó con gran intuición en las ilustraciones que dejó para sus poemas. Destaca en este aspecto "La tristeza del converso", poema que expresa cómo la existencia jubilosa del mundo clásico se vió entristecida con el advenimiento del cristianismo. Ruelas interpretó esta idea presentando a Cristo sentado en una columna con las manos atadas atrás. Tanto el cuerpo como el fondo de la composición están surcadas por hirientes cardos que forman una red cerrada en torno a las dos figuras que aparecen, la de Cristo y la del converso, un joven de rasgos helénicos arrodillado en actitud doliente ante él. En la parte inferior del dibujo la composición queda cerrada por una calavera que forma una especie de remate a dos festones fúnebres que sirven para cerrar el dibujo.

"Implacable" es otro poema con contenido religioso que Ruelas ilustró; en este caso el poeta se plantea la duda ante el enfrentamiento con la existencia de Dios y los problemas de la vida y de la muerte. El dibujo no sigue exactamente el texto y quizá por ello sea más expresivo de la angustia, de la ambivalencia y del dolor que el poema mismo. Presenta la imagen de un crucificado, que puede ser cualquier hombre, quien ha logrado desclavar una de sus manos del leño; inclina todo su cuerpo suspendido de la cruz, en la actitud de tender la mano libre a un ser mons-

truoso, una mujer tarántula, que lo aprisiona con sus tentáculos. En el fondo existe la sugerencia de una nube, o de un hálito de viento que acarrea consigo la figura de otro hombre que portando una corona de estrellas, cae hacia el abismo. En este caso la fantasía de Ruelas superó a la del poeta en la consecución de una idea, expresándola no sólo con intuición, sino hasta con realismo. La ambivalencia y la duda encuentran aquí magistral interpretación plástica.

Quien mejor resume el espíritu del modernismo es José Juan Tablada, además de poeta, asimilador de todas las inquietudes y tendencias de su tiempo, atento siempre a las situaciones de vanguardia, no sólo de México, sino del extranjero. Culto, sensible y perceptivo, fue pronto en captar el espíritu del medio ambiente donde se encontraba para recrear después sus sensaciones en imágenes llenas de plasticidad. Así como Ruelas fue un artista literario en muchos aspectos, Tablada fue un escritor plástico y de aquí sus capacidades como crítico de arte, hasta la fecha no lo suficientemente estudiadas y en espera de un análisis valorativo. Tablada se ocupó más de Ruelas de lo que éste se ocupó de él, si bien la ilustración de más calidad que la Revista Moderna publicó de Julio Ruelas es un dibujo para un poema de Tablada: "La bella Otero".

Carolina Otero fue una actriz y cantante de extraordinaria belleza y temperamento irascible, cuya vida, abundante en si-

- tuaciones muy diversas: juego, amantes poderosos, automóviles, joyas de fábula, la convirtió en una de las musas de la época. Su vida transcurrió principalmente en París, (12) y es probable que tanto Tablada como Ruelas la hayan visto alguna vez, pues tanto el poema como el dibujo datan del año de 1906, fecha en que Ruelas se encontraba en París en tanto que Tablada ya había visitado anteriormente esa ciudad.

La Bella Otero forma con su cuerpo una diagonal que divide en dos triángulos el espacio de la composición. Su posición, completamente inclinada hacia adelante, hace que parezca lanzarse hacia un universo tormentoso representado por el mar agitado donde boga un galeón pirata. Despliega al aire su espesa cabellera negra "quebrada y bruna" como dice el verso, mientras que entre sus pies yacen esqueletos y calaveras sobre los que baila.

"Das la muerte sonriendo y el gran sol de tu lujuria
blanquea las osamentas de los que a tus pies han muerto."

De las órbitas dilatadas de los cráneos salen efluvios que envuelven a la mujer, como si aún en ultratumba no pudieran sustraerse a su seducción fatal. Los pechos desnudos se agitan entre el movimiento de sus collares al ritmo de un movimiento llego de frenesí.

¿ Cuando bailas sacudiéndote la ropa,
 es tu falda suntuosa inversa copa
 que derrama los almizcles y el ardor?
 Y tus largas piernas dentro de las medias tenebrosas
 ¿ surgen de ávidos abismos o entre jardines de rosas,
 son tentáculos bestiales o pistilos de una flor?

En el dibujo, el título del poema limita la escena presentando a la izquierda una pequeña figura de mujer que se cubre a medias con un lienzo, a su lado hay una botella de vino y una boina. Es la propia Carolina Otero que vislumbra su imagen posterior cuando la fama aún no le daba los atributos que después la caracterizaron. La parte inferior, a manera de friso, está dividida en cinco pequeños espacios donde están representados, como a través de celdas de cárcel, varias actitudes de quienes sucumbieron a los encantos mortíferos de la bella mujer.

"... El fiero prócer que entró en tu alcoba, salió mendigo,
 pero glorioso y ebrio del vino de tus histerias,
 hoy rumia lirios... piensa en tu ombligo...
 y un sol irradia sobre la noche de sus miserias...
 ... Allá en su celda, habla el demente que enloqueciste
 de tu melena quebrada y bruna..."

El suicidio, el homicidio, la pérdida de la libertad y

de la fortuna están suscintamente representados en esta composición adicional, que al igual que la pequeña figura de mujer, ilustra globalmente la vida de la bella cortesana que se convirtió en una especie de mito.

Técnicamente el dibujo es impecable, de factura finísima, se acerca al oficio del aguafuerte en el que Ruelas ya era ducho en ese tiempo (1906), combina lápiz a punta seca, tinta china y gouache; el cuidado en el detalle, y cierta minuciosidad que llega al preciosismo en contraste con la audaz composición, conforman un dibujo que puede considerarse entre las mejores obras del género.

La ilustración del poema se complementa con una viñeta adicional que aparece al final del mismo, ilustrando los siguientes versos:

"... Cuando bailas y tus piernas entre espumas de batista
dejas ver Oh Salomé
Con un beso entre los labios la cabeza del Bautista
cae sangrando hasta tu pie... "

El espectador con cabeza de calavera mira ansiosamente a la bailarina con unos gemelos de teatro. La platea donde se encuentra está representada por un casco de guerrero abierto que en su parte posterior remata veladamente en una representación del

Órgano sexual femenino, que entreabierto, deja entrever la cabeza de un hombre al cual ha devorado; entretanto la danzarina se agita mostrando entre los pies la testa de otro decapitado. La factura de este segundo dibujo no alcanza la maestría del anterior, pero constituye una magistral interpretación de la personalidad de la Otero.

Enrique González Martínez fue quien firmó "el acta de de función del modernismo" (13), pero para el año de 1905 su estilo estaba aún estrechamente vinculado al de los poetas del grupo. "Auto de Fe" cuenta la historia de un fraile acosado por deseos insatisfechos a quien los escrúpulos hacen presa.

"Cuentan que un fraile, en su misal, un día
Halló en una mayúscula de ornato
Un cuerpo de mujer desnudo y grato
Que artista ignoto dibujado había..."

La mayúscula descrita en el poema parece a propósito para describir algunas capitulares de Ruelas. Este capta el momento en que el fraile quema, no el papel, sino el propio cuerpo de la mujer en las llamas enormes de una vela. En otro plano aparece un fauno con una saeta clavada en el pecho, mientras que el fraile, presa de "un hondo y tenaz desasosiego" trata de ahogar el recuerdo postrándose ante un crucifijo. El dibujo es una aguada, está reproducido en dimensiones muy pequeñas, suficientes sin em-

bargo para dar una idea de lo certeramente que está captado el texto del escritor, mismo que en virtud de la ambivalencia mani fiesta en el tema que maneja, debe haber impresionado, no poco, a Julio Ruelas, quien hace del fraile un inquisidor de sí mismo.

Ya se ha comentado que Ruelas fue ilustrador de escritos extranjeros a quienes por considerar afines al espíritu del modernismo, la Revista Moderna publicó tanto poemas como ensayos. También ha sido mencionada la figura de Edgar Allan Poe, profundamente admirado por los modernistas y quizá más aún por el propio Ruelas. Se recordará que las aves negras, algunas de ellas de rapiña, aparecen casi constantemente como elementos complementarios de sus ilustraciones. Junto con ellas, los cuervos, pájaros torvos con voz humana, forman también uno de los elementos representativos por los que el artista tiene franca predilección. La traducción de Ignacio Mariscal para "El Cuervo" de Poe aparece en el número de la segunda quincena de Agosto de 1900; el poema viene acompañado por cinco ilustraciones de Ruelas. La primera ostenta al lado del título del poema, la figura del propio cuervo abajo del cual queda representado el poeta, quien está escuchando voces extrañas, representadas por cabezas inmersas en la penumbra; una vela ilumina a medias lo que el escritor tiene ante su mesa. En un tercer dibujo, el poeta ha abierto la puerta al cuervo, que entra volando al interior de la habitación.

A continuación en otro dibujo, el hombre, que se ha sentado en una mecedora, interpela al ave, posada sobre una cabeza de Minerva. En la última ilustración, cansado y desesperado, el poeta se lleva la mano a la cabeza, siempre con el pájaro ante sí. El ambiente solitario del escritor ante su mesa de trabajo, sus papeles y libros, una botella, la candela iluminando a medias el recinto y la sugerencia de algo que ocurre a nivel sobrenatural, son captados por Ruelas con una correspondencia absoluta con el espíritu que anima al poema, esta serie de dibujos constituye uno de los mejores ejemplos del estilo "literario" de Julio Ruelas.

Un cuento de Jean Beslière titulado "Los borregos" propoucionó a Ruelas tema para ilustrar uno de sus motivos favoritos: el suicidio. La narración trata de la vida bucólica de un pastor, que termina abruptamente cuando todas sus ovejas se arrojan en masa hacia un abismo. Este hecho se convierte para el pastor en una obsesión, por lo cual sigue un impulso fatal que lo obliga a arrojararse tras ellas al precipicio. La figura de la muerte juega en las ilustraciones para este cuento un papel más importante que en el cuento mismo. Ella es quien se inclina sobre el pastor dormido produciéndole en sueños la visión de los borregos precipitándose uno tras otro al abismo, luego vuelve a aparecer tras la figura del joven suicida, quien se encuentra parado en la cabeza de un buho, misma que a la vez conforma lo alto de una

cima. En estas ilustraciones se observa el estudio naturalista, muy acertado, de las ovejas, dispuestas en planos superpuestos, y el trazo esquemático y suelto que caracteriza los dibujos de Ruelas en la época en que más producciones realizó como ilustrador de la Revista, correspondiente a los años de 1901 a 1903.

Sucede que cuando el texto es sugerente para el artista, éste procede en distinta forma que cuando su labor es simplemente un trabajo de encargo, en cuyo caso se reduce a repetir elementos y motivos de composición que maneja con virtuosismo. Para un ensayo de Remy de Gourmont sobre "El culto de los muertos" Ruelas deja una de sus mejores muestras de ilustrador que sabe interpretar un texto enriqueciéndolo con su propia fantasía, sin por ello desvirtuarlo. El ensayo en cuestión se refiere al culto de los muertos como manifestación de una creencia popular intensamente arraigada en ciertos ambientes: los muertos no lo están totalmente, después de su partida de este mundo sus almas vuelven ocasionalmente a frecuentar los cuerpos a quienes animaron. La simbolización de la muerte en Ruelas, es por lo común una calavera o un esqueleto, a veces representado escuotamente, otras, revestido con atuendos muy diversos. Como ya se ha dicho, sus "muertes" son siempre sumamente vitales, más que los personajes reales; animadas de pasiones, de humor, de violencia, de envidia y, a veces, incluso de alegría, no hay actividad que no desempeñen con mayor intensidad y pericia que los seres vivos. Para

ilustrar este texto, Ruelas colocó el esqueleto revestido con unos harapos al lado izquierdo de la composición, con sus vestiduras prolongándose hasta cerrar el espacio donde se desenvuelve la escena, donde tres enlutados personajes visitan un cementerio portando sendas coronas, símbolos de elección paradisíaca según el autor del cuento. Ellos vienen a homenajear a los muertos que tranquilamente aguardan la esperada visita en sus tumbas. Pero la muerte viva, la que existe independientemente de la pequeña e inofensiva muerte individual, con gesto dinámico y expresivo contempla a los visitantes guadaña en mano. Esta representa una amenaza, una presencia continua de la muerte a lo largo de la vida, tema que por lo demás, se manifiesta de muchas maneras en toda la trayectoria artística de Julio Ruelas.

Con lo expuesto hasta ahora, en relación a la obra de Ruelas como ilustrador de poemas, narraciones y cuentos, no se ha pretendido otra cosa que ejemplificar, en la medida de lo posible, la forma como interpreta plásticamente a los escritores de quienes se ocupa. Su labor de ilustrador ha sido equiparada varias veces a la de Gustavo Doré. Respecto a ésto solo cabe aclarar que si bien, al igual que Doré, sigue un estilo minuciosamente realista para expresar lo irreal, la comparación no viene al caso y sólo se explica en virtud del afán por comparar lo de México con lo francés, por parte de algunos representantes

del modernismo literario y también, posiblemente, debido a un factor de ignorancia. Doré era tal vez el único ilustrador ampliamente conocido por la mayor parte del público intelectual de la época, dado lo cual fue fácil asociarlo con el joven ilustrador de la Revista Moderna, quien tiene evidentemente alguna vinculación con el tipo de ilustración europea de la época, pero hay que buscarla más bien por el lado de lo germánico y, en todo caso, del belga Felicien Rops.

Aunque como ya se ha dicho, la mayor parte de los dibujos de Ruelas, así como también los aguafuertes, fueron reproducidos en la Revista Moderna, su obra de ilustrador no se reduce a su colaboración en este magazine, ilustró otros libros, algunos de ellos joyas bibliográficas hoy en día. Los principales son los siguientes:

El éxodo y las flores del camino (1902) y Los jardines interiores (1905) de Amado Nervo.

Almas y Cármenes (1904, de Jesús E. Valenzuela.

Voces lejanas (1919), de Abel C. Salazar; este libro contiene, además, ilustraciones de Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Carlos Neve.

Vida de don Porfirio Díaz (1903), de J. R. Sothworth,

tomo VII de una publicación sobre México impresa en Inglaterra. Para esta obra colaboró Ruelas con el dibujo de la portada y con 14 ilustraciones más.

A esto hay que añadir las ilustraciones que realizó para un libro del cual ya se ha hecho mención y que al parecer, en parte fue destruido, Tablada lo llama Decameron Rueleco.

"... El peregrino libro de la colección privada de don Jesús Luján... es un simple capricho o quizá un arbitrio de nuestro amigo Luján para proporcionar a su artista predilecto alguna suma de dinero. Para hacer este libro colaboramos algunos de los redactores de la Revista Moderna, haciendo cuentos semejantes en su índole a los Drolásticos del gran Balzac; los mismos cuentos que se oyen a los postres de un banquete de hombres solos, pero enlazados con cierto espíritu de secuencia y ennoblecidos con donaires de estilo y de lenguaje. Entregados los manuscritos al picaresco Ruelas, fueron ilustrados con positiva verba pictórica, sin restricciones de ninguna clase, en dibujos firmes y francos como aguasfuertes de maestro y en pequeñas acuarelas, verdaderas miniaturas, cuyo detallado realismo era uno de sus mayores atractivos para el interés muy especial que en ellas se buscaba..." (14)

La última fase de la vida de Julio Ruelas la llena su obra de grabador al aguafuerte, técnica en la cual se adiestró bajo la dirección del maestro José María Cazin, en París.

Sólo nueve aguafuertes, producidos entre 1907 y 1907, de j6 Julio Ruelas como muestra de su dedicación a esta rama de las artes gráficas; son: El suplicio de la reina mora, La escalera del dragón, La Muerte, La Esfinge, La Caridad, Fuegos fatuos, Medusa, El reposo del trovador y La crítica.

La técnica que Ruelas empleó revela preparación acuciosa y buen conocimiento del oficio; se conservan algunos de los dibujos preparatorios para estos grabados que muestran el empeño con que se ejercitaba para que la plancha original resultara lo más perfecta posible; no se perciben titubeos de principiante, el trazo es siempre seguro y, en ocasiones, la calidad de la línea llega a lo magistral, ya sea por la perfección técnica, (como en El suplicio de la reina mora) o bien, por la congruencia entre la idea expresada y la forma como está llevada a cabo, (por ejemplo en La Crítica).

No es sorprendente que los aguafuertes de Ruelas sean buenas muestras de este oficio si se tiene en cuenta su constante ejercicio en el dibujo y la paulatina evolución que va presentando hacia una mayor depuración de trazo, fluidez de la línea y finura en el detalle, así como acertado manejo de las medias tintas, todo lo cual contribuye a que cuando se inicia en la técnica de aguafuertista, desde la muestra inicial realizada a instancias de Cazán, Ruelas haya logrado resultados favorables. (15)

De influencia oriental, en cuanto a tema, son: El suplicio de la reina mora (14.5 x 11 cm.) y La escalera del dragón (15.5 x 11.5 cm.), ambos de 1906. De todos los grabados al agua fuerte que Ruelas realizó, El suplicio de la reina mora es el más fino en cuanto a factura, equiparable a las obras clásicas de este género. Presenta un ser diminuto que cabalga en el aire montado en una quimera alada, en medio de un cielo cuyas nubes están tratadas a base de trazos paralelos muy finos, conformando ondulaciones. La parte inferior corresponde al mar, de donde emerge una garra enorme, semi-animal y semi-humana, terminada en uñas larguísimas, en la palma de la cual está la figura de la reina mora que arrodillada tiende una mano en actitud de súplica, hacia el jinete volador. No tanto el tema que implica un modo, en cierta forma convencional de expresar el ansia de libertad, cuanto la factura, impresiona en este grabado que a pesar de ser uno de los primeros, es en cuanto a técnica uno de los mejores de los realizados por el artista.

La escalera del dragón tiene un eje longitudinal que divide la composición en dos espacios casi iguales. El dragón convertido en pura osamenta, se encuentra escorzado en el espacio inferior, que queda separado del espacio superior por medio de una cartela con el título del grabado; arriba existe un paisaje totalmente lineal, uniformemente claro, asoleado y abrupto que con

trasta con la parte oscura donde se encuentra el supuesto dragón. Son en realidad dos obras con expresión distinta grabadas en la misma plancha. Como paisaje, el que corresponde al espacio superior es una muestra muy fina del género, "sin una masa de sombras, se ha conseguido, milagrosamente, en fuerza de precisión del ojo y de la mano, un relieve perfecto, estudiado en todos sus complicadísimos detalles". (16)

Medusa (15 x 10.5 cm.), toma nuevamente el tema de la de capitación con pretexto del asunto clásico, alterado en vías de expresar un simbolismo que no se relaciona necesariamente con la historia de Medusa. Ella ha sido vencida, un fuerte antebrazo que termina en una guantelete de metal tiene asido el manoj de serpientes que brotan de la cabeza de la górgona cuyo rostro, expresando terrible espanto, tiene rasgos definitivamente masculinos, tan naturalistas que puede pensarse que acaso de trata de un retrato; el fondo plano está dividido en dos espacios de dimen sión desigual, el inferior, que abarca aproximadamente las cuatro quintas partes del grabado, corresponde a un muro en el centro preciso del cual está la cabeza, el superior es oscuro, sin gradaciones de sombra, interrumpido sólo por el antebrazo que sale del extremo izquierdo. El esquema de la composición resulta audaz y novedoso y la expresividad con que está tratada la cabeza, vivamente torturada, se asocia no ya al romanticismo, al arte fantástico o al mundo de incubos y súcubos al que se refiere

Orozco, sino al lenguaje mucho más profundo y atormentado del expresionismo.

La Esfinge (13 x 18.5 cm.), no es una obra que técnicamen te resulte tan lograda como las anteriores. Las copias que han sido observadas presentan un empaste demasiado oscuro y poco de- detalle en las partes más densamente entintadas. Por el tema, es- te grabado se relaciona con La Crítica. La Esfinge, representa- ción del saber profundo y de la predicción, se encuentra posada sobre un sarcófago. Su cara, nuevamente de rasgos masculinos, revela la indignación y angustia, incluso levanta una zarpa ame- nazante en un gesto desesperado por apartar de sí a una serie de seres alados que la atormentan con diversos instrumentos cientí- ficos, tratando de auscultarla y de tomarle medidas. Estas figu- ras grotescas son pequeños enanos con alas de mariposa o de libé- lula que van vestidos con el atuendo característico del burgués respetable de la época: levita negra y sombrero de copa alta. Representan quizá el aspecto rígido, puramente formalista y, por lo tanto, hueco de algunos sectores pseudointelectuales, incapaces de ir más allá del aspecto puramente externo de las cosas. Existe un dibujo previo a la realización de este grabado.

La Muerte (.18 x .30 cm.) y La Caridad (.29 x 34 cm.) son dos grabados similares en cuanto a técnica y en cuanto a len- guaje formal aún y cuando no se relacionan por tema. Ambos pre-

sentan similitudes con grabados alemanes y acaso también ingleses.

La Muerte es una obra cercana al género caricaturesco, sobre todo en las figuras de la pareja de ancianos que se apresura a apartarse de la visión macabra; el anciano, presa del terror, deja caer su sombrero de copa, los faldones de su levita vuelan, en tanto que la mujer ostenta sus ridículas extremidades inferiores enfundadas en unos calzones con volantes, al levantarse apresuradamente la falda para huir de la escena. Al lado izquierdo está una joven sentada en una silla, estirando un brazo descomunamente largo, en actitud entre suplicante y aterrorizada; la muerte, que ha aparecido de improviso atrás de ella, la ha hecho suya abrazándola con su mano huesuda a la altura del pecho. La figura de la muchacha está inexplicablemente mal resuelta en cuanto a proporciones, no así las otras dos figuras que acaso sean representaciones de los padres de la muchacha. En este caso, la figura de la muerte está a la altura de ilustración de un cuento infantil.

La Caridad es el grabado de mayor tamaño hecho por Ruelas, existe un dibujo preparatorio, aún de mayores dimensiones, exacto, en todos sus detalles a la obra definitiva. Apparentemente se trata de un trabajo naturalista que no tiene otra intención que la de representar el acto de la caridad y la condición de mi-

sentan similitudes con grabados alemanes y acaso también ingleses.

La Muerte es una obra cercana al género caricaturesco, sobre todo en las figuras de la pareja de ancianos que se apresura a apartarse de la visión macabra; el anciano, presa del terror, deja caer su sombrero de copa, los faldones de su levita vuelan, en tanto que la mujer ostenta sus ridículas extremidades inferiores enfundadas en unos calzones con volantes, al levantar se apresuradamente la falda para huir de la escena. Al lado izquierdo está una joven sentada en una silla, estirando un brazo descomunamente largo, en actitud entre suplicante y aterrizada; la muerte, que ha aparecido de improviso atrás de ella, la ha hecho suya abrazándola con su mano huesuda a la altura del pecho. La figura de la muchacha está inexplicablemente mal resuelta en cuanto a proporciones, no así las otras dos figuras que acaso sean representaciones de los padres de la muchacha. En este caso, la figura de la muerte está a la altura de ilustración de un cuento infantil.

La Caridad es el grabado de mayor tamaño hecho por Ruelas, existe un dibujo preparatorio, aún de mayores dimensiones, exacto, en todos sus detalles a la obra definitiva. Aparentemente se trata de un trabajo naturalista que no tiene otra intención que la de representar el acto de la caridad y la condición de mi-

seria, pero en realidad la obra está cargada de una intención crítica sutilmente disfrazada. La caridad está representada por una pareja de raigambre literaria muy antigua: un anciano totalmente jorobado que se apoya en un bastón y a quien sostiene un pequeño negrito que hace las veces de lazarillo; es la clásica pareja del viejo explotador, rico, que ha hecho fortuna mendigando, valiéndose de su apariencia desvalida; este viejo, ciertamente repulsivo, está en actitud de donar unas pequeñas bolsas muy suigéneris, unidas por la parte superior, (casi exactas en cuanto a forma al escroto masculino), al grupo representativo de la miseria. Este está conformado por una joven mujer de rasgos bellos, flaca, medio desnuda, que tiene al descubierto un seno de lactante; tiene consigo a un niño en brazos, así como a un perro arrebujado a su lado; aparte está ciega.

El fondo está constituido por un árbol y por algunas otras formas vegetales que a la observación cuidadosa presentan en camuflaje rostros de hombres viejos, a modo de máscaras, y el perfil de un enorme perro. En conjunto esta composición no deja de inspirar cierta repugnancia, y si ésto fue lo que Ruellas buscó, puede afirmarse que La Caridad es otro de los logros de este artista, quien indudablemente no sólo "pensaba", como dijo Tablada, sino que también sabía ver.

Fuegos fatuos (24 x 17.5 cm.) y El reposo del trovador (18 x 26 cm.), se relacionan asimismo en cuanto a técnica. Am-

bas escenas se desarrollan en la oscuridad, por lo que el entintado es bastante denso, no obstante lo cual las distintas gradaciones de sombra y los puntos donde existe luz están muy bien estudiados.

En Fuegos fatuos la composición del grabado presenta dos escenas principales, una de ellas tiene lugar en la parte superior y otra en la inferior, ambas divididas por una pendiente, recurso que Ruelas emplea en otras composiciones.

En el espacio inferior, dos perros aullan ante la imagen de una mujer desnuda y flaca, que con su larguísimo pelo terminado en dos lenguas de fuego, simboliza los fuegos fatuos. La mujer está en el espacio superior, saliendo de una cripta tras de la cual se perciben cruces y remates de otros sepulcros que alternan con una vegetación espesa. La interpretación simbólica está otra vez en relación con el concepto que Ruelas se formó ante lo femenino: un fuego fatuo es la mujer, hermanada con la muerte y productora de la misma; usa sus atributos naturales, en este caso el pelo flameante, para atraer la atención del macho, pero ella es pura sombra, no existe como ser real, es un fantasma. Por su parte, el hombre pierde la razón ante lo femenino, es como los perros que aullan y se aprestan a lanzarse ante lo que ni tiene realidad existente, ni puede corresponder siquiera sea a la mirada (la mujer del aguafuerte tiene las cuencas de

los ojos vacías).

Técnicamente la obra es impecable, dominan los espacios oscuros manejados con gradaciones bien moduladas, donde la nota más clara está constituida por el pelo de la mujer.

Obra muy fina, complementaria de la anterior, viene a ser El reposo del trovador, que bien podría llamarse el último reposo o el descanso final, porque el hombre que allí aparece no despertará jamás de su profundo sueño. El grabado está flanqueado por tres pequeñas figuras situadas fuera del espacio rectangular interior: la primera de ellas, a la izquierda, es una momina, la segunda es una muerte-vampiro y la tercera la cabeza decapitada de otra momia; hay reminiscencias goyescas en este grabado, que contiene muchos de los elementos representativos más comunes en Julio Ruelas. El árbol que forma fondo a la escena ostenta una densa red de telarañas, atrás del árbol hay un muro y tras del muro se perfilan las criptas de un cementerio. En primer término reposa el trovador, con su mandolina a un lado, mientras que una figura enorme, siniestra, negrísima, tiende tras él dos enormes alas desplegadas a tiempo que se inclina sobre de su cuerpo. El vampiro es de sexo femenino, tiene dos horribles senos largos y un rostro voraz, entre las piedras y las formas vegetales que aparecen en primer término, pueden percibirse formas sugerentes de otros seres, una rata, la cabeza de un reptil, in-

sectos. El reflejo de lo que puede ser la luz lunar matiza con suavidad los primeros términos, lo cual muestra un manejo muy acertado en el claroscuro.

La Crítica (18 x 15 cm.), es la obra más conocida y más reproducida de Julio Ruelas; esta circunstancia está plenamente justificada. Si José Clemente Orozco encontró que este autorretrato es magistral, a pesar de la poca simpatía que él experimentaba por las expresiones de tipo fantástico, fue porque tanto en tiempos del auge del muralismo, como entre el grupo modernista, como asimismo hoy en día, una buena obra es reconocida unánimemente fuera del gusto impuesto por las modas o las inquietudes de la época.

El problema de la crítica, o más bien la autocrítica, debe haber preocupado a Ruelas desde sus inicios de su vida artística: como antecedente cercano a La Crítica está La Esfinje, aguafuerte al cual ya se ha hecho referencia; pero existe además otro anticipo muy directo en una viñeta de la Revista Moderna que apareció en el mes de Mayo de 1901 como pie de página, sin referencia a ningún texto. Es un libro abierto en medio del cual se posa una calavera de expresión doliente; del lado derecho, en cima de la página, una pequeña rata escudriña atentamente, a la izquierda hay una negra mancha de tinta que se ha extendido al derribarse un tintero; sobre el cráneo de la calavera cabalga a horcajadas un anciano enanito, que encaja una larga pluma de gan

so en la frente de la calavera, como si la estuviera trepanando.

"Julio Ruelas no habría conquistado la euritmia de sus líneas, la armonía de sus composiciones, la perfecta adaptación de sus obras a sus ideas sin la implacable dolencia de todos los grandes artistas de esta época: la crítica. Consciente de sus afanes, vió en ella la causa del dolor que lo acompaña, vió en ella su tragedia propia, la que preside a sus contemplaciones, la que se dispersa en todas sus figuras lúgubres, la que agujonea y refrena, sin piedad, sus facultades y haciéndola, clava el aguijón como el de un parásito monstruoso en la mitad de su frente". (17)

"Crítica de la crítica podría llamarse esta inspirada obra en que Ruelas da realidad, una vez más a las pretensiones del conocimiento, pero de la misma manera puede referirse también a la autocrítica, monstruo que taladra su frente y nuestros sesos". (18)

El autorretrato está cortado a la altura de la inserción del cuello con el tronco, de manera tal que presenta escuetamente la cabeza ocupando exactamente el eje central del espacio. La cabeza, junto con el monstruo que representa a la crítica, llena totalmente el grabado, en sentido longitudinal.

Al igual que en La madre muerta, la cabeza queda cercena

da del resto del cuerpo como la de un decapitado. No es muy frecuente encontrar en otros artistas retratos u autorretratos donde la composición quede cortada a la altura del cuello precisamente; lo cual se explica por la impresión especial que produce la visión escueta de la cabeza. En este caso el fondo sigue en parte el movimiento inspirado por la forma de los músculos que conforman la cara; está formado por curvas y espirales trazadas sobre una retícula muy fina. Vuelve a aparecer aquí el movimiento centrípeto logrado a base de ondulaciones que se ha presentado en los cerramientos de muchos dibujos y también como fondo en el retrato al óleo de Rubén M. Campos. Tal característica en el uso de la curva aparece frecuentemente en dos artistas europeos; el primero es Eduard Munch, en quien se explica por su relación formal con elementos art-nouveau que prevalecen en muchas de sus obras; el segundo es Vincent van Gogh, caso que se prestaría a consideraciones más complicadas por el significado que pueden implicar los fondos a veces obsesivamente tratados de la mayor parte de sus composiciones realizadas en el sur de Francia; algunos autores sostienen, apoyando sus análisis en casos muy precisos, que este tipo de manejo a la curva se da como consecuencia de una disfunción cerebral y que aparece siempre como elemento característico en obras producidas por artistas esquizofrénicos. (19)

Como ya se ha dicho, en este grabado de Ruelas el movimiento de fondo viene a complementar, en cierta forma, la direc-

ción de los músculos faciales; los planos estupendamente estructurados del rostro, acusan también un sentido circular, sobre todo en la frente y en el sombreado de los maxilares. Sin idealización de ningún tipo, Ruelas capta sus propios rasgos con un sentido verdaderamente crítico, ya que el retrato no reproduce sólo el parecido físico, sino la expresión y la vida interior de su autor. A esto hay que añadir la singular y acertada manera de representar a la crítica; es un bicharajo con largo pico de ave, anteojos, orejas de vampiro, patas de ave que se clavan en las sienes del retratado y unos extraños bracitos humanos parecidos a los de un infante o a los de una mujer regordeta; una de las manos sostiene una regla. No puede faltar el elemento femenino; está representado por dos enormes y turgentes senos colocados exactamente en forma que coinciden con la posición de los ojos de Ruelas; es aventurado intentar una interpretación de esta obra tan plena de significado, lo más acertado que se ha dicho de ella fue expresado por Justino Fernández en la cita anteriormente anotada. Cabría añadir que para Ruelas, la crítica es femenina, formalista, miope y convencional, esto último representado por el sombrero de copa del que brotan unos efluvios a manera de llamas. Pero es también incisiva, puede fácilmente taladrar la frente de su víctima, además se posesiona del pensamiento de su objeto, tanto que está montada a horcajadas sobre su cerebro.

En este aguafuerte, Ruelas realizó su autorretrato por última vez. Existen dos dibujos, estupendos anteriores al mismo, uno de ellos en tinta azul y roja y otro a la sanguina; en ellos el trazo es tan seguro como en el grabado, pero éste indudablemente constituyó el medio más idóneo para el tema que Ruelas trabajó. Con La Crítica, obra no ya romántica, sino relacionada con el expresionismo, o bien como afirma Justino Fernández, preludio del pensamiento existencial, Julio Ruelas rubrica con su propia imagen su obra de artista gráfico.

NOTAS DEL CAPITULO IV

- 1.- José Juan Tablada. "Julio Ruelas y su obra". El Mundo Ilustrado, México, Septiembre de 1907, s.p.
- 2.- Citado por John Willet en El rompecabezas expresionista. Editorial Guadarrama, Madrid, 1970. p. 12.
- 3.- Justino Fernández. Arte moderno y contemporáneo de México. p. 149.
- 4.- El temor a la castración generalmente se expresa en el arte por medio de desplazamiento simbólicos; hay pocos ejemplos del hecho tal cual; por lo común los órganos sexuales no son amenazados, en vez de eso, la cabeza es cercenada. El número de obras ilustrando las acciones de Salomé, Judith o David confirman la importancia del tema. Freud es quien estudia ampliamente el sentido que puede tener la muerte por decapitación, considerando este acto como un símbolo evidente de castración. Para tal estudio puede consultarse el capítulo "Aportaciones a la psicología de la vida erótica", en las obras completas de Sigmund Freud, Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 1948. T. I., p. 974 y s.
- 5.- Las obras de Franz von Stuck vienen reproducidas en el número de Noviembre de 1906, pp. 163-167.
- 6.- Estos textos son del escritor Victoriano Salado Alvarez y vienen incluidos en la Revista Moderna, a pesar de la poca simpatía de su autor hacia este grupo.
- 7.- José Juan Tablada. Las sombras largas (inédito), citado por Porfirio Martínez Peñaloza, en Algunos epígonos del modernismo y otras notas. Editorial Camelina. México, 1966. p. 49.
- 8.- Héctor Valdés. Índice de la Revista Moderna, p. 28.
- 9.- Ciro B. Ceballos. Op. cit.
- 10.- Amado Nervo. Op. cit.

- 11.- Héctor Valdés. Op. cit. p. 45.
- 12.- Martín Battersby. Art Nouveau, Hamlyn House, Middlesex, 1969, p. 11.
- 13.- Martínez Peñaloza. Op. cit. p. 124.
- 14.- Tablada. Las sombras largas, citado por Martínez Peñaloza Op. cit. p. 54.
- 15.- L. F. Bustamante. "Julio Ruelas, el más grande de los agua fuertes de América". Todo, México, 29 de Septiembre de 1936. s.p.
- 16.- Sin autor, Arte y Letras, Octubre de 1907, 5. p. (la cita expresada por el periodista es de José Ferrel).
- 17.- José Juan Tablada. "Últimas obras del artista Julio Ruelas". El Mundo Ilustrado. México, 12 de Julio de 1908, pp. 50-51.
- 18.- Fernández. Op. cit. pp. 150-151.
- 19.- Varios autores. Insania pingens, CIBA, Societe Anonyme, Basilea, 1961.

CAPITULO V

LA CRITICA DE ARTE Y JULIO RUELAS

Hay tres fases principales en las que críticos y escritores se han ocupado de Julio Ruelas a lo largo del tiempo transcurrido desde que su obra empezó a ser conocida. La primera corresponde a la imagen que sus contemporáneos se formaron, tanto de su personalidad, como de su obra creativa. Por lo general, los textos referentes a Ruelas que aparecen de 1898 a 1908, tienen a repetir en lo fundamental, ideas expresadas por los dos primeros escritores que se enfrentaron a su obra: José Juan Tablada y Ciro B. Ceballos. Sin embargo, en los números de la Revista Moderna que fueron dedicados a Ruelas como homenaje con motivo de su muerte (en Octubre de 1907 y Septiembre de 1908), aparecen reflexiones y conceptos que acusan enfoques más personales, productos de un mejor conocimiento y de juicios valorativos más profundos en torno a su obra.

Después de 1908 Ruelas cae prácticamente en el olvido, apareciendo únicamente dos o tres artículos aislados que no tienen importancia crítica porque son transposiciones de los textos antes publicados.

Con motivo de la exposición Julio Ruelas que primero fue

presentada en Zacatecas y que más tarde en el Palacio de Bellas Artes el año de 1946, la obra de Ruelas se enfrenta al juicio de quienes vivieron el desarrollo de una conciencia nacional a través de los muralistas mexicanos y de la revalorización del pasado prehispánico por medio de los estudios y descubrimientos arqueológicos. Uno de los textos más importantes que se ha escrito sobre Julio Ruelas está contenido en el catálogo de las dos exposiciones, fue escrito por Salvador Toscano. En esa ocasión el investigador José Miguel Quintana publicó una bibliografía sobre Julio Ruelas que viene incluida en los dos catálogos. (1)

Seis años más tarde aparece la obra fundamental para la historiografía del arte mexicano, del doctor Justino Fernández; Arte Moderno y Contemporáneo de México, que a pesar de su carácter de obra general, puesto que abarca dos siglos y se ocupa de todas las artes plásticas, incluye el mejor análisis interpretativo que hasta el momento se haya realizado sobre Julio Ruelas.

Fuera del estudio de Justino Fernández no vuelve a aparecer nada de importancia hasta el año de 1965 en que el Instituto Nacional de Bellas Artes organiza una gran exposición retrospectiva, donde se presentan 536 obras de Julio Ruelas. Se reúnen, por primera vez, la mayor parte de sus pinturas, los nueve aguafuertes, todos los dibujos que pudieron reunirse pertenecientes a colecciones particulares, así como los dibujos

académicos de su primera fase. Para esta exposición fue editado un catálogo ilustrado con reproducciones en color y blanco y negro, que incluye la enumeración de todas las obras expuestas, la mayor parte de ellas con sus medidas. Dos autores realizaron los textos para este catálogo: Marte R. Gómez y Adrián Villagómez. Con motivo de esta exposición la crítica vuelve a ocuparse de Ruelas (Margarita Nelken, Porfirio Martínez Peñaloza), si bien en forma superficial.

El único libro dedicado exclusivamente a Ruelas es un texto de reducidas dimensiones debido a Jorge Juan Crespo de la Serna, quien lo publicó en 1968 conjuntamente con la bibliografía aumentada de José Miguel Quintana.

En los años de 1967 y 1969 aparecen dos estudios breves sobre Julio Ruelas incluidos respectivamente en el Índice de la Revista Moderna, de Héctor Valdés y en El surrealismo y el arte fantástico de México, de Ida Rodríguez Prampolini. Juan Somolinos es el último autor que hasta el momento se ha ocupado de Ruelas, en los párrafos que le dedica en El surrealismo en la pintura mexicana, (1973).

"Hoy en día (- dice Ida Rodríguez Prampolini-) existen el historiador de arte propiamente dicho, el especialista de arte (teórico) que hace un ensayo filosófico crítico de una corrien

te artística, de un artista o una obra y el crítico que informa periodísticamente al público en artículos motivados por acontecimientos artísticos de actualidad. Este fenómeno no ocurría en México en el siglo XIX, los individuos que opinaban sobre arte eran generalmente escritores, literatos, poetas y hasta políticos, que por amor a las bellas artes, escribían con toda buena fe y modestia sus impresiones". (2) Este juicio reproduce en forma exacta la situación de quienes inicialmente escribieron sobre Ruelas, que fueron sus compañeros de la Revista Moderna, escritores y poetas; algunos de ellos poseían sentido crítico, pero a excepción de Tablada, ninguno se dedicaba, ni a la crítica, ni a la historia del arte.

De todos ellos el único que se refiere en forma concreta a las obras de Ruelas, realizando análisis y descripciones de las mismas, es José Juan Tablada. Esto se explica, porque como afirma Héctor Valdés, la poesía era para este autor sólo una parte de su vida, ya que se ocupó de varios géneros literarios y se interesó por todo lo que sucedía en torno suyo; él poseía un espíritu profundamente perceptivo y esa cualidad que es tan deseable en un buen crítico: la intuición. Por eso Tablada pudo dar a conocer antes que nadie en México, a pintores como Picasso, Derain y Matisse y descubrió la escultura de Archipenko y de Brancussi en una época en que Rodin era considerado como vanguardista. A

Tablada se debe el primer artículo que fue publicado sobre Julio Ruelas en particular. (3) Sus conceptos son los de un estudioso del arte que sabe ver al artista en contexto con otras corrientes, captando influencias e interpretando, asimismo, los rasgos más originales. Sin embargo, cabe observar que Tablada en ocasiones usa de la hipérbole en relación a Ruelas, por ejemplo cuando dice de La entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna que es una escena "empapada en color por Tiépolo y Tintoretto", (4) o que en uno de los aguafuertes, (se refiere a Fuegos fatuos) "el pavor de los cementerios, la irremediable tristeza de la noche sepulcral está traducida con una intensidad comparable a la de algunos aguafuertes de Goya". (5)

Fuera de esta tendencia a sobrevalorar determinados aspectos de la obra de Ruelas, con la consiguiente tolerancia para con las fallas que en ella existen, distínguese Tablada de todos sus contemporáneos por dos circunstancias: Como él es el primer interesado, y desde época muy temprana, en el artista potencial que es Julio Ruelas, nunca repite lo que otros dicen. La información de Tablada relativa a la vida de Ruelas es siempre de primera mano y está fundamentada en su conocimiento directo sobre lo que escribe. Por eso La Feria de la Vida, obra tantas veces citada a lo largo de este estudio, es una fuente de valor inapreciable para el esbozo tanto biográfico, como caracterológico de

Julio Ruelas. El segundo aspecto consiste en que Tablada no se limita a hablar de generalidades sobre las realizaciones de Ruelas, cosa en la que cayeron casi todos los demás autores que trataron este tema. (6) Tablada busca las obras, las ve, las relaciona, trata de encontrar similitudes con obras de otros artistas a los cuales conoce no de oídas, sino a través de lecturas y de la visión directa y en esa forma realiza sus comentarios sobre lo que le parece más valioso o más original. Habla de El Sátiro Ahogado, haciendo una descripción precisa en cuanto a dibujo y color y, asimismo de La Araña, expresando en esta ocasión un juicio muy certero acerca de la posible génesis de los mensajes expresados por Ruelas "... el símbolo cruel y profundo es claro. Ruelas, que era un extraordinario sensitivo y en enfermo de la voluntad, creía en el papel nefasto y fatal de la mujer sobre el hombre. No creía en Odiseo atándose al fuerte mástil para resistir como un hombre la tentación vertiginosa... Generalizaba, y La Araña tiene las proporciones de una verdad universal..." (7) Tablada es, junto con Rubén M. Campos, el único que se refiere a la idiosincracia de Ruelas como posible producto de una anomalía de la personalidad, a la que relaciona con el ambiente de la época: "Ruelas, agregando a su malestar congénito la hostil modalidad de la siniestra época en que como a otros muchos le tocó vivir en su juventud, hizo una obra lógica al hacer una obra lamenable y dolorosa. ¿En nombre de qué principio inexorable y bár-

baro pedir una obra de serenidades, de armonías y de sonrisas al artista que sólo vió a su alrededor una vida grotesca y sin belleza?... Potencialmente, al nacer Julio Ruelas tuvo en gérmen las virtudes siniestras que deberían proyectar en su vida una gran sombra, sólo entrecortada por las irradiaciones de su genio..." (8)

Ciro B. Ceballos qo hacía crítica de arte, sus escritos más bien se encaminaban a la prosa poética y cuando se ocupó de Ruelas, sus opiniones tienen las más de las veces un tono laudatorio. Su principal aportación está en relación con su biografía. En ella aventura algunas interpretaciones interesantes acerca de la personalidad artística de Ruelas y de su oficio de dibujante..." Julio Ruelas, estudiando siempre con modelos, aplicando sus amplios conocimientos técnicos a la bellaza real, ha logrado unimig mar, por la atinada inducción de sus ideas, la factura manual del procedimiento pictórico con las concepciones de su observación, hasta llegar a hacer del arte un oficio..." La observación es fi na porque capta en buena medida el aspecto del virtuosismo en Rue las, que se deja sentir sobre todo en su extensa obra de ilustrador. Más adelante expresa: "como dibujante es uno de los mejores que hay en México, Justo Sierra tuvo para con él un elogio que no puedo resistir al deseo de consignar en esta apología. Dijo el ilustre poeta (escritor): yo quisiera escribir como usted dibu-

ja... Su ojo de pintor es certero y exacto como un lente científico, por eso las figuras que trata están perfectamente desprendidas del espólarium de la vida y sus composiciones son armónicas y apropiadas al asunto inventado, tiene un gusto especial para colocar los objetos de una manera decorativa, sin relajar por eso la naturaleza del cuadro en que trabaja..." (9)

Ceballos percibe en Ruelas su calidad del dibujante, pero sobre todo se da cuenta de que es un compositor innato y este es un aspecto poco visto por quienes comentan los trabajos de Ruelas en ese tiempo.

Son importantes las observaciones realizadas por Ricardo Gómez Robelo acerca del conjunto de obras de Julio Ruelas presentadas en la exposición de San Carlos en noviembre y diciembre de 1906. Gómez Robelo sí era un crítico de arte; los tres artículos que publica sobre las obras de los pensionados en Europa, así lo demuestran. A su parecer, Ruelas se vió injustamente tratado con motivo de dicha exposición: particularmente por José Ferrel y por Gerardo Murillo, sobre este último hace la siguiente observación: "se detuvo ante los óleos defectuosos expuestos en esta ocasión y pasó rápidamente y sin voluntad de justicia frente a los dibujos y los aguafuertes, dignos de grande elogio..." (10) En tanto que José Ferrel, por una visión que difiere de la de Ruelas, condenó la obra, "haciendo observaciones penetrantes a

las que debo, (dice Gómez Robelo), y es un deber confesarlo, varios servicios en mi intento de desentrañar la estética de este gran artista. Reconozco que los tres óleos son defectuosos, que son malos, mas no se ha limitado a ellos la crítica y de que son malos se ha querido llegar a la negación del talento de Ruelas..." Lo que importa señalar aquí es el hecho de que Gómez Robelo coincide con el juicio de Ferrel acerca de los óleos. Desafortunadamente no especifican de cuáles cuadros se trata. (11)

Las observaciones de Ferrel, transcritas por Gómez Robelo, son de las más sutiles que se hayan escrito acerca de algunos dibujos y pinturas de Ruelas; "Las figuras de Ruelas dependen unas de otras, como para sostenerse mutuamente en equilibrio, si una de ellas se separa del grupo en que ha sido colocada, las restantes quedan como incompletas, como absortas o estúpidas, alheladas de verse solas en un sitio desconocido y raro". (12) Esto que a juicio de Ferrel es un defecto, pudiera ser una cualidad si se le mira desde el ángulo de la composición. Las figuras dependen unas de otras porque existe una unidad de composición que hace que ninguno de los elementos pueda ser modificado sin detrimento de los demás. Sin embargo, hay otra acepción a este párrafo: cuando Ruelas separa a una figura de las otras (como acontece en el grupo de El general Sóstenes Rocha y su Estado Mayor), se pierde la secuencia de la escena y el ambiente queda rarificado. Cualquiera de las dos acepciones resulta acertada si se le toma

en referencia a obras en particular, sin hacerlas extensivas a toda la producción de Ruelas. En cuanto a Gómez Robelo, lo mejor de sus observaciones está en torno al dibujo: "Ruelas se expresa en líneas, la más abstracta de las formas; dada esa tendencia de simplificación técnica, rompería la unidad estética de su obra si intentara siquiera buscar las perspectivas, lineal y aérea: sus composiciones son decorativas en el más puro sentido de la palabra. Al igual que los japoneses, esos clarividentes, artistas maravillosos, la obra dibujada es como ornato de una superficie plana, y como los idealistas, sabe que en arte, como en todas las actividades metales, se aplica la inmensa doctrina de Kant: la razón no tiene la fuente de sus leyes en la naturaleza, al contrario: se las dicta". (13)

Es de hacer notar que aún y cuando las opiniones expresadas proceden de dos conocidos comentaristas de arte de la época, ninguno se ellos se refiere a las obras en particular, sino que los conceptos son expresados en torno a la tónica que ellos percibieron en el conjunto de lo que estaba expuesto. Fuera del hecho de que consideran que los óleos son malos, sin decir por qué y sin analizarlos, no hacen distinción entre dibujos académicos, ilustraciones, aguafuertes u obras con contenido imaginativo, lo cual denota la misma falla que prevalece en los escritores y poetas que se ocupan de Ruelas; con excepción de Tablada, todos manejan dos ideas básicamente y se olvidan de que la temática de

un artista y sus formas expresivas no pueden ser comprendidas sin que existan pautas de referencia, dadas por los estilos en boga de la época y sobre todo por el conocimiento global de la obra del artista. A pesar de la seguridad de sus observaciones, Ferrel y Gómez Robelo se ajustan al esquema que por años calificó a Ruelas de "excelente dibujante y mediano pintor".

Angel Zárraga, quien llamaba a Ruelas "maestro", sin que se sepa a ciencia cierta si lo hacía por haber sido su discípulo o si se trataba sólo de una expresión de respeto y admiración, escribió un artículo de homenaje al año de la muerte del artista. Aunque sus expresiones obedecen a un tono de apología y son también de carácter general, conviene tenerlas en cuenta por tratarse de un pintor, que fue también ilustrador de la Revista Moderna y que en algunos momentos estuvo al igual que Leandro Izaguirre bajo la influencia de Ruelas. Lo mejor que escribió Angel Zárraga en este artículo fue la introducción, en la que intenta definir el carácter de la obra de Ruelas: "Toda la basta labor de Julio Ruelas está orientada en estas tres ideas fundamentales: la idea de la muerte, la idea del amor y una idea de amar gura rebelde más compleja que las anteriores y por lo tanto más difícil de explicar..." (14)

Sin lugar a dudas, la interpretación más profunda que se realizó en ese tiempo acerca de la obra de Julio Ruelas, es la

contenida en el estudio escrito por Alfonso Reyes: "Julio Ruelas Subjetivo", el año de 1908.

El título mismo acusa ya una tesis que el autor esgrime a lo largo del escrito: Ruelas es "subjetivo" porque las formas en sí no constituyen la finalidad de su obra, sino el medio para expresar estados anímicos. "Por haber dejado una obra de irrealidad material y porque en esa obra domina la tendencia a surgir emociones, es Julio Ruelas un artista subjetivo..." (15)

Establece Alfonso Reyes una diferenciación importante en tre el artista naturalista que se reduce a la reproducción del objeto y el artista "que ataca de lleno al recinto de nuestro yo interior", en ambos casos existe la revelación de potencias síquicas en cuanto que el objeto interpretado presupone al intérprete, pero cuando las formas en sí no son para el artista la finalidad de la obra, sino el medio para expresar estados anímicos, como sucede en el segundo caso, el artista es "subjetivo" porque su arte no se funda en convencionalismos, ni en elementos intelectuales, sino en manifestaciones afectivas.

Alfonso Reyes percibe que Ruelas no desequilibra proporciones ni las altera, sus proporciones corresponden a las de la naturaleza, incluso sus maridajes monstruosos, aunque irreales por su naturaleza híbrida, son perfectos en cuanto a proporción,

es en la composición donde se muestra la ejecutoria más grande de este artista. Esta afirmación de Reyes define una de las características primordiales del arte de Ruelas, no sólo en cuanto a que logra lo trágico, lo perverso o lo necrófilo por medio de combinaciones acertadas de elementos representados con minucioso realismo, sino también porque sabe imprimir aún a sus más sádicas y tenebrosas manifestaciones un estilo que acusa sentido del ritmo y tendencia hacia lo estético en el conjunto.

Si bien el escrito de Alfonso Reyes no pertenece al género de la crítica de arte, sino en todo caso a la Filosofía del arte, es uno de los documentos más importantes que se han escrito acerca de Julio Ruelas y el que revela una aproximación más profunda hacia la personalidad de este artista.

Con el número de homenaje que la Revista Moderna dedicó a Ruelas al año de su muerte, se cierra el primer ciclo de crítica acerca de su obra. En este número poetas y escritores, tanto nacionales como extranjeros dedican expresiones destinadas a enaltecer la obra del ilustrador de la revista. Pedro de Respi-de invoca a Durero, a Felicien Rops y a Gustavo Doré como espíritus similares al de Ruelas. José Santos Chocano le dedica un poema donde habla de él como representante de "una gran raza triste". Miguel de Unamuno en un breve párrafo expresa que los dibujos de Ruelas no eran de descanso, sino de inquietud. Manuel

Machado en un bello trozo de prosa poética hace una confesión de fe diciendo que "a pesar de lo feo, del mal y de la muerte" (implícitos en la obra de Ruelas), él quiere creer y cree. Enrique González Martínez escribe en esa ocasión su famoso y reproducido soneto en homenaje a Ruelas que termina celebrando las nupcias incestuosas del viajero lúgubre "con su madre la muerte". (16)

Después de esta fecha sólo en contadas ocasiones Julio Ruelas es desenterrado, en una de ellas por Amado Nervo, quien escribió en París una poética narración acerca de una visita a su sepulcro (17), en otra por Julio Sesto, quien publicó un artículo largo y profusamente ilustrado, el año de 1917. (18)

La segunda fase de la crítica hecha a Ruelas tiene lugar con motivo de la exposición de 1946 en Zacatecas y en la Ciudad de México. Un año antes José Clemente Orozco había publicado su Autobiografía, donde recuerda a Julio Ruelas con motivo de una controversia "entre los románticos y los modernistas" que surgió a raíz de una discusión entre el doctor Atl y los amigos de Julio Ruelas. Orozco contrasta la época futura, "que ya no iba a ser de súcubos, sino de violencia y canalladas", con el ambiente enfermizo del modernismo, presentando a Gerardo Murillo como el portavoz de las novedades de Europa, "los impresionistas y todas las audacias de la escuela de París". Lo importante es el nuevo enfoque que existe de parte de un artista a quien separan trece

años de diferencia respecto a Ruelas, suficiente para que su fo
rmación hubiese sido distinta, su medio ambiente impregnado de la
protesta que hizo eclosión en 1910 y su concepto de lo nacional
impregnado de los sentimientos de protesta provocados por un ex
tranjerismo fraguado en la admiración incondicional a todo lo
que no fuese mexicano. Por estas razones Orozco no llega a for
mular un juicio valorativo sobre Julio Ruelas, quien era "un
pintor de cadáveres, sátiros, ahogados, fantasmas de amantes sui
cidas" que no merecía su atención, en contraste con lo que ese
tiempo hacía Atl, "gigantes musculosos en actitudes violentas
como las de la Sixtina". (19)

A pesar del desagrado que la obra de Ruelas inspira a Jo
sé Clemente Orozco, éste no pudo dejar de percibir que el agua-
fuerte La Crítica es una obra magistral, y así lo expresa.

Salvador Toscano escribió su estudio sobre Ruelas para
el catálogo de la exposición de 1946, bajo el enfoque de su for
mación de historiador del Arte. Su mentalidad abierta y la suti
leza de sus juicios le permiten ver a Ruelas objetivamente, sin
que su tendencia nacionalista sea un obstáculo para la valoriza
ción justa de su obra, salvo en un punto al cual se hará mención
más adelante. Toscano divide su texto en tres secciones: en la
primera se ocupa de la biografía de Ruelas, en la segunda de la
temática y en la tercera del aspecto artístico. En cuanto a la

temática le resulta inevitable establecer un parangón entre Ruelas y Posada acerca de sus respectivas concepciones de la muerte. "En la filosofía de Ruelas encontramos un mundo decadente, frívolo hasta en la concepción del tema fundamental (la muerte), el mundo europeizado del porfirismo, mientras que en la filosofía de Posada hay un mundo nuevo, enérgico, que rechaza todo sentimentalismo y que ríe francamente, mexicanamente, de la muerte misma..." Para Toscano, Ruelas es un artista enfermizo, y por esta condición había más autenticidad en él que en muchos de sus contemporáneos. "La muerte que dibujaba temeroso y sobresaltado, siempre la temió: ni siquiera la embriaguez lo hizo olvidar la sino que, por el contrario, lo acercaba a ella. De esta suerte el amor no fue una forma de sublimación de este complejo, sino su expresión vital de los frustrado, de lo incompleto y malogrado de la vida de Ruelas..." Nótese que Toscano no se limita a señalar el aspecto sombrío de la obra de Ruelas, sino que busca una causa y la atribuye a una condición enfermiza que se transmite en una vida malograda.

Toscano ataca el esquema que llegó a convertirse en cliché por haber sido repetido sin un análisis suficientemente meditado sobre el concepto de Ruelas como pintor mediocre y excelente dibujante. "Esta es una verdad sólo en parte. Ruelas es un pintor malogrado y como malogrado desigual..."

Hay un juicio de Toscano que resulta equivocado, producto de su enfoque valorativo hacia los temas derivados de la historia y de la vida nacional. Piensa que aún y cuando Ruelas trajo de Europa, conjuntamente con la seguridad de su oficio "un al ma propensa al sentimentalismo del agónico romanticismo germánico", al llegar a México se abrió ante él la nueva ruta presentada por la realidad misma de la nación. Según Toscano, "Ruelas es tuvo a punto de seguir esa ruta, su juicio se apoya en algunos dibujos de 1896 que representan a niños indígenas o mestizos, pero Ruelas abandonó prontamente este camino debido a que con la fundación de la Revista Moderna "ligó indisolublemente su pluma y su pincel con el movimiento modernista", circunstancia que "le restó un tiempo precioso en su vida enferma, el tiempo del pintor".

Toscano considera que en Ruelas había madera de miniaturista, y cita como ejemplos los óleos de El general Sóstenes Rocha y su Estado Mayor y La Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna, si bien cabe observar que el primero de los cuadros no es una obra de pequeñas dimensiones, de hecho Ruelas sólo realizó una pintura de mayor tamaño que ésta. (20)

Como paisajista para Toscano Ruelas es frío, a pesar de sus virtudes de dibujante. En cambio lo perdurable en él "es la pintura de retrato. Podremos, en ocasiones, reprochrle sus colo

res fríos y monótonos, pero le salva la verdad de su pintura". Cita varios cuadros, entre otros el Retrato de Rubén M. Campos y La madre muerta, "otra de las pequeñas obras maestras de Julio Ruelas".

En los aguafuertes había encontrado Ruelas una ruta para la cual, al sentir de Toscano, estaba excepcionalmente dotado, pero molestan al autor los eternos temas del artista que muestran "el complejo de lo malogrado en la vida del pintor y dibujante". (21)

No deja de ser extraño que un espíritu tan perceptivo como el de Toscano, quien escribe sobre Ruelas cuando ya había tenido lugar en México la exposición surrealista y cuando varios pintores mexicanos se expresaban dentro de esta tendencia, haya pasado por alto la trascendencia de la temática de Ruelas, en el sentido de lo fantástico. De esto no hace mención y acaso sea la única omisión importante que haya que censurarle a su estudio.

Con motivo de la exposición en Zacatecas, el escritor Xavier Villaurrutia escribió un artículo informativo sobre Julio Ruelas que no añade nada a lo expuesto hasta entonces. Viene a ser una recopilación muy escueta de ideas expresadas anteriormente. (22)

Ya se dijo anteriormente que el estudio interpretativo más completo que se ha realizado sobre Julio Ruelas, es obra de

Justino Fernández, quien a pesar de su indudable conocimiento de la pintura mexicana y de los siglos XIX y XX en particular, no desdeñó los estudios anteriores que a su juicio fueron importantes para la formulación de lo que es sólo un breve capítulo en una obra general.

Justino Fernández hace notar que Ruelas ha sido visto como un romántico, "el último profundo y sincero", pero también como un modernista, "Y si bien dentro de este término caben todas las direcciones, se hace necesario aclarar hasta qué punto es lo uno y lo otro". (23)

Destaca cuatro aspectos integrados en la obra de Ruelas: dibujante académico, pintor, ilustrador y creador de símbolos y grabador. Por primera vez se ve a Ruelas como creador de símbolos, circunstancia que así expuesta acrecienta enormemente la importancia de la obra del artista.

Al hacer la revisión de la pintura de Ruelas, Justino Fernández destaca su obra como retratista: "Un realismo fino y sin desbordamientos, ni menos vulgaridades es lo que caracteriza sus retratos. En esto Alemania le había dado algo, pero él supo tomarlo y expresarlo con personalidad; no son academismos y desde luego están lejos de la corriente en boga, el Impresionismo, más bien son de un realismo conservador". (24) La preocupación siem-

pre presente en Justino Fernández, de situar la pintura mexicana en un contexto universal se deja entrever en este párrafo aún y cuando sólo se trate de una breve referencia.

Dos pinturas son las que analiza con mayor profundidad, La entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna y La Domadora. Sobre la primera expresa que "todo el simbolismo del cuadro está montado en una estructura clásica... Ruelas sintetizó en esta obra todo lo que era: realista en los retratos y objetos en general, fantástico y simbólico para aludir a otros sentidos en la realidad humana, decorativo en las formas... La alegoría, pintada cuidadosamente y con colores más brillantes que los que el pintor acostumbraba, tiene una realidad objetiva, pero como símbolo que refiere a una última realidad poética. Eso, ciertamente, ya no tenía que ver con el arte del pasado inmediato..." Considera que La Domadora es uno de los cuadros más interesantes de Ruelas, "tanto por su fino tratamiento y el conocimiento del valor de los planos y colores, cuanto por la forma de expresar el asunto", Justino Fernández piensa que la pequeña figura da la impresión de monumentalidad por las bien construidas formas y por la factura de la piel. En este caso escaparon a su observación las proporciones ridículamente cortas de las piernas, en relación a los muslos y a la caja del cuerpo. Lo importante es que Justino Fernández ve en este cuadro "toda una filosofía del amor",

la observación es por demás exacta. (25)

"Ruelas es un pensador realista de nuevo sentido porque se refiere a la realidad de la existencia humana, sobre todo a sus aspectos dolorosos, si bien queda abierto el campo de la fantasía, actitud coincidente con Goya... Por el lado de las formas de expresión Ruelas es realista, es decir naturalista u objetivista, aunque en estricto sentido el objeto no es sólo tal, sino un símbolo que refiere a una sobre o sub-realidad". Es en relación a estos conceptos que Justino Fernández aplica el término "realismo simbolista" a la obra de Julio Ruelas. (26) "Materiales o motivos románticos son todos usados simbólicamente por el artista, quien va más allá del romanticismo si se considera con atención sus mensajes... La muerte, el dolor y la angustia que acompaña la existencia no son preocupaciones exclusivas del romántico y han venido a tener una nueva significación en el pensamiento de nuestros días... Así, aunque Ruelas utiliza motivos románticos, su sentido más profundo corresponde a una actitud filosófica que expresa lo que podemos llamar hoy un realismo existencial". (27)

La fundamentación filosófica que Justino Fernández da a su interpretación sobre la obra de Julio Ruelas constituye, con juntamente con el análisis formal propio de un crítico de arte, la aportación más valiosa que hasta la fecha se ha realizado para el conocimiento de este artista.

Después de 1952, fecha de publicación del libro del doctor Fernández, se cierra otra fase de la crítica sobre Julio Ruelas, sin duda la más trascendente por cuanto que lo que se ha publicado con posterioridad (salvo una excepción), no presenta enfoques que den una visión más profunda.

En 1965 el Instituto Nacional de Bellas Artes rindió un homenaje a Julio Ruelas con una gran exposición donde estuvieron presentes las colecciones más importantes de sus pinturas, dibujos y grabados. (28)

Los textos ya mencionados de Marte R. Gómez y de Adrián Villagómez forman la introducción al catálogo; el primero de ellos presenta a Julio Ruelas como precursor del surrealismo. Dice Marte R. Gómez: "Bajo el rubro que inventara Apollinaire, habría que concluir -aceptando para ello la definición de Breton- que Julio Ruelas hizo sus composiciones movido por un automatismo psíquico con el que expresó la actitud real de su pensamiento, o mejor aún, lo que su subconsciente le hacía expresar al margen de cualquier control que fijara la razón, lo mismo que de cualquier preocupación estética o moral". Se hace necesario aclarar que Ruelas nunca dibujó, ni pintó "automáticamente", sino todo lo contrario, sus creaciones son, en general, muy intelectualizadas pese a su subjetividad. Una cosa es que existan mecanismos inconscientes que lo lleven a plasmar determinados símbolos y

otra que se quiera ver en él a un practicante de la asociación libre, equivalente del automatismo psíquico. Bien lejos estuvo Ruelas de ésto. Por otra parte, él nunca prescinde de la estética y si hay algo que lo caracteriza es su unidad estilística, sobre todo como ilustrador, misma que se mantiene a través de las naturales evoluciones que su oficio va presentando.

Más acertada es la explicación de Adrián Villagómez en "palabras para explicar a Ruelas" (30). Subraya el hecho de que el artista realiza una obra distinta de la de sus contemporáneos. "Ruelas viene a ser un solitario. Artista insular rodeado de soledad por todas partes u unido a la tierra sólo por la desesperación angustiosa y trágica hasta convertirse en brasa. Muerto, consumida su locura plástica, no va a quedar huella de él, ni na die va a pisar su huella... Con Ruelas desaparece un mundo enajenado de desesperanzas y frustraciones, y el mundo que se vislumbra en 1910 es el de un México nuevo... Su problemática personal no sólo era la de su generación, sino, además, la de su propia época que, a caballo entre ambos siglos, yacía desorientada por la condición histórica... De aquí el no saber qué hacer, ni por cuál corriente decidirse. Algunos dieron marcha atrás, otros se arrojaron audazmente hacia adelante, sólo Ruelas titubeó y prefi rió quedarse en ambas, con lo cual acabó por no quedarse en ninguna, saltando del realismo más objetivo a la más extrema de las

fantasías".

Adrián Villagómez da una buena visión de la situación histórica en tiempos de Julio Ruelas y señala un aspecto importante de su personalidad al referirse a la ambivalencia que se percibe en su obra. Ambivalencia que lo hace por un lado adelantarse a su tiempo y por otro mantenerse anclado en una tradición. Sólo que se equivoca al considerar que el "realismo objetivo" está en oposición a las fantasías más extremas. Precisamente las obras más ortodoxas que se realizaron en la primera fase del surrealismo obedecieron a una realismo naturalista casi fotográfico, lo cual no fue una novedad dentro de la representación artística, pues en Grecia, en Roma, en la Edad Media y sobre todo en la pintura flamenca, existen múltiples ejemplos de esta modalidad bajo diversos aspectos, tanto en pintura, como en escultura y en grabado.

Al publicar la primera parte del Índice de la Revista Moderna, el año de 1967, Héctor Valdés dedica un capítulo a Julio Ruelas y a los ilustradores. Más que una visión sobre Ruelas, Hector Valdés aporta datos importantes acerca de su vinculación al grupo de los modernistas, refiriendo que el artista pertenecía a ese grupo desde antes de que éste se reuniera alrededor de la revista. Aunque no se refiere a Ruelas más que como ilustrador, emite un juicio interpretativo que hay que tomar en cuenta sobre

todo porque Valdés es en la actualidad un conocedor importante del modernismo mexicano y, por lo tanto, las asociaciones que establece entre el movimiento y la obra de Ruelas están bien fundamentadas. "Todo este mundo (el de Ruelas) está dado al través de una imaginación siempre joven, casi de adolescente que no ha llegado todavía a un equilibrio emocional; sin embargo, Ruelas ya había hecho otro tipo de obra en esta época, sus óleos y muchos de sus dibujos se apartan de la atmósfera malsana que nos da en la Revista Moderna, y si bien es cierto que está muy cerca de ilustrar claramente la literatura que ahí fue publicada, supera y con mucho la fantasía de poetas y cuentistas mexicanos de la época del modernismo..." (31) Son dos los puntos que brevemente señala Valdés: el primero, la consideración de que Ruelas es un inmaduro emocional, juicio que parece muy acertado, el segundo, el énfasis que pone en sus capacidades imaginativas, en su fantasía.

En el año de 1969 aparecen dos breves estudios sobre Ruelas que forman parte de dos obras de carácter general. El primero de ellos corresponde a Raquel Tibol, quien siguiendo de cerca a Justino Fernández, da una visión sintética y panorámica sobre la obra de Ruelas; el asunto que sin duda trata con mayor acierto es el de su oficio como grabador. "Entre 1906 y 1907 (Ruelas crea) lo más importante de su obra: nueve estampas simbolistas,

trabajadas a golpes de desesperación... No son los temas mitológicos y legendarios los que estremecen al observador; es el tratamiento preciosista, como si el artista se hubiera torturado, se hubiera flagelado a sí mismo largamente..." (32)

Al deslindar el surrealismo del arte fantástico, diferenciando las atribuciones correspondientes a los dos campos y al señalar las características especiales que ambas modalidades asumen en México, Ida Rodríguez Prampolini clarifica considerablemente la interpretación de la obra de Julio Ruelas, a quien incluye en el capítulo sobre "La escuela mexicana fantástica antes de la llegada de los surrealistas". En este mismo capítulo incluye a Posadas, Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Adolfo Best Maugard y a Jesús Reyes Ferreira, especificando, sin embargo, que "A Julio Ruelas nadie le seguirá las huellas" (33), de tal manera que el grupo de artistas queda relacionado por su tendencia, más o menos acentuada, para expresarse a través de la fantasía, pero no por estilo o por lenguaje formal. Para Ida Rodríguez, Ruelas es "hermano de Baudelaire, de los poetas malditos, de los simbolistas pálidos y saturnianos, a los cuales los surrealistas admiraron y quisieron imitar". (34) Con esto la autora pone de manifiesto que Ruelas no es un precursor del programa surrealista, como lo fue, por ejemplo, Duchamp en pintura o James Joyce en literatura, sino que fue un artista de la misma

vena que aquellos que como Lautremont, el propio Baudelaire, Odilon Redon o Felicien Rops, fueron motivo de admiración por parte de los surrealistas. Para Ida Rodríguez, Ruelas es un romántico decadente en cuya obra "hay una asfixia que lo lleva al paroxismo, a las pesadillas, al vicio, a la muerte precipitada por su vida licenciosa", es por lo tanto un verdadero "artista maldito", en buena medida mucho más auténtico que los surrealistas, quienes eran mucho más conscientes de lo que hacían.

El único Libro que se ha escrito sobre Julio Ruelas es el publicado por Jorge Juan Crespo de la Serna, el año de 1968. Importante porque contiene citas de los autores que se han destacado tratando este tema y también porque reúne el mayor número de datos informativos sobre la vida de Julio Ruelas, reproduciendo incluso dos fragmentos de sus cartas. El autor analiza someramente los diferentes aspectos de la obra de Ruelas, llegando a la conclusión de que sobresale en el retrato. (35) Es notorio que todos los autores que se refieren a la obra de Ruelas como retratista consideran que La madre muerta es "una pequeña obra maestra", el mejor de los retratos de Ruelas. Si esto es así, cosa que no es posible afirmar en forma categórica dado que hay otros retratos que también son de calidad, no deja de ser extraño que la mejor opinión se la lleve el retrato de una persona muerta.

Crespo de la Serna hace una observación de importancia al

afirmar que hay algunas obras de Ruelas con carácter expresionista, "como en esa prefiguración de un expresionismo profundamente patético que es su Cabeza de anfiteatro, en la cual también hay un realismo que bien pudiera ser el de un Goya, un Rembrandt o un Sutin". Acertadamente piensa Crespo de la Serna que "sea como sea, Ruelas en la historia del arte en México, es un caso cuyos valores se tienen que enfocar siempre a tono con su época, en la que confluyen determinantes europeas teñidas aún de tradicionalismo" (36)

Sin haber pretendido dar una visión completa de todo lo que se ha publicado sobre Julio Ruelas, ha existido el propósito de anotar los juicios que con mayor certeza han ayudado a la comprensión de su obra y de su personalidad artística. Las omisiones de autores en este capítulo se deben a un juicio selectivo personal.

NOTAS AL CAPITULO V

- 1.- José Miguel Quintana. "Aportación a la bibliografía de Julio Ruelas", Catálogo de la Exposición Julio Ruelas. S.E.P., Noviembre de 1945, s.p.
- 2.- Ida Rodríguez Prampolini. La crítica de arte en México en el siglo XIX, p. 10.
- 3.- El artículo a que me refiero fue publicado inicialmente en El Siglo XX, el año de 1893 y después reproducido parcialmente en El Mundo Ilustrado, 21 de Septiembre de 1907, s.p.
- 4.- Tablada, "Exégesis de un capricho al óleo de Ruelas"...
- 5.- Tablada, "Últimas obras del artista Julio Ruelas, pintura y dibujos inéditos"...
- 6.- Amado Nervo, Alfonso Cravioto, José López Portillo y Rojas, Juan Sánchez Azcona, Arturo B. de Carricarte y otros autores más se ocupan también de Ruelas. En general, siguen los lineamientos de un mismo esquema tomado de Tablada. Ninguno de ellos se refiere a obras de Ruelas en particular.
- 7.- Tablada, "Últimas obras de ..."
- 8.- Tablada, "Julio Ruelas y su obra"...
- 9.- Ciro B. Ceballos, "Julio Ruelas"...
- 10.- Ricardo Gómez Robelo. "La exposición de San Carlos, las obras de los pensionados". El Diario, México, 14 de diciembre de 1906, p. 6.
- 11.- La fotografía con el Lote de obras de Ruelas, reproducida en el número de Diciembre de 1906, en la Revista Moderna, deja percibir claramente La entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna, y el Retrato de Rubén M. Campos.

- 12.- Gómez Robelo, "La exposición de San Carlos..."
- 13.- Gómez Robelo, "La exposición de San Carlos..." 3a. parte, 16 de Diciembre de 1906, p. 6.
- 14.- Angel Zárraga, "Julio Ruelas", El Diario, México, 8 de Septiembre de 1907, pp. 71-73.
- 15.- Alfonso Reyes, "Julio Ruelas subjetivo"...
- 16.- Revista Moderna, México, septiembre de 1908.
- 17.- Amado Nervo, "El sepulcro de Ruelas"...
- 18.- El artículo a que me refiero fue publicado en Tricolor en Junio de 1917, t. I, No. 3, lleva por título "Julio Ruelas dibujante y pintor mexicano, peregrino y genial, atormentado y raro, quién era, cómo era, cómo vivió y cómo murió". Ha sido erróneamente adjudicado por José Miguel Quintana al poeta Abel C. Salazar, de quien es sólo la breve introducción. El texto pertenece a Julio Sesto.
- 19.- José Clemente Orozco, Autobiografía... pp. 30-31.
- 20.- El general Sóstenes Rocha y su Estado Mayor es un lienzo que mide 1.00 x 1.62 m. Sólo lo sobrepasa en medidas el Retrato de Alberto Luján.
- 21.- Salvador Toscano, "Julio Ruelas", introducción al catálogo para la exposición nacional Julio Ruelas de 1946.
- 22.- Xavier Villaurrutia, "Julio Ruelas, dibujante y pintor" El hijo pródigo, Agosto de 1946, pp. 91-92.
- 23.- Fernández, Arte Moderno y Contemporáneo de México, p. 144.
- 24.- Ibidem, p. 147.
- 25.- Ibidem, p. 146.
- 26.- Ibidem, p. 149.

- 27.- Ibidem, p. 150.
- 28.- Las principales son, aparte de las colecciones oficiales: la colección Morillo Safa, la colección del Dr. Pablo Ruelas Quintanar y las colecciones del Lic. Severino Ruelas Crespo y del Lic. Alejandro Ruelas Crespo.
- 29.- Marte R. Gómez, Introducción al catálogo de la exposición homenaje a Julio Ruelas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965, pp. 5-7.
- 30.- Adrián Villagómez, "Palabras para expresar a Ruelas" Catálogo..... pp. 9-14.
- 31.- Héctor Valdés, Índice de la Revista Moderna... p. 28.
- 32.- Raquel Tíbol, Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea. Editorial Hermes, México, 1969, T.V., p. 183.
- 33.- Rodríguez Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México... p. 51.
- 34.- Ibidem, p. 46.
- 35.- Jorge Juan Crespo de la Serna, Julio Ruelas en la vida y en el arte... p. 44.
- 36.- Ibidem, p. 37.

CAPITULO VI

CONCLUSIONES

La obra artística no es producto únicamente de factores estéticos que se explican a sí mismos, por lo tanto no puede ser interpretada sin referirla al conjunto de circunstancias que hicieron posible el fenómeno de su aparición.

Una primera relación que es necesario establecer, es la que existe entre la obra de arte y la época y el lugar donde se ubica. En este aspecto los nexos son múltiples, abarcan una serie innumerables de determinaciones entre las que destacan por su importancia las siguientes: La situación política, sociológica y económica del país en cuestión durante la época correspondiente, su tradición histórico cultural, las tendencias artísticas más en boga y sus fuentes de procedencia, los puntos de contacto y las diferencias con corrientes artísticas de otros lugares. El artista es en buena medida producto de estos factores, a los que se añaden otros que conforman su contorno existencial: la clase social a la cual pertenece, su ambiente familiar, las instituciones a las que ha pertenecido, etc. Todo esto influye en la personalidad del artista, pero existen también otros elementos particulares que están en relación con la estructuración de su carácter y

que empiezan a generarse incluso desde antes de su nacimiento.

De otra parte, en el intento de desentrañar la obra y la personalidad de un artista, conviene señalar que la visión que se da es de carácter parcial y que a la vez está condicionada por otro tipo de determinantes que son las propias de quien realiza el estudio. Si además la visión es dada en perspectiva, han entrado en juego muchos factores más que pueden llegar a falsear el sentido original de la obra, aún y cuando añadan contenido a su significado, dado lo cual la visión es válida siempre y cuando se tenga en cuenta su carácter relativo.

En el caso de Julio Ruelas hemos visto que se trata de un artista cuya obra queda ubicada en el México de los últimos años del siglo pasado y los primeros del actual. Se ha señalado la persistencia de dos corrientes académicas principales en la época: la neoclásica y la romántica; a partir del sentir romántico se ha visto el nacimiento del modernismo, movimiento que si bien se refiere a las letras, no deja de tener repercusiones en las artes plásticas, sobre todo en el caso de Julio Ruelas. Ha sido observada la actitud modernista como momento de transición entre un pasado que sigue produciendo frutos muertos en el presente y la espera de un futuro, del cual se esperan cambios, pero no se sabe a ciencia cierta en qué sentido, ya que la consciencia de cambio social está ausente.

Si bien Ruelas es un artista mexicano, no se olvide que en su formación tomaron parte influencias de otros países, tal vez en mayor proporción que las nacionales. No tanto Francia, cuanto Alemania, da a la obra de Ruelas una impronta particular. El arte y la cultura de este país están presentes en su obra desde los grabados de Durero, de Hans Baldung y de Martin Shongauer, hasta la corriente romántica representada por Hans von Marées, Franz von Lenbach y señaladamente Franz von Stuck. Von Marées, representa el romanticismo clasista, Ruelas toma de él la forma de separar los asuntos, que a la vez se deriva de los retablos del cuatrocientos: Franz von Lenbach es el retratista por excelencia en la era posterior a la fundación del Segundo Reich Alemán; como muchos otros pintores de ese tiempo, gustaba de desactualizar al modelo, situándolo en épocas anteriores; esta tendencia la vemos reproducida no sólo en Ruelas, sino en otro pintor mexicano contemporáneo suyo que también estudió en Alemania: Germán Gedovius.

Franz von Stuck fue uno de los miembros destacados de la Sección de Munich, encabezaba a un grupo de artistas considerados a la sazón "de vanguardia"; ya se ha visto que entre los géneros artísticos que practicó está la pintura fantástica y que existen en algunas de sus obras elementos representativos que aparecen casi sin modificación en varias obras de Ruelas. Esto no quiere decir que necesariamente haya existido una transposición

de imágenes, sino más bien que el género fantástico se nutría de un lenguaje expresivo común en ese tiempo, como lo demuestra la afinidad que también existe entre Ruelas y el grabador belga Felicien Rops, cuya obra había sido ampliamente difundida no só lo en Europa, sino también en América.

A esto hay que añadir la nueva orientación que surgió en el arte europeo; el art-nouveau, que constituyó una reacción contra el arte de contenido histórico y que fue, además, una tentativa de extender el dominio del arte a todas las manifestaciones de la vida urbana. En Alemania esta corriente se denominó Jugendstil, término derivado de la revista Jugend que se editaba en Munich con propósitos de oposición hacia la corriente del arte por el arte. Ya se ha señalado que el trazo derivado del art-nouveau, o más bien de su equivalente germánico; el Jugendstil, es uno de los recursos que Ruelas emplea con más persistencia en su obra de ilustrador y que incluso se encuentra presente en determinados elementos de sus pinturas y de sus grabados al agua-fuerte.

De lo dicho en cuanto a influencias hemos llegado a la siguiente conclusión: si bien es cierto que Julio Ruelas en el México de su tiempo es un artista que se aparta del contexto de sus contemporáneos, sacado del ambiente nacional es sólo una figura entre las muchas que se expresaban en ese tipo de lenguaje donde confluyen el academismo, las corrientes románticas y el

art-nouveau.

Al analizar desde el punto de vista formal la obra de Julio Ruelas, hemos destacado sus características como retratista, como pintor de temas fantásticos, como dibujante y como grabador. Fuera del hecho indiscutible de que su obra como dibujante es más extensa, circunstancia que en parte está determinada por una contingencia de tipo social y económico (su trabajo como ilustrador de la Revista Moderna), no podemos afirmar que sea "excelente dibujante y mediano pintor". Es un dibujante que alcanzó un cierto virtuosismo y una forma de expresión elegante y sugerente, pero de ninguna manera es un maestro de la línea. Hay momentos en que su buen oficio aunado a un especial interés por trabajar acuciosamente determinado tema, dan como resultado obras verdaderamente superiores, tórnense como ejemplo el dibujo de La Bella Otero o los estudios preparatorios para el aguafuerte La Crítica. Muchos de sus dibujos son simplemente correctos o afortunados, sobre todo por el sentido del ritmo y de la composición, pero hay también algunos, no pocos, que ofrecen fallas o que sólo muestran una técnica bien asimilada. Es Ruelas un buen dibujante, disparejo, que en algunas ocasiones produce obras superiores dentro de este género.

Como pintor es más disparejo aún; en el aspecto puramente pictórico lo mejor que realizó está dentro del género del retrato. Destacan tres de ellos: el de Manuel Guerrero, con influen-

cia flamenca, el de Alberto Luján y el suyo propio del año de 1900. Otra de sus obras que sobresale en calidad, pese a algunas fallas que tiene, es el grupo de El general Sóstenes Rocha y su Estado Mayor. Exceptuando estas pinturas y La entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna, lo demás que produjo desde el punto de vista estrictamente pictórico es obra de un mediocre pintor. Sus limitaciones como pintor y dibujante no han sido plenamente percibidas porque se ha visto en él a un innovador (y lo es), aspecto que en mucho atenúa sus fallas formales; pero si se le compara artísticamente con otros artistas mexicanos contemporáneos suyos, no puede dejar de percibirse que Germán Gedovius, por ejemplo, es más pintor que Ruelas y que Roberto Montenegro es un dibujante mucho más fino.

Fue en su oficio de grabador donde alcanzó mayores logros estéticos; seguramente la meticulosidad que requiere la técnica de grabado al aguafuerte, hizo aflorar al máximo sus posibilidades como dibujante a más de que su estapa de grabador corresponde a los últimos años de su carrera; para entonces se había acercado a la obra de otros artistas adquiriendo, por lo tanto, mayor madurez artística. De otra parte es posible que estuviera singularmente dotado para ser grabador al aguafuerte, muchos de sus dibujos así lo denotan. Puede afirmarse que los nueve aguafuertes que produjo son buenas muestras de este oficio y que tres de

- ellos: El suplicio de la reina mora, La escalera del dragón y La Crítica, son francamente sobresalientes.

Hasta este momento se ha hablado del aspecto formal de su obra, ahora se hará referencia al contenido o temática de la misma. Ruelas es un artista que hace uso de los símbolos para expresar realidades humanas. Para la creación de símbolos y de ambientes que representan algo más que la apariencia natural de las cosas, hace uso de una fantasía producto de una imaginación poco común. Aquí se encuentra el aspecto más valioso de la obra de Julio Ruelas, su imaginación despierta, perpetuamente fustigada y en ocasiones casi delirante, es la que imprime a algunas de sus obras el sello de originalidad; porque si bien es cierto que el lenguaje del arte fantástico emplea ciertos elementos representativos que son comunes a varios artistas, dentro de esta misma expresión fantástica, Ruelas es un artista original por el significado que da a este lenguaje.

Un escritor de la época calificó a Julio Ruelas de "atormentado y raro". Es probable que haya sido lo uno y lo otro. Pero: ¿de dónde hacer provenir ese tormento interior, generador de su necrofilia y de su miedo ancestral ante lo femenino? La respuesta es difícil de dar porque no existen los elementos suficientes como para realizar una semblanza retrospectiva sobre la caracterología del artista. Sin embargo algo podemos deducir de

de su obra que constituye el testimonio más auténtico que tenemos sobre él.

Al analizar los símbolos que usa más frecuentemente, hemos visto que la representación de la muerte como una entidad viva, acechante, que en todo momento ronda la existencia del humano, se presenta constantemente a través de todo lo que hizo. Hemos visto asimismo que la mujer asume dos papeles: bien es un instrumento que ha de perder al hombre, ha de quitarle su razón y su libertad e incluso puede acabar hasta con su vida (en cuyo caso se identifica con la muerte), o bien es un ser digno de las mayores torturas. Por un lado es evidente su temor hacia lo femenino y por otro, la necesidad de castigar, de torturar a ese ser nefasto que es la hembra "amarga y dañina como la hiel", según expresión de Ciro B. Ceballos.

Ruelas aprendió muy tempranamente que la mujer es poderosa, que tiene medios para adueñarse de la voluntad del hombre sometiéndolo a su arbitrio; a la vez que es tentadora y deseable. Esta ambigüedad de sentimientos fue producto de sus primeros contactos con el mundo de lo femenino, que lógicamente el artista recibió por medio de su madre y posiblemente de su hermana. A partir de este modelo inicial fue desarrollando a través de experiencias posteriores, toda una filosofía sobre la mujer plasmada en su arte.

El impulso, casi obsesivo, que aparece en Ruelas encaminado a la representación de situaciones que implican sufrimiento físico o moral, ofrece otro aspecto interesante: subrepticamente su obra contiene una intención moralizante emparentada con las representaciones del mal, con las torturas del Juicio Final, con las tentaciones a que son sometidos los santos, temas presentes en la obra de un gran número de artistas, cuyo propósito ha sido el de señalar la existencia del mal. No queremos decir con esto que Ruelas haya tenido conscientemente el propósito de establecer juicios valorativos de carácter moral, sino que su sentir sobre el mal se encuentra presente en lo que realizó y que, incluso señala la fuente de procedencia: lo femenino.

Como dijo Alfonso Reyes, Julio Ruelas, al igual que Baudelaire, es un cristiano negativo, su lascivia proviene del factor pecaminoso que la lascivia implica, "que si no sería un amante". (1) Reyes ha percibido, con gran intuición, la postura estéril de Ruelas ante lo cristiano y ante lo femenino: al considerar a la mujer como dañina y odiosa, pero al mismo tiempo deseable, su propio deseo se contamina del carácter negativo que impregna al objeto de su elección, por eso lo que menos tuvo Ruelas fue temperamento de amante. En cuanto a lo cristiano, su sentimiento es congruente con el aspecto exaltado y enfermizo del pensamiento de su época: mal, pecado, sentimiento de culpa, enferme

dades, muerte eterna.

Hay un dibujo del año de 1901 que sirve de ejemplo para resumir el sentir de Julio Ruelas en torno a estos aspectos. Es un Cristo en la cruz, no muerto aún, que presenta a la minuciosa observación la sugerencia del órgano viril en erección. La muerte aparece detrás desplegando algo semejante a unas enormes alas. A los pies de la cruz está una mujer sentada, con los senos descubiertos, acariciando a una serpiente bicéfala que tiene una de las cabezas en actitud de besarla a tiempo que su enorme cola aprisiona la base de la cruz. Como puede verse, la iconografía es la de un calvario cristiano: Cristo en la Cruz, María y un angel detrás, pero las imágenes han sido transformadas en tal mangra que su significado es el opuesto al tradicional. Cristo no es el vencedor de la muerte, y su madre no aplasta al símbolo del mal, sino que se identifica con él y lo usa para su placer. El hombre ha sido crucificado por sus propios apetitos ante la presencia de quien los provoca, originando su tortura; sería aventurado tratar de desentrañar la intención oculta e inconsciente que encierra este dibujo, pero no podemos menos que hacer notar que el dibujo es una transposición de dos imágenes tradicionales: Cristo y su madre.

¿Fue Julio Ruelas un precursor del surrealismo? En realidad la respuesta a esta pregunta carece de importancia. Entre

los aspectos del surrealismo están las tendencias a expresar realidades ocultas, inconscientes, más allá de lo aparente, en este sentido Ruelas pudo haber sido un artista que se expresó de acuerdo a algunos principios que después fueron postulados del surrealismo.

Existen dos maneras distintas de concebir la belleza, una de ellas se refiere al encanto sensual, la otra a la aprobación estética de ciertas obras de arte imaginativo en las que los objetos que se nos muestran son a menudo de extrema fealdad, sea ésta física o moral. La belleza en el segundo sentido es suprasensual y se refiere a la propiedad e intensidad de las emociones suscitadas. (2) Aquí reside el aspecto original de Julio Ruelas: en esa concepción trágica de la vida que abre oscuras interrogantes a la sensibilidad de quien pueda acercarse a su obra sin prejuicios.

NOTAS AL CAPITULO V

- 1.- Alfonso Reyes. "Julio Ruelas Subjetivo", p. 15
- 2.- Roger Fry. Visión y diseño. Ediciones Galatea Nueva
Visión. Buenos Aires, 1959, p. 36.

BIBLIOGRAFIA .

- Abril, Mario. "Julio Ruelas el torturado". Revista de Revistas.
México, 12 de Julio de 1931.
- Anónimo. "Muerte de un artista mexicano". El Imparcial.
México, 18 de Septiembre de 1907.
- Arnheim, Rudolf. Toward a Psychology of Art.
University of California Press.
Berkeley, 1972.
- Arwas, Víctor. Felicien Rops, Academy Editions, London, 1972.
- Battersby, Martin. Art. Nouveau. Hamlyn House, Middlesex,
1969.
- Bustamante, L.F. "Julio Ruelas, el más grande los aguafuer-
tistas de América". Todo.
México, 29 de Septiembre de 1936.
- Campos, Rubén M. "El arte de Ruelas". Revista Moderna.
México, Octubre de 1907.
- Ceballos, Ciro B. "Julio Ruelas". Revista Moderna. México.
Septiembre de 1898.
- Cravioto, Alfonso. "Notas sobre Ruelas". Revista Moderna.
México, Octubre de 1907.
- Crespo de la Serna, Jorge Juan. Julio Ruelas en la vida y
en el arte. Fondo de Cultura Económica,
México, 1968.
- Díaz Alejo, Ana Elena. Índice de la Revista Azul. Centro
Estudios Literarios, U.N.A.M. México, 1968.
- Díaz Dufoo, Carlos. "Un problema fin de siglo". Revista
Azul. México, Octubre de 1894.

- Enciso, Jorge. "El regreso a la patria". Revista Moderna. México, Octubre de 1907.
- Fernández, Justino. Arte moderno y contemporáneo de México. Imprenta Universitaria, U.N.A.M. México, 1952.
- El arte del siglo XIX en México. Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. México, 1967.
- Freud, Sigmund. Obras completas. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948. 3 vols.
- Fry, Roger. Vision y diseño. Ediciones Galatea Nueva Visión. Buenos Aires, 1959.
- Gamboa, Federico. Mi diario. Primera serie. Editorial Eusebio Gómez de la Fuente. México, 1910.
- Gómez, Marte R. Introducción al catálogo de la Exposición Homenaje a Julio Ruelas. I.N.B.A. México, 1965.
- Gómez Robelo, Ricardo. "La exposición de San Carlos, las obras de los pensionados". El Diario. México, 14 de Diciembre, 15 de Diciembre y 16 de Diciembre de 1906.
- González Guerrero, Francisco. "Cómo nació la Revista Moderna". El Universal. México, 26 de Junio de 1948.
- González Navarro, Moisés. El porfiriato, la vida social. Historia moderna de México, dirigida por Daniel Cosío Villegas. Editorial Hermes. México, 1970.
- Gombrich, E. H. Freud y la psicología del arte. Barral Editores. Barcelona, 1971.

- Gutiérrez Balcázar, Manuel. "Ruelas, el ilustrador de la Revista Moderna". Magazine de Novedades. México, 12 de Enero de 1964.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Jaspers, Karl. Genio y locura. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1956.
- Jung, Carl Gustav. The spirit in man. Art and Literature. Routledge Kegan Paul. London, 1971.
- López Portillo y Rojas, José. "Julio Ruelas", Revista Moderna. México, Febrero de 1907.
- Martínez Peñalosa, Porfirio. Algunos epígonos del modernismo y otras notas. Editorial Camelina. México, 1966.
- Nervo, Amado. "El sepulcro de Ruelas". Revista Moderna. México, Octubre de 1910.
- Neuvillate, Alfonso de. Ocho pintores mexicanos, de Velasco a Best Maugard. Cuadernos de lectura popular. S.E.P. México, 1967.
- Orozco, José Clemente. Autobiografía, Ediciones Era, México, 1970.
- Pauli, Gustav. Arte del clasicismo y del romanticismo. Historia del Arte Labor. T. XIV. Barcelona, 1948.
- Quintana, José Miguel. "Aportación a la bibliografía de Julio Ruelas". En el catálogo de la Exposición Nacional dedicada a Julio Ruelas. S.E.P. México, Noviembre de 1946.
- Revilla, Manuel. "Las bellas artes de México en los últimos veinte años". Guía descriptiva de la República Mexicana. México, 1898.

- Reyes, Alfonso. "Julio Ruelas subjetivo". Revista Moderna. México, Septiembre de 1908.
- Ricciu, Francesco. La Revolución Mexicana. Editorial Bruguera. Barcelona, 1970.
- Rodríguez Prampolini, Ida. El surrealismo y el arte fantástico de México. Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M. México, 1969.
- La crítica de arte en México en el siglo XIX. 3 vol. Instituto de Investigaciones Estéticas. U.N.A.M. México, 1964.
- Sánchez Azcona, Juan. "Estampas de mis contemporáneos". Primera parte de las memorias inconclusas de... Novedades. "México en la cultura", 13 de enero de 1963.
- Sesto, Julio. "Julio Ruelas, dibujante y pintor mexicano, peregrino y genial, atormentado y raro. Quién era, cómo era, cómo vivió y cómo murió". Tricolor. México, Junio de 1917.
- Sierra, Justo. Obras completas. T. XIV. Epistolario y papeles privados. U.N.A.M. México, 1949.
- Silva Herzog, Jesús. Breve historia de la Revolución Mexicana. 2 vol. Fondo de Cultura Económica. México, 1960.
- Tablada, José Juan. "Exégesis de un capricho al óleo de Ruelas". Revista Moderna. México, Noviembre de 1904.
- "Gedovius". Revista Moderna. México, Abril de 1903.
- Historia del arte en México. Cía. Nacional Editora Aguilas, S. A. México, 1917.
- "Julio Ruelas y su obra". El Mundo Ilustrado. México, 22 de Septiembre de 1907.

- Tablada, José Juan. La feria de la vida. Ediciones Botas. México, 1937.
- Obras completas. La poesía. T. I. Recopilación, prólogo y notas de Héctor Valdés. Centro de Estudios Literarios. U.N.A.M. México, 1971.
- "Últimas obras del artista Julio Ruelas"
El Mundo Ilustrado. México, 12 de Julio de 1908.
- Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea. T. V. Editorial Hermes, México, 1969.
- Torra, Juan Manuel. Funcionarios de la Secretaría de Relaciones desde el año de 1821 a 1940. México, 1940.
- Toscano, Salvador. Julio Ruelas. Catálogo de la Exposición Nacional dedicada a Julio Ruelas. S.E.P. México, 1946.
- Tschudi Madsen, Stephen. Art Nouveau. World University Library. London, 1967.
- Valadés, José C. El porfirismo, historia de un régimen. 2 vol. Editorial Patria. México, 1948.
- Valdés, Héctor. Índice de la Revista Moderna 1898-1903. Centro de Estudios Literarios. U.N.A.M. México, 1967.
- Valenzuela, Jesús E. "Los modernistas mexicanos". Revista Moderna. México, Diciembre de 1898.
- "Mis recuerdos". Excelsior. México, 14 de Enero de 1946.
- Varios Autores. Insanea pingens. CIBA, Societé Anonyme. Basilea, 1961.

- Villagómez, Adrián. "Palabras para explicar a Ruelas".
En el catálogo de la Exposición Homenaje a
Julio Ruelas. I.N.B.A. México, 1965.
- Villaurrutia, Xavier. "Julio Ruelas dibujante y pintor".
El hijo pródigo. México, Agosto de 1946.
- Willet, John. El rompecabezas expresionista. Editorial
Guadarrama, Madrid, 1970.
- Zárraga, Angel. "Julio Ruelas". El Diario. México, '8 de
Octubre de 1907.
- Zavala, Silvio. "Síntesis histórico del pueblo mexicano".
México en la cultura. 2a. Edición. S.E.P.
México, 1961.
- Zea, Leopoldo. El positivismo en México, nacimiento, apogeo
y decadencia. 2a. Edición. Fondo de Cultura
Económica. México, 1968.

APENDICE

CATALOGO DE PINTURAS

- 1).- Hamlet, Sin fecha.
Oleo sobre cartón (15.5 x 11.5)
Colección Sra. Esther Prieto de Martínez Báez.
- 2).- El Ahorcado, 1890
Oleo sobre cartón (12.5 x 15)
Colección Licenciado Severino Ruelas Crespo.
- 3).- Retrato de un desconocido, 1894
Oleo sobre tela (53 x 40)
I.N.B.A.L.
- 4).- Autorretrato, 1894
Oleo sobre tela (40 x 53)
Museo de San Carlos.
- 5).- Fauno niño, 1896
Oleo sobre cartón (16.5 x 11)
Colección Morillo Safa.
- 6).- Retrato de Alejandro Ruelas representado como fauno, 1896
Oleo sobre tela (44.5 x 36.5)
Colección Licenciado Alejandro Ruelas Crespo.
- 7).- Retrato del señor Larque, 1896.
Oleo sobre cartón (15.5 x 10)
I.N.B.A.L.
- 8).- Retrato de la señora Larque, 1896
Oleo sobre cartón (15 x 13)
I.N.B.A.L.
- 9).- Retrato de los señores Larque, 1896
Oleo sobre tela (71 x 83)
I.N.B.A.L.
- 10).- Retrato de don Francisco de Alba, 1896
Oleo sobre tela (57.5 x 40)
I.N.B.A.L.

- 11).-- Naturaleza muerta, 1897
Oleo sobre tela (41 x 52)
Colección Licenciado Severino Ruelas Crespo
- 12).-- La Domadora, 1897
Oleo sobre cartón (18 x 28)
Colección Señor Archivaldo Burns.
- 13).-- Caballo blanco, 1897
Oleo sobre tela (33.5 x 37.5)
Colección Licenciado Alejandro Ruelas Crespo.
- 14).-- Caballo blanco visto de frente. Sin fecha
Oleo sobre tela (33 x 26)
Colección Morillo Safa
- 15).-- Escena callejera con una casa demolida. Sin fecha
Oleo sobre cartón (23 x 31)
Colección Morillo Safa.
- 16).-- Retrato de Margarita Ruelas, 1897
Oleo sobre tela (37.5 x 33.5)
Colección particular.
- 17).-- Retrato de Margarita Ruelas con traje de luto, 1897
Oleo sobre tela (41 x 28)
Colección particular.
- 18).-- Retrato de mujer, 1898
Oleo sobre tela (18 x 28)
Colección particular.
- 19).-- Cabeza de anfiteatro. Sin fecha
Oleo sobre cartón (30 x 18.5)
Colección Licenciado Alejandro Ruelas Crespo.
- 20).-- Centauros y ninfas, 1898
Oleo sobre madera (23.5 x 32)
Colección particular.
- 21).-- Estudio de un árbol, 1899
Oleo sobre tela (48 x 37)
Colección Licenciado Severino Ruelas.

- 22).- Papelerito, 1899
Oleo sobre cartón (22 x 16.15)
Colección Sr. Donato Ruíz Sánchez (Guadalajara).
- 23).- Retrato de don Francisco de Alba, Sin fecha
Oleo sobre tela (57.5 x 40)
I.N.B.A.L.
- 24).- Autorretrato, 1900
Oleo sobre tela (43 x 35)
Museo de Arte Moderno.
- 25).- Retrato de don Manuel Guerrero, 1900
Oleo sobre tela (49.5 x 38)
I.N.B.A.L.
- 26).- Hombre sentado visto de espaldas, 1899
(Retrato de Ramón Guerrero),
Oleo sobre tela
Colección particular.
- 27).- El pordiosero, 1899
Retrato de Ramón Guerrero.
Oleo sobre tela (63 x 41.5)
I.N.B.A.L.
- 28).- Retrato de don Alberto Luján, 1901
Oleo sobre tela (1.75 x 1.40)
I.N.B.A.L.
- 29).- La paleta, 1900
- 30).- El General Sóstenes Rocha y su Estado Mayor, 1901
Oleo sobre tela (1.00 x 1.62)
Colección Secretaría de la Defensa Nacional,
(Oficialía Mayor).
- 31).- Retrato de Rubén M. Campos, 1902
- 32).- La madre muerta, 1904
Oleo sobre tela (15 x 18)
Colección Dr. Pablo Ruelas Quintanar.
- 33).- Retrato del padre del artista, 1904
Oleo sobre tela
Colección Facultad de Derecho de la
U.N.A.M. (Secretaría).

- 34).-- Entrada de don Jesús Luján a la Revista Moderna, 1904
Oleo sobre tela (30 x 50.5)
Colección Sr. Archivaldo Burns.
- 35).-- Marina, 1906
Oleo sobre tela (22 x 27.5)
Colección Licenciado Alejandro Ruelas Crespo.
- 36).-- Fausto, Mefistófeles y Margarita, 1905
Temple (19 x 28.5)
Colección particular.
- 37).-- Marina, 1906
Oleo sobre tela (20 x 27.5)
Colección Licenciado Alejandro Ruelas Crespo.
- 38).-- Marina, 1906
Oleo sobre tela (33 x 36)
Colección Licenciado Severino Ruelas Crespo.
- 39).-- El sátiro ahogado, 1907
Pastel (37.5 x 51)
Colección Dr. Pablo Ruelas Quintanar.
- 40).-- La barca y la muerte, 1907
Acuarela (17.5 x 31)
Colección Morillo Safa.
- 41).-- La Araña, 1907
Oleo sobre tela (51 x 94) (Obra inconclusa)
Colección Dr. Pablo Ruelas Quintanar.