



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**JULIO RUELAS: ARTISTA MEXICANO
NATURALISMO Y CONSTUMBRISMO EN LOS *CARTONES DE*
MICRÓS Y OTROS TRABAJOS PREVIOS A LA *REVISTA MODERNA***

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

**PRESENTA:
JOSÉ ALBERTO ALAVEZ CASTELLANOS**

**TUTORA PRINCIPAL:
DRA. TERESA DEL CONDE PONTONES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**TUTORES:
DRA. ELISA GARCÍA BARRAGÁN MARTÍNEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MTRA. SANDRA ZETINA OCAÑA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

MÉXICO, D.F. MAYO DE 2014



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.

José Alberto Alavez Castellanos



Julio Ruelas: artista mexicano

Naturalismo y costumbrismo en los *Cartones de Micrós* y otros trabajos previos a la *Revista Moderna*

Agradecimientos

A mis padres, que con su incondicional apoyo, impulsan el cumplimiento de todos mis objetivos. Las páginas de este trabajo no son más que un mínimo reconocimiento a su inmensurable afecto.

A la Dra. Teresa del Conde, figura indiscutible de la vida académica, cuya admirable y vastísima sabiduría, coexiste proporcionalmente con su entrañable cordialidad, su notable sencillez y su inagotable amabilidad .

A la Dra. Elisa García Barragán y a la Mtra. Sandra Zetina, quienes no sólo enriquecieron este trabajo con sus perspicaces observaciones, sino también, con su cálida presencia y sus cuantiosas atenciones.

Al Dr. Oscar Flores, al Dr. Eduardo Baéz, al Dr. Amaury García, al Dr. Gustavo Curiel y a la Mtra. Louise Noelle; todos ellos, destacados académicos que nutrieron y motivaron mi formación como Historiador del Arte y que se convirtieron en verdaderos ejemplos a seguir.

A Daniella Blejer y al Dr. Molina, cuyas enseñanzas y consejos trascendieron las aulas de la universidad para convertirse en herramientas fundamentales para mis estudios subsecuentes.

A Laura Hernández, a la Dra. María Eugenia Ponce y a la Mtra. María Teresa Matabuena, de la Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana, por su extraordinario servicio y por las facilidades otorgadas para el desarrollo de esta investigación.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM, por el apoyo económico recibido durante el transcurso de mi maestría.

At Last but not least,

A Blanca; *mi Bonnie Parker, mi Eva Braun.*

A Laura; *mi Wendy Darling, mi Alice Lidell.*

A Alfonso; *mi Fintias, mi George Costanza.*

Y a todas aquellas personas, lecturas y experiencias imposibles de enlistar, que de alguna manera u otra, han contribuido a mi desarrollo personal e intelectual.

Índice

**Julio Ruelas: artista mexicano.
Naturalismo y costumbrismo en los *Cartones de Micrós*
y otros trabajos previos a la *Revista Moderna***

Introducción	
Ruelas y su relación con las letras mexicanas de entresiglos	9
Capítulo I	
Costumbrismo y <i>mexicanidad</i> en la producción artística de Julio Ruelas; los años previos a la <i>Revista Moderna</i>	13
Capítulo II	
Las ilustraciones para los <i>Cartones</i> de Micrós	23
Capítulo III	
Técnica de las ilustraciones de los <i>Cartones</i>	71

ANEXOS

I.	
Reflexiones sobre la reproductibilidad: cada impresión, un original	81
II.	
Línea biográfica comparativa de Julio Ruelas y Ángel de Campo, Micrós	86
III.	
Aprecio de la edición facsimilar de los <i>Cartones</i> de Micrós	89
Lista de ilustraciones	93
Bibliografía	99
Hemerografía y webgrafía	103

Introducción

Ruelas y su relación con las letras mexicanas de entresiglos

La producción artística de Julio Ruelas no se puede disociar de las manifestaciones literarias que le fueron contemporáneas. La obra del dibujante, pintor y grabador, nacido en la ciudad de Zacatecas, el 21 de junio de 1870, estableció un vínculo simbiótico con las creaciones de un buen número de escritores que, entre los últimos años del siglo XIX y los años previos a la Revolución Mexicana, dieron forma a las letras mexicanas de entresiglos.

Las numerosas colaboraciones de Ruelas como “ilustrador”¹ de un sinfín de textos, no fueron un mero apéndice decorativo a la palabra escrita y varias veces se convirtieron en obras autónomas que superaron la significación textual, incluso volviéndose fuente de inspiración lírica, tal y como sucedió con el consabido caso de la viñeta *Esperanza (il.I)*, la cual hizo eco en los versos del poema homónimo de Amado Nervo publicado en 1902 como parte de la selección prosística y poética titulada *El éxodo y las flores del camino*. Al respecto, José Juan Tablada, personaje particularmente cercano a Ruelas y miembro referencial del modernismo literario en México, apunta:

Aquella viñeta suya en que pintó a la esperanza muerta y clavada por la propia ancla de su símbolo, le dio asunto a Amado Nervo para uno de sus poemas, invirtiéndose así los papeles y quedando el numen lírico subordinado al gráfico. En este caso el creador fue Ruelas y Amado Nervo glosó en verso la imagen pictórica.²

1. Coincido con la acotación de Carlos Monsivaís respecto a la utilización de la palabra “ilustración” y sus respectivas acepciones para referir al trabajo de Ruelas; “entrecornillo la palabra porque Ruelas ilustra sólo ocasionalmente, más bien recrea e inventa”. Carlos Monsivaís, “La entrada de Julio Ruelas al Modernismo” en *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista. 1870-1907* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Editorial RM; Museo Nacional de Arte, 2007), 62

2. José Juan Tablada, *Las sombras largas* (Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993), 28

Así pues, es innegable que las creaciones de Ruelas tuvieron influjo en parte de la producción literaria de su contexto, mientras que simultáneamente, el clima cultural de las élites porfiristas delineó en gran medida las temáticas y el talante del ilustrador. El artista zacatecano fue para los hombres de letras más un colega que un subordinado y las numerosas loas póstumas publicadas en la *Revista Moderna* y otras plataformas periódicas, tras su prematuro deceso en París, en 1907, no sólo denotan una importante admiración –a veces, exacerbada– por su trabajo, sino también empatía ideológica y camaradería agnada.³ No obstante, conviene subrayar que, en contraste con la enorme mayoría de sus coparticipes escritores, Julio Ruelas se aproximó a las distintas vertientes del Modernismo literario –algunas de ellas contradictorias– incursionando indistintamente en el Romanticismo tardío, el Costumbrismo, el Naturalismo y la amalgama de Simbolismo y Decadentismo que configuró buena parte de la *Revista Moderna*, espacio editorial vigente de 1898 a 1911, donde quedó plasmado el *corpus* más extenso, relevante y referencial de su labor como dibujante e ilustrador, y que a la vez, ha ocupado mayormente a la fortuna crítica del artista.

Este ensayo se centra en la reflexión y el análisis en torno a algunas de las primeras ilustraciones de Julio Ruelas en las que el artista se aproximó particularmente al Costumbrismo y al Naturalismo literario; dichas obras, fueron realizadas en el periodo comprendido entre su regreso a la Ciudad de México a finales de 1895 –tras una estancia de casi cuatro años en la Academia de Artes de Karlsruhe, Alemania– y su designación como director de arte y principal ilustrador de la *Revista Moderna*, a mediados de 1898. En este lapso de poco más de dos años y medio, a la par de su obra de caballete, Ruelas realizó algunos trabajos

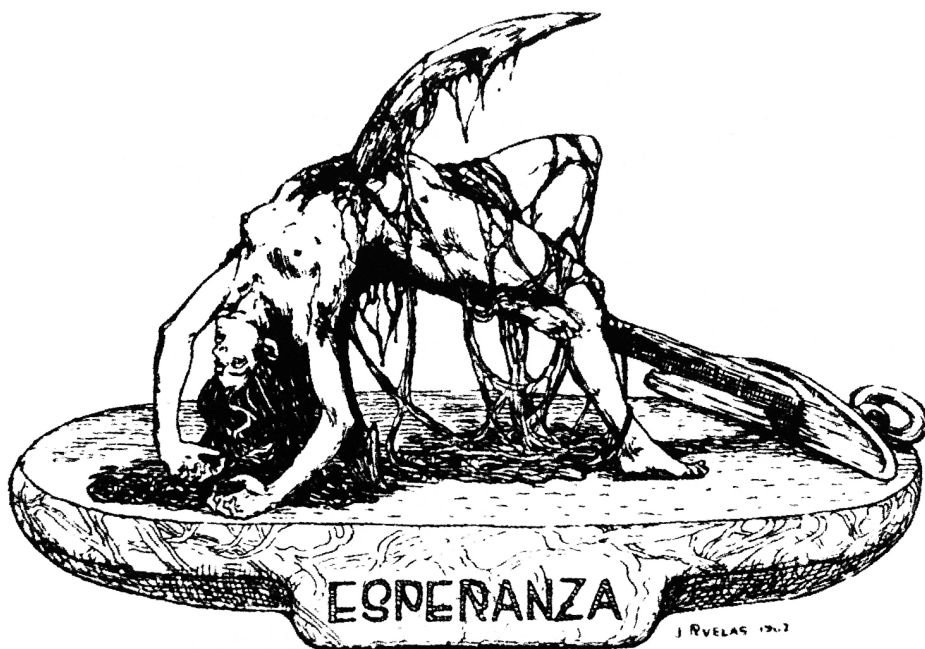
3. “[...] aquellos modernistas-simbolistas, poetas y mecenas que habían encontrado en la revista un foro apropiado, formaban algo así como una tribu de «torre de marfil», en la que los diversos cargos propios de una publicación, se repartían entre ellos mismos.”

Teresa del Conde, “Julio Ruelas. La Revista Moderna” en *El arte en tiempos de cambio: 1810, 1910, 2010*, coord. Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 359.

4. En la portadilla de algunos ejemplares de la edición original de los *Cartones* de 1897, aparece sutilmente y casi de manera imperceptible, la ilustración de un varón sentado leyendo un par de ejemplares de la prensa. La viñeta no presenta la firma de Julio Ruelas, no aparece en las portadillas de algunos ejemplares originales, ni tampoco en la edición facsimilar de los *Cartones* publicada en 1997; sin embargo, si se concede a Ruelas la autoría de dicha viñeta, habríamos de considerar que la colaboración de Ruelas, constó de 31 ilustraciones.

Este trabajo, parte exclusivamente de las 30 ilustraciones que invariablemente aparecen en los distintos ejemplares consultados para su realización.

que modelaron facetas excepcionales de su producción: las interesantes viñetas esporádicas para la prensa ilustrada, junto con las 30 ilustraciones hechas ex profeso para la edición de los *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós,⁴ las cuales, presentan un repertorio iconográfico y una serie de cualidades plásticas y técnicas inusuales que merecen ser valoradas como un episodio significativo e irrepetible en la trayectoria del artista. Además, en estas obras poco conocidas de la producción de Ruelas, la “falta de mexicanidad” que le ha sido achacada en más de una ocasión, se pone en entredicho, en algunos momentos de manera explícita, en otros, implícitamente.



I. *Esperanza*, 1902.

Capítulo I

Costumbrismo y *mexicanidad* en la producción artística de Julio Ruelas; los años previos a la *Revista Moderna*

José Guadalupe Posada. La primera figura americana de alcance universal en el dominio de las artes plásticas fue un oscuro artesano que nunca fue considerado por sus contemporáneos como un verdadero artista. Si se hubiese preguntado a los críticos mexicanos de aquellos años el nombre del mejor grabador, habrían dicho sin vacilar: Julio Ruelas –un artista de innegable distinción pero que no fue más allá de sus maestros europeos.⁵

A pesar de que el fragmento de Paz se focaliza fundamentalmente en Posada, recorro a él como punto de partida, porque en sí, se hacen palpables una serie de concepciones y presupuestos que han distorsionado la percepción de la obra de ambos artistas, pero sobre todo, la de Ruelas. El ganador del premio Nobel Literatura de 1990, acierta en que los críticos de aquellos años no reconocieron la labor artística de Posada, pero sus palabras dejan abierta la especulación sobre los porqués: la crítica de la época no se ocupó en Posada no porque vituperasen su obra, sino simplemente, porque su producción no se desarrolló en los circuitos que ocupaban a los críticos de aquél entonces; además, no se puede perder de vista que el mismo Posada se hubiera descrito antes como impresor, grabador, dibujante e ilustrador, que como artista, y que el reconocimiento de su obra como parte fundamental de la historia del arte mexicano, no se dio hasta algunos años después de su muerte.⁶

5. Octavio Paz, "José Guadalupe Posada y el grabado latinoamericano" en *México en la obra de Octavio Paz; III. Los privilegios de la vista. Arte en México* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 182.

6. Principalmente, gracias al enaltecimiento y admiración de su obra por parte de artistas de la talla de Jean Charlot, José Clemente Orozco y Diego Rivera. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones y el justo aprecio por el trabajo de José Guadalupe Posada, su inclusión *a posteriori* entre los hitos del arte nacional ha resultado contraproducente en más de una ocasión, ya que varios de los estudios en torno a su labor artística, se han circunscrito en los halagos vacíos, la sobre-interpretación y la lectura errónea de los valores plásticos de su producción, en detrimento del análisis de las cualidades extraordinarias inherentes a los procesos de creación y consumo de la obra.



a. En las posadas, aprovechando la ocasión. *El Mundo Ilustrado*, 19 de diciembre de 1897.

En sentido opuesto, la obra de Ruelas reconocida –y en algunas ocasiones, reprobada– por los críticos de la época, pasó a un segundo plano en las décadas posteriores a su muerte, en gran medida, por su aparente distancia con la realidad social de su momento y por su incongruencia con los valores plásticos que dieron forma a la noción del “arte mexicano” en la primera mitad del siglo XX. En ese sentido, las palabras de Paz citadas al comienzo de este capítulo, hacen énfasis en la codependencia que la obra del artista de origen zacatecano estableció con sus “maestros europeos”, supeditación en la que han coincidido varios estudiosos de la obra de Ruelas a partir de la percepción de que el repertorio iconográfico que la conforma –salvo contadas excepciones– no concuerda con la noción de “lo mexicano”; no obstante, conviene aquí cuestionar ¿Qué es “lo mexicano” y cómo repercute su concepción en el aprecio de las manifestaciones plásticas, sobre todo, en el de aquellas que fueron producto de un periodo histórico particularmente complicado y polivalente, como el Porfiriato?

El concepto de la identidad nacional y su resonancia en el arte, son producto de la selección y discriminación caprichosas de un conjunto de características que directa o indirectamente soportan el sistema que legitima el *statu quo* imperante. La obra de Ruelas se dislocó del proyecto posrevolucionario de reconstrucción de la identidad nacional y pasó a ser una suerte de apéndice *sui géneris* del academicismo decimonónico europeizado, cuya fecundación quedó encasillada en el plano de lo simbólico, lo imaginario, lo anacrónico y sin ningún regionalismo evidente; empero, una lectura integral de la obra de Julio Ruelas, alejada de presupuestos, permite advertir atisbos de mexicanidad que, a pesar de no ser tan evidentes como en la obra de otros artistas acordes al canon nacional, dejan entrever su consustancialidad meramente mexicana. Para ahondar en este punto, aludiré a una ilustración de Ruelas publicada en *El Mundo Ilustrado* el 19 de diciembre de 1897 (*il.a*), la cual, es tan “mexicana” como cualquiera impresa en las hojas volantes de José Guadalupe Posada, pero con un matiz menos manifiesto; a primera vista, puede parecer que el episodio representado por Ruelas bien podría estarse llevando a cabo dentro de un palacete en algún lugar de la Europa finisecular: el espacio dispuesto y decorado conforme al estilo tardovictoriano, las mujeres ataviadas con vestidos *evening gown* eduardianos, los caballeros portando chaqués, y los niños y niñas haciendo uso de la incipiente

moda infantil; conforman la escena donde el galanteo de la pareja en primer plano es el principal foco de atención, entretanto, el resto de los personajes contextualiza el incidente y armoniza la composición mediante su disposición en sección áurea.

Ahora bien, en este escenario típicamente costumbrista, aparecen elementos que indican que la escena no podría estarse desarrollando en otro lugar más que en el México de finales del siglo XIX; en primer lugar, los niños están recogiendo la colación de la piñata recién rota, y aunque la acción se dé en un lugar distante de las calles de un barrio popular o de los patios de alguna vecindad, el carácter tradicional y localista del acontecimiento, no se pierde. En segundo lugar, la fisonomía de los personajes denota quiénes sirvieron como modelos; la muchacha cortejada es Margarita Ruelas⁷ y el joven que aparece en el plano más distante es Alejandro Ruelas.⁸ Los rasgos mestizos de los hermanos de Julio Ruelas son testimonio de un importante grupo tipológico que a fin de cuentas fue tan “nacional” como el *indígena-campesino-obrero* multicitado y mitificado en el arte posrevolucionario; pero como ya he mencionado con anterioridad, las representaciones de personajes mexicanos disonantes al paradigma inventado del “mexicano” –como los pequeños burgueses retratados por Ruelas– son extrañas si se les juzga con base en los referentes obligatorios e inamovibles que dieron forma a la concepción de buena parte de “lo mexicano” en el arte.

Los recursos plásticos utilizados por Ruelas, también establecen un vínculo con su contexto artístico inmediato. La técnica y las características plásticas de su “crónica de costumbres” publicada en *El Mundo Ilustrado*, si bien son equiparables a las de algunas ilustraciones que aparecían en publicaciones periódicas europeas decimonónicas, poseen un vínculo más inmediato con los trabajos de ciertos artistas e ilustradores que representaban escenas de la vida cotidiana en la prensa mexicana de aquellos años, como José María Villasana, Antonio Bribiesca y Leandro Izaguirre. De hecho, la técnica del

7. Julio Ruelas realizó un par de retratos de su hermana en 1897. Ambos –trabajados al óleo– pueden ser considerados como afortunados ejemplos de los poquísimos retratos femeninos realizados por el artista.

8. Alejandro Ruelas, médico de profesión, apareció una y otra vez en numerosos estudios y apuntes realizados por Julio Ruelas. El hermano del artista, también fungió como rudimento de varias de sus creaciones “ficticias” figurándose como Pierrot leyendo en el lienzo *Pierrot Doctor* (1897) y como fauno o centauro –tras las pertinentes transformaciones en su fisonomía– en algunas otras telas y en varias viñetas realizadas para la *Revista Moderna*.

gouache⁹ de Ruelas es más cercana a la de sus compatriotas, que a la de los artistas europeos con los que comúnmente se le ha relacionado: mientras que en las obras realizadas al gouache por Jan Toorop, Max Klinger o Felicien Rops, se privilegia claramente lo lineal por encima de lo pictórico, en las de Ruelas y sus compatriotas, el dibujo queda diluido por debajo de las distintas capas pictóricas que generan las tonalidades de color; aunado a ello, las aplicaciones de gouache de los artistas europeos son más diáfanos y ligeras que las de Ruelas y sus coterráneos, quienes aplicaban capas mucho más densas, quizá producto del desconocimiento de los purismos de la técnica,¹⁰ ya que tras revisar los programas de estudio de la Academia de Bellas Artes vigentes en los años de formación de Ruelas e Izaguirre,¹¹ se puede inferir que la técnica del gouache no era enseñada en la institución, por lo que muy probablemente, su aprendizaje fue un tanto autodidacta y a partir de principios distantes de la Academia.

Para concluir con las reflexiones en torno a la ilustración de Ruelas publicada a finales de 1897, no se debe aislar la imagen del soporte que sirvió para su circulación. *El Mundo Ilustrado* fue una de las publicaciones más populares entre las élites conservadoras del Porfirismo, y en sus páginas, quedaron plasmadas las aspiraciones al cosmopolitismo y el estilo de vida bajo el influjo de la *Belle Époque*. La ilustración de Ruelas, concuerda con el tono de la publicación y aunque la ejecución plástica es agraciada, no deja de tratarse de una imagen ligera, sencilla y algo banal. Pero incluso, a partir de esa banalidad y superficialidad, se puede realizar una lectura de ciertos ideales de la época, a través de los cuales, determinados sectores de la sociedad mexicana procuraron su inmersión en el proceso

9. "El público no suele diferenciar bien el gouache de la acuarela; en una y otra técnica se trata de pinturas de agua gomosa; pero el gouache es más pastoso, mientras que la acuarela resulta más ligera; la acuarela utiliza las transparencias de los tonos y obtiene las luces, aprovechando la claridad del blanco del papel sobre el que se pinta; el gouache sí utiliza el color blanco [...] tanto las luces como las tonalidades claras se consiguen por medio del color blanco [...] El gouache se practicó con profusión en Francia durante la segunda mitad del siglo XVIII [...]" Gonzalo M. Borrás Gualis, "Las técnicas de la pintura" en *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas* (Madrid: Ediciones Istmo, 1994), 263-65.

10. "Un gouache bien pintado no debe tener gruesos empastes ni capas muy espesas de pintura, ya que podría agrietarse." Ralph Mayer, *Materiales y técnicas del arte* (Madrid: Tursen, Hermann Blume Ediciones, 1988), 354.

11. *Vid.*, Eduardo Báez Macías, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), 39-61.

de globalización cultural latente en Occidente desde la Segunda Revolución Industrial. Las apropiaciones y la mimesis de otros horizontes culturales, a fin de cuentas, surgen sólo a partir de la conciencia de lo propio y lo extranjero, y en medio de ese proceso de asimilación, surgen manifestaciones artísticas sinceramente nacionales como la viñeta *En las posadas, aprovechando la ocasión*, de Julio Ruelas.

La viñeta referida con antelación, se encauzó en la recreación del espacio doméstico aristócrata del México finisecular, pero algunas otras ilustraciones de Ruelas –publicadas también en *El Mundo Ilustrado*– refieren a espacios públicos habitados por personajes de muy distinta naturaleza, cuyas tipologías y conductas, aparentemente, podrían dar fe de claros “mexicanismos” en la obra *rueliana*; no obstante, su extrañeza, pero sobre todo el modo en el que el artista se aproximó los motivos “típicos”, las convierten en imágenes costumbristas algo deshonestas cimentadas más en convencionalismos, que en perspectivas artísticas elocuentes.

En el díptico *La igualdad ante la embriaguez (ils. b y c)*, publicado en *El Mundo Ilustrado* el 2 de enero de 1898, se enfrentan las representaciones de una pulquería (*il. b*) y una cervecería (*il. c*).¹²

Ambas viñetas, son protagonizadas por una tercia de personajes masculinos ataviados según su condición social: los bebedores de pulque y el pulquero visten de manera austera, como campesino descalzo, como charro de poca monta o con un sencillo delantal y una estropeada camisa; por otra parte, los individuos de la cervecería, hacen gala de vestimentas *a la moda* y portan sombreros *Homburg*, de copa o de bombín. El grado de suntuosidad de ambos recintos remarca sus diferencias: mientras que la barra es el único

12. Un par de páginas antes de la aparición del díptico realizado por Ruelas, se puede leer en el mismo número del *magazine* la simpática exégesis:

“Ruelas ha trabajado dos cuadros [*sic*] del más profundo realismo, sugestivos en alto grado y que hallarán nuestros lectores en este número.

¿Conque puede haber un punto de contacto entre el dandy y el pelado, conque hay determinada hora, determinado momento, en que el miembro del Jockey, el sportman elegante, el lagartijo del bulevar, se asemejan, más aún, se igualan al infeliz andrajoso que se ahíta de pulque en una taberna?

Sí, señor y este prodigio lo realiza el alcohol, que mata todas las finezas, destruye todas las capas sugestivas de la urbanidad que recubren al caballero, y pone a la vista la parte vil de su individualidad: la bestia”

“Nuestros grabados [*sic*]: *La igualdad ante la embriaguez*” en *El Mundo Ilustrado*, 2 de enero de 1898: 4.

mobiliario visible de la pulquería; en la cervecería se aprecian los respaldos de algunas sillas vienesas, quinqués electrificados y una estantería que presume una extensa gama de licores. De este modo, pareciera que el título *La igualdad ante la embriaguez*, más bien muestra “la desigualdad ante la embriaguez” y es que la actitudes de los personajes y su interacción –cuestiones que debieron de haber sido el nexo unificador entre ambas viñetas– sugirieron las dificultades a las que Ruelas se enfrentó ante la necesidad de recrear una y otra escena.

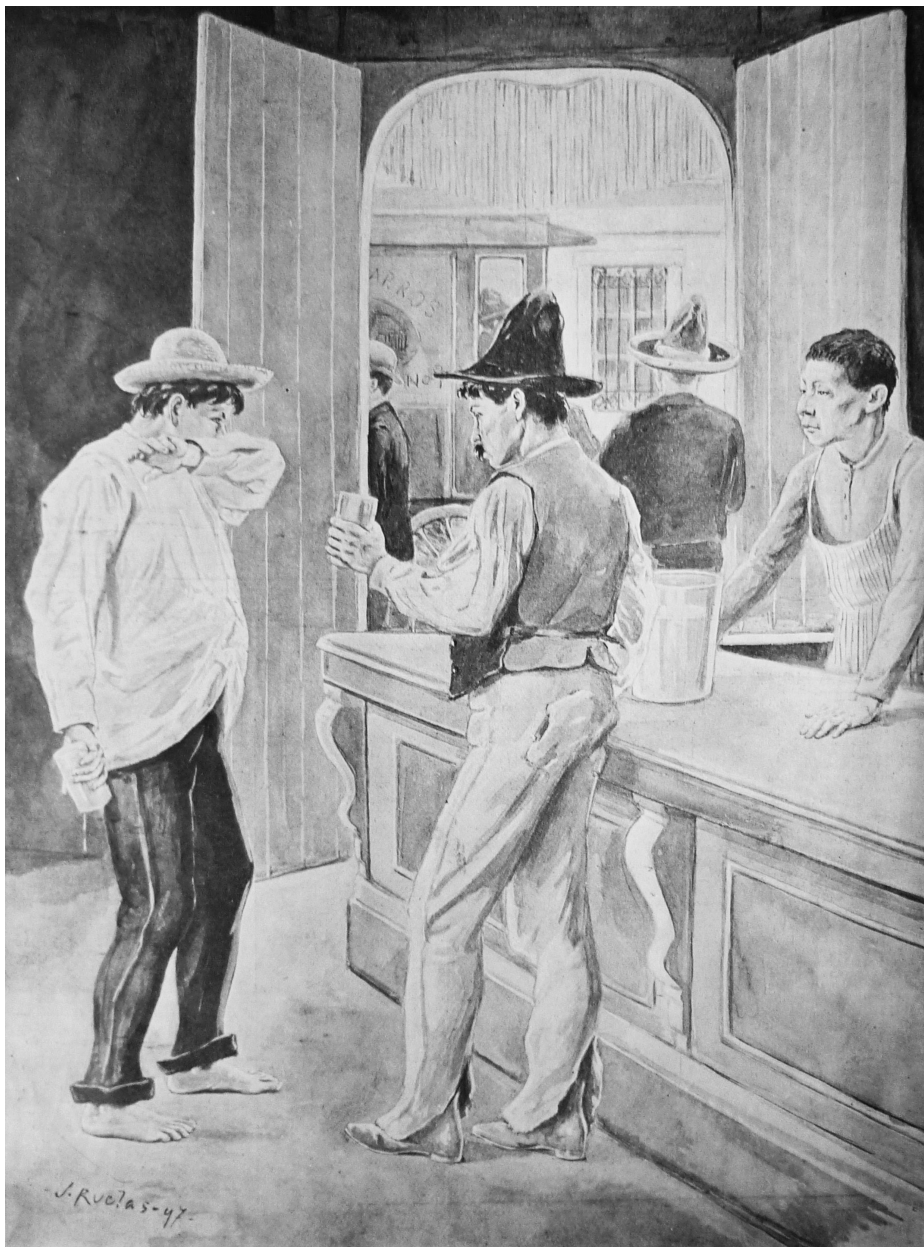
A través de cuantiosas referencias en los testimonios de los amigos, conocidos y colegas del artista, se sabe que Ruelas frecuentaba lugares “con mueblaje sencillo, pero decoroso, limpio y cómodo conforme a las germánicas costumbres [...] donde dejó apuntes admirables”,¹³ “[...]sentado en el rincón del salón, frente a su vaso de cerveza, que vaciaba cada cinco minutos”;¹⁴ por lo que no sería descabellado afirmar que el suceso representado en la viñeta de la cervecería, es fidedigno a los ambientes merodeados por Ruelas, y que gracias a ello, logró recrear exitosamente la atmósfera del lugar, captando así numerosos detalles y consiguiendo la interacción y el diálogo entre los distintos agentes que conforman la imagen.¹⁵

Contrariamente, la escena de la pulquería aparece algo desencajada y pareciera que la asociación de sus componentes surgió desde la conjunción –*a posteriori*– de apuntes aislados y no a partir de la experiencia perceptiva de un escenario en conjunto; los personajes no muestran interacción evidente entre sí y sus actitudes ambiguas no permiten identificar el talante del episodio. El motivo de una pulquería en la Ciudad de México, bien podría estar circunscrito en las representaciones de “la mexicanidad” en el arte nacional, pero Ruelas no profundizó en la complejidad del recinto ni en la individualidad de su concurrencia, limitando su valor simplemente, a lo anecdótico y testimonial.

13. Ciro B. Ceballos, “El dios del vino” en *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)* (Ciudad de México: UNAM, colección Al Siglo XIX. Ida y Regreso, 2006) 70-71.

14. Jorge Enciso, “Homenaje a Julio Ruelas”, *Revista Moderna de México*, noviembre de 1907: 168-69.

15. Podría incluso sospecharse que Ruelas haya utilizado una fotografía como referencia para la creación de esta ilustración.



b. La igualdad ante la embriaguez (No.1).

El Mundo Ilustrado, 2 de enero de 1898 (fechado '97 por Ruelas).



c. La igualdad ante la embriaguez (No.2).
El Mundo Ilustrado, 2 de enero de 1898 (fechado '97 por Ruelas).

Mediante las viñetas *En las posadas*, *aprovechando la ocasión* y *La igualdad ante la embriaguez*, el artista mexicano de *fin de siècle* demostró una vez más, por medio de su obra, el acierto y la sensibilidad adecuados para la representación de escenas costumbristas que eran familiares en su contexto y acordes a su forma de vida; mientras que escenas populares como la de la pulquería, resultan menos interesantes, lo cual pone en evidencia el distanciamiento del artista hacia el asunto. Sería sólo a través de las ilustraciones para los *Cartones* de Micrós, que Julio Ruelas consiguiera una aproximación afortunada a los sectores socioeconómicos menos favorecidos, sin mirarlos *por encima del hombro*, sin caer en estereotipos tipificados, y logrando profundizar en la naturaleza y las motivaciones de los representados. Entretanto, sus ilustraciones costumbristas protagonizadas por la aristocracia porfirista, en conjunto con sus retratos al óleo, y los dibujos y viñetas de sus colegas y amigos de la *Revista Moderna*; conjuntan un *corpus* de obra que a pesar de su falta de apego a las conjeturas sobre lo nacional y “lo mexicano”, dan muestra de su incuestionable raigambre que sería extranjera en todo sitio, menos en México.

Capítulo II

Las ilustraciones para los *Cartones* de Micrós

*Ángel de Campo no sólo era un costumbrista, había en él algo más: un poeta, un moralista lleno de piedad para los seres débiles niños, mujeres o animales. Su imaginación de poeta ennoblecía los cuadros que la realidad le deparaba. Su sensibilidad vibra de emoción al ocuparse de las pequeñas cosas que lo rodean.*¹⁶

*Ruelas, desde el principio, es literario. Su precocidad, sus habilidades técnicas, su talento, los alcances de sus visiones desafiantes y perturbadoras: todo se ajusta a sus intereses y pasiones en asuntos de la escritura.*¹⁷

Con un considerable número de colaboraciones en importantes publicaciones periódicas de la época¹⁸ y un par de libros editados;¹⁹ Ángel de Campo – quien la mayoría de las veces firmó sus textos bajo los seudónimos de Micrós o Tick Tack– era una de las figuras representativas de la incipiente vanguardia literaria mexicana en las postrimerías del siglo XIX.

Micrós ha sido reconocido como “un escritor de realidades que, desde los cronistas y los primeros escritores de nuestra patria, ha venido encontrando en los hechos sociales más inmediatos y verdaderos las cualidades originales que conforman el ser de nuestra vida”.²⁰ Para su tercer libro, Micrós compiló una selección de nueve cuentos breves publicados en la *Revista Azul* entre 1894 y 1895 bajo el título de *Cartones*. De acuerdo con la opinión de los especialistas en la obra de Ángel de

16. Julio Jiménez Rueda, *Antología de la prosa en México* (Ciudad de México: Ediciones Botas, 1946), 354.

17. Carlos Monsiváis, “La entrada de Julio Ruelas al Modernismo”, 63.

18. *El Liceo Mexicano, El Mundo Ilustrado, La Revista de México, El Universal, El Nacional y La Revista Azul*, entre otros.

19. *Ocios y Apuntes* (1890) y *Cosas Vistas* (1894), ambos con selecciones de material publicado en la prensa periódica.

20. Alí Chumacero, “Micrós” en *Los momentos críticos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 235.

Campo, de sus tres libros publicados en vida, *Cartones* fue el que tuvo mayor fortuna, “integrando a la minuciosa descripción *microsiana* una peculiar e inquietante imaginación”,²¹ al respecto Josefina Estrada acota:

El arte de Ángel de Campo, se evidencia aún más en los *Cartones*. Las observaciones son más agudas y exactas y dan la impresión de que, más que ante breves relatos, estamos frente a un retrato en miniatura de la época porfirista, los personajes están plasmados hasta en sus más mínimos detalles.²²

Los relatos que constituyen los *Cartones* se ubican bajo la oscilante influencia de las corrientes realista, naturalista y costumbrista,²³ siendo muestra de “la sensibilidad del poeta sobre la indiferencia que pesa en las cosas más pequeñas, humildes y olvidadas, la delicadeza y la belleza que irradian en las virtudes sencillas pero hondas de la gente del pueblo”.²⁴

Por su parte, Julio Ruelas, tras su regreso a la Ciudad de México a finales de 1895, entabló relación con los literatos de la vena modernista y a través de José Juan Tablada –su amigo desde la adolescencia– fue introducido al círculo de los colaboradores de la *Revista Azul*, quienes poco tiempo después constituirían la *Revista Moderna*. No se cuenta con algún manuscrito o testimonio que detalle el encuentro de Ángel de Campo con Julio Ruelas y sólo podemos realizar suposiciones sobre sus encuentros en el Salón Bach o la Cervecería del Salón de Comercio –puntos de reunión de los escritores modernistas mexicanos–, pero gracias a la rubrica que aparece en la mayoría de las ilustraciones de los *Cartones*, podemos determinar que en algún momento de 1896 se concretó la colaboración entre el literato y el artista que daría como fruto la publicación de los *Cartones* a cargo de la Imprenta de la Librería Madrileña, en 1897;²⁵

21. Miguel Ángel Castro, “Una Coordinada Azul”, presentación de la edición facsimilar de los *Cartones* de Micrós (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Secretaría de Educación Pública, Unidad de Publicaciones Educativas, 1997), XI.

22. Josefina Estrada, “Presentación” en *Apuntes sobre “Perico Vera” y otros cartones de “Azul” de Ángel de Campo* (Tlahuapan, Puebla: Premiá, Secretaría de Educación Pública, 1984), 7.

23. Vid., Vv. Aa., *Pueblo y Canto: La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack*, coord. Miguel Ángel Castro (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2011).

24. María del Carmen Millán. Prólogo de “*Cosas Vistas*” y “*Cartones*” de Ángel de Campo (Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2003), XV.

25. El pie de imprenta de los *Cartones* de Micrós señala que la publicación fue editada en 1897, pero las ilustraciones realizadas por Julio Ruelas están fechadas en el '96.

las 30 ilustraciones realizadas para la edición, en conjunto, integran el trabajo más extenso en la labor de Ruelas como ilustrador.²⁶

En contraste con la libertad creativa que se percibe en las viñetas e ilustraciones de la *Revista Moderna*, donde casi siempre los motivos poco o nada tienen que ver con los textos que acompañan, en la mayoría de las ilustraciones para los *Cartones*, Ruelas se apega por completo a las temáticas y contenidos de los relatos de Micrós y así, los recurrentes temas decadentistas de las ilustraciones de la *Revista Moderna* como la *femme fatale*, el erotismo, las alegorías mitológicas y la muerte triunfante, son sustituidos por los motivos presentes en las letras de Ángel de Campo: las páginas de los *Cartones* están pobladas por perros callejeros y no por faunos; por prostitutas de arrabal y no por eternos femeninos; por niños pobres, no por héroes en desgracia.

Es destacable también, que por medio de las ilustraciones de los *Cartones*, Ruelas estableció un vínculo asociativo de carácter no evidente, sino latente, con el legado de artistas de su pasado y contexto inmediatos; en sus ilustraciones, resuenan los ecos de las tipologías mexicanas capturadas en la obra de artistas viajeros como Carl Nebel o Claudio Linati, aunque en el trabajo de Ruelas el afán taxonómico positivista que dio forma a la obra de los viajeros, queda supeditado ante la profundización del perfil emocional de los personajes. Las escenas de la vida cotidiana que cautivaron los pinceles de artistas como José Agustín Arrieta y Felipe Santiago Gutiérrez, reaparecen en las viñetas de Ruelas, aderezadas con un tenor caricaturesco que refiere involuntariamente a la obra de “Picheta”, Posada y Jesús Martínez Carrión. Sin embargo, en más de una de las ilustraciones de Ruelas para los relatos de Micrós, de vez en cuando, permea un velo proto-simbolista en el que incluso un episodio aparentemente inocente, adquiere un talante siniestro.²⁷

26. Si bien, en la *Revista Moderna* aparecen casi medio millar de ilustraciones de Ruelas; éstas acompañaron a un número parecido de textos de la pluma de decenas de autores. Las 30 ilustraciones realizadas exclusivamente para los *Cartones*, superan considerablemente, en número, a cualquier otra colaboración realizada por Ruelas para un sólo autor en un sólo proyecto.

27. “[...] lo que mayormente puede situar al lector o al espectador en el ámbito de lo siniestro, lo que provoca ciertos escalofríos, siempre se encuentra en el terreno de lo posible. Por experiencias propias de diversa índole todos nos hemos dado cuenta de que lo que se nos presenta como fantástico, lo que contraviene flagrantemente la secuencia de los fenómenos naturales, no causa extrañeza [...] La incertidumbre sobre si algo es inanimado o inerte, el sentimiento del *dejà-vu*, la repetición no deliberada de un acto que en sí parece inofensivo, la impresión de que los deseos no formulados se cumplen al momento de concebirlos (omnipotencia del pensamiento), los fenómenos llamados telepáticos, el volver pertinaz e

Para ejemplificar las consideraciones previamente enunciadas, a continuación realizaré reflexiones pormenorizadas sobre las 30 ilustraciones de los *Cartones* y la relación que entablaron con el argumento de los relatos de Micrós.²⁸



1. *Fleuron* para “La Muerte de Abelardo”,
Cartones de Micrós, 1897.

La muerte de Abelardo

El cuento abridor de los *Cartones*, “La Muerte de Abelardo”, narra las vicisitudes de la agonía de un perro de vecindad y la indiferencia de quienes lo rodean desde sus primeros síntomas mortales, hasta que su cadáver queda tendido en medio de la calle. Cabe mencionar que el relato de Micrós, es comparable al cuento *Pierrot* de la pluma de Guy de Maupassant, en el cual, los maltratos a un can de extrañísima fisonomía, sirven como analogía de los vicios de la modernidad. Al respecto de la obra de Micrós, Ana María Romero Valle apunta:

[...] hay una continua comparación entre las acciones de los animales y los hombres. La sociedad vivía con hombres en forma

impredeterminado al mismo sitio, el retorno igual de los que ya aconteció, son impresiones que se vinculan o concatenan para producir sentimientos ominosos. [...] Lo siniestro, lo ominoso lo inexplicablemente extraño, pertenecen al orden de lo terrorífico, de lo que provoca angustia y horror. *Umheimlich* [*lo siniestro*] es una palabra concepto que [...] no sólo representa dificultades para ser traducida al español sino que además no es definible de manera tajante [...] ”

Teresa del Conde, *Freud y la psicología del arte* (México: Random House; Debolsillo, 2006), 240.

28. Para cada uno de los *Cartones*, procuraré realizar una brevísima sinopsis del argumento, aunque para el completo goce literario de los nueve relatos de Micrós, sugiero la revisión del texto en *Cosas Vistas y Cartones*, publicado por la Editorial Porrúa. La edición, a cargo de María del Carmen Millán, es fácil de conseguir ya que ha sido reeditada una decena de veces desde 1958, y pese a que las ilustraciones de Ruelas no fueron reproducidas, el texto presenta apenas algunas correcciones orto-tipográficas insignificantes en relación con la edición original publicada en 1897.

de “Pintos” [*otro protagonista canino en la obra de Micrós*], vagabundos ignorados destinados al fracaso y la muerte, sin siquiera detenerse a ayudarlos. Ángel de Campo hace un reclamo a esta ciudad cuya modernidad no alcanza para todos sus habitantes, y se niega a mirar pasivamente a esa parte de la población, solidarizándose con los desvalidos y los pobres condenados a la oscuridad.²⁹

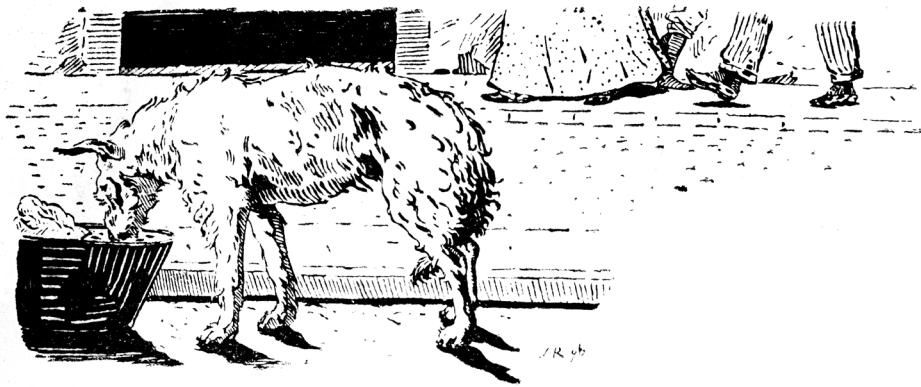
Para Julio Ruelas, la simpatía hacia los perros, tampoco era cuestión ajena³⁰ y justo del mismo año en el que se dio su colaboración con De Campo, se pueden encontrar apuntes a tinta china de perros en distintas actitudes. La primer viñeta que aparece en los *Cartones* se trata de un *fleuron* con la cabeza de un perro, coronada por un nimbo y flanqueada por cordeles en ambos costados (*il. 1*). El aislamiento de la cabeza del cuerpo, pudo ser un prelude de lo que más tarde serían las máscaras de la *Revista Moderna*,³¹ pero lo más destacado de esta obra es que Ruelas aprehendió a la perfección la esencia del texto de Micrós; el artista contrastó, simbólicamente, la desafortunada fisonomía que denota el desprestigiado linaje del animal, con el disco luminoso detrás de su cabeza que le ennoblece y dignifica. El perro, de orejas desproporcionadas, pelaje ríspido y sin el más mínimo ápice de pedigrí, es visto como mártir de la indiferencia de la sociedad moderna y es elevado al grado de santo. La ilustración de Ruelas es la antesala de lo que será una constante en todos los *Cartones*: el elogio a los infortunios y la glorificación, en la eternidad, de los maltratados en vida.

La segunda ilustración para “La Muerte de Abelardo” posee un carácter menos simbólico y en ella se aprecian los últimos momentos de la vida del perro, tomando agua de una palangana (*il. 2*). En el bajísimo encuadre elegido por el artista, la escena se presenta como si fuera vista a la altura del animal, para quien los pies, en segundo plano, representan el primer contacto visual y por ende, su interacción con el mundo de los humanos. Es destacable el tratamiento miniaturista de cada uno de los elementos; la descalcez de uno de los personajes del

29. Ana María Romero Valle. “Micrós y la vida de perros” en *Pueblo y Canto: La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack*, coord. Miguel Ángel Castro (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2011), 325.

30. *Vid.*, Teresa del Conde, *Julio Ruelas* (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976), 51.

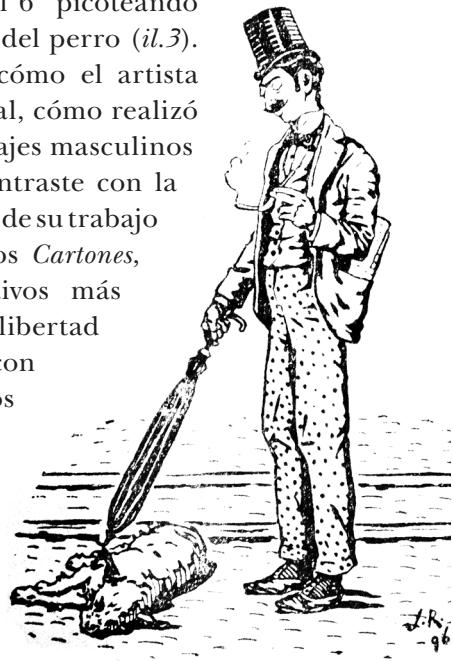
31. Las *máscaras* fueron 28 semblanzas de poetas, escritores y pintores acompañadas por retratos realizados por Ruelas. Aparecieron la *Revista Moderna* a partir de febrero de 1903. *Vid.*, Del Conde, *Julio Ruelas*, 60.



2. Ilustración para “La Muerte de Abelardo”,
Cartones de Micrós, 1897.

fondo, en conjunto con la pared agrietada, son indicios del ambiente paupérrimo donde se desarrolla la historia. En general, la obra de Ruelas muestra escasas exploraciones en materia de representación –siendo siempre con apego a la realidad, acorde a su formación académica– sin embargo, articulaciones compositivas con encuadres inusuales como el de esta ilustración, muestran cierta intencionalidad por generar discursos plásticos con esbozos vanguardistas.

La última ilustración que Ruelas realizó para el cuento inicial de los *Cartones* presenta a “el licenciado del 6” picoteando con un paraguas el cuerpo ya inerte del perro (*il.3*). En esta ilustración, es interesante cómo el artista aborda la figura humana y, en general, cómo realizó todas las representaciones de personajes masculinos que aparecen en los *Cartones*. En contraste con la verosimilitud que prevalece en el resto de su trabajo como ilustrador, en las viñetas de los *Cartones*, Ruelas recurre a modelos figurativos más cercanos a la caricatura, dándose la libertad de desproporcionar algunos rasgos con el fin de rebajar a los representados y acentuar sus deficiencias no sólo físicas, sino también, morales. Además, con el fin de sugerir la estirpe de los personajes, el artista pone particular empeño en cada uno de los elementos que forman parte de la indumentaria; en el



3. Ilustración para “La Muerte de Abelardo”,
Cartones de Micrós, 1897.

caso de “el licenciado del 6”, combina elementos contradictorios de acuerdo a su actitud de catrín de vecindad, contrastando la chistera y la boquilla curvada del cigarrillo, con los estrafalarios y arrugados pantalones rabones y el periódico mal guardado en el bolsillo del chaqué. Las temáticas y personajes descritos por Micrós e ilustrados por Ruelas, no sólo funcionan como documentos de carácter histórico en los que se pueden apreciar minuciosamente detalles de la vida cotidiana; también, operan como críticas contemporáneas a prácticas sociales indigestas para el escritor y, posteriormente, reflejadas en los trazos de Ruelas.

En la página intermedia entre el punto final de “La Muerte de Abelardo” y el título del siguiente *cartón*, “El Entierro de la Chiquita”, aparece una extraordinaria ilustración que, a diferencia de la mayoría de las ilustraciones para los *Cartones*, no representa un momento identificable dentro de la línea argumental de alguno de los relatos. La imagen, consiste en un esqueleto femenino de cuerpo entero que mira de frente al espectador con las manos en la cintura; el cráneo desollado conserva una alborotada cabellera oscura, mientras que el cuerpo está cubierto con un vestido holgado y un manto que bien pudiera ser un harapo o un rebozo con flequillos (*il.4*). El repertorio iconográfico de esta viñeta se puede asociar con el de *La Muerte en el Baile* de Felicien Rops o con alguna de las famosísimas “catrinas” de Posada. La inclinación hacia la representación realista y el carácter antes sombrío que humorístico, establecen un vínculo más estrecho con el trabajo de Rops, pero la posible vestimenta regionalista, la relaciona someramente con “las catrinas” de Posada.

La producción artística de Julio Ruelas está plagada de personajes que rondan indistintos entre la vida y la muerte, cuyos descarnados cuerpos, vestidos con la indumentaria de los vivos, sugieren desvergonzadamente la invitación al más allá; la mujer calavera de Ruelas ilustrada en los *Cartones*, camina segura sobre un sendero, un sendero que se dirige directamente hacia al espectador.

Por encima de sus afortunadas cualidades plásticas, esta viñeta es trascendente no sólo porque preludia el tipo de temáticas que Ruelas integraría una y otra vez a las páginas de la *Revista Moderna*; también, ejemplifica el tipo de relación que las ilustraciones de Ruelas entablarían con un sinfín de textos, en los que las interpretaciones libres del artista se extendieron más allá de la línea argumental de los escritos.



4. Ilustración para "La muerte de Abelardo" / "El entierro de la Chiquita",
Cartones de Micrós, 1897.

El entierro de la Chiquita

“El Entierro de la Chiquita” versa en torno a los tristes recuerdos que Casimiro Landa guarda de Antonieta, *la Chiquita*. El cortejo fúnebre de la mujer, despertó en Casimiro las memorias de los momentos que compartió con ella: primero como amante idílica en un romance juvenil, después, como fiel compañera conyugal y, tras una serie de conflictos domésticos, como prostituta de arrabal cuya vida fue arrebatada prematuramente por una congestión alcohólica.

El relato de Micrós no escatima en precisiones y detalla con rigor cada uno de los incidentes. Así describe el cortejo;

Casimiro huyó refugiándose detrás de un árbol. Sonaron las campanas y entró la caja humilde. Detrás, la “Cuca”, la “Madrileña”, la “Tarántula”, la “Ojerosa”, “Chole lunares” y dos desconocidas con enaguas negras u oscuras, que se conocía a leguas que eran prestadas, unas porque arrastraban, otras porque dejaban descubiertas las zapatillas, algunas de color. Venían varios varones, el cantinero, el pianista, algunos trasnochados de camisa sucia y ojos desvelados y traían flores, ramilletes marchitos con portabuquets finos, arrancados quizá de los jarrones de un tocador.³²

Al ver la representación de Ruelas del episodio antes citado, se entre lee la transferencia del detallismo microsiano, al punzón del ilustrador (*il.5*). Como si se tratara de un proceso de écfrasis a la inversa, la pequeñísima viñeta del artista reproduce con exactitud fotográfica cada uno de los personajes y sus características, y es sólo el encuadre –como sucede también con la fotografía– lo que impide observar la totalidad de la escena. Ruelas se otorga una única licencia creativa para esta ilustración e incluye, al final del cortejo, un perro cabizbajo, constante recurso iconográfico en el arte occidental utilizado para la representación de la fidelidad, pero también, de los estados anímicos depresivos.

La siguiente ilustración realizada para “El Entierro de la Chiquita” (*il.6*), muestra a Casimiro Landa en actitud melancólica, sentado solitariamente frente a un tarro de cerveza en lo que parece ser el tugurio donde *la Chiquita* pasó sus últimas noches. Este tipo

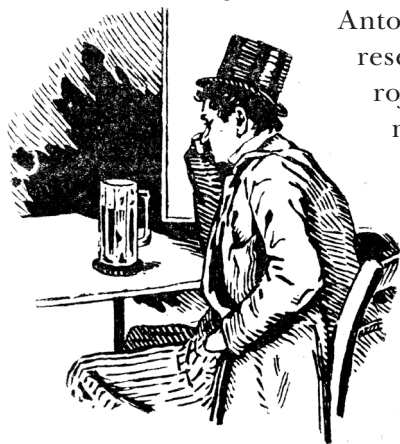
32. Ángel de Campo, “Micrós”, *Cartones* (Ciudad de México: Imprenta de la Librería Madrileña, 1897), 25-26.



5. Ilustración para “El entierro de la Chiquita”,
Cartones de Micrós, 1897.

de representaciones de personajes masculinos, aparecerá de nuevo en otros trabajos de Ruelas,³³ ya que al parecer, en la imaginería del artista, la imagen taciturna de un hombre solitario frente a su trago, alude antes a un profundo estado emocional introspectivo, que a la simple entrega de los placeres de la vida bohemia.

Como colofón al relato de “El Entierro de la Chiquita”, Ruelas ejecutó una sobresaliente ilustración donde hizo ostentación de sus dotes como dibujante (il.7). La viñeta, refiere al cadáver yacente de Antonieta, *la Chiquita*, el cual De Campo reseña;



6. Ilustración para “El entierro de la Chiquita”,
Cartones de Micrós, 1897.

“ahí en la alfombra, con peplo rojo, zapatillas azules, y una gardenia marchita en la opulenta cabellera.”³⁴

Ruelas dotó al cadáver de cierto halo de tranquilidad y reposo, que nada tiene que ver con la tensión de las mujeres vejadas y torturadas presentes en sus viñetas de la *Revista Moderna*. A pesar del achurado obstinado –y casi obsesivo– en la tela del vestido, la composición no pierde serenidad y

33. Como en el retrato de Jesús Urrueta, publicado en la *Revista Moderna* en febrero de 1899; en la ilustración de “Un noctámbulo” de Ruben M. Campos, publicada en la 2da. quincena de noviembre de 1901; y en el cabezal del poema “Vaguedades” de Amado Nervo, publicado en diciembre de 1903.

34. De Campo, *Cartones*, 24.

bajo los volúmenes de las telas, se alcanzan a vislumbrar las formas de una muchacha *aún en flor*; la caída del cabello es natural y junto con la languidez del brazo derecho, queda determinada la lógica del espacio que, en su ausencia total de elementos, funciona como metonimia de la desdicha del protagonista del *cartón*.



7. Ilustración para “El entierro de la Chiquita”,
Cartones de Micrós, 1897.

El cuento de la Chata Fea

Remembrando los cuentos de Hans Christian Andersen, “El Cuento de la Chata Fea” es un curioso relato que utiliza la personificación de objetos inanimados para encarnar actitudes humanas. La *Chata* es una muñeca de trapo fea y de origen humilde que es llevada a la casa de Eldemira Urrutia, niña dulce y cariñosa que elige al esperpento de muñeca como su compañera de juegos después de una visita al mercado, de la mano de su nana. Al poco tiempo, la *Chata* se convierte en la posesión favorita de la niña, lo cual desata la envidia de los demás juguetes, quienes no cesan de lanzar vejaciones a la desgraciada muñeca que, además de tener que soportar las ofensas de sus congéneres, padece los tratos toscos de Braulio, el hermano de Eldemira. Tras varios días de abandono por su dueña³⁵ y ante tantos maltratos, la *Chata* comienza a deteriorarse hasta que muere. Ya en el Paraíso, se encuentra con Eldemira, quien ya llevaba varios días esperándola en el Cielo después de que una terrible enfermedad le arrebatara precozmente la vida. En el encuentro celeste

35. Este pasaje en las desventuras de la *Chata*, es equiparable al de la letra de la canción *La muñeca fea* compuesta por Francisco Gabilondo Soler, “Cri-Cri”; “Muñequita, le dijo el ratón, ya no llores tontita, no tienes razón. Tus amigos no son los del mundo porque te olvidaron en este rincón.” Francisco Gabilondo Soler, “Cri-Cri”. *La muñeca fea*. Ciudad de México: RCA Víctor, 1964.

con su dueña –plagado de juguetes y personajes magníficos– la *Chata* es convertida en una encantadora bebé de porcelana que, finalmente, se matrimonia con un rorro de cera, de ojos azules, vestido de marinerito.

Como parte de la ambientación en las ilustraciones *ruelianas*, se pueden encontrar numerosos muebles y otros objetos que vuelven congruentes los espacios representados; sin embargo, estos objetos funcionan como mera utilería y escenografía, sin ninguna intención de poseer un carácter simbólico significativo, y mucho menos, sin ser parte central de alguna de las escenas. En contraste, son objetos cotidianos los principales protagonistas de las ilustraciones para “El Cuento de la Chata Fea”, convirtiéndose, a la par de las descripciones de Micrós, en verdaderos catálogos de los juguetes que poblaron los hogares de los niños mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX. Como ya se ha mencionado, en la mayoría de las ilustraciones de los *Cartones*, existe un total paralelismo entre el texto y las ilustraciones, el friso de “El Cuento de la Chata Fea” (*il.8*) no es la excepción y recrea con precisión algunos juguetes del puesto del mercado donde Eldemira *conoce* a la *Chata*:

El turco con sus amplios pantalones de un carmesí insultante [...] la compañera era un ser desagradable: hebras de hilo formaban su cabellera, tenía por ojos dos chaquiras, un zurcido por nariz y dos largas puntadas rojas por labios; manchones de fuschina solferina fungían de rubor en el fondo pálido del trapo; manos y pies embrionarios y un cuerpo sin accidentes como un desairado torso de institutriz anglicana [...] un rorro de ojos azules, que vestido de marinero yacía [...]³⁶



8. Friso para “El cuento de la Chata Fea”,
Cartones de Micrós, 1897.

36. De Campo, *Cartones*, 31-32.

Asimismo, en otra ilustración del texto (*il.9*), aparecen los juguetes que habitaban en la casa de Eldemira:

[...] huesos de chabacano y canicas, en las que había tres admirables tiros, unos punches de brillante hoja de servicios, un ferrocarril de cuerda con averiado material rodante, un balero pringoso, un trompo lleno de cicatrices y contusiones y cierto borrego de hule que a la menor presión chillaba por el estómago; había gente divina: santos de barro y una Santísima Trinidad de la misma materia, más una cofradía de frailes de garbanzo, restos de la última fertilidad de difuntos [...] todos eran gentes de buen humor; pero metían discordia los títeres.³⁷

En ambas ilustraciones, Ruelas representó con esmero las descripciones de *Micrós* y a pesar de algunas fallas e imprecisiones técnicas, el artista logró claros testimonios de cultura material mediante la inclusión de objetos cuya tipología podría rastrearse en lo “popular”.³⁸

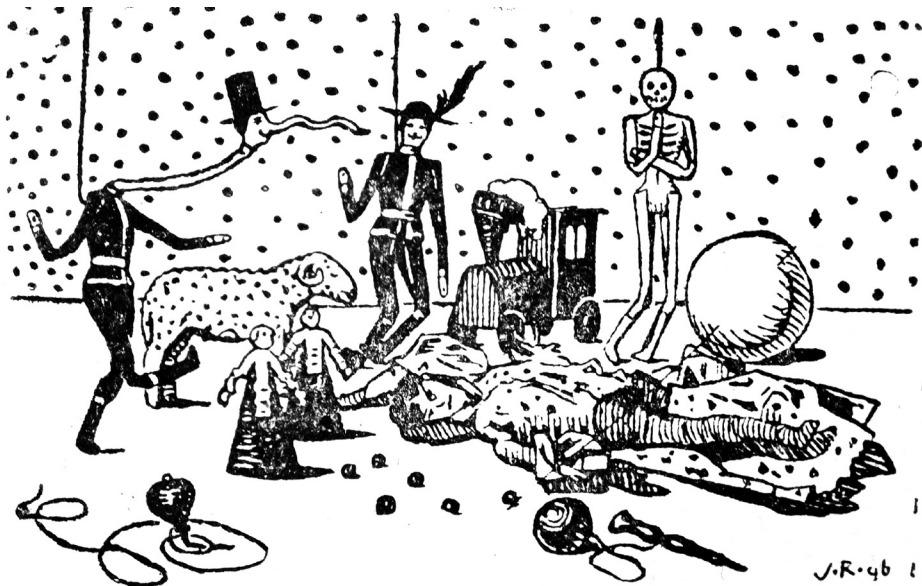
Esta aproximación –aunque sea excepcional en la producción *rueliana* y aunque esté completamente condicionada por el texto de *Micrós*– puede ser considerada como uno de los primeros intentos en los que el “arte culto” mexicano encontró su móvil a partir de las manifestaciones de la cultura material “popular”. Tendrían que transcurrir poco más de un par de décadas, para que otros artistas mexicanos como Adolfo Best Maugard, Diego Rivera, Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma y Ramón Alva de la Canal, entre otros, encontraran en los juguetes populares, el germen de sus composiciones.³⁹

37. De Campo, *Cartones*, 36-37.

38. Varios de los juguetes representados por Ruelas, pueden encontrar su símil en las fotografías de juguetes mexicanos del siglo XIX capturadas por la lente Jorge Pérez de Lara para ilustrar la monografía *El juguete mexicano*. *Vid.*, Jorge F. Hernández, “Imaginación palpable: Juegos y juguetes mexicanos” en *El juguete mexicano*, coord. Enrique Florescano (México: Taurus; Gobierno del Estado libre y soberano de Michoacán de Ocampo; Secretaría de turismo; Santillana, 2006), 24-76.

39. “Esta inicial apreciación [*por los juguetes populares*] se convirtió en fervor nacionalista en las décadas de los veinte y treinta, cuando pintores, folcloristas e historiadores, creyeron descubrir en las artesanías populares la expresión genuina del alma nacional.” Enrique Florescano, Prólogo en *El juguete mexicano*, 12.

Asimismo, para un análisis detallado de la relación entablada entre estos artistas y “lo popular”, *vid.*, Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México” en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. Esther Acevedo (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Curare, 2002), 67-90.



9. Ilustración para “El cuento de la Chata Fea”,
Cartones de Micrós, 1897.

Quizá la ilustración menos interesante de “El Cuento de la Chata Fea” sea aquella en la que Ruelas reprodujo la presencia atónita e indefensa de Eldemira, ante los maltratos de Braulio –su hermano– propiciados a la muñeca de mercado (*il.10*). Si bien, el artista dotó de dinamismo evidente a la figura infantil del muchacho, la falta de definición en el espacio denota algo de desidia en el desarrollo del motivo. Probablemente, lo más atrayente de esta viñeta, esté en las características plásticas que denotan la particular técnica de las ilustraciones de los *Cartones* (cuestión que será abordada con detalle en el siguiente capítulo de este texto).

La cuarta ilustración para “El Cuento de la Chata Fea” (*il.11*) es, sin duda, la que ofrece un repertorio formal e iconográfico más atractivo, completamente distinto del resto de la producción artística de Ruelas. La imagen, toma como punto de partida la parte final del relato, en donde De Campo –en lo que se percibe casi como un ejercicio de escritura automática– describe el ascenso de la *Chata* al Paraíso:

Un ángel de porcelana la invitó a subir a un ferrocarril de cuerda, de los que cuestan *cien pesos* [...] cantaban cabezas de ángel que colgaban de hilos de hule, volaban garzas de vidrio azogado y mariposas de papel de china. Llegaron a una estación donde los recibió una comisión de soldados de plomo, que los acompañó a

un buque de palo, dirigido por marineros de seda, vestidos de gris [...] prendieron *tronadores* y *chinampinas*. Llegaron a una isla de oro con árboles de palo pintado verde; los caballos, conejos, gatos, los animales todos de madera, se inclinaban a su paso; era aquello un país maravilloso, un nacimiento incomparable [...] Los salió a recibir una procesión de frailes de garbanzo sin muerto y una música de barro (de Guadalajara) tocó el “Himno Nacional” mientras un títere prendía vistosos fuegos artificiales y un torito [...] al compás de una diana apareció Eldemira rodeada de querubines, trayendo de la mano ¿A quién creen ustedes? Al rorro aquel de cera, de ojos azules y vestido de marinero.⁴⁰

En la ilustración, plagada de componentes, todo encaja ajustado dentro una composición dividida por el ecuador en distintos grados tonales que se remarcan mediante el uso simultáneo de diversas texturas y achurados. El funcionamiento espacial es sumamente extraño, ajeno a las concepciones espaciales occidentales y más acorde a las disposiciones espaciales orientales (en tres niveles: el cielo arriba, la tierra en medio y el agua abajo; todo en un mismo plano).

En el centro de la viñeta aparece Eldemira que, mediante su caballera suelta, construye una composición piramidal entre los personajes y los elementos que aparecen en la parte inferior de la ilustración; a diferencia de lo que sugiere el texto y en discordancia con la viñeta anterior, la Eldemira de Ruelas no es una niña pequeña, sino una pubescente nínfula que sugiere evidente feminidad bajo el peplo. Llama la atención la cabeza que se asoma en la parte superior de la imagen, el relato de



10. Ilustración para “El cuento de la Chata Fea”,
Cartones de Micrós, 1897.

40. De Campo, *Cartones*, 41-44.



11. Ilustración para "El cuento de la Chata Fea",
Cartones de Micrós, 1897.

Micrós no da indicios de semejante personaje, pero la importante escala que le otorga Ruelas, aunado a los rayos que emanan de su presencia, podrían insinuar que se trata de una extravagante representación del Padre Eterno con testa calva y anteojos.

Si bien, la consideración de Ruelas como antecedente directo del Surrealismo en México es bastante cuestionable, debido principalmente a que su proceso creativo nada tenía que ver con la espontaneidad psíquica *bretoneana*;⁴¹ la última ilustración de “El Cuento de la Chata Fea”, bien podría convivir con la obra de artistas surrealistas mexicanos posteriores, en cuyos trabajos, objetos del imaginario popular descontextualizados, fungieron como protagonistas y habitantes de parajes oníricos. Aún así, dada la impopularidad de las ilustraciones de los *Cartones*, sería muy aventurado reclamar que esta extraordinaria viñeta fuera fuente de inspiración para artistas ulteriores.

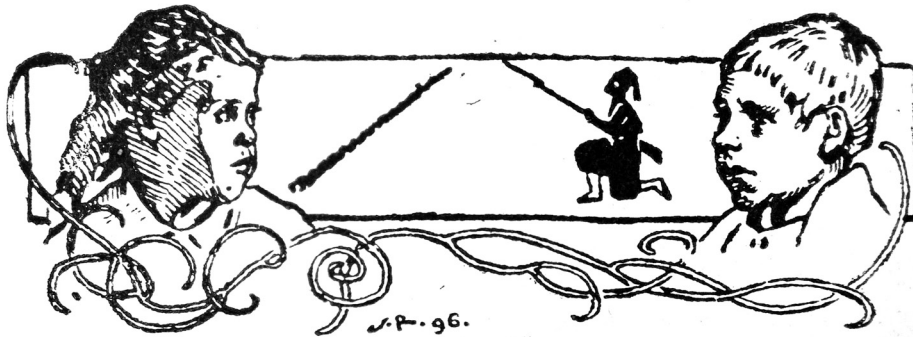
El puntero y el soldado

El cuento intermedio en la selección de los *Cartones* de Micrós, utiliza objetos de la cotidianeidad infantil –el puntero y el soldado– para mostrar el estrecho lazo de amistad entre sus protagonistas: Eufrosina y Guilebaldo. En la primera parte del relato, como si se tratara de un corresponsal de guerra, Ángel de Campo pormenoriza el campo de batalla sobre la mesa, donde ejércitos de soldaditos de plomo se juegan la vida bajo la incesante lluvia de proyectiles de migajón o de garbanzo arrojados por las pequeñas manos de los niños. Tras la descripción del pasatiempo infantil, Micrós anuncia una desgraciada noticia: Eufrosina no volverá a jugar más con Guilebaldo, sus padres se la llevarán lejos y los dos pequeños no tienen otra opción mas que despedirse para siempre. En el emotivo adiós, Eufrosina obsequia a Guilebaldo un puntero de cristal; el niño, agradecidísimo por el regalo, responde a Eufrosina, entregándole su posesión más preciada, el general de su ejército, “un zuavo, rodilla en tierra y bayoneta calada”. Ángel de Campo, en el papel de narrador omnisciente, cierra las páginas del *cartón*:

Conozco a un licenciado que entre sus papeles muy serios guarda un puntero de cristal, y sé de una mujer hermosa, que en el palco luminoso, deslumbradora de elegancia, ostenta una joya original y sencilla: es un zuavo de oro, rodilla en tierra y bayoneta calada ¿Serán Eufrosina y Guilebaldo? No lo sé.⁴²

41. *Vid.*, Del Conde, *Julio Ruelas*, 102.

42. De Campo, *Cartones*, 55-56.



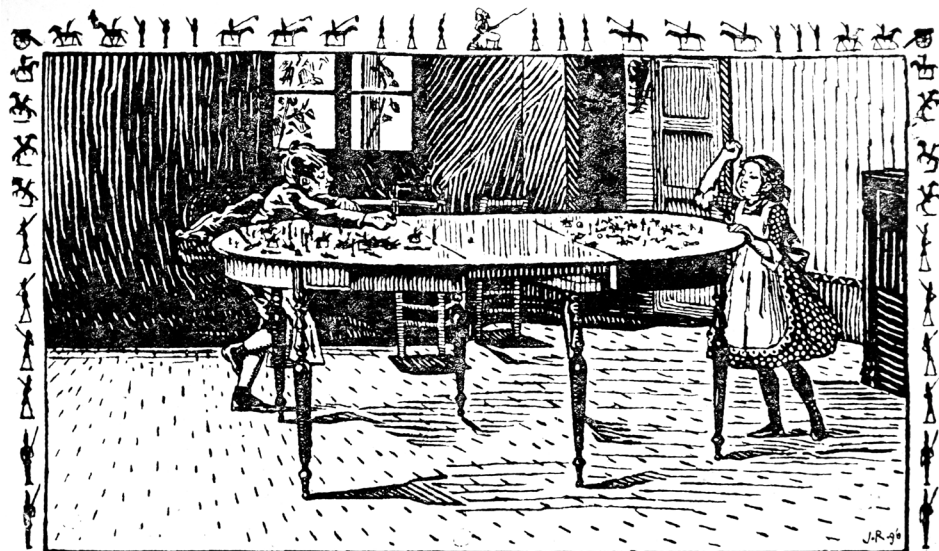
12. Friso para “El puntero y el soldado”,
Cartones de Micrós, 1897.

Como en casi todos los *Cartones*, Julio Ruelas colaboró con tres viñetas, en este caso, se trata de un friso (*il.12*), una ilustración enmarcada (*il.13*) y una viñeta *cul-de-lampe* (*il.14*).

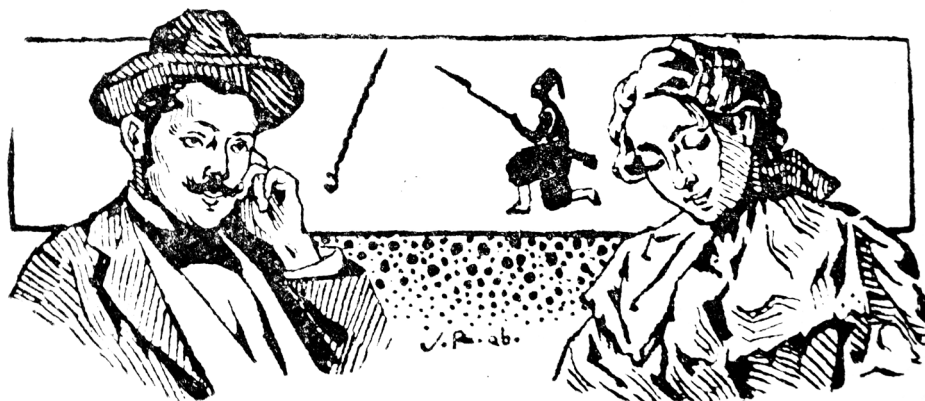
El artista acertó en la interpretación gráfica del espacio donde Eufrosina y Guilebaldo disfrutaban su juego favorito; y su recreación del episodio en la ilustración intermedia, permite figurar con claridad los juegos infantiles reseñados por Micrós. Son destacables el detallismo en el mobiliario del lugar y la capacidad de síntesis y finura para lograr la representación de los minúsculos soldaditos de plomo ubicados tanto en la mesa, como en el marco de la ilustración.

El friso inicial y la viñeta *cul-de-lampe*, establecen un diálogo directo entre sí: el puntero y el zuavo ubicados en el centro de ambas composiciones, funcionan como enlace entre ambas viñetas en las que Eufrosina y Guilebaldo cambian de posición –de izquierda a derecha y viceversa– en función de la posesión del objeto que actúa como símbolo de su amistad a través de los años. Los retratos de Eufrosina y Guilebaldo niños son algo inexpresivos y dejan divisar que el artista utilizó apuntes previos para su realización; en contraste, los retratos de Guilebaldo y Eufrosina adultos, son mucho más expresivos y es probable que la fisonomía de los retratados sea producto de la imaginación del artista.

En el mismo sentido que las viñetas realizadas para el *Mundo Ilustrado*, las ilustraciones de “El puntero y el soldado”, pueden ser consideradas como expresiones netamente costumbristas dentro de la producción artística de Ruelas; esos exitosos acercamientos al costumbrismo, posicionan al artista como un ilustrador versátil que a lo largo de su carrera logró adaptarse, sin mayores dificultades, a distintas corrientes literarias con diversos matices.



13. Ilustración para “El puntero y el soldado”,
Cartones de Micrós, 1897.



14. Viñeta *cul-de-lampe* para “El puntero y el soldado”,
Cartones de Micrós, 1897.

El Inocente

Considerado por estudiosos de las letras mexicanas como el cuento con tendencias más naturalistas dentro del repertorio de los *Cartones*,⁴³ “El Inocente”, establece paralelismos con *Naná* de Émile Zola. En ambas historias, mujeres dedicadas a la vida galante, son madres que por causa de su ocupación dejan a sus hijos al cuidado de matronas o de familiares indulgentes con su situación. Francisco Mercado Noyola señala al respecto:

Luisito [*el hijo de Naná*] y *el inocente* [*hijo de Soledad, protagonista del relato de Micrós*] comparten tristes destinos. Sus madres, a pesar de sentir un amor sincero por ellos, se muestran como seres incapaces de cumplir con una responsabilidad tan grande como la de cuidar a su hijo; Naná debido a su frivolidad irredenta y Soledad, a causa de su situación de ignorancia y esclavitud, a la cual Micrós compadece de corazón. Zola, por su parte concluye encarnizándose con la vulgaridad del gremio [...] ⁴⁴

Al final del relato, el inocente, víctima de un cuadro clínico atroz, muere lejos de su madre quien “tiene que ahogar su llanto, para dejarse llevar en los brazos de un viejo impuro al compás de la danza”⁴⁵

La primer ilustración de Ruelas para “El Inocente” se trata de un friso en el que aparece la muerte abrazando a un niño pequeño (*il. 15*). A primera vista, los desafortunados rasgos del infante pueden parecer un desatino por parte del artista; pero en realidad, es posible que Ruelas haya distorsionado el rostro del niño con el fin de plasmar el semblante asolado por la sífilis congénita que arrasaba al pequeño.⁴⁶

43. *Vid.*, María Guadalupe García Barragán, *El Naturalismo literario en México* (México: UNAM, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1993) 57-58.

44. Francisco Mercado Noyola. “La influencia de Naná” en *Pueblo y Canto: La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack*. coord. Miguel Ángel Castro (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2011), 273.

45. Hilarión Frías y Soto, “Los del porvenir. *Micrós*. -(Ángel de Campo) II”, *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de noviembre de 1894: 1.

46. “La infección sifilítica intrauterina puede originar óbito o hidropesía fetales [...] Los lactantes pueden tener hepatosplenomegalia, romadizo, linfadenopatía, lesiones mucocutáneas, osteocondritis o seudoparálisis, edema, erupciones, [...] dientes de Hutchinson [...] prominencia frontal [...]” American Academy of Pediatrics, *Red Book. Enfermedades Infecciosas en Pediatría*, ed. Pickering LK, Baker CJ, Long SS, McMillan JA (Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, 2003), 613.

Resulta interesante el empeño que Micrós puso en la descripción del cuadro clínico del enfermito:

Partía el alma la criatura: el enfermillo, exangüe, era una llaga; era un niño repugnante de cabeza fenomenal; orejas transparentes, mucosas pálidas y piel maculada por las huellas verdes de las cataplasmas, manchones de yodo o escaras desprendidas; los dientecitos sucios, dientes típicos de Hutchinson; el cuello inflamado y endurecido por las escrófulas.⁴⁷



15. Friso para "El Inocente",
Cartones de Micrós, 1897.

Sin duda, esta aproximación científicista pone de manifiesto la filiación perfectamente naturalista⁴⁸ que Ángel de Campo persiguió con este relato. Sin embargo, Ruelas apostó por una imagen un tanto más simbolista y para concretar la viñeta, acompañó al inocente con un lúgubre –pero ficticio– personaje: la representación de la Muerte como esqueleto, motivo que aparecerá cientos de veces en la obra de Ruelas.

47. De Campo, *Cartones*, 62.

48. "La novela experimental es una consecuencia de la evolución científica del siglo; continúa y completa la fisiología que a su vez se apoya en la física y en la química; substituye el estudio del hombre abstracto, del hombre metafísico, por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio ambiente; es, en una palabra, la literatura de nuestra era científica, al igual que la era clásica y romántica ha correspondido a una era escolástica y teológica."

Émile Zola "La novela experimental" en *El Naturalismo: Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista* (Barcelona: Ediciones Península, 1989), 62.

La gracia, claridad y precisión anatómica del cráneo, denotan que al menos en este rubro, el artista no tenía competencia en ninguno de sus contemporáneos. Adicionalmente, la siniestra figura resulta destacada gracias a la acertada apuesta compositiva, en la que el espacio de la viñeta trasciende su bidimensionalidad como producto del rompimiento del encuadre a través de un ligero desplazamiento de la parte superior del cráneo por encima del oscuro marco de la ilustración. El mensaje de la ilustración permanece claro y contundente: ante la frágil salud del niño, la muerte aparece como compañera inseparable, una vida apenas incipiente es víctima no sólo de una horrible carga genética, sino también –como Micrós sugiere entre líneas– de las terribles condiciones sociales –y morales– de su contexto.

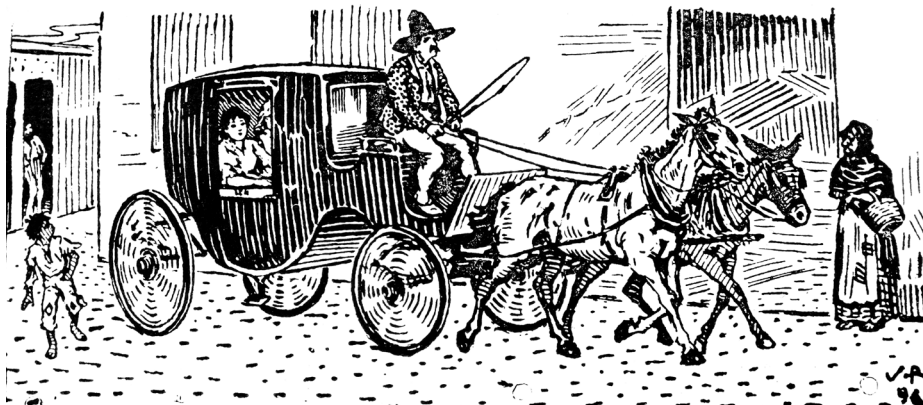
La siguiente ilustración para “El Inocente” (*il.16*) toma como punto de partida la descripción de “el patio de las culebras”, sitio donde Soledad visitaba a su hijo:

Por aquellos apartados rumbos, excepto uno que otro carretón desvencijado, no se veían vehículos [...] El callejón aquel parecía un pueblo aparte, aislado del resto de la ciudad que recordaban tan solo, haraposos anuncios de cigarros en las esquinas [...] Las casas, las gentes, hasta los animales, parecían pertenecer a una raza patibularia, y era que la pobreza, el abandono y el desaseo, las enfermedades intestinales o hepáticas, reinantes en el rumbo, habían modelado aquellas fisonomías hasta diferenciar del resto del leperaje, de suyo disgustante.⁴⁹

Ruelas ilustra el episodio con elocuencia; cada uno de los personajes posee una identidad única y cada uno de los elementos establece una perfecta congruencia espacial. Frente a otras ilustraciones de los *Cartones* (*v.gr. il.9*), Ruelas se muestra habilidoso en la técnica y diestro en el manejo del espacio y la luz; el artista utiliza gradaciones lineales que, en conjunto con superficies negras y blancas, facilitan la identificación y apreciación de cada uno de los componentes de la escena. Sin ninguna dificultad, se puede observar la presencia de Soledad y su compañera laboral, “la madrileña”, en el interior del vehículo; asimismo, en el fondo, del lado izquierdo, se ve ocioso a uno de los personajes de “raza patibularia”, mientras que unos metros más cerca, un niño paupérrimo evita el paso de las ruedas y admira la suntuosidad de las tripulantes

49. De Campo, *Cartones*, 57-58.

del carro; en el extremo derecho, aparece otro personaje cuyo ajuar, junto con el del cochero, constituyen testimonios entrañables de *tipos* y personajes ordinarios de la época.



16. Ilustración para “El Inocente”,
Cartones de Micrós, 1897.

Como una imagen que, dada su complejidad y riqueza simbólica, bien podría funcionar aislada del texto de Micrós; la tercera ilustración para “El Inocente” (*il.17*) retrata el interior de la morada de Doña Ambrosia, la cuidadora del *inocente*. Partiendo de una composición en sección áurea, Ruelas produce una imagen que es, de manera simultánea, la vista del exterior y del interior: afuera, un niño ronda bajo tendedores improvisados, ante la mirada atenta de un perro sarnoso que recuerda a Abelardo; adentro, se produce una escena piadosa en la que Soledad mece amorosamente la cuna de su hijo, que permanece oculto a la vista detrás las enaguas de Doña Ambrosia. Cerca de la puerta que permite ver el exterior, aparece *la madrileña*, indiferente, fumando un cigarrillo.

A pesar de la pequeñez de la ilustración, los detalles son riquísimos: para denotar la modestia del recinto, se presenta la carencia de unidad estilística en el mobiliario, conviviendo de manera indiscriminada una silla tipo Thonet, con una cuna rústica y otro asiento de estilo provenzal; aunado a esos enseres, los afiches clavados en el muro y el suelo de tierra apisonada, concretan la escenografía de la miseria. Paralelamente, los vestidos de las mujeres funcionan como referentes de su posición social: mientras que Doña Ambrosia viste un conjunto de estampado irrisorio; las jóvenes portan delicados vestidos *evening gown* sueltos, desmangados y de

caída ligera. Además de la actitud de cada uno de los personajes, Ruelas utiliza los objetos como recursos simbólicos para señalar las distintas calidades de los retratados.



17. Ilustración para “El Inocente”,
Cartones de Micrós, 1897.

La nulificación espacial de la última ilustración de “El Inocente” (*il.18*) recuerda al “plano simbólico” en el que se desarrollan numerosas ilustraciones de la *Revista Moderna*. En esta ocasión, salvo el asiento afrancesado, no hay ninguna referencia del sitio dónde se desarrolla la escena. Lo que Ruelas busca resaltar es la expresión de añoranza y nostalgia de la desconsolada madre a quien tan sólo le queda el recuerdo etéreo, casi fantasmagórico, de su pequeño hijo enfermo y ahora, muerto. Si se pasa por alto la presencia espectral del niño –con algunas fallas en el trazo, sobre todo en los piecitos; la ilustración podría funcionar como un pequeño retrato femenino que en nada envidia al resto de la producción retratística de Ruelas.

Las ilustraciones de Ruelas para “El Inocente” –quizá en conjunto, las mejor logradas de los *Cartones*- responden a la sensibilidad de Ángel de Campo y cada una de ellas, aborda con precisión distintos episodios de la narración, dejando claro no sólo el entendimiento profundo que Ruelas tuvo del relato, sino también, su enorme capacidad como ilustrador.

Al hablar sobre el Naturalismo en el teatro, Émile Zola –artífice y mayor representante de dicho movimiento literario– exigía a sus seguidores: “Enseñad la amarga ciencia de la vida, dad la altísima lección de lo real. Esto es lo que existe, intentad arreglaros con ello”.⁵⁰ Así pues, Julio Ruelas de la mano de Micrós, al menos por un momento, se apartó relativamente de las ensoñaciones fantásticas simbolistas y decadentistas, y se adhirió a otras vertientes del modernismo mexicano que encontraron su germen en las más cruentas realidades: las viñetas e ilustraciones para “El Inocente”, son *la puesta en escena* del Naturalismo en las letras mexicanas.



18. Ilustración para “El Inocente”,
Cartones de Micrós, 1897.

50. Émile Zola, “El Naturalismo en el teatro” en *El Naturalismo*, 163.

Marcos Solana

El relato “Marcos Solana” se diferencia del resto de los *Cartones*, porque en lugar de desarrollarse en el ámbito urbano, lo hace en el rural. Las primeras páginas del texto de Micrós, describen un sarao dominical en una hacienda lejos de la Capital, pero las palabras del escritor, más que enaltecer el júbilo y la hilaridad del evento, condenan la tosquedad y la vulgaridad de sus asistentes:

[...]la *música* componíase de unos ocho ciudadanos de calzón blanco, piel atezada y sombrero de palma, que soplaban en abollados instrumentos de cobre, prehistóricas piezas de baile de una monotonía desesperante [...] los *puestos* de verduras y frutas, carne salada, pescados de atarjea, hechos torta dentro de hojas de maíz carbonizadas; mercancía grosera, percales de colores insultantes, paliacates deslumbradores, pilas de sombreros de palma y pasteles resecos y empolvados [...] un nevero de voz furibunda [...]⁵¹

Mostrando su identificación con algunas de las ideas positivistas, “el relato desmitifica la idealización romántica del campo como antítesis de la impureza urbana”⁵² y trata con desprecio a la sociedad provinciana que no sólo se muestra hosca e incivilizada, sino también como apabulladora de las artes, ya que Marcos Solana –poeta enfermo, que tuvo que huir de los aires de la ciudad por motivo de su dolencia– tiene que sufrir día con día la indiferencia y la intolerancia de quienes lo rodean, hasta que finalmente, muere en soledad y lejos del ambiente en el que su talento es apreciado.

La primera de las ilustraciones que Julio Ruelas realizó para este *cartón* (*il.19*), se muestra más indulgente que las palabras de Micrós y aunque va recreando las descripciones del escritor, su cariz es distinto y más que mostrar a los personajes en su aspecto más ruín, los caricaturiza, integrándoles en una graciosa composición donde se expresa el folclore agreste.

La siguiente de las ilustraciones de “Marcos Solana” (*il.20*), muestra al cura Mondragón, antítesis del protagonista que da nombre al relato:

51. De Campo, *Cartones*, 69-71.

52. Adela Pineda Franco, “La modernidad de Ángel de Campo” en *Pueblo y Canto: La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack*, coord. Miguel Ángel Castro (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2011), 130.



19. Ilustración para “Marcos Solana”,
Cartones de Micrós, 1897.

A eso de las once y media, por la vereda del maizal, aparecía un caballo tordillo, flaco y manchado de estiércol y lodo, ensillado con vaquera, y, sobre él, un hombre fortachón, con aspecto de coronel guerrillero, *un indiano* de mala catadura, cicatriz cruzándole ceja, párpado y carrillo, sombrero de *jipi*, paraguas blanco, blusa hasta el tobillo y pistola al cinto: era el cura Mondragón [...] ⁵³

De nuevo, la viñeta de Ruelas favorece al personaje aludido, y lo que debió de ser un cuadro grotesco, es una bonita estampa con un caballo bien proporcionado y un paisaje pastoril que apenas con sutiles y delicados trazos, logra una buena profundidad en la imagen y una luminosidad atmosférica que refiere perfectamente a la luz matinal del episodio.

Entretanto que el cura Mondragón hace su entrada triunfal y *la indiada* disfruta de la verbena, Marcos Solana yace moribundo en un oscuro habitáculo, sosteniendo sobre los debilitados miembros un periódico, el único vínculo con su pasado como poeta y con el mundo refinado que tuvo que abandonar. Afuera del dormitorio de Solana, un grupo de niños malcriados hace escándalos y arroja piedras a la

53. De Campo, *Cartones*, 72.



20. Ilustración para “Marcos Solana”,
Cartones de Micrós, 1897.

ventana del desahuciado. Ruelas representa el pasaje con una viñeta dividida en tres paneles (*il.21*). En el panel central –el más grande– insinúa objetivamente el presente de Marcos Solana y su penosa condición; los dos paneles laterales, son alegorías –no mencionadas en el texto– del pasado y del porvenir en la vida del poeta. El panel de la izquierda, sugiere el pasado lírico de Solana a través de una idílica escena medieval en la que un trovador dedica versos a su amada

en el balcón de una torre; como contraparte, el panel de la derecha muestra un ambiente lúgubre de un cementerio pedregoso en el que un hombre –apenas perceptible– lamenta la aparición de la Muerte, levantando ambas manos al aire; el tétrico paraje se complementa con un perro negro aullando a la luna y un búho postrado sobre las ramas de un árbol torcido.

Hasta aquí, las ilustraciones para “Marcos Solana” están vinculadas al escrito de Micrós, y las visiones y añadiduras de Ruelas –aunque no coincidan del todo con el texto– están cimentados en el argumento que rige al relato y pueden ser consideradas como obras supeditadas a las palabras de Ángel de Campo. Sin embargo, la viñeta *cul-de-lampe* para “Marcos Solana” (*il.22*), es autónoma al relato y muestra la fijación de su creador hacia los temas macabros y perversos: el cuervo y la calavera hermosamente dibujados, sobresalen por encima del negrísimo fondo que ve rota su pureza por intrincados enramados secos que preludian uno de los recursos compositivos a los que Ruelas recurriría un sinnúmero de ocasiones para “envolver” y enredar los motivos de las ilustraciones de la *Revista Moderna*. Pero más allá de la lectura formal e iconográfica de la imagen, la relevancia de esta viñeta radica en el afanoso ímpetu misterioso que impulsó a Ruelas a explorar incesantemente los terrenos estéticos de lo que Baudelaire precisó como “la belleza del mal”.⁵⁴

54. Vid., Ernesto Feria Jaldón, *Baudelaire, su corazón al desnudo. Seguido de comentarios a los Pequeños Poemas en Prosa* (Madrid: Huerga y Fierro, editores, 2005), 114.



21. Ilustración para "Marcos Solana",
Cartones de Micrós, 1897.



22. Viñeta *cul-de-lampe* para "Marcos Solana",
Cartones de Micrós, 1897.



23. Ilustración para “Mater Dolorosa”,
Cartones de Micrós, 1897.

Mater Dolorosa

“Mater Dolorosa” es una pequeña estampa literaria en la que Micrós parte del fervor de un niño humilde para exponer la devoción religiosa como aliciente y consuelo de los menos privilegiados. El pequeño protagonista del *cartón*, narra sus recuerdos en la sacristía, asistiendo al padre Anselmo en la limpieza y el mantenimiento de las efigies sagradas, entre las que destaca la Mater Dolorosa, figura a la que el niño refiere amorosamente como:

La confidente de nuestras miserias, aquella hermosísima señora que no hablaba; aquella Mater Dolorosa, cuyo retrato se ponía en la cabecera de nuestras camas, era, según decían la que daba el gasto, la que nos proporcionaba zapatos, la que curaba a los enfermos [...] la madre de todos los huérfanos, la consoladora de los afligidos...⁵⁵

La primera ilustración que aparece en “Mater Dolorosa” (*il.23*) se ocupa en la representación de la efigie, y dado que Micrós no puntualiza las características de la imagen, Ruelas la concibe a

55. De Campo, *Cartones*, 88.

partir de convencionalismos a la par de algunas adiciones un tanto extrañas: la Madre de Cristo, en su momento de mayor desconsuelo, es representada conforme a la iconografía habitual –el manto y el velo negros, el corazón atravesado por siete espadas, el nimbo en ráfagas, las manos sobre el pecho...– pero de la base que soporta su figura, emergen un par de florituras que desembocan en brotes de un demonio a su izquierda y de un arcángel a su derecha, personajes ajenos a la iconografía convencional de la Virgen de los Dolores. Si bien, la ilustración de Ruelas no es del todo desafortunada, es cuestionable si el artista logra imprimir su sello personal en la imagen central y su Dolorosa –flanqueada por las representaciones del bien y el mal– no es lo suficientemente expresiva como para reflejar la emotividad devocional del relato de Micrós. Resultan más atrayentes y en mayor consonancia con el repertorio de la obra *rueliana*, las figuras a los lados de la Virgen, particularmente, el demonio alado, quizá el personaje mejor resuelto de la composición.

Las dos ilustraciones subsecuentes, son completamente acordes con la trama del *cartón* de Micrós. En la primera de ellas (*il. 24*), se aprecia al padre Anselmo limpiando cuidadosamente

el rostro de la Mater Dolorosa, mientras que el niño –algunos escalones más abajo de la escalera de tijera que les soporta– sube al párroco las relucientes vestimentas del nuevo ajuar de la Virgen. Generalmente, cuando Ruelas requiere la presencia de personajes infantiles en sus ilustraciones, su fisonomía no está del todo bien resuelta y no logra expresar ternura en los rostros, pero en el caso particular de esta viñeta, al colocar al chiquillo de espaldas y al enfatizar su “torpeza” para subir los escalones; Ruelas reverberó favorablemente las palabras de Micrós e imprimió gracia y dulzura en la pequeña figura infantil. Cada uno de los elementos que componen la



24. Ilustración para “Mater Dolorosa”,
Cartones de Micrós, 1897.



25. Ilustración para “Mater Dolorosa”,
Cartones de Micrós, 1897.

ilustración, ha permanecido claro a pesar de la superposición de planos. El contorno irregular que delimita la viñeta, más que ser un elemento desconcertante, ayuda al balance tonal de la composición y favorece su plasticidad.

La siguiente y última ilustración de “Mater Dolorosa” (*il.25*), alude al momento en el que el padre Anselmo regala al pequeño “una pesetilla” como muestra de agradecimiento por su ayuda en el mantenimiento de las figuras religiosas. El niño, en sus inocentes razonamientos, asume el bondadoso gesto del sacerdote como un incentivo

proveniente de la Mater Dolorosa y comienza a cavilar en qué divertimentos invertirá el obsequio recién recibido. Ruelas se limita a recrear el episodio en el que el padre Anselmo, del mismo modo que en la viñeta anterior, pero de manera más evidente; ha sido caricaturizado, con los cabellos desordenados, la boca con un retrognatismo exagerado y el vientre abombado. El niño, que porta un saquito “rabón” y unos malogrados pantaloncillos cortos, como gesto de su pobreza, también ha sido ejecutado con un tratamiento caricaturesco –quizá más sutil– y así, queda completa la ilustración parca de elementos y de originalidad.

En las tres ilustraciones de “Mater Dolorosa”, el trabajo de Julio Ruelas se muestra constreñido en el texto. Quizá, el relato de Ángel de Campo –que, indudablemente, peca de algo de mojigatería– no incitó al artista al desarrollo de motivos más sugestivos, que por encima de la mera *ilustración* del texto, insinuaran al lector la significación profunda de las palabras de Micrós.

Una humilde

“Una humilde”, *cartón* dedicado a Federico Gamboa, considerado como uno de los máximos representantes del Naturalismo en México; versa en torno a la relación de servidumbre entablada por la criada Nabora y su patrón, un adinerado joven estudiante de medicina. La vieja Nabora, padece un cuadro de dolencias que coinciden con la sintomatología de una tuberculosis mortal, entretanto, indiferente y falto de sensibilidad, el joven aspirante a galeno, pasa los días descansando y ocupando sus pensamientos en su amada Filomena. La desgraciada Nabora, aprovecha los pequeños intervalos libres entre sus labores domésticas en la casa del joven para tratar de curar –modestamente y sin ningún resultado– la terrible enfermedad que más temprano que tarde, la llevaría a su deceso. A la muerte de Nabora, fueron repartidas sus pobrísimas pertenencias entre las que guardaba, con el mayor aprecio, un zapatito de bebé calzado alguna vez por el joven estudiante, aquél, que ante sus desgracias, mostró la más absoluta impasibilidad. En las últimas páginas del *cartón*, el joven recapacita y se lamenta por haber sido tan malagradecido con aquella fea mujer que le sirvió sin reparo a lo largo de toda su vida.

En este relato, Micrós se acerca una vez más al Naturalismo literario, pero su compasión hacia los infortunios de Nabora y la intención moralizante implícita en las reconsideraciones del aspirante a médico, terminan ensombreciendo la objetividad despiadada que, de acuerdo con Émile Zola, es necesaria para la concepción de la literatura perfectamente naturalista.⁵⁶

Julio Ruelas realizó tan sólo un par de ilustraciones para este relato, la primera y más importante de ellas en el formato de tríptico (*il.26*), tal y como lo hizo en una de las viñetas para “Marcos Solana” (*il.21*). En el panel central, aparece el escenario descrito por Ángel de Campo: el joven altanero y sentado cómodamente en el sofá observa con desdén a Nabora quien en actitud de sumisión mantiene la cabeza algo baja y los brazos cruzados descompuestos por encima del delantal; además de la actitud corporal, la vestimenta de los personajes indica su condición social, que finalmente, es recalcada a través de rasgos fisonómicos no

56. “La intervención apasionada o enternecida del escritor, empequeñece la novela, velando la nitidez de las líneas, introduciendo un elemento extraño en los hechos, que destruye su valor científico.”

Émile Zola “El Naturalismo en el teatro”, 161.



26. Ilustración para “Una humilde”,
Cartones de Micrós, 1897.

descritos por Micrós: él tiene “un aire” de *dandy* europeo, mientras que ella es notoriamente indígena. El sofá capitonado, en conjunto con el curioso figurín del tapiz y el patrón de la alfombra, denotan cierta opulencia en el recinto, en el que incluso Ruelas no ha olvidado colocar los huesos y osamentas que servían como material de estudio para el joven aspirante a médico. El panel de la izquierda de la ilustración, muestra las preocupaciones románticas del joven, mediante una escena anacrónica de galanteo amoroso (justo en el mismo tenor que la del panel izquierdo del citado tríptico de “Marcos Solana”). En contraste, en el panel de la derecha, se puede observar a Nabora caminando por un sendero oscuro y siendo orinada por un perro; Ruelas utiliza el desafortunado suceso como muestra de la infortunada condición de la mujer, pero también como vaticino de las mayores desgracias que pronto le acometerán.

La otra ilustración de “Una humilde” (*il.27*), menos elaborada que la anterior, representa a un galeno en ciernes –compañero de estudios del protagonista– dando al joven aristócrata, el diagnóstico fatal de Nabora tras la experimentación y fracaso de un novedoso tratamiento médico. En el fondo de la habitación, reposa Nabora, casi inerte, sobre una sencilla cama de latón. De nuevo, Julio Ruelas apuesta por modelos de representación poco realistas y más bien apegados a la caricatura; la falta de tino y de profesionalismo del doctor en formación, se replican en su atavío desfachatado y su postura corporal desgarbada.

En desigualdad con el texto Micrós, la selección y el desarrollo de los motivos elegidos por Ruelas para las ilustraciones de “Una humilde”; no muestran ningún atisbo de piedad hacia sus protagonistas, adquieren un tono humorístico y omiten por completo la redención moral a través del remordimiento. En este sentido, el ilustrador logró a través de las ilustraciones de “Una humilde”, aproximaciones a motivos naturalistas “más puros” que el propio Ángel de Campo



27. Ilustración para “Una humilde”,
Cartones de Micrós, 1897.

Romana

El último de los *cartones* incluidos en la compilación de 1897, tiene una línea argumental muy similar a la de “Una humilde”; una criada vieja –de nombre Romana– trabaja incondicional e incansablemente para un escritor que la mayoría del tiempo menosprecia y reprueba su labor, pero que al final conjetura:

¡Es bien triste la suerte de las criadas! Le pago cuatro pesos al mes y eso no con puntualidad [...] ¡Cuatro pesos! Y mientras el amo por fumar algunos cigarros en compañía de sus amigos, hablar mal de todo el mundo, bostezar un rato, leer algo de la última novela y escribir unas cuantas cuartillas, se embolsa ciento cincuenta. ¡Oh cotizaciones de la sustancia gris! Sea dicho sin modestia y entre paréntesis.⁵⁷

Nuevamente, en la conclusión del relato, Micrós se muestra misericordioso en lo que quizá haya sido la expiación pública de su condición profesional. Por su parte, Ruelas encuentra asuntos en los que puede dar rienda suelta a su afición por lo macabro. En la primer ilustración de este *cartón* (*il.28*), el artista representa a Romana encorvada, con la canasta bajo el brazo, hundiendo “sus pies, sus pobres pies torpes en el lodazal; quizá se resbala; quizá se cae; quizá

57. De Campo, *Cartones*, 112-13.



28. Ilustración para “Romana”,
Cartones de Micrós, 1897.

la técnica y lo mismo ejecuta con asombrosa claridad las fibras del canasto, que el costillar del esqueleto, aunque este último luzca algo hechizo y no muy proporcionado.

La ilustración próxima (*il.29*), es menos ocurrente y apunta a las labores del “descanso” dominical de Romana; “ella se queda en casa, se sale a peinar a la azotehuela [*sic*] o zurce los harapos de sus enaguas”.⁵⁹ Julio Ruelas muestra el entendimiento total del personaje y aunque Micrós no pormenoriza el episodio, el artista sí lo hace: las dificultades visuales de la mujer, la obligan a acercarse considerablemente a sus remiendos, mientras que las huesudas manos cosen temblorosamente. El aposento, sin duda menesteroso, apenas muestra una silla sencilla y una caja de utensilios para la labor; los zapatos



29. Ilustración para “Romana”,
Cartones de Micrós, 1897.

58. De Campo, *Cartones*, 106.

59. *Ibid.*, 112.

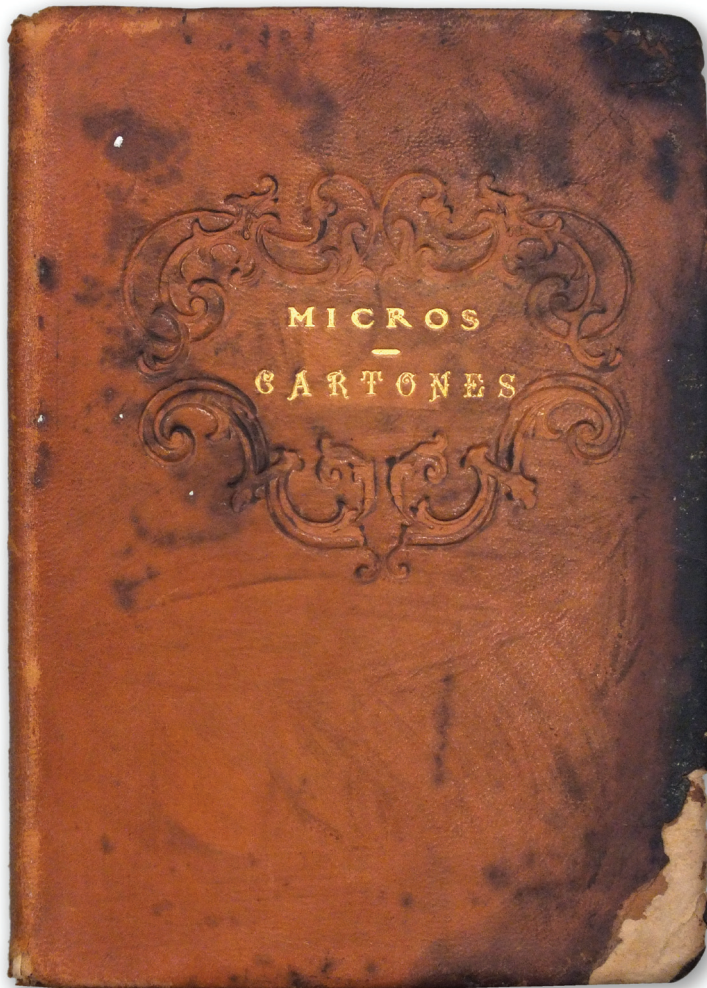
viejos colocados frente a la mujer sentada, descalza, tal vez sean el único “sosiego” auto concedido por la mujer en su día de descanso.

La última viñeta de “Romana” (*il. 30*) –la última, también, de los *Cartones*– no guarda correspondencia con el argumento del *cartón* ya que, a pesar de estar siempre cerca, la Muerte no llega a arrebatarse el último suspiro de Romana, ni de ningún otro personaje del relato. El cuerpo descarnado, reposando sobre un manto colocado encima de una tumba, arrebatando uno a uno los pétalos de un ramillete de flores y los esparce por el aire con una mueca que asemeja una sonrisa. La última viñeta de los *Cartones*, bien se podría entender como una alusión a Átropos, –la tercera de las Moiras– la encargada de realizar, con su tijera, el corte final del hilo de la vida de cada uno de los mortales.

La exquisita ilustración de Ruelas, anuncia el tipo de trabajos que inundarán las páginas de la *Revista Moderna* y a la vez, funciona maravillosamente como viñeta *cul-de-lampe* al trabajo integral de Micrós: de los nueve *Cartones* que constituyen la selección de Ángel de Campo, en seis de ellos la Muerte arrebató la vida de sus protagonistas.



30. Viñeta *cul-de-lampe* para “Romana”,
Cartones de Micrós, 1897.



31. Reproducción al tamaño original de la cubierta de los *Cartones de Micrós*, 1897.

ces abiertas, los blancos colmillos al aire y la lengua caída, así estuvo breve rato. No había perdido el conocimiento: el ruido de los vehículos lo sobresaltaba y el amor á la vida, el temor de perecer triturado, lo espo-leaban para arrastrarse hacia la acera.

Entretanto, el vecindario estaba conmovido: en los balcones y en los zaguanes se asomaban caras curiosas, los mandaderos interrumpían su marcha para formar círculo á la víctima, y los niños, movidos por malsana curiosidad, ó lo lapidaban ó lo punzaban con palos y bastones.

Se llamó al gendarme para que le diera un tiro: si era rábia, matarlo; si estaba envenenado, ¿por qué no acortarle la vida? El joven guardián se negó; los balazos tronaban fuerte y se hacía escándalo.

El animal, en tanto, volvía los ojos á la calle de la Granja, como si por ella esperara ver llegar á Doña Jesús; pero Doña Jesús no parecía.

El Licenciado del 6, que se había bajado del tren, se detuvo en la esquina y no entró a su casa: precisamente frente al zaguán de ella expiraba *Abelardo*.



Abelardo. Acercóse para retroceder; no podía evitarlo, tenía un miedo mor-

32. Reproducción al tamaño original de las páginas 10 y 11 de los *Cartones* de Micrós, 1897.

Toma agua con este bromuro que traje, porque me figuraba..... No, no salimos, eres capaz de hacer una barbaridad. Primero serénate y después veremos.....

—Pero, explícame.. ...

—Nada, una congestión, una simple congestión!

—¿Allá?

—Sí allá..... por eso no puedes poner un pie.

—

Y en efecto, fué una simple congestión alcohólica. La «Chiquita» hacía dos días que venía bebiendo mucho y comiendo en el tívoli. Bailaba una danza sin poderse tener en pie por la embriaguez y el cansancio, cuando cayó para atrás amoratada y rígida, hubo gritos, enmudeció el piano, las mujeres volando las batas chisllantes quisieron huir espantadas, los varones las siguieron y un gendarme, el del punto que hacía la ronda, les cerró el paso. Acudió el Comisario con el personal de la Demarca-



33. Reproducción al tamaño original de las páginas 22 y 23 de los *Cartones* de Micrós, 1897.

nocimiento á la piedad celeste, lleva al
 cuello una medalla de
 los *Santos Cuates*, es-
 peciales abogados pa-
 ra los accidentes de
 esos buenos sujetos.
 Se puede jurar que
 el primer pensamien-
 to, al despertar y des-
 pues de
 la *Sal-*
ve, es la
Chata;
 no la
 olvida
 en todo
 el día,
 y es sin-
 cero,
 y pro-
 fundo,
 el afec-
 to con
 que la
 estrecha entre sus brazos y le besa
 la boca diciéndola: ¿Quién es mi niña



linda? Tres medidas de reglamento al compás del *Arorro*, etc., y su caricia en ambas mejillas.

Fué día de gloria aquel 4 de Marzo, en que por fin le permitieron manejar á la *Chata* á su gusto. Entonces durmió con ella y no se pasó una noche sin que al despertar no viese si había caído de la almohada ó se hallaba descubierta y estremeceida por el frío.

Entretanto, la *Chata* era feliz; pobre, desheredada, nacida en un barrio de gentuza siniestra, jamás esperó aquella suerte; jamás habitar en un ropero de rosa, oliente á ropa perfumada de persona decente, verse acariciada por un querubín tan bueno, sentarse á una mesa con manteles y dormir en mullidos almohadones, entre sábanas limpias. Se hizo de amigos, un señorito decente de porcelana, cuyo oficio era sostener un frasco de perfumes vacío, pero este apreciable amigo hablaba mal el es-

34. Reproducción al tamaño original de las páginas 34 y 35 de los *Cartones* de Micrós, 1897.

na! ella se queda en casa, se sale á péinar á la azotehuela ó zurce los harapos de sus enaguas. Podría salir: yo nunca estoy ahí, pero se puede ofrecer algo y es preciso que pase todo el día y gran parte de la noche sola Es una fiesta para esa pobre devota asistir al *rosario* de la iglesia que queda á dos calles A veces, cuando regreso, tarareando un pedazo de zarzuela y sonriente, se me oprime el corazón al mirarla en un rincón hecha bola, dormitando. Entro de puntillas para que no despierte, pero tiene el oído muy delicado y me oye en el acto. ¡Es bien triste la suerte de las criadas! Le pago cuatro pesos al mes y eso no con puntualidad. En cambio, si dejo olvidado un libro en cualquiera parte y no lo encuentro ¡oh, eso es seguro! le echo la culpa de la pérdida; á ella

que hace muchos meses no se ha tomado ni un alfiler. ¡Cuatro pesos! Y mientras el amo por fumar algunos cigarros en compañía de sus amigos, hablar mal de todo el mundo, bostezar un rato, leer algo de la última



novela y escribir unas cuantas cuartillas, se embolsa ciento cincuenta. ¡Oh cotizaciones de la substancia gris! Sea dicho sin modestia y entre paréntesis.

FIN.

35. Reproducción al tamaño original de las páginas 112 y 113 de los *Cartones de Micrós*, 1897.

Capítulo III

Técnica de las ilustraciones de los *Cartones*

Las 30 ilustraciones que constituyen la colaboración de Julio Ruelas al texto de *Micrós*, presentan recursos técnicos inusuales sumamente interesantes y diferentes al resto de la producción del artista zacatecano. En nuestros días, apenas sobreviven algunos ejemplares de la edición de los *Cartones* de 1897 y se desconoce por completo la existencia de alguna de las ilustraciones “originales” utilizadas para acompañar los *Cartones* de Ángel de Campo, a diferencia de lo que sucede con numerosos dibujos reproducidos en la *Revista Moderna*, cuyos originales, fácilmente pueden ser localizados como parte de los acervos de diversas colecciones públicas y privadas.

Las ilustraciones de los *Cartones* no fueron realizadas con lápiz, pluma, puntaseca, aguada y/o gouache; mas bien, presentan una serie de rasgos e improntas que, a primera vista, parecen impresiones a partir de grabados en planchas de madera. Es muy probable que como parte de su formación en la Academia de Bellas Artes, Ruelas haya realizado grabados en madera, pero conviene apuntar que la enseñanza de la xilografía en la Academia de Bellas Artes se apegó al esquema europeo del siglo XIX,⁶⁰ es decir, propiciando la recreación pictórica mediante el grabado en *madera de pie*, antes que las características rústicas, propias del grabado de *madera de hilo*.⁶¹ Como muestra de ello, podemos observar

60. “La técnica del grabado en madera ejecutada en la Academia de San Carlos durante una gran parte de la segunda mitad del siglo XIX, muestra tanta semejanza con el grabado en metal, que produce la impresión de que llegar a imitarlo, era el ideal de la xilografía. Véase, si no, cómo al claroscuro no trataban de aprovechar las características de la madera, sino de vencerlas, usando la mayor dureza y principalmente la cortada por rizoma que nulificaba las desigualdades de la textura originadas por las fibras de las placas *al hilo*.”

Abelardo Carrillo y Gariel, *Grabados de la Colección de la Academia de San Carlos* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982), 23.

61. “En el grabado en *madera de hilo* se emplean planchas de madera suave cortadas en el sentido de la fibra[...]en el grabado de *madera de pie* se utilizan maderas firmes cortadas en sentido transversal a la dirección de la fibra [...] En la *madera de hilo* se hayan ahuecados

trabajos de alumnos contemporáneos a la formación artística de Ruelas como Ambrosio Tirado, quien participó con algunos grabados en la Exposición Anual de la Academia de Bellas Artes de 1886. (il. I)



I. Ambrosio Tirado, *Distraición Infantil*, 1886.

trozos de superficie o líneas que revelan la energía, mayor o menor, que empleó la mano del grabador; las partes de la superficie que dejó en realce se encuentran aproximadamente a un mismo nivel. La plancha del grabado en *madera de pie*, en cambio, es un relieve múltiplemente escalonado, en el que se evidencia la minuciosa manera de trabajar del grabador, el esmero con quitó porciones de madera ya gruesas, ya muy finitas. Se comprende aquí que cualquier puntito es de gran importancia, precisamente para lograr en la estampa una distribución de tonalidades que abarque todos los grados de intensidad, desde el negro hasta el blanco.”

Paul Westheim, *El Grabado en Madera* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954), 145-146.

En las ilustraciones de los *Cartones*, Ruelas muestra desapego a las enseñanzas de la Academia de Bellas Artes, y en lugar de forzar la técnica para lograr calidades de línea y gradaciones tonales cercanas a “lo pictórico” –como sucede en la mayoría de los grabados posteriores al siglo XVI– el ilustrador, abrazó los fundamentos técnicos de los primeros grabadores en madera, los cuales arrancaban la mayoría del material de la superficie de las planchas, dejando sólo algunas líneas que remembaran al dibujo lineal y sin ninguna pretensión de generar volúmenes y profundidades a través de minuciosas gradaciones tonales (*il. II*).



II. Anónimo alemán, Estampa del *Ars Memorandi*, s. XV.

Es consabido que Ruelas fue particularmente influenciado por la cultura alemana,⁶² lo cual se acentuó con su formación en Karlsruhe, institución cercana a la Academia de Múnich, en cuyos acervos el artista pudo haber encontrado un sinnúmero de estampas teutonas del siglo XV en las que halló, hasta cierto punto, la fuente de inspiración para su desarrollo técnico.

El primer detalle que evidencia las similitudes de la técnica utilizada en las ilustraciones de los *Cartones* con la de las xilografías primigenias alemanas, es el desinterés –o la incapacidad– en el encubrimiento del rastro de las gubias que generó las superficies blancas en la impresión final. En Europa, conforme la técnica del grabado en madera fue evolucionando, poco a poco se fueron haciendo menos evidentes las acciones realizadas por el grabador para obtener la imagen deseada en la superficie de la plancha, a tal grado, que ya en cuantiosos grabados del siglo XVI, la particular talla redondeada e irregular, producto de

62. Ruelas gustaba de la música de Beethoven y Wagner, el Fausto de Goethe era su libro de cabecera y al igual que varios de los artistas románticos alemanes, admiraba la antigüedad clásica grecorromana. Además, sus contemporáneos relatan que era un extraordinario bebedor de cerveza.

la cuenca de la navaja de la gubia, es casi imperceptible, sustituida mas bien por trazos regulares equiparables al dibujo a tinta o al grabado a puntaseca (*il. III*). En varias de las ilustraciones de los *Cartones*, la impronta imprecisa de la gubia permaneció más que evidente (*il. IV*).



III.Hans Schaüfelein, *Santa Brígida como Cimiento Religioso* (detalle), c.1520.



IV. Julio Ruelas, Ilustración para “El puntero y el soldado” (detalle), *Cartones de Micrós*, 1897.

Otra propiedad formal que indica similitudes técnicas a las del grabado en *madera de hilo*, es la calidad de la línea. En el dibujo a tinta –recurso más utilizado en las ilustraciones de Ruelas– el deslizar libre y fluido del plumín de la pluma sobre el papel, deja sobre la superficie una estela delgada y uniforme que conserva su limpieza y precisión aún después de haber pasado por el proceso de impresión fotomecánico (*il. V*). En cambio, la obtención de líneas en la xilografía en *madera de hilo* requiere de un proceso mucho más elaborado: al tratarse de un procedimiento en relieve en el que las porciones dejadas en realce, son las que se imprimen; para generar una línea en la impresión de la estampa, es necesario remover de la plancha, paralelamente, las superficies de material adyacentes a la línea que se desea imprimir. Tanto la complejidad de la operación, como la resistencia inherente del material sólido, traen como consecuencia inevitable una calidad de línea con grosor irregular y cierta angulosidad (*il. VI*).



V. Julio Ruelas, ilustración para “Mes de Noviembre: El Culto a los Muertos” de Remy de Gourmount (detalle amplificado), 1903.



VI. Julio Ruelas, ilustración para “Marcos Solana” (detalle amplificado), *Cartones de Micrós*, 1897.

Ahora bien, desde un punto de vista práctico, resulta un absoluto arcaísmo que Ruelas haya recurrido a la técnica del grabado en *madera de hilo* para ilustrar los *Cartones de Micrós*. Se puede asegurar que para la impresión de las ilustraciones, no se recurrió al antiquísimo proceso en el que se combinaban las planchas de madera con los tipos de imprenta metálicos, lo cual, queda evidenciado por la carencia de declives en las superficies impresas de las ilustraciones y porque, aparentemente, algunas de ellas fueron reducidas para su impresión final.⁶³ Por otra parte, ya desde la segunda mitad de la década de 1870, los sistemas de reproducción de imágenes fotomecánicas eran comunes en los impresos mexicanos,⁶⁴ pero pensar que las ilustraciones de los *Cartones* fueron estampas impresas de grabados en madera que después fueron reproducidas, mediante medios fotomecánicos; también sería caer en la especulación vaga de un proceso demasiado impráctico.

63. Hay que considerar que las páginas del diminuto “libro de bolsillo” miden apenas 9 x 13,2cm y que casi todas las ilustraciones no superan los 5 x 5cm. Al no existir las matrices originales, es imposible determinar qué tanto se escalaron las ilustraciones, y aunque buena parte de la obra de Ruelas fue realizada en formatos más bien pequeños, ninguno de sus trabajos presenta proporciones tan reducidas como las de las ilustraciones más pequeñas de los *Cartones*.

64. Muestra de ello son las ilustraciones para la *Revista Moderna* que fueron reproducidas mediante los fotograbados realizados en los Talleres de Fotograbado de Marcial Ibarra. Vid., Julieta Ortiz Gaytán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* (Ciudad de México, UNAM, 2003), 54.

Entonces, ¿Qué técnica pudo haber utilizado Ruelas para la realización de este excepcional trabajo? Es un hecho que cada una de las ilustraciones surgió a partir de una matriz de metal grabada en relieve, pero esa matriz, pudo haber sido generada a partir de dos procedimientos diferentes: uno sencillo y algo burdo; otro, mediante los últimos adelantos tecnológicos de la época.

Para la realización de las matrices metálicas, Ruelas pudo haber grabado directamente sobre placas tipográficas. Este procedimiento –mayormente conocido a través de la obra de José Guadalupe Posada– es igual al de la xilografía *de pie*, salvo por la sustitución de planchas de metal tipográfico o de grafito, en lugar de las de madera, lo que permite incorporar la plancha grabada en las prensas de las máquinas de impresión modernas inmediatamente, ofreciendo además mayor resistencia y durabilidad que las planchas xilográficas de madera. Salvo el gofrado del papel, la impresión final mediante esta técnica es muy fácil de confundir con la de la xilografía.⁶⁵ Conviene señalar que para las ilustraciones más pequeñas y detalladas de los *Cartones*, es probable que esta técnica se haya complementado con un proceso de reducción mediante medios fotomecánicos.

El otro procedimiento al que se pudo haber recurrido para la generación de las matrices metálicas utilizadas para la impresión de las ilustraciones de los *Cartones*, es la galvanoplastia o electrotipia.⁶⁶ Este proceso electroquímico permite “un facsímil exacto de cualquier objeto que tenga una superficie irregular, ya sea un grabado en acero o cobre, una xilografía, o tipos duros utilizados para la impresión”.⁶⁷ Desde mediados del siglo XIX, este procedimiento fue utilizado para

65. *Vid.*, Rosa Vives Piqué, *Guía para la identificación de grabados* (Madrid: Editorial Arco Libros, 2003), 69.

66. “La galvanoplastia o electroconformación es la producción o reproducción de objetos mediante depósitos electrolíticos [...] Para poder producir o reproducir una pieza mediante depósitos electrolíticos, es necesario tener un molde-forma sobre el cual se deposite [...] una vez conformado el molde-forma, se deposita electrolíticamente sobre el cobre, metal hierro u otro material. Terminado el recubrimiento electrolítico, se funde el metal del molde-forma y las formas obtenidas se pueden emplear tanto como molde o como matriz si se les da la consistencia con otro metal”

F.R. Morral, E. Jimeno y P. Molera, *Metalurgia general*, tomo II (Barcelona: Editorial Reverté, 1985), 930.

67. *Vid.*, Walter George McMillan, *A Treatise on Electro-metallurgy: Embracing the Application of Electrolysis to the Plating, Depositing, Smelting, and Refining of Various Metals, and to the Reproduction of Printing Surfaces and Art-work, Etc.* (Londres: Charles Griffin & Company, Limited, 1910), 151.

la copia de esculturas y en la duplicación de monedas antiguas, pero sobre todo, para hacer reproducciones en cobre de las placas de metal grabadas o planchas de madera que se utilizaban para la impresión de ilustraciones. Se sabe que en México, existían talleres especializados en galvanoplastia desde los últimos lustros del s.XIX,⁶⁸ por lo que es posible que la Librería de la Imprenta Madrileña, haya recurrido a este procedimiento para la impresión de los *Cartones* en 1897; así, Ruelas grabó en madera –o incluso en cera– los juegos de planchas para las ilustraciones y posteriormente, la imprenta mediante galvanoplastia, generó las matrices metálicas para la impresión serial.

Cualquiera que haya sido el procedimiento utilizado para la obtención de las matrices de impresión de los *Cartones*, Ruelas tuvo que enfrentar técnicas mucho más trabajosas y con mayor exigencia física que el dibujo a lápiz o a pluma, el grabado a puntaseca, la aguada o el gouache. Mediante las ilustraciones de los textos de *Micrós*, el artista representó las dificultades de la existencia humana a través de la óptica del escritor; y en los procedimientos necesarios para su reproducción, Ruelas padeció las vicisitudes no del artista académico con formación en Europa, sino las del artesano y obrero de las artes gráficas. Los *Cartones* de *Micrós* acercaron a Julio Ruelas a la realidad por dos derroteros: lo iconográfico y la técnica.

68. "Dos estatuas", *El Monitor del Pueblo*, 1 de noviembre de 1889: 3, *apud.*, Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, III (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 266-267.

ANEXOS

I.

Reflexiones sobre la reproductibilidad: cada impresión, un original

Los avances tecnológicos de la Segunda Revolución Industrial propiciaron nuevos métodos de reproducción masiva que desembocaron en lo que W.M. Ivins denomina como “la mayoría de edad de la imagen impresa”,¹ en la que la proliferación de imágenes alcanzó niveles nunca antes vistos en la historia de la humanidad. En el afamado ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el filósofo alemán señala:

Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos.²

Como muestra de lo argumentado por Benjamin, está la obra gráfica de artistas como Alfons Mucha, Henri de Toulouse-Lautrec, Picasso, Joan Miró y otros tantos Maestros, cuyas impresiones litográficas no son demeritadas en lo absoluto frente a sus trabajos realizados mediante técnicas ajenas a la reproducción serial.

En el caso de la producción artística de Ruelas, las pinturas al óleo, los dibujos, y los escasos aguafuertes, han sido el principal foco de atención en la fortuna crítica de su trabajo, del mismo modo, han constituido el principal *corpus* de las exposiciones en torno a su obra.³

1. W.M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 89.

2. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Ítaca, 2004), 40-41.

3. Las exposiciones importantes que se han realizado hasta el día de hoy en torno al trabajo de Julio Ruelas son: *Julio Ruelas: 1870-1907* presentada en Zacatecas y en el Palacio de Bellas Artes, en el año de 1946; *Exposición Homenaje a Julio Ruelas*, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1965; *Julio Ruelas: Aguafuertes y Dibujos*, exposición en el Museo Diego Rivera, en octubre 1985; *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista*, presentada en el Museo Nacional de Arte, en 2007 y *Julio Ruelas: ascenso a los infiernos*, en el Museo del Estanquillo, en 2007.

Sólo se han recurrido a las ilustraciones impresas en la *Revista Moderna* o en otras publicaciones cuando no existe el dibujo original del cual partieron. En vida, Ruelas apenas participó en cuatro exposiciones,⁴ sólo un círculo cercano de conocidos tuvo contacto con sus trabajos “originales” y en realidad, la admiración y el reconocimiento de sus contemporáneos se dio a través de la publicación de sus ilustraciones en la *Revista Moderna*.⁵ Conviene aquí señalar que, salvo en los primeros números de la *Revista Moderna*, todas las ilustraciones que trabajó Ruelas para el *magazine*, se hicieron ex profeso para la edición; es decir, no se tratan de obras autónomas reproducidas posteriormente en la revista, sino de trabajos desarrollados con el único objetivo de su reproducción masiva en la publicación por lo que a fin de cuentas, se puede considerar que “cada impresión es un original”.

En diversos géneros de la reproducción gráfica como el grabado en planchas de madera o metal, la litografía y más recientemente, la fotografía; cada estampa, impresión o fotografía revelada, es considerada indudablemente como un original. Aunque partan de un elemento material común único como son las planchas en las distintas técnicas de grabado, las piedras en la litografía y los negativos en la fotografía; estas matrices únicas sólo son apreciadas como testimonios del proceso artístico, no como originales ni como obras finalizadas.

Propongo una relectura de la obra gráfica de Ruelas desde una nueva perspectiva, entendiendo las impresiones como la obra finalizada y los dibujos como una etapa previa, como el “recurso fuente” para la impresión mecánica. Se me puede objetar que las impresiones no poseen la calidad y el grado de detalle que presentan los dibujos, pero ¿No sucede exactamente lo mismo en cualquier obra predestinada a

4. La bibliografía existente sobre Julio Ruelas considera que su obra fue expuesta en sólo un par de exposiciones colectivas: la Exposición Anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes, en 1898 y su participación dentro del rubro de artistas becados en el extranjero en la Galería Nacional de Artes Plásticas de 1906. Sin embargo, la revisión hemerográfica en fuentes de la época, arroja un par de exposiciones más:

“El Sr. Julio Ruelas, conocido pintor que estudió en Alemania, está organizando una exposición de pintura y dibujos, conforme a las prácticas seguidas por los sesionistas. También exhibirá un cuadro original de Böckling [*sic*]” (*El Tiempo*, 1º de octubre de 1896).

“[...] Another large portrait just hung in the patio is of a prominent young Chihuahuense, by the Mexican artist Julio Ruelas, who is a portrait painter of great ability” (“Mr. Heredia’s Gemis: Noted feature of the loan art exhibit” en *The Mexican Herald*, 10 de abril de 1902).

5. Al revisar los textos publicados en la *Revista Moderna* tras el fallecimiento del artista, sus contemporáneos arrojan escasas alusiones a su obra pictórica en comparación con las recurrentes referencias a su labor como dibujante e ilustrador

ser multiplicada? Por ejemplo, cuando se tiene la fortuna de contar con los bloques de madera utilizados para la impresión xilográfica, se pueden identificar un sinnúmero de trazos y elementos que se omiten o distorsionan al momento que el rodillo del tórculo presiona el papel contra la plancha entintada; sin embargo, esta pérdida de calidad no demerita a la estampa, sino que se le aprecia como parte de las cualidades intrínsecas de la técnica (*il.A*). Cualquier proceso de reproducción masiva, sin importar los avances técnicos y tecnológicos al momento de su realización, exhibe en mayor o menor medida, modificaciones y “pérdida” de calidad al momento del traslado de la imagen de la matriz a la obra impresa. Aun las técnicas de escaneo e impresión digitales más avanzadas, no son cien por ciento fidedignas.

En cierto sentido, es una fortuna que las ilustraciones de los *Cartones*, sólo hayan llegado a nuestros días a través de los ejemplares bibliográficos que lograron sobrevivir hasta ahora, así, podemos apreciar la obra de Ruelas justo en su etapa final, sin distractores que nos hagan menospreciar su cualidad de “original múltiple”.



A. Albrecht Dürer, *Escudo de armas de Michael Behaim* (detalles de la plancha de madera y la impresión de la estampa), ca. 1520

Como se puede observar en los detalles de la plancha y la estampa; al momento de realizarse la impresión sobre el papel, algunas líneas se han omitido, mientras que otras se han ensanchado o impreso de manera irregular, asimismo, sectores que en la plancha son perfectamente rectilíneos, se vuelven algo sinuosos en la estampa.

Muchos años después de la publicación de las Cartones, Hans Heinz Holz abordaría la problemática del arte como un artículo de consumo de masas:

El arte como artículo de consumo de masas necesita una manera de producción en masa. La forma de la obra ha de poder ser multiplicada sin merma de su modalidad o condición original. Al artista no deben ocurrírsele mil buenos cuadros, sino un par de buenos proyectos modelo que puedan elaborarse por millares de ejemplares. Entonces lo elevado de la edición no disminuye el valor (como ocurre todavía hoy, en contrasentido, con las «litografías originales» firmadas), sino que se le aumenta (como en los «best sellers»). Una esfera del arte plástica prosperaría con ello al lado del libro, del disco, de la fotografía; renunciando a la reivindicación de la obra original, pero interesándose en la mayor calidad en la ejecución.⁶

Retomando las ideas de Heinz Holz ¿Podríamos considerar a los *Cartones* como un “proyecto modelo”? En la última página del libro editado por la Imprenta de la Librería Madrileña, aparecen los costos de otros títulos por el mismo autor: *Ocios y Apuntes*, \$1.00; *Cosas Vistas*, \$0.75; lo más probable, es que la edición de *Cartones* ilustrada por Ruelas, estuviera en un rango de precio similar. El cinematógrafo arribó a México en 1896, el costo de entrada por función era de 50 centavos;⁷ hoy en día, la inmensa popularidad del cine es irrefutable,⁸ en cambio ¿Cuántos artistas contemporáneos pueden ofrecer “proyectos modelo” al costo equivalente al precio de dos funciones cinematográficas? Con estas líneas, no desdeño la calidad del trabajo de los artistas de nuestros días, sólo cuestiono su compromiso para producir piezas congruentes a los hábitos de consumo de nuestro tiempo.

6. Hans Heinz Holz, *De la obra de arte a la mercancía* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 181.

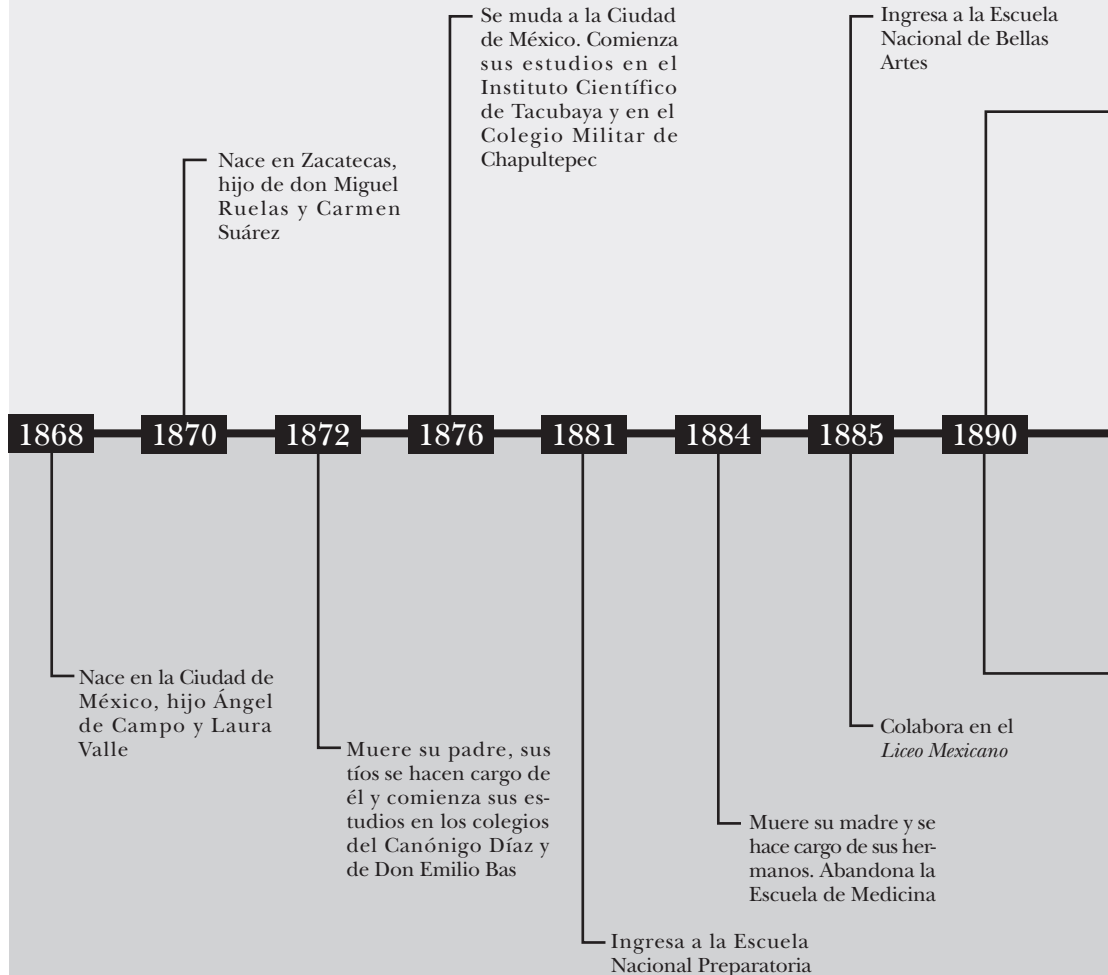
7. Juan Felipe Leal, Carlos Arturo Flores Villela y Eduardo Barraza. *Anales del cine en México, 1895-1911*, Vol.2 (Ciudad de México: Voyeur, 2006), 54.

8. De acuerdo con el Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011, realizado por el IMCINE; México es el país con más número de pantallas en América Latina y a nivel mundial, se encuentra entre los 10 primeros países con más salas de cine. Versión descargable en: <http://www.imcine.gob.mx/media/26138.pdf>, consultada el 15 de mayo de 2014.

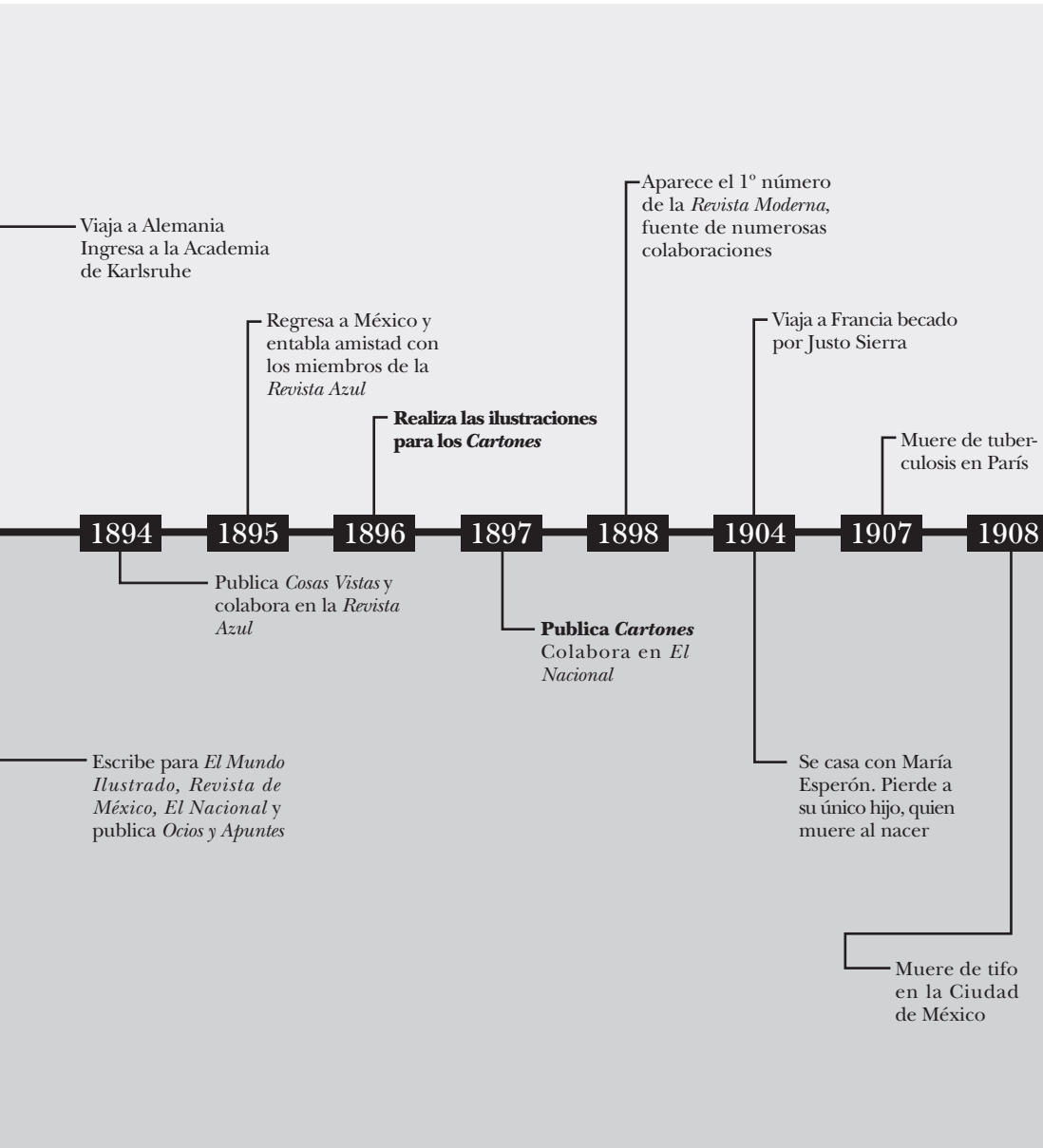
II.

Línea biográfica comparativa de Julio Ruelas y Ángel de Campo, Micrós

Julio Ruelas (1870-1907)



Ángel de Campo, Micrós (1868-1908)



III.

Aprecio de la edición facsimilar de los *Cartones* de Micrós

En 1997, con motivo del centenario de la publicación de la primera edición de los *Cartones*, el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, en conjunto con la Unidad de Publicaciones Educativas de la SEP; realizaron un tiraje de 1,000 ejemplares “facsimilares” bajo la dirección y texto introductorio a cargo de Miguel Ángel Castro, investigador del Instituto citado con antelación y encargado de la recuperación, reedición y estudio de buena parte de la obra de Ángel de Campo, Micrós.

La edición de 1997, recrea el tamaño y formato trabajados por la Librería de la Imprenta Madrileña en 1897, y reproduce fielmente las cajas tipográficas y las ilustraciones de Julio Ruelas sin modificar su armado ni su compaginación. Sin embargo, la tirada de hace algunos años, descuidó varios detalles que objetan su condición facsimilar. Para quienes hemos tenido la oportunidad de conocer ejemplares originales de los *Cartones*,⁹ la cubierta del “facsímil” es inconfundible de la de un original; el supuesto facsímil, presenta una austera cubierta de keratol en verde pizarra oscuro, mientras que los ejemplares originales fueron encuadernados en piel gofrada color natural;¹⁰ además, los originales poseen las esquinas exteriores boleadas, entretanto que el “facsímil” las presenta rectas.¹¹ La selección del papel para la edición “facsimilar” tampoco fue adecuada,

9. Para la realización de este trabajo, se revisaron ejemplares originales en los acervos históricos o reservados de las siguientes bibliotecas: Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana; Biblioteca Ernesto de la Torre Villar del Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora; Biblioteca Rubén Bonifaz Nuño del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México; y la Biblioteca de México “José Vasconcelos”. Sólo el ejemplar de la Francisco Xavier Clavigero posee la cubierta original.

10. El color de la edición de 1997, coincide con la del original localizado en el acervo de la Biblioteca Nacional de México, pero no corresponde ni con el del ejemplar de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, ni con el del libro subastado por la casa de subastas Morton recientemente (Subasta 597, Lote 265, 2 de julio de 2011).

11. Vicente Quirarte justifica así los desatinos; “El lujo de esta edición nace de características que no hubieran disgustado a un hombre que, como Ángel de Campo, amaba la sencillez y la sobriedad. Felipe Garrido [entonces director de la Unidad de Publicaciones Educativas de la SEP]

ya que el papel de los originales –probablemente, marquilla– posee un mayor gramaje y una textura más fibrosa y menos brillante que los de la reedición de 1997.

Estos desaciertos materiales y formales, quizá sean producto de las limitaciones presupuestales en la concepción del proyecto, pero pudieron haber sido solventados de manera creativa con el objeto de ofrecer al lector de nuestros días una edición lo más parecida posible a la original. La edición de los *Cartones* de 1997 debe de ser considerada más como una reimpresión, que como un facsímil.

No obstante, el mayor desatino de la edición “facsimilar” de los *Cartones* va más allá de su ejecución material y más bien, tiene que ver con su distribución. Es consabido que la principal razón para la edición de facsímiles, consiste en facilitar el acceso a obras antiguas o raras cuya consulta está restringida por su fragilidad y excepcionalidad.¹² Desafortunadamente, hoy en día es más fácil tener acceso a una edición original de los *Cartones* que a un ejemplar del tiraje de la edición “facsimilar”. En distintas bibliotecas de la Ciudad de México,¹³ se pueden encontrar ediciones originales que pueden ser fácilmente consultadas con las respectivas reservas necesarias para la manipulación de un material antiguo; en contraste, el “facsímil” apenas está disponible tan sólo en la Biblioteca Nacional, con restricciones en su manipulación bastante cercanas a las de los originales.¹⁴

no esmero para que los bordes del libro se redondearan y el keratol de la encuadernación fuera lo mas cercano posible al original.”

Vicente Quirarte, “Ángel de Campo, ‘Micrós’. *Cartones*” en *Revista Literatura Mexicana*, X. 1/2 (1999): 371

12. Justamente, en la presentación del “facsímil” de los *Cartones*, Miguel Ángel Castro apunta: “Llama la atención que este trabajo de Ruelas no sea mencionado por sus críticos. Me parece que puede ser por la dificultad de obtener un ejemplar de este libro [...] Propósito de esta edición es, precisamente, invitar al estudio y disfrute de estos grabados [...]”

Miguel Ángel Castro, “Una coordenada azul”, presentación de la edición facsimilar de los *Cartones* de Micrós (Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Secretaría de Educación Pública, Unidad de Publicaciones Educativas, 1997), XII.

13. Además de los ejemplares localizables en los acervos mencionados en la nota 9, p. 89; se puede apreciar una versión digitalizada de los *Cartones* en la base de libros digitales de la página de internet de la Dirección General de Bibliotecas de CONACULTA. (http://dgb.conaculta.gob.mx/coleccion_sep/libro_pdf/21000026565.PDF#toolbar=0, consultada el 15 de mayo de 2014).

14. Cabe destacar que la realización de este trabajo surgió a partir del hallazgo de una edición original de los *Cartones* en la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana y que el conocimiento de la edición “facsimilar” de 1997, se dio posteriormente, como resultado de la revisión bibliográfica para la preparación de este texto.

A casi dos décadas de la impresión “facsimilar” de 1997, algunos destacados investigadores de la obra de Julio Ruelas¹⁵ desconocían por completo la existencia de la monografía, antes de que se convirtiera en el eje rector de este trabajo. Conviene cuestionar entonces si los 1,000 ejemplares de la reedición de los *Cartones* de 1997 cumplieron su cometido y si realmente llegaron a buenas manos, o si se vieron desorientados en criterios de distribución equivocados.

15. Como la Dra. Teresa del Conde y el Dr. Fausto Ramírez, ambos miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y con un considerable número de publicaciones versadas en la obra de Ruelas.

Lista de Ilustraciones

Todas las ilustraciones reproducidas en este trabajo –salvo cuando se indique la fuente– surgieron a partir del registro fotográfico de ejemplares originales de los acervos históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

JULIO RUELAS: ARTISTA MEXICANO; NATURALISMO Y CONSTUMBRISMO EN LOS CARTONES DE “MICRÓS” Y OTROS TRABAJOS PREVIOS A LA REVISTA MODERNA

Introducción: Ruellas y su relación con las letras mexicanas de entresiglos:

- I.
Julio Ruelas.
Esperanza. 1902.
Publicada en *El éxodo y las flores en el camino* de Amado Nervo.
Impresión fotomecánica a partir de un dibujo a tinta china.
8,6 x 6 cm.

Capítulo I

Costumbrismo y mexicanidad en la producción artística de Julio Ruelas; los años previos a la Revista Moderna:

- a.
Julio Ruelas.
En las posadas, aprovechando la ocasión. 1897.
Publicada en *El Mundo Ilustrado*, 19 de diciembre de 1897.
Impresión fotomecánica a partir de un gouache.
19,3 x 26,1 cm.
- b.
Julio Ruelas.
La igualdad ante la embriaguez (No. 1). 1897.
Publicada en *El Mundo Ilustrado*, 2 de enero de 1898.
Impresión fotomecánica a partir de un gouache.
22 x 30,3 cm.
- c.
Julio Ruelas.
La igualdad ante la embriaguez (No. 2). 1897.
Publicada en *El Mundo Ilustrado*, 2 de enero de 1898.
Impresión fotomecánica a partir de un gouache.
22 x 30,3 cm.

Capítulo II

Las ilustraciones para los Cartones de Micrós

1.
Julio Ruelas.
Fleuron para “La muerte de Abelardo”. 1896.
Publicado en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
2,9 x 2 cm.
2.
Julio Ruelas.
Ilustración para “La muerte de Abelardo”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
9,5 x 3,4 cm.
3.
Julio Ruelas.
Ilustración para “La muerte de Abelardo”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
6,5 x 5 cm.
4.
Julio Ruelas.
Ilustración para “La muerte de Abelardo” / “El entierro de la Chiquita”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
7,1 x 3 cm.

5.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El entierro de la Chiquita”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
7,8 x 3,1 cm.

6.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El entierro de la Chiquita”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,6 x 3,5 cm.

7.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El entierro de la Chiquita”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
7x 2,4 cm.

8.
Julio Ruelas.
Friso para “El cuento de la Chata Fea”. 1896.
Publicado en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
5,2 x 3,2 cm.

9.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El cuento de la Chata Fea”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
8 x 3,9 cm.

10.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El cuento de la Chata Fea”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
3,6 x 5,6 cm.

11.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El cuento de la Chata Fea”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
11 x 5,6 cm.

12.
Julio Ruelas.
Friso para “El puntero y el soldado”. 1896.
Publicado en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
6,2 x 2,2 cm.

13.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El puntero y el soldado”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
9,8 x 6 cm.

14.
Julio Ruelas.
Viñeta cul-de-lampe para “El puntero y el soldado”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
6 x 2,6 cm.

15.
Julio Ruelas.
Friso para “El Inocente”. 1896.
Publicado en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4 x 2 cm.

16.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El Inocente”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
10,4 x 4,5 cm

17.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El Inocente”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
10,1 x 6 cm

18.
Julio Ruelas.
Ilustración para “El Inocente”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
5,8 x 7,5 cm

19.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Marcos Solana”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,6 x 2,8 cm.

20.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Marcos Solana”. 1896.

Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,1 x 4,1 cm.

21.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Marcos Solana”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
8,2 x 4,8 cm.

22.
Julio Ruelas.
Viñeta cul-de-lampe para “Marcos Solana”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,6 x 1,6 cm.

23.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Mater Dolorosa”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,5 x 5 cm.

24.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Mater Dolorosa”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,2 x 6,2 cm.

25.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Mater Dolorosa”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
3 x 3,7 cm.
26.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Una humilde”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
8,7 x 4,7 cm.
27.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Una humilde”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,3 x 4 cm.
28.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Romana”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,1 x 4,4 cm.
29.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Romana”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
3,5 x 3,2 cm.

30.
Julio Ruelas.
Ilustración para “Romana”. 1896.
Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.
Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.
4,3 x 2,9 cm.
31.
Reproducción al tamaño original de la cubierta de los *Cartones* de Micrós, 1897.
32.
Reproducción al tamaño original de las páginas 10 y 11 de los *Cartones* de Micrós, 1897.
33.
Reproducción al tamaño original de las páginas 22 y 23 de los *Cartones* de Micrós, 1897.
34.
Reproducción al tamaño original de las páginas 34 y 35 de los *Cartones* de Micrós, 1897.
35.
Reproducción al tamaño original de las páginas 112 y 113 de los *Cartones* de Micrós, 1897.

Capítulo III Las ilustraciones para los *Cartones* de Micrós

- I.
Ambrosio Tirado.
Distracción Infantil. 1886.
Estampa xilográfica a partir de plancha grabada en *madera de pie*.
18,9 x 24,4 cm.
Colección Andrés Blaisten
Fuente: <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexEsp.asp?myURL=paintingSpanishFondo&numID=6062>
(consultada el 15 de mayo de 2014).
- II.
Anónimo alemán.
Estampa del *Ars Memorandi*. s.XV.
Estampa xilográfica a partir de plancha grabada en *madera de hilo*.
17 x 13 cm.
Bayerische Staatsbibliothek
Fuente: <http://www.spencerart.ku.edu/images/print/almanac/prjxc82.jpg>
(consultada el 15 de mayo de 2014).

III.

Hans Schaüfelein.

Santa Brígida como Cimiento Religioso (detalle). c.1520.

Estampa xilográfica a partir de plancha grabada en *madera de hilo*.

22,4 x 16,5 cm.

München, Staatsbibliothek.

Fuente:http://art.famsf.org/sites/default/files/art/hans_leonhard_schaufelein/3307201302600032.jpg (consultada el 15 de mayo de 2014).

IV.

Julio Ruelas.

Ilustración para “**El puntero y el soldado**” (detalle). 1896.

Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.

Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.

9,8 x 6 cm.

V.

Julio Ruelas.

Ilustración para Mes de Noviembre: El Culto a los Muertos de Remy de Gourmount (detalle amplificado).

1903.

Tinta china sobre papel.

15,4 x 23,7 cm.

Col. Particular.

VI.

Julio Ruelas.

Ilustración para “Marcos Solana” (detalle). 1896.

Publicada en *Cartones* de Ángel de Campo, Micrós, 1897.

Impresión a partir de plancha tipográfica / Impresión a partir de plancha reproducida por galvanoplastia.

8,2 x 4,8 cm.

ANEXOS

Anexo I

Reflexiones sobre la reproductibilidad: cada impresión, un original

A.

Albrecht Dürer.

Escudo de armas de Michael Behaim.

Ca. 1520.

Plancha de madera de boj.

28,2 x 19,7 cm.

Estampa xilográfica a partir de plancha grabada en *madera de hilo*.

29,5 x 20,6 cm.

The Morgan Library & Museum.

Fuente:<http://arttattler.com/archivedurer.html>

(consultada el 15 de mayo de 2014).

Bibliografía

Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Ítaca, 2004.

_____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés Weikert. Ciudad de México: Ítaca, 2003.

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Grabados de la Colección de la Academia de San Carlos*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1982.

Campo, Ángel de. *Cartones*. Ciudad de México: Imprenta de la Librería Madrileña. 1897.

_____. *Cartones*. Introducción de Miguel Ángel Castro. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas; SEP, Unidad de Publicaciones Educativas, 1997.

_____. *Cosas Vistas y Cartones*. Prólogo de María del Carmen Millán. Ciudad de México: Porrúa, 2003.

Ceballos, Ciro B.. *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Ciudad de México: UNAM, colección Al Siglo XIX. Ida y Regreso, 2006.

Clark de Lara, Belem. *El modernismo en México a través de cinco revistas*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.

_____. *Revista Moderna de México, 1903-1911*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002.

Conde, Teresa del. *Julio Ruelas*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

_____. *Julio Ruelas: Aguafuertes y dibujos*. Guanajuato: CONACULTA; Gobierno del Estado de Guanajuato, 1989.

_____. *Una Visita Guiada*. Ciudad de México: Ed. Plaza Janés, 2003.

_____. *Freud y la psicología del arte*. Ciudad de México: Random House; Debolsillo, 2006.

Chumacero, Alí. *Los momentos críticos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Crespo de la Serna, Jorge Juan. *Julio Ruelas en la vida y el arte*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

- Feria Jaldón, Ernesto. *Baudelaire, su corazón al desnudo. Seguido de comentarios a los Pequeños Poemas en Prosa*. Madrid: Huerga y Fierro, editores, 2005.
- Fernández, Justino. *El arte moderno en México; breve historia, siglos XIX y XX*. Ciudad de México: Robredo, 1937.
- _____. *Arte moderno y contemporáneo de México*. Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1952.
- _____. *El arte del siglo XIX en México*, 3ª ed. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche (The Uncanny)*. Londres: Penguin Classics, 2003.
- García Barragán, Elisa. *Dibujo y grabado en los siglos XIX y XX*. Madrid: La Muralla, 1982.
- Heinz Holz, Hanz. *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Ivins, William Mills. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Jiménez Rueda, Julio. *Antología de la prosa en México*. Ciudad de México: Ediciones Botas, 1946.
- Linton, William James. *Some practical hints on wood-engraving*. Boston: Lee & Shepard Publishers, 1879.
- López Domínguez, Leonor y Asiain, Aurelio. *Julio Ruelas*. Ciudad de México: Casa de Bolsa Cremi, 1987.
- Lucie-Smith, Edward. *Symbolist art*. London: Thames & Hudson, 1972.
- McMillan, Walter George. *A Treatise on Electro-metallurgy: Embracing the Application of Electrolysis to the Plating, Depositing, Smelting, and Refining of Various Metals, and to the Reproduction of Printing Surfaces and Art-work, Etc..* Londres: Charles Griffin & Company, Limited, 1910.
- Mayer, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Tursen, Hermann Blume Ediciones, 1988.
- Miranda, Pablo B. y Berndr León Mariscal, Beatriz. "José Guadalupe Posada y las innovaciones técnicas en el periodismo ilustrado de la Ciudad de México" en *Posada y la Prensa Ilustrada. Signos de modernización y Resistencia*. Ciudad de México: MUNAL, 1996.
- Morral, F.R., Jimeno, E. y Molera, P.. *Metalurgia general*. Barcelona: Editorial Reverté, 1985.

- Ortíz Gaytán, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. Ciudad de México: UNAM, 2003.
- Paz, Octavio, “José Guadalupe Posada y el grabado latinoamericano” en *México en la obra de Octavio Paz; III. Los privilegios de la vista. Arte en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- Rodríguez Lobato, Marisela. *Julio Ruelas... Siempre vestido de huraña melancolía*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1998.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- Tablada, José Juan. *Las sombras largas*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993
- . *La feria de la vida. Memorias I*. Ciudad de México: UNAM, 2010.
- Valdés Valdés, Héctor. *Índice de la revista moderna: arte y ciencia, 1898-1903*. Ciudad de México: UNAM, 1967.
- VV.AA. *Julio Ruelas, 1970-1907*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, 1946.
- . *Catálogo Exposición Homenaje Julio Ruelas*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, 1965.
- . *Revista Moderna de México. Arte y Ciencia*, Edición Facsimilar, vols. I-VI. Ciudad de México: UNAM, Dirección de Literatura, 1987.
- . *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura y artes decorativas*. Madrid: Ediciones Istmo, 1994.
- . *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. Esther Acevedo. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Curare, 2002.
- . *El espejo simbolista: Europa y México, 1870-1920*. Ciudad de México: CONACULTA / INBA; MUNAL, 2004.
- . *El cuento mexicano en el modernismo: antología*. Introducción, selección y notas, Ignacio Díaz Ruiz. Ciudad de México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2006.
- . *El juguete mexicano*, coord. Enrique Florescano. México: Taurus; Gobierno del Estado libre y soberano de Michoacán de Ocampo; Secretaria de turismo; Santillana, 2006.

VV.AA. *El viajero lúgubre: Julio Ruelas modernista. 1870-1907*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes; Editorial RM; Museo Nacional de Arte, 2007.

———. *Pueblo y Canto: La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick-Tack*. coord. Miguel Ángel Castro. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2011.

———. *El arte en tiempos de cambio: 1810, 1910, 2010*. coord. Hugo Arciniega, Louise Noelle y Fausto Ramírez. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Vives Piqué, Rosa. *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Arco Libros, 2003.

Westheim, Paul. *El Grabado en Madera*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

Zola, Émile. *El Naturalismo: Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

Hemerografía

Anónimo. 1896. *El Tiempo*, 1º de octubre de 1896, sección Gacetilla.

_____. 1898. Nuestros grabados: La igualdad ante la embriaguez. *El Mundo Ilustrado*, 2 de enero.

_____. 1902. Mr. Heredia's Gemis: Noted feature of the loan art exhibit. *The Mexican Herald*, 10 de abril.

Frías y Soto, Hilarión. 1894. Los del porvenir. Micrós. -(Ángel de Campo) II. *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de noviembre.

Webgrafía

Bayerische Staatsbibliothek. Anónimo alemán. Estampa del *Ars Memorandi*. s.XV. <http://www.spencerart.ku.edu/images/print/almanac/prjxc82.jpg> (consultada el 15 de mayo de 2014).

Colección Andrés Blaisten. Ambrosio Tirado. *Distracción Infantil*. 1886. <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexEsp.asp?myURL=paintingSpanishFondo&numID=6062> (consultada el 15 de mayo de 2014).

CONACULTA. Dirección General de Bibliotecas. Versión digitalizada de los *Cartones* de Micrós, 1897. http://dgb.conaculta.gob.mx/coleccion_sep/libro_pdf/21000026565.PDF#toolbar=0 (consultada el 15 de mayo de 2014).

IMCINE. Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2011. <http://www.imcine.gob.mx/media/26138.pdf> (consultada el 15 de mayo de 2014).

The Morgan Library & Museum. Albrecht Dürer. *Escudo de armas de Michael Behaim*. Ca. 1520. <http://arttattler.com/archivedurer.html> (consultada el 15 de mayo de 2014).

München, Staatsbibliothek. Hans Schaüfelein. *Santa Brígida como Cimienta Religioso*. c.1520. http://art.famsf.org/sites/default/files/art/hans_leonhard_schauelein/3307201302600032.jpg (consultada el 15 de mayo de 2014).

