

SIFUENTES RODRÍGUEZ, MARÍA DEL CARMEN

Los grabados de Federico Cantú y los dibujos de Juan Nepomuceno Herrera

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXXV, núm. 102, 2013, pp. 179-246

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36928274007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

MARÍA DEL CARMEN SIFUENTES RODRÍGUEZ

*Los grabados de Federico Cantú
y los dibujos de
Juan Nepomuceno Herrera*

LOS GRABADOS DE FEDERICO CANTÚ mostrados en este texto fueron obtenidos por el Instituto de Investigaciones Estéticas en 1979 cuando lo dirigía Jorge Alberto Manrique, según consta en el oficio 19/UA-85 enviado por éste al jefe de la Biblioteca, donde hacía de su conocimiento que el Instituto había adquirido siete grabados originales de Cantú, titulados *Letanía Lauretana*, seis de los cuales formaban la serie *La Letanía* y uno era complemento de la misma.¹ Durante la administración de Manrique se consiguieron varias obras de arte, como lo señala Gustavo Curiel en el catálogo de la exposición realizada con motivo del sexagésimo aniversario de la fundación del Instituto.² En ese tiempo —así lo refirió Manrique en una plática sostenida en febrero de 2013—, el presupuesto del Instituto tenía una partida especial para la compra de obras de arte, por lo cual fue posible adquirir algunas a muy buen precio.

De los dibujos de Juan Nepomuceno Herrera se desconoce cómo se adquirieron; en el archivo del Instituto no se encontraron los antecedentes de su llegada a éste. Se sabe que estuvieron resguardados mucho tiempo en la Bi-

1. Oficio del 5 de junio de 1979, emitido por Jorge Alberto Manrique, director del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), para Luis Rodríguez Serafín, jefe de la Biblioteca del IIE-UNAM.

2. Gustavo Curiel, *Una mirada a las colecciones del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. 11 (catálogo de la exposición).

blioteca Justino Fernández, como la mayoría de los archivos y colecciones reunidos en el ahora Archivo Histórico; ambos documentos fueron transferidos en 2010, cuando pasaron a formar parte de este acervo, y por tal motivo aquí se presentan juntos. Queda abierta la interrogante acerca de su adquisición. Por otra parte, es preciso señalar la relevancia de este material hasta ahora poco estudiado por la crítica y la investigación en la historia del arte en México.

A pesar de ser de épocas distintas, tanto en Herrera como en Cantú se puede vislumbrar una actitud poco dispuesta a participar en un foro de mayor difusión. Al primero no le interesó salir de su estado natal y sólo trabajó en Celaya, Irapuato, Silao y San Miguel Allende. Al segundo no lo cautivó la idea de figurar como representante de la plástica de la Revolución mexicana ni deseó incorporarse a las corrientes iniciadas por los tres grandes: Rivera, Orozco y Siqueiros, cosa que, por lo demás, nunca le hizo falta, pues su obra como pintor, escultor y grabador traspasó las fronteras de México.

Otra coincidencia entre ambos artistas es que a Herrera se le reconoce como buen dibujante y excelente retratista, con talento para captar la psicología de los personajes retratados, y a Federico Cantú —dice Agustín Arteaga— la tradición mexicana del retrato lo considera uno de sus mejores exponentes, mérito que difícilmente se concede a un artista.³

Federico Cantú

A Federico Cantú, pintor, escultor, muralista y grabador, se le ha denominado “el gran olvidado” y “el ave solitaria”; este último título le queda mejor, pues —según Agustín Arteaga— nunca le gustó que se le encasillara dentro de una escuela o grupo; sin embargo, ha sido considerado el mejor grabador mexicano del siglo XX y también se le ubicó como pintor “religioso”.⁴ Cantú se dio a conocer a raíz de su gran exposición en el Palacio de Bellas Artes, donde presentó el trabajo realizado a lo largo de tres décadas, el cual no fue objeto de críticas o debates sensacionalistas.

La necesidad de los artistas mexicanos de sentirse libres a la hora de crear los llevó a buscar nuevas formas plásticas para reivindicar su identidad nacional y de esta forma apartarse de los dogmas y reglas dictados por la academia.

3. *Federico Cantú. Una nueva visión*, México, Banpaís/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989, p. 18.

4. *Ibidem*, p. 11.

Estos artistas, al querer dejar atrás su pasado y sus tradiciones, se deshacían también de los temas y costumbres esenciales. Uno de esos temas fue el arte religioso, que el romanticismo se había encargado de hacer a un lado. De esta forma, la escuela mexicana sustituyó a la academia.

Cantú perteneció a esta generación de artistas. Nació en Cadereyta, Nuevo León, el 3 de marzo de 1908; ingresó en 1922 a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, fundada por Alfredo Ramos Martínez con el método revolucionario opuesto a los cánones de la academia. Esta institución representaba el espíritu renovador contra la verdad eterna del academicismo; era también el primer ensayo para conseguir una escuela genuinamente mexicana en las formas plásticas.⁵

El gusto por el color y el trazo en pequeño formato fueron influencia de Ramos Martínez, así como la emoción por el romanticismo decimonónico y la admiración hacia la mujer como tema del arte.⁶ Otros artistas que dejaron huella en Cantú fueron José de Creéft, Fidias Elizondo, Mardonio Magaña y Diego Rivera; los dos primeros eran escultores, el segundo tallador *naïf* retratista de la realidad⁷ y el último muralista, de quien aprendió su intensidad creadora y aliento épico.

Según Arteaga, Cantú representa ampliamente la tradición mexicana del retrato. Este género es difícil en sí mismo, no por cuanto se refiere al aspecto técnico, sino por sus implicaciones. Cantú fue considerado un gran retratista porque captó las características expresivas de sus modelos. Sus retratos más trascendentes fueron los femeninos, los cuales van a los extremos de la frescura, desde el retrato de Juanita (1922), pasando por la inocencia de Elena, hasta llegar a la inquietante y retadora *Famus Lesbiam* (1937).⁸ Cantú maneja el autorretrato dentro de este género. El modelo más pintado, él, se caracteriza de formas variadas: Cantú heroico (*Las enseñanzas de Hidalgo*, 1963); Cantú filósofo (*Sócrates y Diótima de Mantinea*, relieve en piedra, 1962). Según Carlota Gottlieb, “los autorretratos, aparte de ser obras de arte son también documentos. Producen placer estético, pero también ofrecen estudios de carácter de personalidad sobresalientes”.⁹

5. Salvador Toscano, *Federico Cantú*, México, Asbaje, 1948, p. 7.

6. *Federico Cantú. Una nueva visión*, op. cit., p. 12.

7. *Ibidem*, p. 13.

8. *Ibidem*, p. 18.

9. *Ibidem*, p. 20.

Cantú permaneció sólo dos años en la Escuela de Pintura al Aire Libre, antes de viajar por primera vez a España y Francia (1924-1925). En París conoció a José de Creéft, con quien reforzó su vocación escultórica. En ese tiempo tuvo que decidir entre seguir dibujando o morir de hambre como escultor; optó por seguir dibujando y sólo regresó a la escultura 10 años después.¹⁰ Viajó a Los Ángeles, California, donde expuso por primera vez en el museo Exposition Park y después se trasladó a Nueva York.

Cantú pintor

En 1934 regresó a México, donde expuso por primera vez en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública. Gabriel Fernández Ledesma, director de la sala, se expresó así de la pintura de Cantú:

sus dibujos y óleos tienen un sabor europeo, o mejor dicho parisino; se advierte, bajo el trazo elegante y justo, la más apretada maraña de pasiones; ímpetus demoniacos de lujuria, lluvia de cartas, de barajas, mujeres, vinos, toda esa sed voraz del hombre que en su momento quiere poseer todo lo terreno de la vida.

Pero también afirma que esto se debe a una imaginación cultivada por libros tan buenos como las pinturas de los grandes maestros antiguos y contemporáneos.¹¹

En 1936 expuso en la Galería de Arte Moderno Mexicano. En 1937 se casó con Gloria Calero, quien sería su musa toda la vida. Ese mismo año rescata los apuntes del mural del bar Papillon y trabaja un óleo de gran tamaño: *El triunfo de la muerte*, que más tarde se transformará en *El triunfo de la vida*; esta obra fue donada por Mackinley Helm al Philadelphia Museum of Art.

Después de sus voluptuosos y sugerentes dibujos europeos, la fe religiosa pareció regresar a Cantú al casarse con Gloria Calero. No obstante, Arteaga reconoce que siempre la tuvo y, como él afirmaba, nunca la perdió. Pero la fe en un dios y en su corte no es la fe en el dogma. Para Cantú, Dios está en cada ser vivo y cada uno puede encarnarlo. Sólo le importa realmente lo que la divinidad o la santidad representan. Esto es más bien un estado espiritual-filosófico: es un todo concebido como la representación del bien. Igual se pue-

10. *Ibidem*, p. 13.

11. *Ibidem*, p. 97.

de tratar de *El Cristo muerto* (1957), que representa el sacrificio último de la inmolación por un ideal, por el bien de todos los hombres, en el sentido estrictamente litúrgico, o en el sentido figurado y específicamente mexicano de lograr una verdadera transformación social mediante la revolución armada.¹²

A pesar de que a Cantú no se le reconoció en su tiempo como integrante de esta escuela mexicana de pintura, él se sentía más mexicano que muchos otros. Durante una de sus estancias en Estados Unidos (1939-1941), envió una carta a México,¹³ en la cual reclamaba “es injusto que no se me considere mexicano porque mis cuadros no escurrieren mole ni destilaran pulque”,¹⁴ cuando se le quiso excluir, en 1940, de la exposición “Veinte siglos de arte mexicano” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El año 1942 se caracterizó por una gran producción en la obra de Cantú; de ese tiempo son el *Preludio al triunfo de la muerte*, el ciclo de *Unicornios*, el *Retrato y cabeza de Margo, Diana, el Doble retrato de Diana, El retrato de mi hijo, Epifanía, Desnudo meditando y Crucifixión*, entre otros.

En 1943 entró como maestro en la escuela La Esmeralda, su producción se intensificó y sus temas se hicieron más variados; entonces se abrió un abanico de recursos técnicos, los cuales aprovechó al máximo. Un año después expuso en la Biblioteca Benjamín Franklin la serie *Los caballos del Yemen*. Realizó también la serie de dibujos, grisallas y óleos para la ilustración del libro *Historia del Pípila* de Mackinley Helm y dos años más tarde las ilustraciones para *A Matter of Love*, obra del mismo autor.

En 1947 pintó el *Retrato mural de la familia del ingeniero Fernando Vizcaíno, Dos retratos de Gloria y Retrato de María Astúnsolo*. Un año después volvió a pintar un retrato de Gloria y expuso en la Galería Mont-Orendain cinco paneles representando a ángeles músicos.¹⁵

En 1949 viajó por última vez a Estados Unidos; durante su estancia ahí se le invitó como maestro de la Universidad de California, y expuso en San Diego, San Francisco y Santa Bárbara, California, así como en Seattle, Washington.

En 1950 participó en varias exposiciones colectivas, donde la crítica le fue muy favorable: en la “Fiesta de la flor”, en el Museo de Chapultepec, presentó el cuadro *Flora*; en “Grabado y pintura religiosa”, en la Galería Clardecor,

12. Federico Cantú. *Una nueva visión*, op. cit., p. 15.

13. En el documento no se especifica quién es el destinatario.

14. *Ibidem*, p. 14.

15. Los tres Federico Cantú. *Escultura*, México, Procuraduría General de la República (Arte México), 1995, p. 44.

y en “Arte litúrgico”, en el Centro Universitario de México. La Galería de Arte Mexicano organizó la primera exposición de carácter retrospectivo “Panorámica de la obra de Federico Cantú”.¹⁶

Tras un largo periodo en el cual abarcó el fresco, el relieve y la escultura, retornó a la pintura de caballete y elaboró las tres grandes versiones de *La Batalla de Mala Pelea* (1971-1972 y 1973), los paisajes de Veracruz, Palenque, Yucatán y Campeche, entre otros lugares, y la serie de cuadros de Mona Casandra.

Cuando sentía que ya había descubierto todo en el área en que trabajaba, Cantú optaba por incursionar en algo diferente. Así fue como, después de la pintura, pasó al muralismo.

Cantú muralista

Obtuvo su preparación muralista primero como ayudante de Diego Rivera, en la última etapa de los murales de la Secretaría de Educación Pública; su trabajo consistía en moler colores y trazar secciones áureas. Una vez que conoció todo lo que quería saber de la pintura, incursionó en el muralismo. Menciona Arteaga que sus obras *Homenaje a Lord Byron*, *La huida a Egipto* y *Madona*, de 1929, ya vislumbraban la monumentalidad del mural.¹⁷ Realizó su primer mural en 1934, en colaboración con Roberto Montenegro, con la decoración del bar Papillón acerca del tema Vida, pasión y muerte de Arlequín, complementada con una serie de caseñas sobre tela. Representa el triunfo de la muerte frente a los grupos sociales que rompen los nexos creadores con la sociedad, la sociedad impotente de la bohemia urbana.¹⁸

Nueve años después realizó los frescos en la casa de Tomás R. Yglesias y el año siguiente los de la parroquia de San Miguel Allende, Guanajuato, con los temas Calvario, Última cena y Los arcángeles san Miguel y san Rafael; la obra fue financiada por Mackinley Helm; el mural fue destruido, pero Cantú conservó los dibujos preparatorios.¹⁹

Durante 1951-1953 realizó los murales de la casa de Benito Coquet; pintó dos grandes muros (caseña sobre tela) que decoraron el auditorio con los temas de la Caída de Troya y la Caída de Tenochtitlán y cinco paneles pintados al fresco: Minotauro y Efebo con una flor en la mano, una cabalgata de los pana-

16. Federico Cantú. *Una nueva visión*, op. cit., p. 112.

17. *Ibidem*, p. 20.

18. *Seis décadas. Federico Cantú*, México, Universidad Nacional, 1984, p. 38.

19. *Idem*.

teneas del Partenón, un teotleco, una convención de dioses mexicas y, por último, Amenofis IV, en el cual Cantú se representa como una esfinge. En la casa de Tomás R. Yglesias pintó *Las estaciones*, las cuales después se convierten en un paisaje de la vida rural del norte del país. En la casa de Alfonso Noriega pintó el fresco *Madona con ángeles*, donde la modelo para éstos fue la hija de Noriega.²⁰

En 1954, en el museo regional de Morelia, pintó al fresco *Los cuatro jinetes del Apocalipsis volando sobre el lago de Pátzcuaro, Soldados españoles y la tortura de Tangánxuan y Los arqueros tarascos*. En 1957 realizó en el Seguro Social *Las enseñanzas de Quetzalcóatl* (destruido durante el temblor de 1957); en ese mismo año inició los bocetos para el fresco del Seminario de la Misiones Extranjeras construido por José Villagrán, su gran obra monumental de integración plástico-arquitectónica, vitrales, celosías y fresco, con el tema de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, símbolos litúrgicos, vía crucis y vida de Cristo. Terminó su último mural en 1959, en la Pinacoteca Virreinal del ex convento de San Diego, con el tema *Los informantes de Sahagún*.²¹

Cantú escultor

Federico Cantú dedicó la década de los años sesenta a una gran producción de relieves escultóricos. Había comenzado su carrera como escultor en el taller de José de Creéft, en París, pero no fue sino hasta ese decenio cuando desarrolló los grandes relieves en piedra. A pesar de los años transcurridos, la influencia del maestro revolucionario de la talla en la vida de sus alumnos era evidente. Éste no sólo les enseñó la disciplina sino que logró interesarlos en la escultura prehispánica para abrevar de ella.

La Escuela de Talla Directa y Escultura creada por Antonio L. Ruiz a su regreso de Europa, el 10 de marzo de 1927, tenía como finalidad reencontrar la escultura contemporánea con su antecedente prehispánico y despertar la capacidad aletargada de los tallistas para que, a partir de los conocimientos de los materiales, pudieran crear un lenguaje nuevo y vigoroso y cancelar el modelo academicista del modelado.²²

Según Agustín Arteaga, “llegar tarde” a la conformación estética posrevolucionaria le impidió a la escultura alcanzar su designio natural de vocera del

20. *Idem*.

21. *Ibidem*, p. 39.

22. *Ibidem*, p. 15.

grupo en el poder, que ocupó desde siempre la pintura. Es probable que esto se haya debido al descuido del patrocinio estatal y la falta de organización y liderazgo de los propios escultores para negociarlo.

En 1960 Cantú se inició en la técnica con dos bajorrelieves en el exterior de la Unidad Independencia del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS): Nuestra Señora del IMSS, relieve en piedra América roja, y otro relieve compuesto por cinco paneles con los temas Xochipilli-Xilonen, Coyolxauhqui, Chac-Mool, Quetzalcóatl y Arquitectos de Tula, donde colaboraron José L. Ruiz y Fidencio Castillo. En San Luis Potosí repitió el emblema de Nuestra Señora del IMSS, esta vez en cantera rosa.

En 1961 emprendió una obra monumental en el cerro de los Altares (carretera Linares-Galeana, Nuevo León) con ayuda de 10 talladores y los escultores Ángel y Carlos Manzano: en la cúspide se encuentra el Flechador del sol, emblema de Nuevo León. Su eje es un inmenso símbolo femenino: Ceres-Chicomécatl y la tierra como gran fecundadora; hay también otros elementos, como la flora, la fauna, caballos y carretas. Y por su cuenta, como homenaje a quienes favorecieron la obra, están los retratos de Adolfo López Mateos, Javier Barrios Sierra y Raúl Rangel Frías.

En la Universidad de Nuevo León, en 1962, siguió con el tema prehispánico desarrollado en la Unidad Independencia; en colaboración con Mario Ledesma, constructor de la universidad, plasmó en la Facultad de Ingeniería una imagen de la técnica constructiva prehispánica y modeló a Netzahualcóyotl, constructor y poeta que desarrolló grandes trabajos de ingeniería hidráulica. En la Facultad de Filosofía y Letras, en colaboración con Ángel Manzano, retomó la figura de Sahagún y desarrolló el tema de la cultura de la Colonia y la cultura griega.

En 1962, en el hospital de Pediatría del Centro Médico del Instituto Mexicano del Seguro Social, también en colaboración con Manzano, desarrolló el tema Quetzalcóatl y Venus impartiendo sus conocimientos al pueblo tolteca. En 1963, en la Unidad Cuauhtémoc del IMSS, siguió con el tema prehispánico *Tira de la peregrinación*; en el mismo año elaboró copias del emblema Nuestra Señora del IMSS para varias delegaciones.

En 1964 desarrolló un relieve en piedra de Huixquilucan con el tema Hidalgo e Independencia, con sus enseñanzas a los indígenas, para la Unidad Médica del IMSS de León, Guanajuato.²³ A golpe de cincel arranca vida y sen-

23. *Ibidem*, pp. 41-42.

sualidad a la piedra inerte y una prueba de esta explosión de erotismo es *Leda y el cisne* (1970): las soluciones del grabado aplicadas a la piedra.

En 1974, Cantú volvió a la escultura confirmando su maestría —así lo dice Arteaga— en el dominio de la línea y la composición. Terminó *La loca fortuna*, altorrelieve en mármol de Carrara enmarcado en bronce, que por mucho tiempo fue el emblema de la Lotería Nacional.²⁴ En 1975-1976 realizó la escultura en bronce del Caballo marino, para el Fideicomiso Puerto Vallarta, y concluyó el relieve de Daniel Cosío Villegas para la biblioteca de El Colegio de México. Por último, en 1988 realizó el monumento en homenaje a Alfonso Reyes, frente a la Capilla Alfonsina, en la Ciudad Universitaria de Nuevo León.²⁵

Cantú grabador

Como se puede observar, este artista polifacético incursionó en todas las áreas de la plástica, y a pesar de que para 1945 ya era bastante reconocido, se inició como estudiante en la técnica del buril y la punta seca bajo las enseñanzas de su maestro y amigo Carlos Alvarado Lang, con quien descubrió el mundo de la miniatura y el detalle. Dominó tan bien la técnica que se le llegó a considerar el maestro del buril y la punta seca. Repitió algunos temas que había desarrollado ya en la pintura, como *Cristo llorando con los ángeles* (1945). Después hizo una serie de dibujos que sirven de base indistintamente para grabar en cobre o para la ejecución de un cuadro, entre ellos *Señora santa Ana* (1947) y *Ángeles músicos* (1955).²⁶ Pintó para la iglesia de La Purísima de Monterrey, en 1945, la primera versión del *Cura de Ars* y *La Virgen de Guadalupe*, y, en 1946, la segunda versión del *Cura de Ars*.

En 1946 inició la serie de grabados en plata con el tema de la Letanía Lauterana, para el comulgatorio de la iglesia de La Purísima Concepción, con la colaboración de Carlos Alvarado Lang y el platero G. S. Lemus, y también se dedicó a grabar la portada y la contraportada para la misma serie.²⁷

Una vez arraigado en México regresa al catolicismo. Según Toscano, ese regreso es extraño pero sincero; su vuelta está más cercana a la religiosidad re-

24. *Los tres Federico Cantú*, op.cit., p. 48.

25. *Federico Cantú. Una nueva visión*, op. cit., p. 16.

26. *Ibidem*, p. 21.

27. *Los tres Federico Cantú*, op. cit., pp. 43-44.

volucionaria de la mística socialista de Siqueiros, que a las frivolidades de muchos artistas contemporáneos.²⁸

Artega afirma que es quizá el único artista mexicano de temática religiosa del siglo XX y por este tipo de obras se le conoce principalmente, aunque Federico Cantú es mucho más. La inspiración le viene directamente de su experiencia religiosa, de su relación con los grandes artistas —con los grabados medievales y renacentistas—, con la belleza femenina y consigo mismo. Teresa del Conde lo ha llamado neorrenacentista por su calidad de grabador y sobre todo por sus formas y temas.²⁹

Aun cuando Cantú dominó todas las manifestaciones de las artes plásticas, nos interesa retomar especialmente el grabado y el tema religioso pues, en el acervo del Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Estéticas se encuentran los grabados que aquí se presentan (véase pp. 193-199).

Juan Nepomuceno Herrera

Juan Nepomuceno Herrera, artista decimonónico reconocido como un excelente retratista, pudo captar la psicología del personaje gracias a su sensibilidad y a su gran dominio de la técnica, logrando modelar perfectamente el semblante de los retratados;³⁰ en otras palabras, su mérito reside en el tratamiento aplicado a los rostros y en el carácter que imprimió a los sujetos.³¹ Es decir, se encuentra por encima de los pintores de su época.

A Herrera le tocó vivir las continuas asonadas militares y los cambios de gobierno —ahora conservadores, después liberales— de ese México que no terminaba de conformarse. La economía de León —a diferencia de Guanajuato que quedó totalmente devastada, pagando con esto la gloria de ser la cuna de la Independencia— gozaba de gran estabilidad en ese tiempo debido a las utilidades obtenidas por la venta de las cosechas de maíz y trigo de sus ricas tierras y de las crías de ganado mayor que pastaban en las grandes haciendas. Todo esto servía para suministrar a los reales de minas y a las ciudades de

28. *Ibidem*, p. 38.

29. *Ibidem*, p. 12.

30. Gonzalo Obregón, “Un pintor desconocido Juan N. Herrera, León, Gto. 1818-1878”, *Artes de México*, núm. 138, 1971, p. 14.

31. Jaime Cuadriello, *Arte regional del siglo XIX*, Madrid, Muralla, 1984, p. 29.

Méjico y Puebla. A la importancia económica de León se sumó la jerárquica cuando fue designada sede del nuevo obispado.

Según se sabe, en esta ciudad nació Juan Nepomuceno el 26 de mayo de 1818; sus padres fueron Antonio Herrera y Eligia Romero; se casó con Juana Martínez y con ella procreó dos hijas, y la fecha de su muerte es el 11 de febrero de 1878.³² Sin embargo, no se sabe cómo se formó como pintor, pues en ese tiempo Guanajuato no contaba con academia de arte, a diferencia de Puebla y Guadalajara.³³ No fue sino hasta 1874 cuando Luis Monroy, discípulo de Pelegrín Clavé en San Carlos, llegó a Guanajuato a instalar una escuela de artes anexa al colegio estatal.³⁴

María Esther Ciancas dice que no se tiene mucha información sobre el pintor; lo poco que se sabe es por la siguiente noticia, relacionada con la visita de los emperadores Maximiliano y Carlota a esa ciudad y publicada en el periódico *La Paz* de 1864: “El Sr. Herrera (Don Juan) pintor, sabemos que va a ocuparse de una pintura alegórica a la regeneración de México. Este artista es de León, debe los notables adelantos de su arte a sus solos esfuerzos y más de una vez sus obras han sido aplaudidas por los inteligentes”.³⁵

Primero Ciancas y después Gonzalo Obregón dudan de la supuesta formación autodidacta de Herrera, considerando la excelente calidad de sus pinturas y sobre todo el tratamiento que dio a las manos, pues muchos artistas de la época solucionaban el problema ocultándolas bajo la ropa. Esto hace creer que debió haber estudiado con uno o varios maestros. Obregón, uno de sus descubridores, se impresionó al ver por primera vez una pintura de Herrera. Se trataba del retrato de un clérigo de mirada entre irónica y bondadosa. Así dice: “La pintura se imponía como una verdadera obra de arte; era tal la personalidad del pintor, que los demás objetos de arte reunidos en esa casa parecían desvanecerse ante el magnetismo que emanaba de aquella obra”.³⁶

32. Obregón, *op. cit.*, p. 10.

33. La Academia de Puebla la dirigieron dos eminentes pintores: Francisco Morales de 1859 a 1884 y Daniel Dávila, su sucesor de 1885 a 1901, quienes se especializaban en retratos. El gran desarrollo de artistas en Guadalajara los llevó a fundar la Sociedad de Bellas Artes, la cual solamente duró 10 años debido a la falta de apoyo de las autoridades. Entre los más renombrados pintores están Felipe Castro, Ignacio Ramírez y Francisco Sánchez.

34. Cuadriello, *op. cit.*, p. 27.

35. María Ester Ciancas, “La pintura mexicana del siglo XIX”, tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1959, p. 60.

36. Obregón, *op. cit.*, p. 14.

La emoción causada por la pintura de Herrera en Obregón fue tan grata que llevó a éste a investigar más sobre el pintor, al grado de dedicarle un número de la revista *Artes de México* con el título “Un pintor desconocido”, con el fin de divulgar su obra, hasta ese momento poco conocida.

En ese estudio, Obregón maneja tres hipótesis sobre el lugar donde se formó Herrera artísticamente: una, en su ciudad natal; otra, en la ciudad de México, y la última, coincidiendo con Ciancas, en la Academia de Pintura de Guadalajara.³⁷

Ya se haya formado en Guadalajara o de manera autodidacta —como Hermenegildo Bustos y Eduardo Tresguerras (este último en arquitectura)—, todos ellos fueron estrellas que brillaron con luz propia. Tanto Bustos como Herrera son considerados en su ámbito regional los mejores retratistas del siglo XIX.

Los temas pictóricos de Herrera son dos: retratos y pintura religiosa. En cuanto al primero, Obregón dice que superó por mucho a cualquier retratista mexicano en el periodo de 1840-1860. A Herrera se le sitúa como pintor de la escuela neoclásica, y en su arte presenta finura en el trazo, el dibujo es preciso y detallado, el colorido no es muy variado y predominan los tonos fríos.

Jaime Cuadriello lo ubica en la línea del realismo que resalta los detalles. Dice que la rigidez de la academia no lo marcó, pues muestra una gran libertad creadora, con base en su experiencia personal. Herrera se distingue por la veracidad que otorga a la fisonomía y los encarnados; el conocimiento del escozo y de las proporciones anatómicas le permitió dar peso y volumen a sus personajes y sobre todo situarlos en una posición realista.³⁸ La mejor época de Herrera se ubica entre 1849 y 1865, cuando el dominio de la técnica le facilitó retratar la psicología de los personajes.

Su clientela estuvo formada por la alta burguesía guanajuatense —debido a la estrecha relación que mantenía con la Iglesia—, los clérigos y los políticos; todos ellos fueron retratados con gran cuidado y un sentido de la verdad psicológica, lo cual confirma a Herrera como un retratista excepcional. Obregón lo sitúa por encima de Montiel y del jalisciense José María Estrada, y Ciancas dice de él: “Méjico tiene a uno de los más destacados retratistas”³⁹

37. Prisciliano Sánchez, gobernador del estado de Jalisco, fundó la Academia de Bellas Artes de Guadalajara en 1824. Su auge se dio cuando José Antonio Castro, excelente retratista y pintor de temas religiosos, fungió como director de la misma.

38. María Ester Ciancas, “Pintura de Juan Nepomuceno Herrera (1818-1878). Exposición de la ‘Casa de las Monjas’”, *Memoria Museo Universitario de Arte*, núm. 4, 1995, s.p.

39. *Ibidem*, p. 66.

Respecto al tema religioso, éste es tratado con gran dignidad. Por ejemplo, aunque copia la imagen tradicional de la Madre Santísima de la Luz, también se puede notar una característica propia del pintor: “la magnífica anatomía del alma que la Virgen salva del demonio y la preciosa cara del ángel de la derecha, cara que, por estar de perfil, fue uno de los escollos de casi todos los pintores mexicanos que copiaron esta popular advocación”.⁴⁰

Los temas se copiaron de pintores del siglo XVIII y de tipos iconográficos del gusto popular, como la Purísima, copiada de la de Esteban Murillo. Sin embargo, todos se caracterizan por el excelente acabado: el pintor se esmeró en detalles como el de las joyas y otros objetos, así como en el tratamiento que dio a las telas con una apariencia de raso.

Según María Ester Ciancas, la obra religiosa de Herrera fue numerosa (Virgenes, Cristos, santos y doctores de la Iglesia, entre otros); estas pinturas quedaron marcadas con el idealismo romántico de la época decimonónica. Practicó también con gran maestría la pintura de miniatura, sentando así las bases para el desarrollo de este arte que hasta la fecha se desenvuelve en León. También dice Ciancas que la mayoría de las obras de Herrera se encuentra en esa ciudad y en la capital del estado, como los retratos de los sacerdotes José Manuel Villar (1815) y Manuel Fuentes y Aguado. Y afirma haber visto en casa de Jesús Rodríguez Gaona, ex gobernador de Guanajuato, y otras casas particulares copias de pinturas religiosas que carecían de la calidad de los retratos.⁴¹

Los trabajos que aquí se presentan son 42 dibujos, tres documentos manuscritos y una fotografía en nitrato de gelatina de un personaje desconocido. Son temas religiosos los que están plasmados en los dibujos a tinta. Herrera dibujó a los cuatro doctores de la Iglesia latina: san Ambrosio de Milán, san Jerónimo de Estirón, san Agustín de Hipona y san Gregorio Magno.

También hay representaciones de la Virgen María en diferentes advocaciones, como la Dolorosa y la del Pilar; además está representada bajo el tema de la Sagrada Familia y con su parentela: san Joaquín y santa Ana, san Juan Bautista, y en temas de la pasión de Cristo. Asimismo hay dos dibujos, uno de Alejandro I, emperador de Rusia, y otro de Alejo Mijailovich. ♫

40. Obregón, *op. cit.*, p. 14.

41. María Ester Ciancas, *Bex-Art*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

* Texto recibido el 14 de enero de 2013; aceptado el 1 de febrero de 2013.

FEDERICO CANTÚ



1. *Letanía Lauretana, Agnus Dei guntallis peccata mundis*, buril en placa de plata, 203 x 194 mm. Dibujo y grabado: Federico Cantú, 1946. Archivo Histórico Documental del IIE, CFC, caja 1, doc. 1.



2. *Letania Lauretana, Canam nostrae justitiae*, buril en placa de plata, 190 x 192 mm.
Dibujo: Federico Cantú, grabado e impresión: C. Alvarado Lang, 1946. Archivo Histórico
Documental del IIE, CFC, caja 1, doc. 3.



3. *Letanía Lauretana, Turris Davidica*, buril en placa de plata, 195 x 197 mm. Dibujo: Federico Cantú, grabado e impresión: C. Alvarado Lang, 1946. Archivo Histórico Documental del IIE, CFC, caja 1, doc. 6.



4. *Letanía Lauretana, Agnus Dei*, buril en placa de plata, 185 x 185 mm. Dibujo y grabado: Federico Cantú, 1946. Archivo Histórico Documental del IIE, CFC, caja 1, doc. 2.



5. *Letania Lauretana, Speculum justitiae*, buril en placa de plata, 195 x 195 mm. Dibujo: Federico Cantú, grabado e impresión: C. Alvarado Lang, 1946. Archivo Histórico Documental del IIE, CFC, caja 1, doc. 5.



6. *Letania Lauretana, Salus [infin] morum*, buril en placa de plata, 192 x 195 mm. Dibujo y grabado: Federico Cantú, 1946. Archivo Histórico Documental del IIE, CFC, caja 1, doc. 4.



7. *Ángel chelista y cabeza*, buril en placa de cobre, 165 x 140 mm. Dibujo y grabado: Federico Cantú, 1952. Archivo Histórico Documental del IIE, CFC, caja 1, doc. 7.

JUAN NEPOMUCENO HERRERA



1. Juan Nepomuceno Herrera, fotografía, plata sobre gelatina, 11.5 x 8.5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 1, doc. 1.

La obra de J. N. Herrera data
a comienzos por G. Obregón, está
formada básicamente por estilos.
En esto muy distinto al de los
dibujos

Los dibujos son muy distintos entre
sí, como se produzcan de dis-
tintas manos y épocas

¿Se podrían saber cuáles son las
producciones de los dibujos?

No el tipo de libro mismo -
entre coincide, por ej. el dibujo
y el del "amor humano".

El estilo de los dos últimos
dibujos es la misma y no es el
mismo.

2. Documento manuscrito, tinta sobre papel, 12 x 9,5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CPNE, caja 1, doc. 2. [Este documento manuscrito anónimo y su continuación en la página siguiente, en los que se hace un juicio de valor sobre la colección de dibujos de Juan Nepomuceno Herrera, probablemente datan de cuando dicha colección ingresó a los acervos del Instituto de Investigaciones Estéticas, en 1979. Hoy forman también parte de la misma. N.E.]

Sin embargo, algún dibujo,
 como el de la Dolorosa, si
 recuerda los pintores ab. '10
 UN DETALLE IMPORTANTE:
 En los dibujos las figuras aparecen
 de cuerpo entero, en los retratos de
 los pintores, estos están, en su
 mayoría de medio cuerpo.
 Ver detalle de las manos
 en la dolorosa, ab. '10 y en la
 pintura LA VIRGEN Y LA MAGDALENA
 AL PIE DE LA CRUZ.

3. Documento manuscrito, tinta sobre papel, 12 x 9.5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CPMH, caja 1, doc. 2v.

Señor Dn^r Juan Heredia
 Atte estimado compadre
 Tengo retrato el cuadro
 grande que v. en punto
 con un chinito, le rue
 go en ese cuadro que a cuo
 le quisiera ponerme que le
 pregunto cuanto me cuesta
 la pintura que oportuna p.
 Su comp^r Domingo

4. Documento manuscrito, tinta sobre papel, 15,5 x 10,5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 1, doc. 3.



5. *San Joaquín y santa Ana*, tinta sobre papel, 15.0 x 21 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 1, doc. 4.



6. *Angelitos*, tinta sobre papel, 13.0 x 22 cm. Archivo Histórico documental del IIE, CJNH, caja 1, doc. 5.



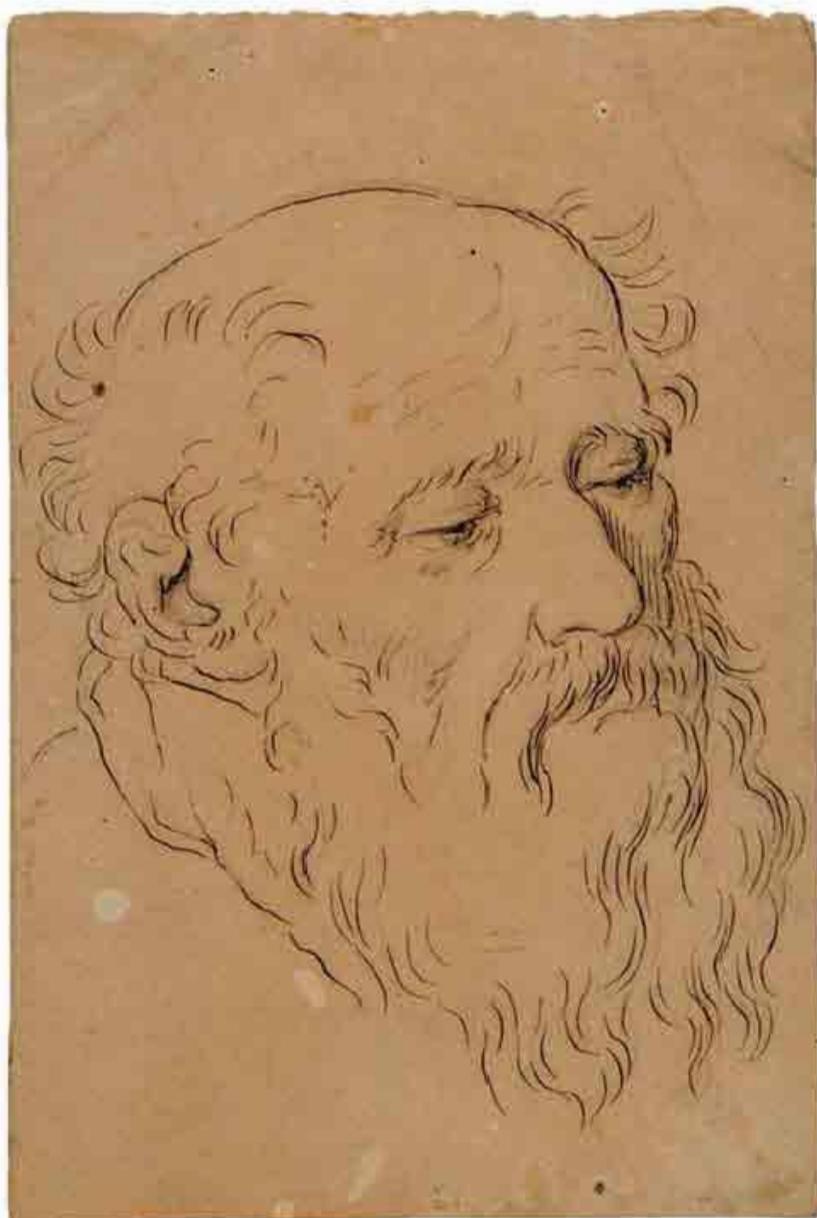
7. *Virgen Dolorosa*, tinta sobre papel, 17 x 11,5 cm. Archivo Histórico Documental del III, CJNH, caja 1, doc. 6.



8. *Virgen Dolorosa*, tinta sobre papel, 17 x 11.5 cm, anverso. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 1, doc. 7.



9. Firma de Juan N. Herrera, tinta sobre papel, 17 x 11.5 cm, reverso. Archivo Histórico Documental del IIIE, CJNH, caja 1, doc. 7v.



10. *San Joaquín*, tinta sobre papel, 15,8 x 10 cm. Archivo Histórico Documental del III, CJNH, caja 1, doc. 8.



11. *Santa Ana*, tinta sobre papel, 15.8 x 10.7 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 1, doc. 9.



12. *Virgen Dolorosa*, tinta sobre papel, 25,7 x 15,8 cm. Archivo Histórico Documental del H.E. CJNH, caja 1, doc. 10.



13. *José o Jesús (?)*, tinta sobre papel, 22 x 15 cm. Archivo Histórico Documental del IHE, CPNH, caja 1, doc. 11.



14. *María*, tinta sobre papel, 22 x 15,5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, caja 1, doc. 12.



15. *San Francisco de Asís*, tinta sobre papel, 21,2 x 15,4 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CINH, caja 1, doc. 13.



16. *Dolorosa*, tinta sobre papel, 9.0×10.5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 1, doc. 14.



17. *Dolorosa*, tinta sobre papel, 9.5×8.3 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 1, doc. 15.



18. *San Antonio Abad*, tinta sobre papel, 15,5 x 10,5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 2, doc. 16.



19. *Virgen del Carmen*, dibujo en tinta, 15.3 x 10.5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 2, doc. 17.



20. Segunda estación Jesús aerge con la cruz, dibujo en tinta, 20.0 x 14 cm. Archivo Histórico Documental del H.E. CJMH, caja 2, doc. 18.



21. *Virgen con el Niño*, tinta sobre papel, 15,6 x 10,3 cm, anverso. Archivo Histórico Documental del IIE, CIPM, caja 2, doc. 19.



22. Esbozo de *Virgen con el Niño*, tinta sobre papel, 15,6 x 10,3 cm. reverso. Archivo Histórico Documental del IIE, CJMH, caja 2, doc. 19v.



23. *La Santísima Trinidad*, tinta sobre papel, 15.7 x 13.3 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CNRH, caja 2, doc. 20.



24. *Maria*, tinta sobre papel, 21,5 x 14,5 cm, anverso. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 2, doc. 21.



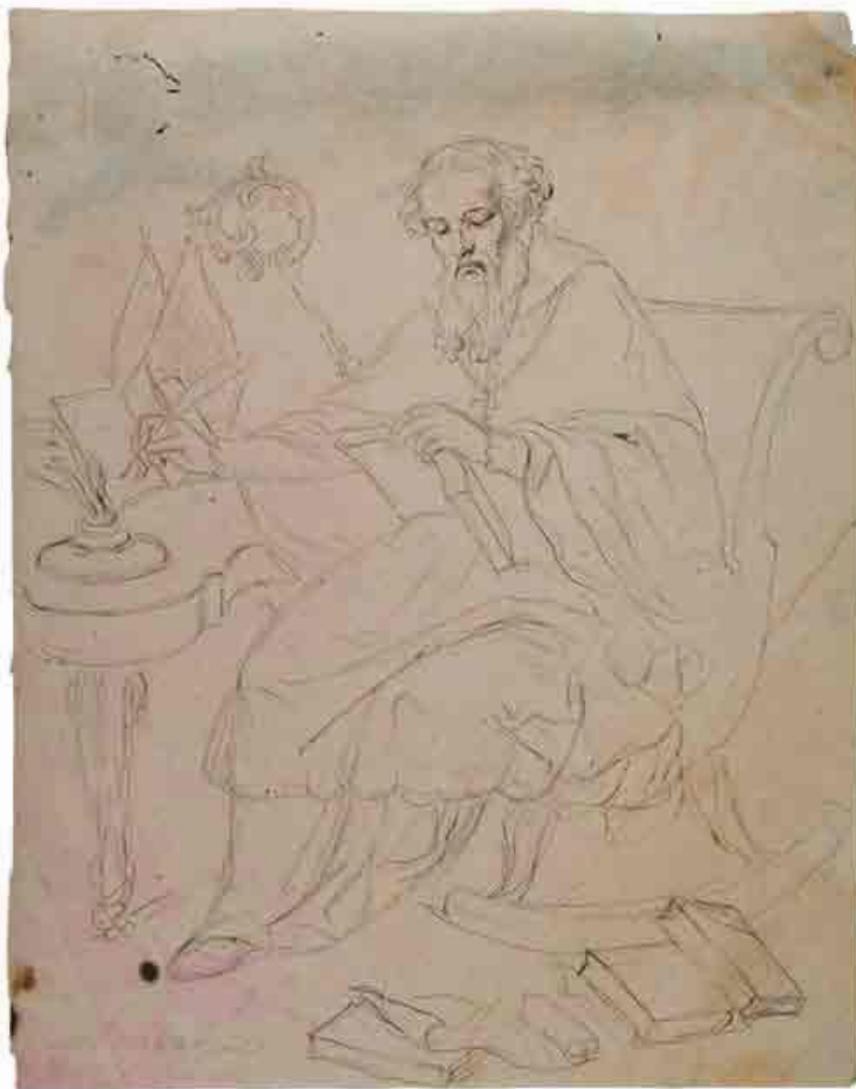
25. Esbozo de manos, tinta sobre papel, 21,5 x 14,5 cm, reverso. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 2, doc. 21v.



26. *Visita a señora Ixabé*, tinta sobre papel, 31,4 x 15,7 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CNMH, caja 2, doc. 22.



27. *Sor Carlos Borromeo*, tinta sobre papel, 22 x 15,9 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CPNH, caja 2, doc. 23.



28. *San Ambrosio de Milán*, tinta sobre papel, 22,5 x 17,5 cm. Archivo Documental del IIE, CINH, caja 2, doc. 24.



29. *Jerónimo de Estíñez*, tinta sobre papel, 22,3 x 17,5 cm. Archivo Histórico Documental del P.E., CPN, caja 2, doc. 25.



30. *San Gregorio Magno*, tinta sobre papel, 22.4 x 17.2 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 2, doc. 26.



31. *San Agustín de Hipona*, tinta sobre papel, 16.2 x 21.3 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 2, doc. 27.



32. Sin título, tinta sobre papel, 16,2 x 21,3 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CPH, caja 2, doc. 27v.



33. *Santa María Egipciaca*, tinta sobre papel, 16.9 x 11 cm, anverso. Archivo Histórico Documental del INI, CJNH, caja 2, doc. 28.



34. *San Juan Bautista niño*, tinta sobre papel, 16.9 x 11 cm, reverso. Archivo Histórico Documental del IIIE, CJNH, caja 2, doc. 28v.



35. *La flagelación de Cristo*, tinta sobre papel, 21 x 15,5 cm, anverso. Archivo Histórico Documental del IIE, CNMH, caja 2, doc. 29.



36. *Nuestra Señora de los Dolores*, tinta sobre papel, 27 x 21 cm. Archivo Histórico Documental del PCE, CPNH, caja 3, doc. 30.



37. *San José y el Niño Jesús*, tinta sobre papel, 28 x 21 cm, anverso. Archivo Histórico Documental del IIE, CNHH, caja 3, doc. 31.



38. Esbozo de San José y el niño Jesús, tinta sobre papel, 28 x 21 cm, reverso Archivo Histórico Documental del IIE, CJMH, caja 3, doc. 31v.



39. *La Inmaculada Concepción*, tinta sobre papel, 27 x 21 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 3, doc. 32.



40. *El corazón trimaculado de María*, tinta sobre papel, 27,5 x 19 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CPNH, caja 3, doc. 33.



41. *La Sagrada Familia*, tinta sobre papel, 21,5 x 15,5 cm. Archivo Histórico Documental del IHE, caja 3, doc. 34.



42. *Personaje ascendiendo*, tinta sobre papel 21,5 x 15,5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 3, doc. 34v.



43. *San Miguel Arcángel*, tinta sobre papel, 15,5 x 10,5 cm, anverso. Archivo Histórico Documental del ms. CjNH, caja 3, doc. 35.



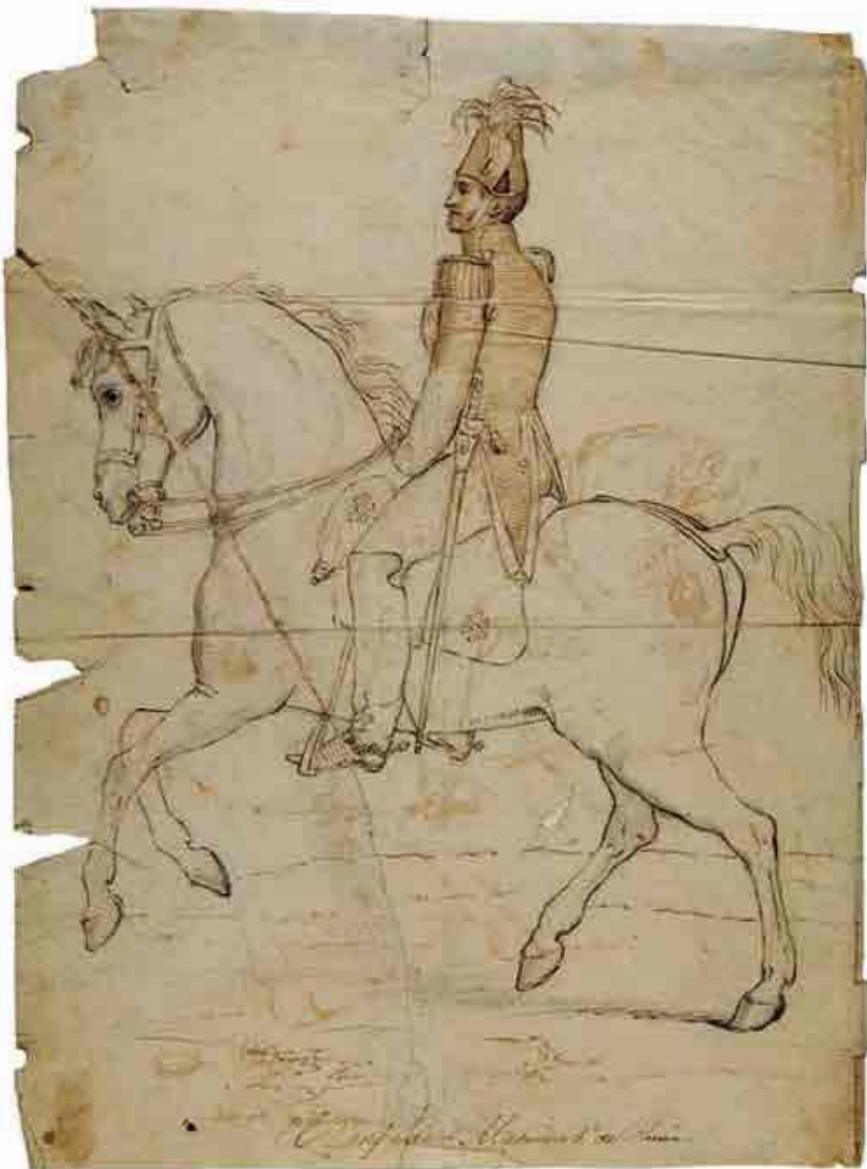
44. *Esbozo de rostro de la Dolorosa*, tinta sobre papel 15,5 x 10,5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CJNH, caja 3, doc. 35v.



45. *Amor triunfante*, tinta sobre papel, 25 x 19 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, ej. 1921, caja 3, doc. 36.



46. *San José y el niño Jesús*, tinta sobre papel, 26,5 x 20,5 cm. Archivo Histórico Documental del IIE, CINH, caja 3, doc. 37.



47. *El emperador Alejandro 1º de Rusia*, tinta sobre papel, 27 x 20 cm. Archivo Histórico Documental del IHE, CPNH, caja 3, doc. 38.



48. *Alejo Mijailovich*, tinta sobre papel, 25,5 x 20 cm. Archivo Histórico Documental del IHE, caja 3, doc. 39.