



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: Sobre la mesa puesta: Couto, Tablada y Enciso, tres eslabones en la concepción del muralismo mexicano

Autor: Rius Caso, Luis

Forma sugerida de citar: Ruis, L. (2023). Sobre la mesa puesta: Couto, Tablada y Enciso, tres eslabones en la concepción del muralismo mexicano. *Cuadernos Americanos*, 3(185), 95-102.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XXXVII, Núm. 185, (julio-septiembre de 2023).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: [cialc-sibiunam@dgb.unam.mx](mailto:cialc-sibiunam@dgb.unam.mx)

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

# Sobre la mesa puesta: Couto, Tablada y Enciso, tres eslabones en la concepción del muralismo mexicano

Por *Luis Rius Caso*\*

**E**N ESTE TEXTO PRETENDO ABORDAR algunos antecedentes teóricos del muralismo mexicano que se inició con la decoración de los muros del antiguo Colegio de San Ildefonso en 1922. Me referiré en particular a dos escritores que vislumbraron al muralismo dentro de un determinado modelo sistémico, con miras al futuro del arte nacional: José Bernardo Couto (1803-1862), autor del célebre *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, publicado en 1862, y José Juan Tablada (1871-1945), poeta, crítico, historiador del arte y autor, entre otras joyas, de *Hiroshigué*, libro sobre el pintor japonés Utagawa Hiroshige publicado en 1914.

Al advertir la genealogía teórica y práctica del movimiento, es decir, lo que en textos como su autobiografía José Clemente Orozco (1883-1949) consideró dejar “la mesa puesta” al muralismo posrevolucionario, suele darse por hecho lo expuesto por el artista jalisciense sin mayor cuestión.<sup>1</sup> Orozco resalta sobre todo el antecedente clarísimo de Gerardo Murillo, el *Dr. Atl* (1875-1964), y del Centro Artístico de 1910, pero deja fuera eslabones importantes como son los autores mencionados, sobre todo a Tablada, quien no sólo fue su propio descubridor como artista en los tiempos sombríos de Victoriano Huerta sino también su intermediario con José Vasconcelos, a quien lo presentó en el momento oportuno. Volveremos a ello después de abordar el antecedente decimonónico de Couto.

Como es sabido, en su admirable *Diálogo sobre la pintura en México*, el futuro imaginado por Couto para la plástica consideraba al muralismo —basado en las decoraciones realizadas por los misioneros en los muros de edificios religiosos— un género fundamentado

---

\* Docente e investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, México; e-mail: <adolfo\_mantilla\_@enah.eduh.mx>.

<sup>1</sup> José Clemente Orozco, *Autobiografía*, 8ª reimpr., México, Era, 1999.

tanto en la tradición clásica europea como en la mexicana. El autor veracruzano no fue el único en imaginar dicho futuro, común al pensamiento crítico de avanzada de su tiempo, pero sí en darle una proyección sistémica basada en “escuelas” que le dieran consistencia institucional tanto al arte como al país en estado de desgracia —recordemos que estaba muy reciente la pérdida de Texas y del Septentrión, además de la invasión francesa—, en la lógica de que la parte representa al todo. Así, motivado por el doble imperativo de ajustar un largo proceso cultural a un estilo o a una escuela, y de inventarle un pasado tan necesario en términos de legitimidad como el presente y el futuro —aplicando la visión inmanente y progresiva de Johann J. Winckelmann—, Couto identificará la “suavidad y blandura” como elementos comunes a la pintura más representativa del país entre los siglos XVI y XIX, y por ende también constitutivos de lo que denominó la primera Escuela Mexicana de Pintura.

Atrapado en un pasado exclusivamente virreinal y en un presente de tal precariedad identitaria, Couto se dio a la tarea de inventar un futuro mucho más trascendente al que le ofrecían la “suavidad y blandura” de la primera Escuela y los incultos ricos de la época, para proyectar a la joven Patria con la promesa de una expresión simbólica más apropiada a su razón de ser. Couto escribió (y se justifica la larga cita):

Hay, sin embargo, un género en que acaso podrá todavía emplearse y que hace poco mencionábamos: la pintura mural. Es probable que en lo venidero se manden hacer pocos cuadros al óleo; pero quizá se introduzca el uso de decorar con esa otra, los templos, los edificios públicos, los salones de los ricos. Algún día conocerán estos últimos que la ornamentación que hoy dan a sus casas, y en que por cierto no se muestran parcos, revela un gusto poco culto y sin doctrina [...] Cuando una educación más cuidada enderece y purifique sus gustos, se correrán de eso y conocerán que nunca los artefactos mecánicos pueden parangonarse con las obras del ingenio. Para abrir si es posible este camino, se ha ataviado por nuevo estilo la última galería hecha aquí en la Academia, y lo haremos (Dios mediante) sobre mayor escala en las paredes y techumbres del gran salón construido en la fachada. Los frescos que allí trabajen nuestros alumnos [...] acaso les proporcionen ocupación para lo venidero, si logramos que el público forme su paladar y tome gusto a estas cosas. Tal es la mira que nos hemos propuesto.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* (1947), Manuel Toussaint, ed., pról. y notas, México, FCE, 2006, tomo 1, pp. 109-110.

Tablada, por su parte, intentará algo muy similar desde sus inicios como escritor, particularmente como crítico de arte, e, inspirado en el imperativo de transformar el anquilosado arte nacional, influirá en el proceso de las artes plásticas de muy diversos modos. Pero será en su libro *Hiroshigué* donde afirmará una visión prospectiva cuya claridad conceptual lo revela como un eslabón que conecta a esa primera Escuela Mexicana de Pintura con la segunda, la hoy reconocida como tal.

Deberé regresar sin embargo al Dr. Atl para intentar establecer el eslabón con Tablada, ya en el siglo xx. El Centro Artístico fue una organización nacida al calor del éxito de una muestra colectiva de pintores mexicanos, que se confrontó con otra de famosos pintores españoles. Dirigido por el infatigable y multifacético Dr. Atl, el Centro Artístico exigió al gobierno muros de edificios públicos para decorarlos, buscando con ello satisfacer la *ambición suprema* de los artistas nacionales, término utilizado por Orozco, seguramente con conocimiento de las propuestas vertidas por José Bernardo Couto, Felipe López López y otros críticos decimonónicos de quienes tenía noticia. Sin duda, entre ellos figuraba el culto ministro de Educación, Justo Sierra, que también escribió textos de crítica de arte en sus novedades. Sensible a tal petición, Sierra otorgó a los miembros del Centro Artístico los muros del Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Con todo listo para iniciar un nuevo capítulo del arte en el imponente recinto, en noviembre de 1910 estalla la gesta revolucionaria y los artistas se vieron obligados de pronto a dejar la mesa puesta para quienes llegarían a ese mismo espacio doce años después, una vez concluida la lucha armada.<sup>3</sup>

El Centro Artístico de 1910 es ya un eslabón muy próximo al muralismo mexicano, que se enlaza en lo inmediato con ciertas ideas vertidas por Tablada a propósito de artistas como Jorge Enciso (1879-1969), y muy particularmente en lo escrito en *Hiroshigué*, donde alaba la obra mural de este pintor jalisciense, en el contexto de un gran estudio referido en buena medida a la estética japonesa

---

<sup>3</sup> Véase Fausto Ramírez, “Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo”, en *1910: el arte en un año decisivo. Exposición de artistas mexicanos*, catálogo de la exposición, con ensayos de Álvaro Matute, Fausto Ramírez y Pilar García de Germenos, México, INBA/Munal, 1991, pp. 19-63.

del *ukiyo-e*.<sup>4</sup> El mural de Enciso, empezado a finales de 1910 y concluido un año después, sintoniza las búsquedas mexicanistas de entonces —como las encabezadas por el Dr. Atl— con las del poeta y crítico de arte, quien prácticamente observa en dicha obra un *meisho* japonés extendido y magnificado. En la óptica de Tablada, el mural consolida una visión vanguardista en ese presente, a la vez que un futuro deseable para el arte mexicano. No está de más, por lo tanto, recordar que es un antecedente directo del movimiento mural. Al respecto, escribe Orlando Suárez: “Por encargo de Justo Sierra [Jorge Enciso] decora las escuelas Gertrudis de Armendáriz y Vasco de Quiroga en la Colonia de la Bolsa (hoy Morelos), con motivos mexicanos, los primeros de su tipo en el muralismo del siglo xx. Fueron iniciadas en diciembre de 1910 y concluidas el 16 de mayo de 1911”.<sup>5</sup>

Tenemos entonces que, aunque tímido y bajo presiones, como lo demuestra Pilar García de Germenos en un magnífico estudio, el primer “mecenas de Estado” del México moderno que apoyó la decoración mural de edificios públicos, con una pintura orientada al rescate de lo mexicano, fue Justo Sierra. Al tanto de ello, es válido especular sobre la influencia que pudo haber ejercido Tablada en la decisión de este sorprendente personaje de impulsar tanto al Centro Artístico del Dr. Atl como al trabajo mural de Enciso. Recordemos que Sierra fue titular del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública y Bellas Artes entre 1905 y 1911, en pleno crepúsculo del porfirato, y que a él se debieron el establecimiento del primer sistema de educación pública en el país y la reorganización de la Universidad Nacional, asuntos ambos en los que estuvieron involucrados proyectos de pintura mural.

Ahora bien, también hay que considerar la cercanía de Tablada con Sierra, reafirmada por el matrimonio del primero con la sobrina del humanista campechano, así como su trabajo dentro del Ministerio de Educación. Desde ahí dio impulso a los artistas llegados de Guadalajara, alumnos del maestro brasileño Félix Bernardelli

---

<sup>4</sup> El término *ukiyo-e* ha sido traducido como “pintura del mundo flotante” y designa a un tipo de grabado en madera, de insuperable calidad técnica, producido en Japón entre los siglos xvii y xx.

<sup>5</sup> Orlando S. Suárez, *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, 1972, pp. 131-132.

(el propio Enciso, Roberto Montenegro y Rafael Ponce de León, entre otros) y apoyó con su pluma políticas del ministerio como las de respaldar la formación de mexicanos en el extranjero a través de becas y la contratación de maestros foráneos —como el pintor, escultor y acuarelista barcelonés Antoni Fabrés— para modificar métodos de enseñanza, entre otras tantas diligencias. Dada esta cercanía, es viable suponer que Tablada también contribuyó en este impulso a la pintura mural. En 1906, el Dr. Atl y Tablada eran una suerte de mandarines del arte que intervinieron en la famosa exposición de artistas de la revista *Savia Moderna*, eslabón fundamental de este proceso, y asentaron las bases de una rivalidad feroz entre ellos que a lo largo del tiempo se manifestó en guerras de maledicencias y haikús, descalificaciones, exclusiones y ninguneos.

Al escribir *Hiroshigué* años después (1914), Tablada tenía la intención de ser el continuador de los hermanos Goncourt, quienes escribieron en Francia dos monografías dedicadas a Katsushika Hokusai y Kitagawa Utamaro, pintores y grabadores japoneses de los siglos XVIII y XIX. Pero también tenía otra intención, de carácter local y de primerísima importancia para él como crítico: brindar las claves de la transformación del arte mexicano.

Como bien ha señalado la escritora y traductora Atsuko Tanabe, el poeta utilizó el japonismo “como una palanca” para despertar entre los artistas mexicanos el interés por un arte popular y nacional, a partir de una expresión moderna.<sup>6</sup> Tablada entra en materia aludiendo a los famosos *meisho*, que son guías de Japón ilustradas por grandes artistas, donde figuran paisajes y episodios típicos, así como representaciones de mitos y leyendas de distintos periodos históricos. En la muy significativa compañía de John Ruskin, exalta su gran belleza y notable función de hacer “amable a la patria cuyos encantos pregonan”,<sup>7</sup> al tiempo que lamenta que en México los artistas no hayan querido o sabido encontrar algo similar que revele las singulares bellezas del país, que permanecen ignoradas y recónditas. No bien expone la queja en esos términos, el autor matiza y establece algunas ponderaciones en una nota a pie de página de notable trascendencia historiográfica; exculpa en ésta a cuatro

<sup>6</sup> Atsuko Tanabe, *El japonismo de José Juan Tablada*, México, UNAM, 1981, p. 16.

<sup>7</sup> José Juan Tablada, *Hiroshigué: el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, México, Monografías Japonesas, 1914, p. 70.

artistas de talento: José María Velasco, Alfredo Ramos Martínez, Jorge Enciso y José Clemente Orozco. A Velasco por haber hecho una obra respetable, no obstante su adscripción al “nefasto canon académico”; a Ramos Martínez por haberse inspirado sobre todo en “bellezas nuestras” al realizar sus primeras obras; a Enciso por haber realizado con el conjunto de su obra pictórica “un himno ferviente y emocionado a los prestigios de nuestra naturaleza y del alma ancestral”. El artista tapatío le parece a Tablada el más mexicano de los pintores de entonces, y también el “que más se acerca a la honda y perfecta manera de sentir de un japonés”. Omitiendo las decoraciones murales realizadas por el Dr. Atl en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1908 —las cuales fueron borradas por la censura de la pudorosa Carmelita Romero Rubio—, a Tablada le complace mencionar la existencia de esas “dos raras cualidades” en obras decorativas de Enciso, que en su opinión deben considerarse como el preámbulo al muralismo: los ya citados frisos de las escuelas públicas de la Colonia de la Bolsa. Por último, Tablada exculpa a Orozco argumentando: “Aunque en otro terreno, un joven e interesantísimo pintor, José Clemente Orozco, promete también hacer una obra mexicana cuyos comienzos son estimables ya”.<sup>8</sup>

¿Por qué en su visión de la mesa puesta, los protagonistas del muralismo excluyeron la insoslayable referencia de Enciso, y la no menos importante del poeta, crítico e historiador Tablada? Me atrevo a dar algunas razones: además de su relación bipolar con el Dr. Atl, Tablada se enemistó a muerte con Orozco, y mantuvo otra relación bipolar (a cual más interesante) con Diego Rivera, marcada por notables capítulos de camaradería y por grandes insultos, como podemos apreciarlo en uno de los paneles de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y en algunos haikús. Pero más que nada, es de considerarse que la segunda Escuela Mexicana de Pintura, la que inaugura el muralismo en 1922, aquella que soñó Couto y no pudieron consolidar Sierra y el Dr. Atl, necesitaba nacer de una ruptura radical con la tradición, un antes y un después, como en buena medida lo hizo el movimiento revolucionario armado. Se podían encontrar continuidades, parecidos de familia, pero lo nuevo tenía que ser completamente nuevo, decididamente ruptural, y dejar

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.



atrás ese pasado de rancia burguesía al que perteneció Tablada, al lado de tantas personalidades que caricaturizó Rivera en sus murales de la SEP, ya con su estilo bien definido y asombrosa eficacia.

En su *Historia del arte mexicano*, publicada en 1927, Tablada continúa el linaje historiográfico de Couto y de otro autor, Ramón Revilla —brillante, no obstante su profundo conservadurismo—, y por primera vez establece una visión integral del arte mexicano que tiene como origen el arte precolombino. Aparte de dar el crédito que le correspondía a Rivera y a varios de los precursores, insiste en los antecedentes muralísticos de Enciso, “el más japonés y mexicano de nuestros artistas”, y una vez más excluye al Dr. Atl. ¿Las razones? Creo que quedaron apuntadas líneas atrás. Pero queda pendiente lo que al respecto pueda decirnos la gran investigación que sobre Enciso es necesario realizar.

Sirva de momento comprobar, una vez más, cómo la realidad histórica es construida con relatos, algunos verídicos y otros muy cercanos a la ficción, que pasan de generación en generación, reiterando y excluyendo. En aras de repensar este tema, tengamos recuerdo de dos de los abordajes históricos y teóricos que en el medio del muralismo fincaron una construcción del arte nacional: el de Couto, anclado en un historicismo de raigambre neoclásica, y el de José Juan Tablada en binomio con Jorge Enciso, anclado en una poética inspirada, con sutileza, no con obviedad, en la estampería japonesa de Hiroshigue, Hokusai, Utamaro y otros exponentes del ukiyo-e.

RESUMEN

El muralismo mexicano fue un movimiento artístico, vinculado con múltiples procesos, cuyo surgimiento se concretó en 1922. No se trata, sin embargo, de un fenómeno que brotó espontáneamente; por el contrario, el muralismo tuvo un largo proceso de maduración teórica que involucró a artistas, escritores, historiadores y críticos de arte de diversas épocas. Este breve texto da cuenta del desarrollo del movimiento en la historiografía y de cómo en los años veinte, principalmente a través del escritor José Juan Tablada, la idea llegó hasta José Vasconcelos, entonces rector de la Universidad Nacional y poco después secretario de Educación Pública. Al frente de estas instituciones Vasconcelos dio un fuerte impulso a las artes.

*Palabras clave:* José Bernardo Couto (1803-1862), José Juan Tablada (1871-1945), Jorge Enciso (1879-1969), primera Escuela Mexicana de Pintura, segunda Escuela Mexicana de Pintura.

ABSTRACT

Mexican muralist movement was an art movement —linked to multiple processes— that materialized in 1922. Its occurrence was, nonetheless, not spontaneous; on the contrary, muralist movement's theoretical maturity development was long and engaged artists, writers, historians and art critics in different times. This succinct essay presents the movement's development from a historiographic perspective while explaining how, during the 1920's and mainly thanks to writer José Juan Tablada, the idea came to José Vasconcelos' attention, who then was rector of Universidad Nacional de México and later secretary of Public Education. As leader of these institutions, Vasconcelos advanced arts mightily.

*Key words:* José Bernardo Couto (1803-1862), José Juan Tablada (1871-1945), Jorge Enciso (1879-1969), first Mexican Painting School, second Mexican Painting School.