

## Las ilustraciones de Julio Ruelas: una sombría belleza en la *Revista Moderna*

Para Héctor Valdés, naturalmente

“Ciertamente la más bella de nuestras revistas literarias”, escribe Fausto Ramírez Rojas acerca de la *Revista Moderna*.<sup>1</sup> Si bien esta idea puede incluir el contenido literario de la publicación, es claro también que el profesor Ramírez Rojas la menciona en el contexto de la renovación de las artes plásticas en el cambio de siglo, y a este componente artístico de belleza visual se refiere principalmente con su afirmación. De modo conspicuo el sombrío zacatecano Julio Ruelas, pero también artistas más orientados a la pintura académica, como Germán Gedovius, Leandro Izaguirre y Ángel Zárraga, lograron otorgar a la *Revista Moderna* el lugar que le corresponde como punto de observación de la evolución de las artes plásticas en México.

La palabra *renovación* es una palabra de rigor en el comentario acerca de las últimas décadas del siglo xix y los primeros años del ya fenecido siglo xx. En muchos sitios, y desde luego en los estudios que el profesor Héctor Valdés le ha dedicado a la *Revista Moderna*,<sup>2</sup> el significado que en este caso tiene *renovación* se estudia con detalle. Esta sola idea de cambiar lo ya redundante por lo no antes visto, aunque se pasara por alto el hecho —de por sí insoslayable— de los cientos de ilustraciones suyas que publicó la *Revista*

Arturo Noyola. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas, investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas; se desempeña actualmente como Secretario del Consejo Académico del Área de Humanidades y Artes.

<sup>1</sup> Fausto Ramírez Rojas. “La renovación de la pintura en el cambio de siglo”, en *Historia del arte mexicano (Arte del siglo xix, iii)*, t. 11, 2a. ed. México: SEP / Salvat, 1986, p. 1584.

<sup>2</sup> Véanse los estudios introductorio y preliminar del profesor Valdés a la edición facsimilar de la *Revista Moderna*, y al *Índice* de la misma.

**En la primera quincena de abril de 1900, Ruelas ilustró *Funambulesca*, de Amado Nervo, apropiadamente mediante un funámbulo.**

*Moderna*, le otorgaría al enigmático zacatecano el carácter de ilustrador por excelencia de esta publicación periódica. Fue, ciertamente, y no sólo dentro de la revista, quien con mayor introspección absorbió entre los pintores mexicanos el *esprit décadent* del fin del siglo, y quien de modo más rotundo proyectó la imagen especular que correspondía plásticamente a las invenciones verbales de Tablada, Nervo u Othón. Un espejo con sus propias ideas, podría añadirse: Héctor Valdés señala, lo cual suscribe Teresa del Conde, que la imaginación de Julio Ruelas "supera, y con mucho, la fantasía de poetas y cuentistas mexicanos de la época del modernismo".<sup>3</sup>

Julio Ruelas nació simbolista, por decirlo de algún modo. José Juan Tablada, con la autoridad que le confiere haber sido su compañero de escuela, señala cómo desde sus tiempos de estudiante del Instituto Científico e Industrial de Tacubaya, dibujaba "toda suerte de personajes grotescos [que] tenían a veces cabeza de burro, otras, testas bovinas y eran siempre semianimales y semihumanos, como los sátiros y los centauros".<sup>4</sup> Nació, pues, imbuido de ese mundo de fantasía que, con la edad adulta, habría de venirle como anillo al decadente dedo finisecular.

En la primera quincena de abril de 1900, Ruelas ilustró *Funambulesca*, de Amado Nervo, apropiadamente mediante un funámbulo [il. 1].\*

<sup>3</sup> Héctor Valdés. "Estudio preliminar", en *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903)*. México: Centro de Estudios Literarios de la UNAM, 1967, p. 28. Teresa del Conde lo cita en *Julio Ruelas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM [Estudios y Fuentes del Arte en México, xxxiv], p. 61.

\* Teresa del Conde, *opus cit.*, p. 12-13.

\* El cuadernillo o suplemento del presente *Boletín* se ha formado con las ilustraciones a que se hace referencia en este artículo. El lector debe remitirse a las ilustraciones de acuerdo con la numeración correspondiente.

<sup>4</sup> *Revista Moderna*, Año III, 1a. quincena de abril de 1900, núm. 7, p. 112.

Y es el sueño de mis noches un amor crucificado  
que repica sollozando muchos, muchos cascabeles!<sup>5</sup>

se lee en los dos últimos versos del poema. Tomó Ruelas la idea y la cristalizó en una ridiculización de Cristo convertido en volatinero, sea con un carácter infantil, sea con la deformidad de un enano —en todo caso grotesco, que es una definición de *funambulesco*—, y conserva de su iconografía tradicional la calavera que indica con precisión el lugar de su martirio; pero este elemento ha adquirido un carácter inmediata-

mente identificable, no con el monte Calvario, es decir de la calavera, según informan los cuatro Evangelios, sino con la muerte en su aspecto más macabro. De ella suben llamas que empiezan a envolver a la imagen humana en una inmediata identificación entre el ya de por sí ridiculizado hijo de Dios y el infierno, que resulta su exacta contraparte. Un carcaj, cuya punta es una cabeza quimérica, cuelga del hombro de esta figura que, regordeta, puede identificarse con cupido, lo que refuerza la idea de que el amor humano que provocaría este flechador presenta una apariencia de plenitud —en este caso el Cristo mismo—, pero esconde tras la falsa imagen de amor una realidad grotesca y, más aún, pertenece exactamente al mundo opuesto de aquello que promete. El amor, aun en el caso extremo de un amor sublimado en la divinidad, es sólo el engañoso señuelo de la perdición.

En octubre de 1901, con *Implacable*, ilustró otro poema, homónimo, de Nervo<sup>6</sup> [il. 2]. Una mujer alacrán abraza, atrapa, desciende de la cruz a un Cristo cuya imagen, puesto que carece de elementos precisos que lo identifiquen como tal (corona de espinas, el INRI clavado en el madero), se convierte en un tipo iconográfico —un símbolo— que nos incluye de hecho a todos. El ser monstruoso y la figura que representa la esencia misma del amor en Occidente, además de presentar la iconografía característica del descendimiento de la cruz, adelanta la de la piedad, en la que la Virgen sostiene en sus brazos al hijo muerto. Es común, también, representar a María Magdalena en el Gólgota; esa mujer identificada con la adúltera que refiere el Evangelio de Juan, se santificó por su amor a Cristo, pero, enamorada, se le ha visto como la tentación de Jesús. La mujer escorpión de Ruelas termina con la vida de la figura masculina manteniendo el aguijón en el extremo más lejano de su cuerpo: *in cauda venenum*; la primera impresión de la mujer es sensual y es atractiva. La

<sup>6</sup> *Revista Moderna*, Año IV, 1.ª quincena de octubre de 1901, núm. 19, p. 305.

**El amor esconde la muerte; es, en el romanticismo exacerbado de Ruelas, la fuente segura de la destrucción inevitable.**

muerte —oculta— de quien cae en la trampa, sólo viene después.

Y pronto, con tus tallos trepadores,  
tentáculos floridos de famélica,  
me exprimiste la savia de la vida,  
me chupaste los jugos de las venas,<sup>7</sup>

escribe Nervo en su poema, que sólo sirve a Ruelas de punto de partida para elaborar un más complejo simbolismo que toma algún significado del bestiario cristiano, para el que el escorpión en cuyas patas (brazos) cae el Cristo es, con su veneno, el emblema de la herejía y de sus estragos, según resume monseñor Barbier de Montault en su *Tratado de iconografía cristiana*.<sup>8</sup> Fausto Ramírez Rojas menciona los bestiarios como una de las fuentes iconográficas comunes en Julio Ruelas.

El amor esconde la muerte; es, en el romanticismo exacerbado de Ruelas, la fuente segura de la destrucción inevitable. En la transgresión decadentista, la figura de Cristo se presta como ninguna, con su denso contenido simbólico y moral, para representar al hombre que cae en tentación. Subsiste, por sí sola, la idea de la transgresión.

En la segunda quincena de enero de 1900, la *Revista Moderna* publicó un retrato de Nietzsche hecho por Ruelas [il. 3]. Ese mismo número presentaba el ensayo *Humano, demasiado humano*, del filósofo de Prusia. Es posible trazar una línea de pensamiento a partir del romanticismo que, transformado, genera el decadentismo y el simbolismo, y desemboca en el nihilismo nietzscheano que está presente en la obra de Ruelas como una probable herencia de sus años en la academia de Karlsruhe, entre 1892 y 1895, y ciertamente como una idea que sentaba bien al espíritu de entonces: el nihilismo no era el escepticismo total, sino la destrucción de los valores. ¿Qué, sino esa destrucción, se propone Ruelas con su ostensible neu-

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 305-306.

<sup>8</sup> Citado por L. Charbonneau-Lassay. *El bestiario de Cristo (El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media)*, 2 vols. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 1997, p. 909.

rosis aniquiladora? Nietzsche menospreciaba, sobre todo en la *Genealogía de la moral* de 1887, la moral de los esclavos —hecho que menciona la semblanza que publica la *Revista Moderna*— representada, en el caso de Cristo, por la debilidad del sacrificio. Agregaba Ruelas la noción de la tentación e insistía, como en la imagen que acompañaba a *Piedad...* [il. 4], de Jesús E. Valenzuela, ahora sí con un Cristo plenamente identificado como tal, ya cubierto por la sombra de la muerte mientras el erotismo se mantiene pleno de la vitalidad nietzscheana. Imposible no considerar, ante esta otra mujer escorpión que, además, sostiene una serpiente, la antigua leyenda medieval que reporta Mircea Eliade en su clásico *Tratado de historia de las religiones*, y que otorgaba un carácter mágico a la santa cruz por haber sido tallada con la madera del árbol de la vida que Dios había plantado en medio del huerto del Edén, al oriente;<sup>9</sup> pero ahí estaba, a un lado, el árbol prohibido cuya seducción —el conocimiento— hizo caer a Eva, incitada por la serpiente, y aquella a Adán; Ruelas, obsesionado por la dualidad de la experiencia humana, atrapado en el sentimiento decadente que encuentra la muerte en el germen mismo de la vida, nos presenta, en varias de sus ilustraciones, a un Cristo que, como había preconizado Nietzsche, dejaba al mundo una herencia de flaqueza, de muerte, en oposición, literalmente, a vida; que tenía su origen, según el mismo Nietzsche, en Sócrates, glorificador de un mundo de esclavos de la razón que, sometidos a ella, dejaban fuera los más altos valores de la naturaleza y de la vida [il. 5]. Teresa del Conde, refiriéndose a esta ridiculización de Sócrates, menciona “el sometimiento irracional del intelecto a las pasiones burdas”.<sup>10</sup> Considerando esta figura en el nietzscheano contexto descrito, puede sugerirse la vitalidad primitiva de la naturaleza, representada por esta cortesana tan del gusto de Ruelas, que hace escarnio del Sócrates que hubiera pretendido reducirla al imperio de la razón, bien identifi-

<sup>9</sup> Mircea Eliade. *Tratado de historia de las religiones*. México: Ediciones Era [Biblioteca Era], 1992. Véase el capítulo viii, sección 109, p. 267-269.

<sup>10</sup> Teresa del Conde. *opus cit.*, p. 59.

cada aquí con un compás que se le convierte al filósofo, también paradójicamente, en eficaz instrumento de tortura.

La imagen tiene muchos antecedentes cercanos y remotos en la iconografía occidental; obsérvese, sólo como un ejemplo entre muchos, un friso de la escalera del convento agustino de Actopan, de la segunda mitad del siglo xvi, en el que unos amorcillos montan —es decir dominan— unas figuras quiméricas en lo que usualmente se ha interpretado como la sujeción de las fuerzas del mal por las fuerzas del bien [il. 6].

La mujer tiene en esto una participación importante. Asociada casi siempre con el mal, responde bien a la afirmación expresada por Ciro B. Ceballos en la misma *Revista Moderna*, en el número correspondiente al 15 de septiembre de 1898. En una apología de Julio Ruelas, escribe Ceballos: "Lo aprecié también, por haber descubierto un paralelismo entre su temperamento y el mío, en lo que concierne a la mujer, al eterno femenino tan traído y tan llevado por ilusos feministas y líricos sentimentales, porque él cree, como yo, que la hembra es inmunda, dañina y amarga como la hiel, y sería muy capaz de matrimoniarse con su culinaria sólo por comer un buen rosbeaf".<sup>11</sup>

Regodéandose en la lujuria de la serpiente [il. 7]; persiguiendo, caricaturesca, a un anciano que, tal vez por su edad, sabe reconocer el peligro [il. 8]; tétricamente ligada al reino nocturno de los muertos [il. 9], la mujer nunca está lejos del pecado o del espanto. Ángel Zárraga, más mesurado que Ruelas en la ferocidad de su simbolismo, la coloca, rodeada de espinas y flores, soberana, entre la maldad y la bondad, entre la transgresión y el dolor [il. 10]. Esa maldad y esa bondad, esa transgresión y ese dolor que, en su siempre presente dualidad, mejor que nadie encarna Satanás, la dualidad por excelencia.

En la segunda quincena de octubre de 1902, Jesús E. Valenzuela publicó su *Balada a Satán*, que ex-

<sup>11</sup> *Revista Moderna*, Año 1, 15 de septiembre de 1898, núm. 4, p. 56.

presa este carácter dual del que era el más bello entre los ángeles y se convirtió en la maldad quintaesenciada. Ruelas ilustra el poema con un demonio de, precisamente, dualidad [il. 11]: ahí está la calavera del Gólgota, ahí están las espinas, ahí están la aureola y las potencias. Y la serpiente tentadora del Génesis, la serpiente que era Satanás según la visión apocalíptica. "Eres bueno, Satán, porque eres malo", escribe Valenzuela:

¿Sin el abismo qué será la altura,  
y qué la dulce miel sin la amargura?<sup>12</sup>

Es el demonio apocalíptico: "el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el seductor del mundo entero",<sup>13</sup> en palabras de San Juan el Teólogo; como la mujer y el amor, seductores del mundo entero.

El demonio decadentista, en su versión romántica, llevaba casi un siglo volando sobre la cultura occidental; como el diablo mismo, la imagen estaba en todas partes. Dos ilustraciones de Delacroix al *Fausto* de Goethe, de 1828, como seguramente muchos otros ejemplos, nos hacen ver que ni Ruelas ni los decadentistas finiseculares estaban solos ni habían surgido de la nada [ils. 12 y 13].

Retiene Ruelas la concepción apocalíptica del Satanás seductor. En él, amar es ser para la muerte, podría decirse parafraseando el postulado existencialista.<sup>14</sup> Sea que, como en *La amada*, un hombre contemple una imagen femenina y, deslumbrado por ésta, no tenga ojos para ver que en el primer plano, a sus espaldas, está la muerte [il. 14]; sea que ésta acoche, segura de vulnerarlos, a dos enamorados que sólo tienen alma para entregarse a la mutua seducción, como en *El amor y la muerte* [il. 15], el amor, en Ruelas, sólo conduce a la muerte. En la primera quincena de enero de 1901 aparece una ilustración para un drama de Jesús Urueta, en la que un perso-

**Dos ilustraciones de Delacroix al *Fausto* de Goethe, de 1828, como seguramente muchos otros ejemplos, nos hacen ver que ni Ruelas ni los decadentistas finiseculares estaban solos ni habían surgido de la nada.**

<sup>12</sup> *Revista Moderna*, Año 5, 2a. quincena de octubre de 1902, núm. 20, p. 313.

<sup>13</sup> *Apocalipsis*, 12:9.

<sup>14</sup> "Existir es ser, en una libertad apasionada, para la muerte", postula el existencialista Martin Heidegger en *Ser y tiempo*, 1927.

**La neurosis de la época, tan propia de Ruelas, se manifiesta de modo rotundo en su representación de la esperanza.**

naje lujurioso observa una figura femenina que, tentadora, le da la espalda, quizá sin advertir la presencia que la mira, quizá —más bien— seductora en su indiferencia [il. 16]. A sus pies está el *memento mori*, a su izquierda las rosas florecidas de la vida, a su derecha las secas espinas de la muerte; éstas aprisionan un águila, con su insoslayable presencia, más que de libertad, de identificación con Cristo, imagen del discípulo amado que desde la revelación apocalíptica aparecía a un lado del que estaba sentado en el trono. En la promesa de placer que guarda la figura femenina están la vida y la muerte. La historia de las artes plásticas presenta suficientes ejemplos de esta relación con el mundo vegetal. En una obra maestra de un maestro de la pintura, *La resurrección*, de Piero della Francesca, a la derecha del personaje, como en Ruelas, los árboles secos de la muerte física y el mundo terreno, y, a la izquierda, las frondas de la resurrección en el Señor, de la verdadera vida y el mundo de la eternidad [il. 17].

Siguiendo con la enseñanza que nos deja el ejemplo anterior: las formas que el *art nouveau* tomaba del reino vegetal y significaban vida, Ruelas las incorporó a su obra en el sentido opuesto [il. 18]. Son muy numerosas sus ilustraciones en que las formas características de ese arte nuevo aparecen en el zacatecano para referirse a la muerte, sea la real o la metafórica, en un sentido trágico o en un sentido caricaturesco, como en el trenecillo fúnebre que transporta cadáveres, cuyo maquinista es la muerte misma, y que está a punto de incluir en su cargamento a un personaje que despierta a la realidad de la vida, y esa realidad significa la muerte [il. 19].

La neurosis de la época, tan propia de Ruelas, se manifiesta de modo rotundo en su representación de la esperanza [il. 20]. La esperanza, en esta desoladora imagen, es precisamente la fuerza aniquiladora. Una mujer ha encontrado en la esperanza la muerte, como señala Teresa del Conde;<sup>15</sup> la esperanza, así, se trans-

<sup>15</sup> Véase Teresa del Conde, *opus cit.*, p. 59.



forma, fiel a la penosa dualidad de Ruelas, en la imagen misma de la desesperanza: el ancla, en efecto, es en el arte cristiano el atributo de la segunda de las tres virtudes teologales. Ello viene de San Pablo, quien escribe en su Epístola a los Hebreos: "para que [...] tengamos un fortísimo consuelo los que buscamos un refugio asiéndonos a la esperanza propuesta, que nosotros tenemos como segura y sólida ancla de nuestra alma".<sup>16</sup> La esperanza surge, según San Pablo mismo, de un juramento de Dios: "Deseamos, no obstante, que cada uno de vosotros manifieste hasta el fin la misma diligencia para la plena realización de la esperanza, de forma que no os hagáis indolentes, sino más bien imitadores de aquellos que, mediante la fe y la perseverancia, heredan las promesas".

"Cuando Dios hizo la Promesa a Abraham, no teniendo a otro mayor por quien jurar, juró por sí mismo diciendo: ¡Sí!, te colmaré de bendiciones y te acrecentaré en gran manera".<sup>17</sup> Esperanza en esa promesa divina nos pide San Pablo. Así, como traición, la interpreta Ruelas. ¿No es cierto, como en Nietzsche, que Dios ha muerto? Amado Nervo había escrito en la *Revista Moderna* en octubre de 1901:

Y Ella dice envolviendo en el escándalo  
de sus vastas pupilas mi alma entera:  
Dios ha muerto... hace mucho... le matamos  
Nietzsche y yo, en el azul y en las conciencias.  
Ven, levanta tus ojos al vacío:  
'¿qué ves?'  
'La vía Láctea, sementera  
de soles...'  
'No por cierto: es su cadáver,  
el cadáver de Dios en las esferas!'<sup>18</sup>

Nada distante el espíritu paradójico de esta desesperanzada esperanza del espíritu de *Implacable*, la ilustración en la cual el Cristo fenece en los amorosos bra-

<sup>16</sup> Hebreos, 6:18-19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 6:11-14.

<sup>18</sup> *Revista Moderna*, Año IV, 1.ª quincena de octubre de 1901, núm. 19, p. 308.

**Siempre atraída a la muerte, la obra de Ruelas no carece de parientes académicos en esa temática de crudeza, como es el caso del *Tzompantli*, dado a conocer en 1898.**

zos de la herejía, a la que parcialmente representa la mujer escorpión.

Menos violento, Jesús F. Contreras esculpió en *Désespoir* [il. 21] y en *Malgré tout* [il. 22] dos figuras que extienden el panorama que ya había descifrado Julio Ruelas, cuya representación femenina, atada precisamente sobre las letras de la *Revista Moderna*, no puede ser más elocuente acerca de su propia concepción de lo que significaba el espíritu que respiraba en la revista [il. 23].

Así de inalcanzable, así de inútil, así de cercana pariente de la muerte, es la esperanza que concibe Ruelas [il. 24], y que concibe tal vez una época. La tardía pintura victoriana, que en realidad es la versión inglesa del simbolismo pero no adopta el nombre, había dejado, del pincel de George Frederic Watts, en 1886, una diferente pero también pesimista concepción de la segunda virtud teologal [il. 25].

Siempre atraída a la muerte, la obra de Ruelas no carece de parientes académicos en esa temática de crudeza, como es el caso del *Tzompantli*, dado a conocer en 1898, de Adrián Unzueta, en el que los sacerdotes aztecas decapitan a los prisioneros españoles cuyas cabezas, seguramente, se agregarán a la torre de calaveras del plano superior [il. 26]. Ni tampoco dejó de estar acompañada en la *Revista Moderna* por imágenes hartas más pacíficas, como alguna de Leandro Izaguirre [il. 27] o de Germán Gedovius [ils. 28 y 29]. Pero en la revista predominaron, con mucho, Ruelas y su obsesión de neurótica derrota existencial, como en sus interpretaciones del perturbador *El cuervo*, de Edgar Allan Poe [il. 30], o de plano necrófila, como ejemplifican muy bien, por si hiciera falta, sus macabros frisos; uno en particular incorpora el elemento narrativo de la seducción engañosa con este hombre joven que vuela tras una mujer que se hace una anciana, que se hace un esqueleto, todo ello entre representaciones nada gratas al espíritu [il. 31]. En otros el componente narrativo se reduce considerablemente,

como en el que representa un grupo de ahogados que devorarán las aves de rapiña [il. 32], o en el que aparecen dos caballeros derrotados que devoran los reptiles [il. 33]; o de plano disuelve, como en la serie de calaveras [il. 34].

Tal obsesión por la muerte y la catástrofe existencial [il. 35] está perfectamente de manifiesto en un Job condenado a castigos inmerecidos y terribles por la intercesión —otra vez— de Satanás, que quiso demostrarle a Dios que sus siervos no lo adorarían con desinteresado amor; los alimentos del personaje bíblico, en la representación de Ruelas, son las heces del cuervo, y es víctima hasta del escarnio de los perros [il. 36]. La representación iconográfica, según muestra este óleo de Gonzalo Carrasco —aunque aquí Job, como corresponde a su amor incondicional, recibe los vivificadores rayos del Señor [il. 37]—, existe muchas veces antes y después de Ruelas; éste la hace vivir en un mundo de fantasía necrófila y satánica que, de la mano del espíritu de su tiempo, tal vez anticipaba la noción de un mundo decrepito que, arrastrado en el incremento de una entropía implacable como la muerte, habría de disolver su sistema formal, de modo completo, en las vanguardias, en la dislocación total del hecho anecdótico, figurativo [il. 38]. Una entropía acicateada por "un sentimiento interiorizado y adverso a ese seguro camino del éxito y triunfo de la civilización que el porfirismo prometía", según escribe sobre el decadentismo Ida Rodríguez Prampolini.<sup>19</sup> De modo filosófico, por expresarlo de alguna manera, Ruelas y sus semejantes estarían viendo ya de lleno la muerte, que un poco más tarde la abstracción habría de aplicar a la forma artística.

La estética de Julio Ruelas, a quien Raquel Tibol califica como "el más europeo de los artistas mexicanos",<sup>20</sup> no es la estética de la belleza, es la estética de lo sublime. Los decadentes neuróticos —todos— se presntan en general a esta ubicación, herederos como son de las pasiones románticas. El irlandés Edmund Burke

<sup>19</sup> Ida Rodríguez Prampolini. "La crítica del arte 1810-1920", en *Historia del arte mexicano (Arte del siglo XIX, IV)*, t. 12, 2a. ed. México: scf/Salvat, 1986, p. 1695.

<sup>20</sup> Raquel Tibol. "Época moderna y contemporánea", en *Historia general del arte mexicano*. México: Editorial Hermes, p. 182.

**Lo sublime, pues, está más allá de toda belleza y no sólo admite, sino que da la bienvenida a la fealdad.**

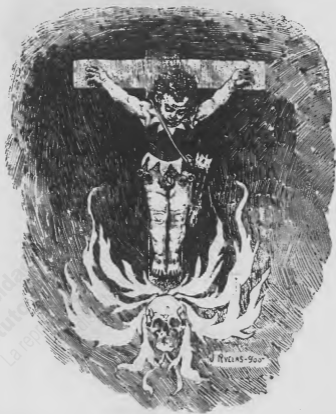
había publicado en 1757 su tratado *Indagación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, que sentaba con firmeza las bases teóricas de la estética perturbadora que estaba por nacer, oponiéndose a la Ilustración, como *Sturm und Drang*. Burke distinguía lo sublime de lo bello, y lo proclamaba como categoría de orden estético. Las siguientes son palabras de su tratado: "Aquello que de cualquier modo incite las ideas de dolor y peligro, es decir lo que sea en cualquier modo terrible, o se relacione con objetos terribles, u opere de manera análoga al terror, es la fuente de lo *sublime*; lo sublime es producto de las emociones más fuertes que la mente sea capaz de sentir."<sup>21</sup> Lo sublime, pues, está más allá de toda belleza y no sólo admite, sino que da la bienvenida a la fealdad. El arte, de modo legítimo, puede explorar, en el libre juego de la imaginación que empezaba a ser tan característico en la época de Ruelas, el mundo de lo doloroso y lo terrible. El resultado —y la obra del zacatecano lo ilumina—, en la fuerza de su capacidad comunicativa, es una categoría estética que no rinde culto tanto a lo bello como a la intensidad de las fuerzas emotivas y a la virulencia de la verdad interior.

<sup>21</sup> Edmund Burke. *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: with an Introductory Discourse Concerning Taste...* New York: P. F. Collier & Son [The Harvard Classics, 24], 1909, p. 36. [La traducción es mía].



J. RUELAS  
-1903-

JULIO RUELAS.



versidad  
nstituto  
La rep



DEL LIBRO "POEMAS."



J.R. cop. 1900

FÉDERICO NIETZSCHE.





J. PUELLAS '901



5



6



## CUADRO.

INTRODUCCION.

Bogando por el Rion, en un esquife,  
Te la luz de la luna y los fulgores,  
Van la condesa Justa y su doncella.—  
Y retumban los vientos y los montes.—

Remonta la doncella, y Justa dijo:  
—¿Ves los siete cadáveres veloces  
Que á nado nos persiguen?— ¡Oh, cuán triste  
El nadar de los muertos en la noche!—

Fueron un tiempo ahivos caballeros  
Que buscando, galantes, mis amores,  
Rendidos arrojáronse en mis brazos  
Fidelidad jurándome; y yo entonces  
Fura segura estar de que en la vida  
Nunca su voto romperían traidores,  
Al agua hice arrojados.— ¡Oh, cuán triste  
El nadar de los muertos en la noche!—

Y boga la doncella: suelta Justa  
Terrible carcajada que burlesca  
Los ecos repercuten; y, simétricos,  
Los flotantes cadáveres entonces,  
Sacan el cuerpo de las aguas; guían  
Los ojos valdrados, y veloces,  
Alzan las siete manos en solemne  
Grave actitud de juramento noble;  
Y nadan lentamente.— ¡Oh, cuán triste  
El nadar de los muertos en la noche!—

ALBERTO ITUATTE.





BALADA A SATAN



12



13













18



19









23



24











GEDOVIC'S.—EN EL JARDÍN.







31



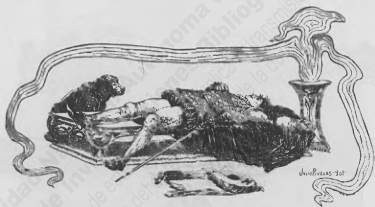
32



33



34



LA REVISTA MODERNA INVITA A UD. AL FESTIVAL  
ARTÍSTICO QUE HA ORGANIZADO EN HOMENAJE AL DUQUE JOB.

FEBRERO 3 DE 1895

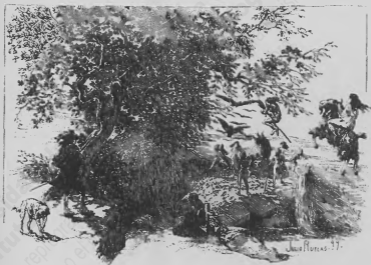
A LAS 8-P.M

FEBRERO 3 DE 1901









*In memoriam*  
Héctor Valdés

## Bibliografía

- BURKE, Edmund. *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful: with an Introductory Discourse Concerning Taste. Reflections on the Revolution in France. A Letter from the Right Hon. Edmund Burke to a Noble Lord*. Introd. y notas del editor. New York: P. F. Collier & Son, 1909, 443 p. [The Harvard Classics, 24].
- CHARBONNEAU-Lassay, L. *El bestiario de Cristo (El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media)*. 2 vol. Prefacio del editor, trad. Francisco Gutiérrez. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor [Sophia Perennis], 1997, 1001 p.
- DEL CONDE, Teresa. *Julio Ruelas*. Prólogo de... México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 115 p. + 109 ilustraciones. [Estudios y Fuentes del Arte en México, xxxiv].
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Prefacio de Georges Dumézil, pról. de..., trad. Tomás Segovia. 8a. reimpr. de la 1a. ed. México: Ediciones Era, 1992, 462 p. [Biblioteca Era].
- RAMÍREZ Rojas, Fausto. "La renovación de la pintura en el cambio de siglo", en *Historia del arte mexicano (Arte del siglo XIX, III)*, tomo 11, 2a. edición. México: Secretaría de Educación Pública / Salvat, 1986, p. 1578-1595.
- Revista Moderna*. *Arte y Ciencia. Edición facsimilar*. vi vol. en 5 tomos. Noticia de Fernando Curiel, pról. de Julio Torri, estudio introductorio de Héctor Valdés. México: Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- RODRÍGUEZ Prampolini, Ida. "La crítica de arte 1810-1920", en *Historia del arte mexicano (Arte del siglo XIX, IV)*, tomo 12, 2a. edición. México: Secretaría de Educación Pública / Salvat, 1986, p. 1684-1697.

*Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento.* Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) revisada por Cipriano de Valera (1602), revisión de 1960. Sociedades Bíblicas en América Latina, 1157 p.

TIBOL, Raquel. "Época moderna y contemporánea", 2 tomos, en *Historia general del arte mexicano*, 8 tomos, introd. de... México: Editorial Hermes, 439 p.

VALDÉS, Héctor. "Estudio introductorio", en *Revista Moderna. Arte y Ciencia. Edición facsimilar.* México: Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. xv-xxxviii.

———. "Estudio preliminar", en *Índice de la Revista Moderna. Arte y Ciencia (1898-1903).* México: Centro de Estudios Literarios de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p. 7-96.