

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES**



**ANALOGÍAS E INTERPRETACIÓN DE LOS MURALES DE
LA CASA DEL CAMPESINO**

POR

FRANCISCO JESÚS BLANCO WONG

**COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN ARTES**

ABRIL, 2017

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE ARTES VISUALES
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



Proyecto de investigación

**ANALOGÍAS E INTERPRETACIÓN DE LOS MURALES DE
LA CASA DEL CAMPESINO**

Por

FRANCISCO JESÚS BLANCO WONG

Como requisito parcial para obtener el Grado de
MAESTRÍA EN ARTES

Asesor

Dr. GIAMPIERO BUCCI GABRIELLE

Abril, 2017

FACULTAD DE ARTES VISUALES
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

ACTA DE APROBACION DE TESIS DE MAESTRÍA

(De acuerdo al RGSP aprobado, el 12 de junio de 2012 Art. 107, 115, 116, 118, 119,
120, 121, 126, 146 y 148)

Analogías e interpretación de los murales de *La casa del campesino*

Comité de evaluación de la tesis

Asesor: Dr. Giampiero Bucci Gabrielle

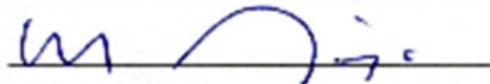
Secretaria: Dra. Eréndira Rebeca Villanueva Chavarría

Vocal: Benjamín Sierra Villarruel



Monterrey, N.L., a 28 de abril de 2017

“ALERE FLAMMAM VERITATIS”



Dra. Marcela Quiroga Garza

Subdirectora de Posgrado

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	1
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	5
1.1 Planteamiento del problema	5
1.2 Objetivos de investigación	5
2.2.1 Objetivo general	5
2.2.2 Objetivo específico	5
1.3 Justificación	6
1.4 Hipótesis	9
2. MARCO TEÓRICO	10
2.1 Propuesta teórica de Umberto Eco	10
2.2 Propuesta teórica de Erwin Panofsky	16
2.3 Propuesta teórica de José Fernández Arenas	19
3. MARCO HISTÓRICO	26
3.1 Orígenes del muralismo	26
3.1.1 El mural: características y técnicas	29
3.2 El muralismo medieval y renacentista	30

3.2.1 Simone Martini	32
3.2.2 Giotto di Bondone	35
3.2.3 Tomasso di Ser Giovanni di Simone Guidi “Masaccio”	43
3.2.4 Domenico Ghirlandaio	48
3.2.5 Luca Signorelli	52
3.2.6 Andrea Mantegna	58
3.2.7 Leonardo da Vinci	61
3.2.8 Sandro Botticelli	68
3.2.9 Pietro Perugino	74
3.2.10 Michelangelo Buonarroti	80
3.2.11 Raffaello Sanzio da Urbino	87
3.3 El muralismo mexicano	94
3.3.1 Época prehispánica	97
3.3.2 Época moderna: La Escuela Mexicana de Pintur	102
3.3.2.1 Dr. Atl	107
3.3.2.2 José Clemente Orozco	112
3.3.2.3 David Alfaro Siqueiros	119
3.3.2.4 Diego Rivera	124
3.3.3 Los murales de la Casa del Campesino	137
3.3.3.1 Gustavo García Gloryo	137
3.3.3.2 Crescenciano Garza Rivera	139
3. 4 Antecedentes históricos de la Casa del Campesino	144
4. ANÁLISIS DEL MURAL	148
4. 1 Preámbulo	148

4.2 Acercamiento iconográfico	153
5. INTERPRETACIÓN E INFLUENCIAS	210
5.1 Preámbulo	210
5.2 Estética en el mural	211
5.3 La influencia de la Escuela Mexicana de Pintura	215
5.4 La influencia del muralismo europeo	226
5.5 Otras influencias	228
6. CONCLUSIONES	232
7. BIBLIOGRAFÍA	238
8. APÉNDICES	242
8.1 Apéndice A Muro norte.....	243
8.2 Apéndice B Muro sur	244

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Figura.	Página
1. <i>La Maestà</i> . Simone Martini. Fresco, 1315. Palazzo Pubblico, Siena, Italia.	36
2. Vista general de la Capilla Scrovegni. Giotto. Fresco, c. 1305, Padua, Italia.	42
3. <i>El pago del tributo</i> . Masaccio. Fresco, 1425. Capilla Brancacci, Florencia, Italia.	47
4. <i>El banquete de Herodes</i> . Ghirlandaio. Fresco, 1486-1490. Capilla Tornabuoni, Basílica Santa Maria Novella, Florencia, Italia.	51
5. <i>La resurrección de la carne</i> . Signorelli. Fresco, c 1505. Catedral de Orvieto, Orvieto, Italia.	57
6. Julio César en su carruaje, de la serie <i>Los triunfos de César</i> . Mantegna. Fresco, c. 1492. Palacio Ducal, Mantua, Italia.	60
7. <i>La última cena</i> . DaVinci. Fresco, c. 1498. Santa Maria delle Grazie, Milán, Italia.	67
8. <i>El nacimiento de Venus</i> . Botticelli. Tempera, c 1486. Galería de los Uffizi, Florencia, Italia.	73
9. <i>Cristo entregando las llaves a San Pedro</i> . Perugino. Fresco, 1482. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.	79
10. <i>La creación de Adán</i> . Miguel Ángel. Fresco, 1512. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.	86
11. <i>La escuela de Atenas</i> . Rafael. Fresco, 1511. Palacio Apostólico, Ciudad del Vaticano.	93
12. <i>El cráter y la Vía Láctea</i> . Dr. Atl. Técnica mixta, 1960. Colección: Benito Coquet.	106
13. Fragmento de <i>The epic of American civilization</i> . Orozco. Fresco, 1932-1934. Dartmouth College, New Hampshire, EE. UU.	118

14. Fragmento de Muerte <i>al Invasor</i> . Siqueiros y Guerrero. Fresco, 1942. Muro sur de la Escuela México, Chillán, Chile.	123
15. <i>Liberación del peón</i> . Diego Rivera. Fresco, 1931. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, EE. UU.	135
16. <i>El hombre controlador del universo</i> . Diego Rivera. Fresco, 1934. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.	136
17. <i>Ixtaccíhuatl</i> . Garza Rivera. Pluma y tinta sobre papel, [s. a]	143
18. <i>Imprevisión</i> . Garza Rivera. Pluma y tinta sobre papel, [s. a]	143
19. Detalle del acta de compra-venta de la casa.	145
20. Vista general del auditorio de la Casa del Campesino. Muro norte	151
21. Vista general del auditorio de la Casa del Campesino. Muro sur.	152
22. Flagelación de indígenas. Muro oeste, a la altura del foro.	156
23. Conquistadores observando los castigos. Muro oeste, a la altura del foro.	156
24. Pago de tributos. Muro este, a la altura del foro.	157
25. Fraile recolectando un tributo. Muro este, a la altura del foro.	159
26. Indígenas presentando sus tributos. Muro este, a la altura del foro.	159
27. Indígenas arrastrando un bloque de concreto ante la mirada de los frailes.	160
28. Inicio del movimiento insurgente. Muro este.	163
29. Detalle del inicio del movimiento insurgente.	165
30. Galeana, Mina, Morelos, López Rayón, Bravo y Ramos Arizpe. Muro este.	167
31. Detalle de Nicolas Bravo.	167
32. <i>Nicolas Bravo</i> . Tovilal. Óleo, 1924.	167
33. Etapas posteriores del movimiento de insurgencia. Muro este.	169
34. Detalle de un indígena abatido. Encima de los escudos de Querétaro y Quintana Roo. Muro este.	170

35. Los niños héroes. Muro este.	172
36. Detalle de un cadete herido.	172
37. Chinacos haciendo alarde de su fuerza. Muro este, debajo del coro.	174
38. Juárez, Escobedo, Zaragoza, Prieto (al fondo), González Ortega, Leandro Valle y Melchor Ocampo.	174
39. Díaz, Reyes y Huerta. Muro sur.	176
40. Latifundismo. Muro sur, área del coro, planta alta.	178
41. Educación rural. Muro sur, área del coro, planta alta.	178
42. Mujer y martillo. Muro oeste, área del coro, planta alta.	180
43. Mujer y hoz. Muro este, área del coro, planta alta.	180
44. Otros participantes de la revolución. Muro oeste, área del coro.	182
45. El inicio de la revolución. Muro oeste.	184
46. Francisco Villa. Muro oeste.	185
47. Villa, Madero y Zapata. Muro oeste.	187
48. Carranza, Obregón y otros revolucionarios. Muro oeste.	189
49. Lucio Cabañas y el reparto agrario. Muro oeste.	191
50. Cárdenas y los logros de la revolución. Muro norte.	193
51. Calavera a punto de ser arrollada. Muro norte.	195
52. El mejoramiento del hogar. Muro norte.	196
53. Causas sociales. Muro norte.	197
54. Hombre encadenado. Bóveda. Área del foro.	197
55. Choque entre españoles e indígenas. Muro este, parte superior.	200
56. Corona española y simbología cristiana. Muro este, parte superior.	200
57. Conquistadores se enfrentan a guerreros águila, jaguar, entre otros. Muro este, parte superior.	202

58. Caballería galopando sobre un grupo de indígenas. Muro este, parte superior.	202
59. Indígenas presentando un tributo de frutos a los españoles. Muro este, parte superior.	204
60. Venta de esclavos. Muro oeste, parte superior.	206
61. Peregrinación. Muro oeste, parte superior.	206
62. Distintos tipos de torturas. Muro oeste, parte superior.	209
63. Tierra, justicia y libertad. Muro oeste, parte superior.	209
64. El cura Hidalgo. Muro este.	214
65. Hombre forjando el hierro. Muro norte.	214
66. Indígenas presentando un tributo de frutos a los españoles. Muro este.	218
67. Fragmento de <i>Historia de México a través de los siglos</i> . Rivera. Fresco, 1929 – 1935. Palacio Nacional. Ciudad de México.	218
68. Detalle del cura Hidalgo.	220
69. Detalle de <i>Historia de México a través de los siglos</i> . Rivera. Fresco, 1929 – 1935. Palacio Nacional. Ciudad de México.	220
70. <i>Prometeo</i> . José Clemente Orozco. Fresco, 1930. Pomona College, Claremont, California, EE. UU.	224
71. Fragmento de <i>The epic of American civilization</i> . Orozco. Fresco, 1932-1934. Dartmouth College, New Hampshire, EE. UU.	225
72. Maestra leyendo a un grupo de niños. Muro sur, parte alta.	225
73. <i>Battaglia di San Romano</i> . Paolo Uccello. Tempera, 1438-1440. National Gallery, Londres.	227
74. Pancho Villa. Muro oeste.	229
75. Fotografía de Pancho Villa. [s. a.]	229
76. General Lucio Blanco firmando títulos de propiedad.	231
77. Lucio Blanco repartiendo tierras a los campesinos. Muro oeste.	231

INTRODUCCIÓN

Establecer los orígenes del muralismo es una tarea ingente ya que nos encontramos ante una de las manifestaciones más arcaicas dentro de todo arte pictórico. Sería necesario remontarnos hasta las pinturas rupestres de la era paleolítica para ubicar las primeras representaciones de un arte provisto de no escasas dificultades técnicas así como de un virtuosismo muy *sui generis*. El desarrollo de este arte fue continuo por toda Europa con manifestaciones acaecidas en Francia, España e Italia, principalmente. Al dar el salto a la antigüedad clásica encontramos que los griegos y los romanos ya utilizaban las técnicas de la encáustica y el fresco —la técnica más difundida entre los muralistas— para ornamentar sus palacios¹, templos y demás espacios públicos y litúrgicos.

No obstante, fue durante la última parte del Medioevo y, en particular durante el Renacimiento, que la pintura mural alcanzó su más elevada manifestación a través de una proyección inusitada, que, entre otros casos —sólo basta destacar los trabajos de Martini, Giotto, Ghirlandaio, Signorelli, Giotto, Mantegna, Botticelli, Rafael—, culminaría con los célebres frescos de la Capilla Sixtina a cargo de Miguel Ángel. Sin

¹ Ralph Mayer menciona que no existen frescos que daten del periodo helénico, lo más cercano a ello son algunas reliquias pompeyanas que se han encontrado. En cambio “Durante todo el Imperio Romano, el fresco era el método habitual de decoración mural” (1957: 346) [Traducción del autor]. Empero, los frescos más estudiados sin duda han sido los del renacimiento y es sobre ellos que se centrará gran parte del primer capítulo.

embargo, este arte no detuvo ahí su fructuosa marcha sino que se continuó desarrollando cada vez de forma más abierta e innovadora, incorporando nuevas técnicas y modelos, a pesar de que los medios ofrecían escasas variantes.

En la América precolombina —como en la mayoría de las culturas del mundo occidental—, el muralismo jugó un papel central dentro de la vida cotidiana de los pueblos autóctonos pero se manifestó de forma destacada en los palacios, templos y centros ceremoniales de las más grandes civilizaciones mesoamericanas como la maya, la azteca, la teotihuacana y la inca. Este arte, desarrollado también durante la época colonial, alcanzó una renovación muy particular en México a partir, no sólo de la influencia de los grandes pintores renacentistas sino particularmente de los movimientos sociales que desencadenaron la Revolución de 1910, los cuales fueron uno de los detonantes principales para la creación de la Escuela Mexicana de Pintura, una escuela que buscaba difundir y acercar el mensaje de la Revolución a través de los murales que comenzaron a adornar los espacios públicos más representativos del país, acercando el arte a las grandes masas de público pero desempeñando al mismo tiempo un papel pedagógico.

La Escuela Mexicana de Pintura, como se le denominó al movimiento, influiría, por otro lado, de manera directa en los trabajos de Gustavo García Glorío y Crescenciano Garza Rivera, autores del mural del auditorio de la *Casa del Campesino* quienes retomarían las mismas temáticas, técnicas e inquietudes.

El Muralismo de México —expresa Ida Rodríguez Prampolini—, es uno de los grandes momentos de la historia del arte del siglo XX, porque es una vuelta a la comunicación, al mensaje, al servicio, tiene pretensiones de gran arte porque se liga a los intereses espirituales de la comunidad. Su primer motor no es la forma ni la belleza plástica; es el beneficio, el provecho de las masas a las que instruye. Son los pintores convertidos en intérpretes de la historia, en maestros y

conductores de las clases oprimidas: el campesino, el obrero, el indio desprotegido. Este valioso programa, al asentarse el estallido revolucionario, comenzó a aburguesarse y la mayoría de los pintores traicionaron los principios, volvieron al cuadro de caballete que habían proscrito en su primer gran "manifiesto" y produjeron obras para el consumo de las clases acomodadas (1983, p. 44 - 45).

La historia del muralismo mexicano puede dividirse en dos épocas (o en tres, dependiendo de los críticos que se consulte). En sentido amplio aquí se considerarán dos períodos: el más lejano en el tiempo se remonta a las pinturas precolombinas y el más reciente se desarrolla en el ambiente revolucionario que permeó el espíritu de la Escuela Mexicana de Pintura, la cual será influyente para la ejecución del mural en la Casa del Campesino.

En cuanto a la estructura de este trabajo, ésta se compone de un marco teórico en donde se exponen los principales argumentos para el análisis del mural. Para ello se partirá de tres perspectivas: la de Umberto Eco, la de José Fernández Arenas y la de Erwin Panofsky. De Eco se tomará su concepción general de la obra de arte; de Fernández Arenas, los elementos históricos necesarios para contextualizarla y entenderla; y de Panofsky su análisis e interpretación. Eco verá en la obra de arte una estructura constituida por un sistema de relaciones entre múltiples elementos (los materiales, el sistema de referencias exigido por la obra, el sistema de reacciones psicológicas que la obra suscita y coordina) que se constituyen, a su vez, a diversos niveles (visual, sonoro, de intriga, de contenido).

El acercamiento a la obra se logrará a partir de una narración historiográfica o marco histórico siguiendo la propuesta hecha por Fernández Arenas donde se esboce y contextualice la situación histórica y social que influyó en la concepción de la obra,

pero, sobre todo, una descripción a partir del planteamiento que hacen Erwin Panofsky y Umberto Eco el cual vinculará una descripción interpretativa de los símbolos presentes en el mural con la descripción histórica.

Asimismo, durante este trabajo se buscará dar respuesta a las siguientes preguntas:

¿Cuál fue el devenir histórico del muralismo europeo

¿Cuál fue el devenir histórico del muralismo mexicano?

¿Cuál es la impronta de ambos movimientos en los murales de la Casa del Campesino?

¿Cuáles son las grandes influencias presentes los murales de la Casa del Campesino?

¿Qué manifestaciones, más allá de las pictóricas, existen entre el muralismo y otras áreas artísticas o no?

¿Cuáles son los temas que proyectan los murales?

¿Evidencian los murales de la Casa del Campesino los mismos motivos (nacionalismo, adoctrinamiento de las masas, etcétera) que el gran muralismo mexicano?

¿En qué medida el bagaje cultural de los autores se refleja en la obra?

¿Cómo se relaciona el mural con el entorno local en el que se creó y cuál es su importancia en ese ámbito?

¿Qué estudios se han llevado a cabo alrededor del mural?

¿Qué futuras investigaciones se pueden desprender de este trabajo?

CAPÍTULO 1

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

1.1 Planteamiento del problema

Se desconocen los elementos compositivos (históricos, visuales, técnicos, e intertextuales) que conforman los murales ubicados en el auditorio de la Casa del Campesino de Monterrey, N. L.

1.2 Objetivos de investigación:

1.2.1 Objetivo general:

Proporcionar un esquema amplio e incluyente de los elementos compositivos (visuales, históricos, técnicos e intertextuales) que conforman los murales ubicados en el auditorio de la Casa del Campesino de Monterrey, Nuevo León en relación con aquellos de la Escuela Mexicana de Pintura y el muralismo europeo, en particular.

1.2.2 Objetivos específicos:

- a) Determinar los orígenes y los partícipes del muralismo en general (*i. e.* durante el medioevo y el renacimiento), sus corrientes y sus autores más importantes.
- b) Determinar las características generales y los partícipes del movimiento denominado Escuela Mexicana de Pintura.

- c) Establecer el origen histórico de la Casa del Campesino (su función original y su función actual).
- d) Presentar una breve semblanza de los autores del mural: Gustavo García Glorío y Crescenciano Garza Rivera.
- e) Identificar los elementos presentes en la obra a partir de una descripción iconográfica.
- f) Elaborar una interpretación de dichos elementos.

1.3 Justificación:

La importancia de abocarse en una investigación tanto crítica como académica de una obra como los murales de la Casa del Campesino, contextualizar e historiar su pasado, la situación *sui generis* en que surge, y su relación con el desarrollo de la pintura mural europea al igual que con la Escuela Mexicana de Pintura, en particular, surge de un interés personal con raíces ancladas en mi formación profesional como estudiante de letras.

Conocí la Casa del Campesino, así como sus murales, cuando era estudiante de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, en el 2008, durante un congreso de estudiantes de letras llevado a cabo en dicho recinto. Tras ese primer encuentro ambos —tanto la casa como el mural— despertaron en mí un interés y una curiosidad mayúscula por establecer las razones de su ser en relación al contexto de la ciudad y la situación política y económica en la que había sido pintado. El hecho de que se tratara de una obra local, el desconocimiento por parte del público general acerca de la misma, el abandono y el deterioro en el que se encontraba el mural en ese entonces, así como el desconocimiento sobre sus autores más allá del mero nombre, abonaba más

a esa curiosidad y lo revestía de una importancia considerable en una ciudad que con frecuencia olvida sus raíces.

Asimismo, la labor que desempeña actualmente la Casa del Campesino como Liga de Comunidades Agrarias y Campesinas, la del Museo de Culturas Populares y recientemente el de la Librería Conarte, como difusor de la cultura local es muy importante en la actualidad para establecer una relación directa con el mensaje que plasma el mural.

Hoy me acerco a esta obra desde la ambivalencia de una postura objetiva y subjetiva en distintos tiempos, siendo consciente y tomando en consideración el enramado histórico en el que se entreteje el mural y sus elementos compositivos a partir de una visión propia (sustentada en mi bagaje cultural y académico a partir de mi formación lingüística en semiótica, hermenéutica, análisis del discurso, así como desde mi experiencia laboral como docente) y una ajena (la de Umberto Eco, Erwin Panofsky y José Fernández Arenas) para no sólo analizar la obra sino la construcción del discurso llegando a la misma educación pedagógica a partir del poder que tienen las imágenes.

Sin duda el muralismo ha sido uno de los bastiones culturales más utilizados por el Estado para construir, difundir, promover e incluso para exacerbar un distorsionado discurso nacionalista, mediante la exaltación de figuras identificadas con este movimiento, como Lázar Cárdenas. La utilización de este medio cultural como bandera ideológica y pedagógica, sin embargo, no siempre fue fructuosa, aunque dejó una huella tangible no sólo en las relaciones que el gobierno mantenía con los artistas y con la sociedad sino como espejo de las inconformidades que provenían de los estratos más desfavorecidos de la sociedad y que desembocaron en la Revolución de 1910, detonante

principal de la inspiración muralista, así como del movimiento denominado “Cardenismo” el cual es coadyuvante en la elaboración del mural en cuestión.

Hay, no obstante, una ambivalencia en el discurso moralista de la pintura mural, uno que sobrepone elementos estatales a sociales y otra que prioriza el muralismo como símbolo de una identidad disidente de lo políticamente correcto (Ramírez, 2009). La intención de llevar a cabo un estudio que determine el origen y el uso del muralismo como un instrumento político ideológico de primer orden adquiere nuevas dimensiones en un panorama tan inestable, política y económicamente, como el actual. Los murales de la Casa del Campesino no parecen ajenos a este instrumento ya que desempeña un papel pedagógico-adoctrinante heredado de la Escuela Mexicana de Pintura, a partir de la representación de imágenes que ensalzan un discurso ideológico, anclado en una visión maniqueísta del mundo como lo fue la época post revolucionaria.

En síntesis: la importancia de emprender una investigación como la aquí expuesta se desprende de un dato simple y preciso: a pesar de que existen dos estudios realizados en torno al mural y a la Casa del Campesino, no hay estudios concretos que se enfoquen en los murales de dicho espacio que datan de 1936-1938 asequibles al público en general, ya que se trata, por un lado, de una tesis de maestría a cargo de los maestros Aurelia Elizondo y Juan Manuel Martínez, de la Universidad de Monterrey, la cual no se encuentra disponible en su acervo; y, por el otro, de una investigación *ex professo* tripartita hecha por el maestro Rodrigo Ledezma Gómez, la investigadora Paola Prospero y el arquitecto Víctor Cavazos a petición de la dirección del Museo de Culturas Populares a cargo de Gerardo Nevárez la cual hasta la redacción final de este trabajo no había sido publicada. La intención de esta investigación, por su parte, es dejar un registro más amplio y más asequible de una de las manifestaciones más importantes de

la pintura mural acaecida en Monterrey y evidenciar cuál fue y es su relación con la Escuela Mexicana de Pintura.

El muralismo, como lo señalaba David Alfaro Siqueiros (Tibol, 1996) —junto con otros autores—, promovía no sólo una nueva concepción y conformación de la plástica sino una nueva estética. Es por ello que las imágenes del muralismo procuran cierta experiencia compartida o colectiva, una experiencia estética que va más allá de la relación tradicional obra-espectador, como puede resultar evidente al espectador común el cual puede caer en el reduccionista juicio estético de desacreditar el mural por considerarlo poco estéticos o simplemente “feo” ya que no se ciñen a los patrones reconocidos o familiares para él.

En el muralismo se conjugan una multiplicidad de campos disciplinarios todos los cuales se manifiestan de diversas índoles tanto en la técnica como en la temática, el color, el soporte o en el mensaje que transmite el mural. El acercamiento a la obra, como se ha dicho ha de ser de carácter crítico pero sustentado y fundamentado en la lectura de la obra desde un análisis iconográfico para posteriormente llevar a cabo un análisis interpretativo, destacando la importancia narratológica del mural a partir del mensaje que transmite. Sin embargo, no sólo se analizarán estos elementos sino que al mismo tiempo se llevará a cabo un análisis de los elementos estéticos y antiestéticos que tanto se han alabado y criticado en la pintura mural.

1.4 Hipótesis:

Los murales de la Casa del Campesino reflejan una estrecha semejanza con la Escuela Mexicana de Pintura y con el muralismo europeo en temas, figuras, técnicas ideales y compromiso social.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO

2.1 Propuesta teórica de Umberto Eco

“El panorama del arte de hoy es complejo y rico de posibilidades” —con estas palabras expresaba Umberto Eco (1962, p. 13) su sentir respecto al estado del arte en la primera parte de la década de 1960. Medio siglo más tarde, el panorama, lejos de aclararse, se volvió más enrevesado. La progresión de nuevos elementos y el surgimiento de técnicas y herramientas que acrecentaban esa complejidad desbordaron los límites del arte tradicional, sin dejar de mencionar que muchos de los cánones tradicionales que podían permitir un acercamiento crítico al arte se volvieron improcedentes. La crítica del arte, no obstante, siguió, y sigue elucubrando afirmaciones acerca del mundo artístico a la par que asume ella misma otras afirmaciones que recuperan “las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta” (Eco, 1962, p. 14). Acaso sea así porque comprender una obra de arte sin comprender su concepción histórica es quedarse muy corto en el camino de dicha comprensión.

Lo que ocurre es que toda obra de arte, al ser partícipe del proceso de comunicación, es transmisora de un mensaje que, en ruta de la subdivisión de las

funciones del lenguaje —para algunos ya obsoleta— que proponía Roman Jakobson, puede ser: referencial, emotiva, imperativa, fáctica, metalingüística o estética. En su función estética —la que nos interesa aquí— el mensaje de la obra puede ser interpretado no de manera unívoca, sino de formas polisémicas, producto de la anfibología que la obra genera y en la cual la obra misma está estructurada.

En ese tenor, Umberto Eco (1984) fue uno de los precursores en reconocer la obra de arte como una estructura constituida por un sistema de relaciones entre múltiples elementos (los materiales, el sistema de referencias exigido por la obra, el sistema de reacciones psicológicas que la obra suscita y coordina) que se constituyen, a su vez, a diversos niveles (visual, sonoro, de intriga, de contenido). La unidad de la estructura se produce a partir de su organización en cada uno de sus niveles según un procedimiento —lo que constituye el estilo y en el que se manifiesta la personalidad del autor, el periodo histórico, el contexto cultural, así como la escuela o corriente a la que pertenece el autor—, elementos centrales dentro del análisis de este estudio, los cuales servirán para la mejor comprensión de los murales del auditorio de la Casa del Campesino.

Una obra será, entonces, un sistema de sistemas que hace referencia a las relaciones formales internas de la obra; a las relaciones de la obra con los espectadores (Eco los llama disfrutadores); o a las relaciones de la obra con el contexto histórico cultural en el cual se origina. En ese sentido, la obra comparte características comunes con cualquier otro tipo de mensaje que haya pasado de un emisor a un receptor (1984). Y son estas características las que estudiaremos más a fondo en este trabajo.

A nivel lingüístico, así como en cualquier otro nivel de comunicación, cada receptor que ha de comprender un mensaje lo entiende como una combinación de partes constituyentes seleccionadas del repertorio de todas las posibles partes constituyentes

organizadas por el código, que se refiere a un sistema de organización que va más allá de la organización de los significados y más acá del nivel de los significados, de su significación fonológica (1984).

Recurrir al código preceptivo adquiere mayor valor cuando se pasa a la consideración de mensajes como el plástico, donde emerge con mayor fuerza la necesidad de una descodificación a nivel preceptivo dada la mayor libertad a nivel de organización no constreñida dentro de las redes de códigos institucionalizados. En las obras plásticas el autor se desprende del eje normativo tradicional que suele imperar en la codificación de los mensajes. Aunado a ello hemos de considerar que el mensaje estético, *per se*, es ambiguo, aunque no por eso deja de ser informativo; esta ambigüedad despierta la atención del lector y le exige una interpretación, una descodificación que el receptor tendrá que buscar no solamente dentro de la obra sino dentro de sí mismo.

Esto se debe, en parte a que, como apunta Eco,

en el mensaje estético sucede lo que sucedía en el argumento de la tragedia según las reglas de la poética de Aristóteles: el argumento ha de procurar que suceda alguna cosa que nos sorprenda, que vaya más allá de lo previsible y que sea *parà tèn doxan* (contrario a la opinión común); pero, para que este acontecimiento sea aceptado e integrado, hace falta que reúna algunas condiciones de credibilidad, a pesar de ser ficticio; debe ser verosímil (2006, p. 138-139).

Sin embargo, la verosimilitud no es el único propósito sino que incluso podemos considerar que como fin primario de la comunicación el mensaje exige ser intencionado, es decir que a pesar de ser ambiguo, dentro de su misma estructura ha de haber algo que dirija y posibilite la descodificación. Para ello la obra se encuentra provista de una serie de niveles de información los cuales son individualizados en un mensaje estético.

Lo que va a permitir una deducción correcta de las características de la ambigüedad y la autorreflexión son:

- a) los significantes, a partir de su interacción contextual; esto permitirá, a partir del contexto, llegar a una posible interpretación;
- b) la materia de que están hechos los significantes;
- c) los niveles de realidad que puede abarcar el mensaje: técnico y físico.

Esto permite llegar al centro del fenómeno estético el cual puede ser analizado incluso cuando se produce en términos reducidos.

Mark Bense —citado por Eco— propone una articulación distinta de los niveles de información dentro de los que destaca el nivel de los soportes físicos, el nivel de los elementos diferenciales del eje de selección, el nivel de las relaciones sintagmáticas, el nivel de los significados denotados, el nivel de los significados connotados y el nivel de las expectativas ideológicas (2005, p. 142). Sin embargo, para Bense, la información estética global se actualiza en lo que él llama “correalidad” que denota todos los niveles correlativos, una esencia que se realiza en el mensaje.

A medida que el mensaje se vuelve más complejo se establece una autorreflexión que hace posible las distintas experiencias individuales, dentro de las que va incluida la experiencia estética. La unidad de contenido y forma en una obra bien hecha significa que el mismo diagrama estructural rige para los distintos niveles de organización, lo que establece una red de formas homólogas que constituyen el código particular de la obra (o idiolecto) destruyendo el código preexistente, lo cual no está en completa contradicción con la ambigüedad del mensaje. Esto quiere decir que la experiencia de descodificación es abierta y procesual lo cual tampoco significa que el mensaje carezca de una estructura formalizable (Eco, 2005).

“Cuando la estética afirma que se puede entrever la totalidad y la validez de una obra —señala Eco—, aunque fragmentada o deteriorada por el tiempo es porque del código que se perfila al nivel de las partes aún perceptibles, puede deducirse el código de las partes que faltan y se adivinan (2005, p. 143-144). Esto es de vital importancia en casos de estudio como el nuestro donde gran parte de la investigación histórica se fundamenta en elementos que no están presentes y donde el único punto de partida muchas veces es la obra misma. Empero la investigación histórica buscará subsanar, de una forma u otra, esas ausencias o lagunas, como las llama Panofsky.

La experiencia de la obra es posible gracias a la estructura de la misma, entendida como un sistema de relaciones entre soportes y niveles (espaciales, etcétera). La semiótica es la que se ocupará de las obras sólo como mensaje-fuente, como idiolecto-código que se vuelve punto de partida para posibles interpretaciones. En el nivel físico de los soportes sensoriales el problema de estructurar la relación entre la presencia de los soportes materiales y los restantes niveles se resuelve a través de las variaciones individuales del uso del código. Sin embargo, esto no ocurre cuando se trata de valores más inaferrables (gradaciones tonales, intensidades cromáticas, valores táctiles, etcétera).

Dichas variaciones del código no son ilimitadas, como a primera instancia podría parecer sino que —como apunta Eco— la libertad creadora del artista es más relativa de lo que se cree y que, además, la lógica de los significantes determina el proceso abierto de interpretación. El mensaje propone interpretar los grupos de significados pero al estructurarse de manera ambigua el mensaje estético nos impulsa a identificar códigos distintos y significados siempre nuevos controlados por la lógica de los significantes.

Por otro lado, “la contemplación de la obra de arte suscita siempre en nosotros aquella impresión de riqueza emotiva de conocimiento siempre nuevo y profundo” (2005, p. 153), nos impulsa a reconsiderar el código y sus posibilidades, pero al mismo tiempo pone el código en crisis y lo potencia. Esto provoca lo que Eco llama “efecto de distanciamiento” al desautomatizar el lenguaje a partir de una sensación de extrañeza, lo que nos lleva a reconsiderar el mensaje.

La comprensión del mensaje se funda, entonces, en una dialéctica entre aceptación y repudio de los códigos, léxicos del emisor y la introducción o rechazo de los códigos y léxicos personales. La actividad interpretativa del lector: recreación arqueológica de las circunstancias y códigos del emisor se establece en la dialéctica entre forma y apertura, fidelidad e iniciativa. Un ejemplo para clarificar esto acaso se pueda establecer con lo que le ocurre a la mayoría de los espectadores al contemplar los murales de la Casa del Campesino. Hay una aceptación del mensaje pero al mismo tiempo existe un rechazo hacia el código estético utilizado por los autores, lo que muchas veces lleva al espectador a menospreciar la valoración general, y en particular la estética, del mural.

Lo que caracteriza la función poética del mensaje es el darle intensidad en cuanto tal. La ambigüedad no es una característica accesoria del mensaje que lleva al descodificador a verlo como fuente continua de significados (1984). El receptor lo que hace es colocarse en una situación de tensión interpretativa porque la anfibología le genera una sorpresa. El entendimiento de la obra de arte propone, entonces, una aventura ya que el autor organiza los signos en una forma no habitual dentro del código. Empeñado por descubrir el nuevo código el receptor buscará introducirse en el mensaje haciendo converger sobre éste toda la serie de hipótesis que su especial disposición

psicológica e intelectual hagan posibles. “En defecto de un código externo al cual referirse completamente, elige como código hipotético el sistema de presunciones sobre el que se basa su sensibilidad y su inteligencia” (Eco, 1984, p. 116). Su comprensión, como descodificador, nace de la interacción entre lo que siente y lo que piensa y a partir de ellas busca entender la obra.

Esta dicotomía se hace presente al contemplar los murales de la Casa del Campesino. Los murales evocan una multiplicidad de sentimientos a través de su amplia narrativa y aunque para algunos el goce estético quede deshabilitado, juzgar a los murales bajo este criterio sería no hacerles justicia ya que comprender una obra de arte sin comprender su concepción histórica es quedarse a medio camino en su interpretación.

2.2 Propuesta teórica de Erwin Panofsky

Para el historiador alemán, Erwin Panofsky (1979) sólo a la luz de una concepción histórica general es que podrían ser examinados, interpretados y clasificados los monumentos individuales. Panofsky propone dos métodos de descripción para poder establecer un acercamiento a la obra de arte. El primero, llamado iconografía, está planteado como un método de interpretación a partir de una síntesis de la obra. El segundo de ellos, se da mediante el descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos de una obra y constituyen lo que él denomina su iconología. No obstante, antes de poder embarcarse en estos métodos es indispensable realizar una descripción pre-iconográfica a partir de la experiencia práctica.

El desarrollador de estos métodos o descripciones no es sino el historiador del arte quien, de acuerdo con Panofsky

deberá confrontar lo que estima como la significación intrínseca de la obra (o del grupo de obras) de que se ocupa, con lo que estima como la significación intrínseca de otros documentos culturales, históricamente vinculados a esta obra (o grupo de obras), en la mayor cantidad que le sea posible dominar: documentos que testimonien las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, de la época o del país objeto de estudio (p. 57-58).

De acuerdo con el historiador alemán no siempre se crea una obra de arte con el propósito exclusivo de que suministre un placer dado o con el fin de que sea estéticamente experimentada, ya que antiguamente bastaba con establecer su aspecto útil para que pudiera ser considerada como arte. Sin embargo, la noción más difundida establece que “una obra de arte siempre tiene una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada” (Panofsky, p. 26).

No obstante, la experiencia recreadora de una obra de arte no depende únicamente de la sensibilidad nativa y del adiestramiento visual del espectador, sino también de su propio bagaje cultural. A raíz de esto, Panofsky concibe tres niveles de significación. El primer nivel lo constituye lo que denomina como significación primaria o natural, la cual se divide a su vez en significación fáctica y significación expresiva. La significación primaria se aprehende identificando formas puras como representación de objetos naturales, humanos, plantas, etcétera e identificando sus relaciones y cualidades, posturas, gestos. El segundo nivel o significación fáctica es aprehendida identificando formas visibles con objetos que conocemos a partir de la experiencia práctica. Mientras que la significación expresiva se encuentra cargada de matices psicológicos y es aprehendida por empatía. Para entenderla es necesaria una sensibilidad.

Por otro lado, la significación secundaria, o tercer nivel, es inteligible en lugar de sensible. Se aprehende advirtiendo que una figura determinada representa a algo o a alguien en particular a partir de una serie de rasgos o elementos que la adornen. Alude al asunto, al universo de temas o conceptos manifestados en una obra y es lo que se denomina iconografía. Por su parte, la significación intrínseca se encuentra por encima de lo que Panofsky denomina “las voliciones conscientes”.

Las obras de arte forjan una personalidad y se aprehenden investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad de una época, nación, creencia o filosofía. Sin embargo, para hacerlo es necesario integrar los elementos de composición y significación iconográfica. La iconografía —y he aquí un punto destacable— comprende las obras como un documento —podríamos agregar “histórico”— sobre la personalidad, sobre la civilización o sobre una religiosidad o filosofía, pues considera la obra de arte en cuanto síntoma de algo distinto. No obstante el descubrimiento y la interpretación de dichos valores simbólicos es una tarea que corresponde a la iconología.

La iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes. Es, sin embargo, una investigación limitada y, en palabras de Panofsky, subalterna. La iconografía fija las fechas y los lugares de procedencia llegando en algunos casos a fijar, incluso, el lugar y la fecha de procedencia, proporcionando, en suma, una base para cualquier interpretación posterior, a saber iconológica, la cual incorporará los métodos históricos, psicológicos o críticos necesarios para una ulterior interpretación de la obra, dado que la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en la obra (p. 50 - 51).

Por ello no podemos dejar de recalcar que cuando Eco menciona que la unidad de la estructura se produce a partir de su organización en cada uno de sus niveles según un procedimiento, ello constituye el estilo en el que se manifiesta la personalidad del autor, pero sobre todo el periodo histórico y el contexto cultural en el que surge la obra. El estudio de dichos elementos será uno de los principales pasos para la comprensión de una obra. La existencia de las obras polisémicas viene asumida como un dato *de facto* que requiere una explicación: es decir, que el arte tome determinadas direcciones implica que se deben analizar: los supuestos históricos y las repercusiones prácticas en la psicología de los consumidores. “Percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone separar la idea de la función a realizar de los medios para realizarla” (Eco, p. 20).

2.3 Propuesta teórica de José Fernández Arenas

En palabras del crítico español José Fernández Arenas (1990), la historia del arte es un “sistema de conocimiento ordenado de cómo, en cada lugar y en cada momento, ciertas formas y obras que llamamos arte han sido producidas (reconocidas o no) por sus coetáneos y conservadas (o destruidas) como documentos de una cultura” (p. 23).

La historia del arte se adentra e indaga en los caminos que conducen al desciframiento, al estudio, y al conocimiento de la obra de arte. Se aparta del elitismo, del subjetivismo y del aislacionismo privativo de ciertas disciplinas para convertirse en una historia de los hechos históricos.

“El cosmos de la cultura —dice Panofsky— lo mismo que el cosmos de la naturaleza, es una estructura espacio temporal” (p. 22). La historia del arte no debe

ocuparse sólo en describir, documentar y catalogar las obras sino en valorar y explicar su origen dentro de un contexto histórico y no sólo estético. Dicha labor, titánica en su naturaleza, implica adentrarse en todos los recovecos del arte para salir muchas veces con las manos vacías, pero en alguna ocasión, quizás de manera fortuita, nos permitirá encontrar ese documento que eche luz sobre la obra de arte y posibilite una interpretación más sustentada. Por ello la labor del historiador deberá ser igualmente paleográfica, pues deberá:

Consultar viejos textos de teología o de mitología para poder identificar el tema de que se trate, e intentará, además, fijar su “lugar” histórico, y aislar la aportación individual de su creador de las de sus antecesores y contemporáneos [...] También observará la interacción entre las influencias de las fuentes literarias y el efecto de las tradiciones autónomas de representación, con el fin de fundamentar una historia de las fórmulas iconográficas, o “tipos”. Y de igual manera hará todo lo posible para familiarizarse con las actitudes sociales, religiosas y filosóficas de otras épocas y países, y esto al objeto de corregir su propio sentir subjetivo de cara al contenido (Panofsky, p. 32).

El historiador del arte tiene, entonces, una doble tarea (Fernández Arenas, p. 20):

1.- Llevar a cabo la lectura de todos los elementos componentes de la obra de arte como hecho estético (interpretación); y

2.- Ahondar en el conocimiento de las circunstancias históricas que determinaron el origen de la obra como hecho histórico.

Y es esa labor la que se busca llevar a cabo en esta investigación. La interpretación y la historiografía, junto con la lectura descriptiva a partir de los hechos concretos, serán el punto de partida para el acercamiento a los murales que adornan las paredes del auditorio de la Casa del Campesino. Tal como lo propone Fernández Arenas, nuestra primera labor es historiar, plantear cuál es el hecho comprobable, su orientación

espacial, su ubicación, así como también identificar de dónde procede, cuál es el origen del fenómeno que tenemos ante nosotros. Dos son los elementos fundamentales que funcionan como piedra angular para una investigación de esta magnitud: delimitar la ubicación espacial y la temporal de nuestro objeto de estudio.

Lo primero que ha de hacer un historiador de arte es conocer la historia de la obra que estudia: asignación de una fecha, de un lugar y de un nombre. Es algo así como determinar el documento de identidad biográfico de la obra que tiene un autor: se hizo en un lugar y en una fecha concreta. Sin estos datos no hay historia. El historiador de arte ha de estar, por tanto, capacitado para, a través y desde los elementos visuales que se le presentan delante, poder situar en el tiempo la obra. Para ello cuenta, además de su buen sentido de conocedor, con elementos que la historia le ofrece: inscripciones, documentos, crónicas y otras fuentes que le permiten atribuir o fechar la obra (Fernández Arenas, p. 173).

El proceso de interpretación de los murales no resultará más sencillo que el proceso descriptivo. Jacques Thuillier (2008) menciona que “gracias al arte, en lugar de ver un solo mundo, el nuestro, lo vemos multiplicarse y tenemos tantos mundos a nuestra disposición como artistas originales hay” (p. 72). No es sólo nuestro punto de vista el que entra en juego, sino que entra en juego como un factor determinante, el punto de vista del artista. Sin él, la obra carece de sentido. Así que parte de nuestra labor es sumergirnos en ese punto de vista o al menos en los elementos fenomenológicos que coadyuvaron a su gestación.

Para poder llevar a cabo una lectura acaso será necesario partir de la dicotomía que propone Fernández Arenas al separar la lectura de componentes para después hacer una revisión historiográfica de nuestro objeto de estudio. El primer paso lo ofrece Ernest

Gombrich: para realizar la lectura descriptiva es forzoso concentrarse en los hechos comprobables así como despegarse de una serie de prejuicios para poder hacer un acercamiento sincero a la obra. Gombrich (1997) proponía “mirar un cuadro con ojos limpios y aventurarse en un viaje de descubierta” aunque esta fuera una “tarea mucho más difícil, aunque también mucho mejor recompensada. Es difícil precisar cuánto podemos traer con nosotros al regreso” (p. 80). Lo que esta investigación propone es presentar aquello que se pueda traer de regreso a partir de nuestra abstracción.

Sin embargo, como menciona Fernández Arenas, “no se trata de ver, aplicando los ojos y los objetos, ni de mirar, aplicando los ojos a los objetos comparativamente” (p. 149). Se trata, más bien de contemplar. Y la contemplación es muy distinta de la simple vista pues implica valerse de una mirada y de una mente concentradas. Podemos decir que más que ver, incluso más que mirar, lo que debemos hacer es observar la obra.

Observar una obra de arte es un acto de contemplación que también supone una ascesis previa. Es a partir de este momento cuando realmente comienza la interpretación metódica o el análisis de la obra. Porque la fisonomía o carácter de la obra de arte se constituye un medio crítico para su comprensión total (Fernández Arenas, p. 149).

A esto podemos agregar las palabras de Jacques Thuillier (2008) al comentar que la obra de arte debe ser situada en el centro de nuestras preocupaciones, sea como una categoría de creación pasada o presente, o como entidad de diversas significaciones que no se pueden hacer abstracción, pero que es imposible agotar por el discurso.

Una de las grandes objeciones que se pueden hacer, y se han hecho, aunque fuera desde posturas periféricas, al arte contemporáneo atañe al valor estético de las obras. En el caso de los murales que son el centro de este estudio los mismos cuestionamientos han surgido una y otra vez. ¿Carecen de dicho valor? En palabras de Héctor Jaime Treviño,

director del INAH de Nuevo León, por encima del valor estético “el valor que tiene ahora el mural recae en su contraste”, en referencia a los dos estilos (el de Gustavo Glorío y el de Crescenciano Garza Rivera) que, por un azar del destino, convergieron en el mural.

El valor estético se realiza de acuerdo con leyes de organización internas a las formas y es por ello "autónomo". La descripción de las estructuras y de sus posibles efectos comunicativos establece las condiciones de realización de ese valor. “Queda por establecer si en el cuadro general de una cultura y en una situación histórica precisa los valores estéticos adquieren una primacía o bien deben dejarse a un lado frente a exigencias más urgentes de acción y de compromiso” (Eco, 1962, p. 16).

A pesar de no nombrarlo como historiador del arte, Eco alude a la misma labor que se debe llevar a cabo al intentar hacer un acercamiento a cualquier obra. Él plantea que definir cuándo una obra realiza plenamente un valor no es tarea del estudioso de estética que analiza las posibilidades generales de las estructuras sino que es tarea del historiador de los diversos "modelos de cultura" que, en el ámbito de una civilización dada en determinado momento histórico, trata de establecer qué noción de forma guía la operación de los artistas, cómo se realizan estos tipos de formas y qué género de fruición consienten, es decir, qué experiencias psicológicas y culturales promueven (Eco, 1962, p.15).

Eco destaca la importancia de la situación histórica para definir la primacía de los valores estéticos en la obra. En un caso tan concreto como el del muralismo mexicano, donde los elementos socioculturales están finamente arraigados en la misma producción e incluso desde la promoción del muralismo, éstos no pueden pasar desatendidos.

Allí donde la descripción de las estructuras y de sus posibilidades provee en consecuencia un punto de referencia del cual partir, la investigación histórica debería proseguir el discurso en otras y más dramáticas direcciones. ¿Qué significado adquiere para nosotros, hoy, en el horizonte general de nuestra cultura, cierta situación del arte? ¿Qué factores históricos y sociológicos, determinando una evolución de las formas, las cargan de implicaciones teóricas y prácticas por las que son juzgadas como elementos de provocación o de evasión, en el universo de nuestras selecciones y de nuestras decisiones personales? (Eco, 1962, p. 16).

En el caso del muralismo mexicano, este factor histórico no es otro que el de la Revolución Mexicana, la cual, en palabras de Octavio Paz, fue la creadora de una nueva poesía, no sólo a nivel del lenguaje sino en todos los sentidos de la vida mexicana. “La lucha de México consiste en una lucha entre las fórmulas y las formas” (1950, p. 36). La Revolución Mexicana vino a reestructurar el orden social, restituyó derechos laborales que habían sido desplazados y reivindicó a gran parte de una población desfavorecida en el antiguo régimen.

El muralismo mexicano trató de integrar los elementos que conforman la naturaleza del mexicano. En una suerte de collage se integró su visión, su pasado, su presente y su futuro. Lo hizo reconociendo las características esbozadas por Paz: su espíritu de lucha, su entrega, su devoción, su idiosincracia e incluso su irreverencia. Y lo hizo, por supuesto, ensalzando a sus ídolos, a las figuras sociales que tomaron las riendas del destino de los mexicanos y que, en la mayoría de los casos, dieron su vida por cambiar la máscara del país y que fueron inmortalizados en infinidad de obras.

Ver una obra es un acto de contemplación que permite conocer e interpretar la fisonomía de la obra de arte. La presencia física de la obra es puramente material. La

obra pasa a ser obra de arte cuando intentamos reproducir las formas y los elementos integrantes de ese objeto considerado como signo. “La dualidad entre dibujo e invención, forma y contenido, y expresión y belleza ideal, ha sido siempre el caballo de batalla de la crítica de arte y de la interpretación” (Fernández Arenas, 1990, p. 158). Lo importante en la interpretación es la comprensión visual de las formas representativas: las formas y figuras, la ordenación de los temas en el plano, en el espacio y en el tiempo y eso es lo que se buscará tratar en esta investigación.

Ante este horizonte no resulta sencillo determinar el curso de acción más adecuado para acercarse a una obra de arte que, aunque estática en apariencia, puede resultar indefinible. Lo que aquí se propone, en síntesis, es un acercamiento a la obra — los murales de la Casa del Campesino, en este caso—, a partir de una narración historiográfica siguiendo las directrices planteadas por Fernández Arenas, en primera instancia, donde se esboce y contextualice la situación histórica y social que influyó en el desarrollo de la obra, pero, sustentada, además, en una descripción integradora de los modelos propuestos por Erwin Panofsky y Umberto Eco en la que converja, a su vez, una descripción interpretativa de los símbolos ligada a la descripción histórica esbozada.

CAPÍTULO 3

MARCO HISTÓRICO

3.1 Orígenes del muralismo

No en todas las épocas ha brillado el arte con igual fulgor, empero no ha existido una sola época o una sola sociedad que se haya mostrado indiferente a las expresiones artísticas más inherentes a la naturaleza humana o insensible a la expresión de sus sentimientos y de sus conflictos internos y externos (Gracia Vicente, 2011). La pintura mural destaca por inspirar el sentimiento colectivo, no sólo a través de la representación de sus temas –eso es propio de cualquier arte–, sino por su intención de ser expuesta a la colectividad. Casi podríamos decir que así lo exige su monumentalidad; y así se nos ha ofrecido a lo largo de la historia con manifestaciones tan variadas y diversas en técnicas como el temple, la pintura encáustica, *a secco* y, en particular, una de las más difundidas: el fresco.

En la época prehistórica, en las cuevas de Altamira, España, o en las cavernas de Chauvet, Francia, así como las representaciones pictóricas encontradas en Grecia, se limitaban a la reproducción de escenas de caza, de la vida cotidiana, de animales y de paisajes ambientales.

Hasta donde tenemos conocimiento, los frescos más antiguos de una naturaleza técnica altamente desarrollada eran los del último período de la cultura minoica que se han excavado en Cnosos, en Creta. El proceso utilizado fue esencialmente

el mismo que nos ha llegado a través de Grecia, Roma, la Italia medieval y el Renacimiento² (Mayer, p. 344).

Las obras de estos periodos poseían un realismo sobrio pero en cambio manifestaban una simbología onírica, un grado de abstracción que aumenta ostensiblemente conforme nos desplazamos en el tiempo. En la Antigüedad los murales se emplearon para decorar palacios y estancias funerarias entre pueblos como el mesopotámico, el egipcio o el cretense³. Este arte también fue cultivado entre las civilizaciones griegas y romanas, aunque han perdurado pocos restos, entre los que destacan los trabajos de las ruinas de Pompeya y Herculano. Hay, además, testimonios como el de Jenofonte, el historiador, militar y filósofo griego, que narra su encuentro con Euclides, hijo de Cléagoras, quien habría pintado los murales del coliseo griego, el Liceo. Ejemplos brillantes de la pintura mural se pueden encontrar, de igual forma, en la India, en las cuevas de Ajanta, y en la China de la dinastía Míng (Enciclopedia Hispánica, 1997).

Durante la Edad Media, las características de la pintura mural evolucionaron y adquirieron matices diferentes. Durante este periodo es posible centrarse en dos aspectos

² So far as we know, the earliest frescoes of a highly developed nature technically were those of the late Minoan period which have been excavated at Knossos in Crete. The process used was essentially the same one that has come down to us through Greece, Rome, medieval Italy, and the Renaissance.

³ Arnold Hauser (1951), parafraseando a J. H. Breasted, esboza cuál era el rol del mural y del artista en el antiguo Egipto: “The great works of art, of monumental sculpture and wall-painting, were not created for their own sake and their own beauty. Sculptures were not commissioned in order to be set up in front of temples and on the market place—as in classical antiquity or the Renaissance; most of them stood in the dark interior of the sanctuary and in the depth of the sepulchre. The demand for pictorial representations, for works of sepulchral art in particular, was so great in Egypt from the very beginning, that one must assume the profession of the artist to have become distinct and self-supporting at a fairly early date. But the role of art as a subordinate servant was emphasized so strongly and its absorption in practical tasks was so complete that the person of the artist himself disappeared almost entirely behind his work. The painter and sculptor remained anonymous craftsmen, in no way obtruding their own personalities. We know only very few names of artists from Egypt and as the masters did not sign their works it is impossible to connect even these few names with any definite body of work.” (p. 31-32).

esenciales: por un lado encontramos la nitidez del color, y por el otro estamos frente a una precisión en el trazado de los perfiles. No obstante,

Los pintores medievales no estaban conscientes de las reglas de dibujo, pero esta misma deficiencia les permitió distribuir sus figuras sobre la imagen de cualquier manera que quisieran con tal de crear el patrón perfecto... pintores como Simone Martini todavía eran capaces de organizar sus figuras de modo que formaron un diseño lúcido en la tierra del oro⁴ (Gombrich, 2006, p. 195).

Esta es la misma característica que ya poseían las edificaciones románicas de siglos anteriores, “en las que solían decorarse con frescos los ábsides, los recuadros y los paños laterales de las iglesias, con una iconografía recurrente que giraba en torno a la representación del Pantocrátor así como de figuras religiosas en actitud hierática” (Enciclopedia Hispánica, 1997, p. 267).

Una de las principales características de la pintura mural —dejando de lado su monumentalidad— es que ha ocupado desde sus orígenes un espacio público abierto, volcado a las multitudes, intentando rehuir de las sacristías aristocráticas. “Nuestros campos de operaciones —sostenía Siqueiros, uno de los precursores del movimiento pictórico en nuestro país— serán aquellos lugares en que concurren mayores núcleos de personas y aquellos en que el tráfico del pueblo sea más intenso” (Tibol, 1974). Aunque en primera instancia este espacio se remitía a los techos y paredes de roca de las cavernas, poco a poco se fue exteriorizando hasta alcanzar los patios y paredes de los centros sociales, culturales y religiosos más importantes y llegar, en nuestra época, a los techos y paredes de espacios públicos institucionales y no institucionales. Sin duda “la pintura mural tiene muchas razones para existir y una de ellas es que parece ampliar la

⁴ Medieval painters were unaware of the rules of correct draughtsmanship, but this very shortcoming enabled them to distribute their figures over the picture in any way they liked in order to create the perfect pattern... painters like Simone Martini were still able to arrange their figures so that they formed a lucid design on the ground of the gold.

libertad del artista y, desde luego, amplía el número de posibles espectadores” (Gracia Vicente, 2010, p. 105). Es su carácter omnipresente el que le permitirá estar al alcance de todos, evitando el elitismo característico de la pintura de caballete. Las características de la pintura mural, aunadas a su método de elaboración, no son sencillas sin embargo eso no imposibilitó su difusión.

A pesar de las dificultades técnicas que implica —es necesario aplicar el color antes de que se seque el enlucido, por lo que la obra ha de estar proyectada en sus más ínfimos detalles antes de su ejecución—, la pintura mural ha sido cultivada con profusión en todas las culturas. Alcanzó especial relieve en ciertas civilizaciones de la antigüedad, como la cretense o la fenicia, aunque sus manifestaciones generalmente han pasado a la posteridad a través de las descripciones de críticos e historiadores posteriores. En el siglo XX alcanzó nueva vigencia a través del trabajo de un grupo de pintores mexicanos (Enciclopedia Hispánica, 1997, p. 267)

3.1.1 El mural: características y técnicas.

En la actualidad, no podemos abrir un diccionario de arte o enciclopedia general y encontrar una alusión al movimiento que no esté relacionada con el muralismo mexicano. Lo que ocurre es que a nivel nacional estamos hablando de un movimiento que quizás sea el más mexicano de todas las manifestaciones artísticas plásticas esbozadas dentro de la historia del arte nacional. El muralismo abarca todo el conjunto de manifestaciones pictóricas representadas sobre una pared. Asimismo, el término de pintura mural:

[...] significa más que el trabajo artístico hecho a gran escala en lugar de en el tradicional lienzo o un panel móvil. Implica también un carácter o un sentimiento mural distinto que tome en consideración todas las exigencias estéticas y tecnológicas que se hacen en el trabajo mural dado su lugar permanente como parte integra de la estructura del edificio⁵ (Mayer, 1957, p. 340).

⁵ [...] signifies more than large-scale artistic work done instead of on the usual movable canvas or panel; it also implies a distinct mural character or feeling which takes into consideration all the aesthetic and

Por otro lado, Alfredo Gracia Vicente (2010) menciona que la denominación muralismo es reservada para la pintura que se ejecuta sobre un muro, así como por sus grandes dimensiones y por cubrir totalmente el espacio a que se le destina. Sin duda, la técnica mural más exhortada, como veremos más adelante, es el fresco, procedimiento que “consiste en la aplicación de colores disueltos sobre una pared revocada (revestida por lo general de yeso)” (Enciclopedia Hispánica, 1997, p. 268). Ralph Mayer ahonda en la explicación de este método:

El término fresco se utiliza para describir el proceso de pintura tradicional del *buon fresco* sobre una pared húmeda, recién preparada con cal y yeso, con pigmentos molidos en agua solamente. Cuando el yeso se seca se adhiere con una cohesión rocosa y los pigmentos se secan con él, formando parte de la superficie⁶ (p. 341).

Este procedimiento, ampliamente utilizado en la Edad Media difiere poco del que fuera empleado en Mesoamérica donde las paredes externas de los edificios “recibían una capa de cal a manera de aplanado, y sobre ella se aplicaban uno o dos colores, reservándose para los muros del interior el empleo de múltiples colores” (Ortega, p. 8).

3.2 El muralismo medieval y renacentista

En Italia, particularmente en Florencia, donde la búsqueda constante de los pintores fue la forma y el movimiento, el arte de Giotto cambiaría totalmente el arte de la pintura (Gombrich, 2006). Durante el siglo XIII, a partir de la obra de Giotto di Bondone, se dio un extraordinario auge en el muralismo, y gradualmente se fueron

technological demands made on mural work by reason of its permanent place as an integral part of the structure of the building. [Traducción del autor.]

⁶ The term fresco is used to describe the traditional buon fresco process—painting upon a wet, freshly prepared lime-plaster wall with pigments ground in water only. When the plaster dries it sets with a rock-like cohesion, and the pigments dry with it as an integral part of the surface. [Traducción del autor.]

sucedido los grandes maestros que emplearon las técnicas murales, en particular la del fresco. Así, en el Renacimiento se realizaron algunas de las obras cumbres del muralismo europeo como los frescos de la capilla Sixtina, de Miguel Ángel, o la *Última cena* de Leonardo da Vinci, entre muchas otras.

La vigencia del muralismo, exaltada en su momento cúlmine, pasó por períodos alternados de auge y de menor interés para los pintores, aunque mantuvo una importancia vigente y sirvió para que se compusieran conjuntos como el de los frescos de Giotto, en la Capilla Scrovegni; los de Michelangelo, en la Capilla Sixtina o Rafael, en la Stanze Vaticane, así como muchas otras obras particulares las cuales no dejan de revestir un alto interés para comprender los senderos por los que se ha transitado el muralismo. Y serán esas obras y esos autores lo que estudiaremos a continuación.

Asimismo, la importancia del análisis de ellos no sólo ayuda a la comprensión del desarrollo del muralismo en general sino que es necesario para entender cómo se desarrolla el muralismo mexicano ya que gran parte de los autores que veremos a continuación ejercieron una influencia importante en el movimiento que se gestó en nuestro país. Tanto Diego Rivera, como Siqueiros, Dr. Atl o el mismo Crescenciano Garza Rivera, estuvieron expuestos, estudiaron y buscaron, deliberadamente, nutrirse del espíritu del arte europeo medieval y renacentista durante sus andanzas por el viejo continente.

3.2.1 Simone Martini (1285 – 1344)

El primero de los pintores que estudiaremos es Simone de Martini uno de los más grandes maestros de la pintura italiana del *trecento*. De Martini fue discípulo de Duccio di Buoninsegna, pintor destacadísimo de la época y quien fue “La flor de cuya semilla brotó todo el arte sienés⁷” (Berenson, 1909, p. 18). En contraparte, Giorgio Vasari (1963) afirma que la fama que alcanzó Simone Martini no fue gracias a sus pinturas sino a los versos que Petrarca⁸ escribió sobre él, pues ni todas sus obras juntas le habrían dado una fama equiparable a la que consiguió gracias a los versos del poeta.

En cualquier caso, lo que Simone de Martini y mucho de los pintores sieneses hicieron fue apartarse de la tradición medieval que había adquirido la técnica de empotrar figuras en patrones, acomodando los símbolos religiosos de tal manera que formaran un conjunto adecuado, pero que, al mismo tiempo, ignoraba las nociones reales de forma y proporción (Gombrich, 1997). Para Gombrich, los trabajos de De Martini muestran “hasta qué punto los ideales y la atmósfera general del siglo XIV habían sido absorbidos por el arte sienés”⁹ (p. 159); mientras que para Berenson (1909), Simone de Martini fue un maestro del color como pocos lo habían sido antes o lo serían después ya

⁷ The flower from whose seed all Sieneese art sprung.

⁸ *Per mirar Policleto a prova fiso,
con gli altri ch'ebben fama di quell'arte,
mill'anni, non vedrian la minor parte
della beltà che m'ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
onde questa gentil donna si parte;
ivi la vide, e la ritrasse in carte,
per far fede qua giù del suo bel viso.
L'opera fu ben di quelle che nel Cielo
si ponno immaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.
Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gielo,
e del mortal sentiron gli occhi suoi.*

⁹ To what an extent the ideals and the general atmosphere of the fourteenth century had been absorbed by Sieneese art.

que poseía medios más que suficientes para transmitir su sentido de la belleza, la gracia y el esplendor. Sobre su técnica dice: “Pocas veces el color penetra los sentidos y calienta el corazón con mayor prontitud como lo hace en ciertos frescos o paneles de Simone Martini¹⁰” (p. 1).

Kenneth Clark (1971), por su parte, afirma que Simone de Martini fue el intérprete de la belleza celestial en términos sensuales. Al lado de su maestro, Duccio, no sólo desarrolló una amistad sino que, al mismo tiempo, elaboró una importante rivalidad en cuanto a técnicas se refiere (Berenson). Ya hacia 1936, Simone se marcharía a Aviñón, donde conocería a Petrarca y pintaría los retratos del poeta y de Laura que la posteridad, deafortunadamente, no conocería pero que fueron de gran satisfacción para el toscano.

De Martini manifestaba la idea heredada de Duccio de apelar a los sentimientos del espectador a través de sus pinturas y los moldes heredados de él (Berenson). Fue un excelente pintor, destacado en su tiempo y muy estimado de la corte del Papa (Vasari, 1963, p. 36). Es innegable que Simone Martini alcanza su esplendor en “La Maestà” (ver Fig. 1) del Ayuntamiento de Siena, pintada al fresco en el año 1315. Dicha pintura es magnífica y poco es posible agregarle a la descripción que Berenson nos hace de esta obra:

En la Salón de Plenos del Ayuntamiento de Siena lo vemos en todo su esplendor. Por un lado, la Reina del Cielo, radiante de belleza, se sienta en medio de los santos más nobles, la más bella de las vírgenes y los más dulces ángeles. Sostienen sobre su cabeza una copa más que real, se arrodillan en adoración a sus pies, ofrecen flores. Es una visión tan hermosa y elaborada como la fachada de la catedral de Orvieto, pero aquí todo se funde en un resplandor de sentimiento por la belleza de los rasgos, la gracia de la postura y el encanto del color. En la pared

¹⁰ Rarely does colour penetrate the senses and warm the heart more quickly than in certain frescoes or panels of Simone Martini.

opuesta se ve el orgullo medieval de la vida encarnada. Es Guidoriccio da Fogliano que recorre la tierra. El caballo y el jinete se adornan con la heráldica orgullosa de un linaje largo. ¡Cuán completamente Guidoriccio posee su corcel, cuán firmemente sostiene el bastón de su comandante, con qué mirada de nivel mira al mundo!¹¹ (p. 45).

Simone muestra una gracia extraordinaria de movimiento así como una belleza de líneas en los milagros de la Virgen Agostino Novello. Uno encuentra un encanto ante la sensibilidad que profesó Martini en ese exquisito fresco en Asís. En él contemplamos al joven San Martín cuando recibe su título de caballero. El emperador ciñe la espada muy cerca del valiente joven, mientras que un caballero ajusta sus espuelas. Muchos escuderos permanecen expectantes y escuchan el tañido de los juglares. Uno de los escuderos tiene un perfil de tal sutil belleza misteriosa que no resulta inusitado encontrarlo en las pinturas de Simone. En esta pequeña capilla de Asís se ven distintos tipos de belleza tan extraña, tan penetrantes, que, lejos de sugerir a nuestros ideales clásicos o modernos preferidos, nuestros pensamientos flotan hacia geishas japonesas y las reinas de Egipto (Berenson).

Simone se revela no como un artista para quien la idea de la solemnidad de las acciones tiene una importancia sacramental, sino para quien el encanto, la belleza, incluso el orgullo de la vida eran más atractivos. Su fascinación por el valor táctil, el color, el movimiento y el carisma son espléndidos pero a su vez son contrapuestos por su deficiencia para representar el sacrificio y la gravedad del drama humano y la

¹¹ In the Council Hall of Siena we see him in all his splendour. On one side, radiant in beauty, the Queen of Heaven sits in the midst of the noblest of the Saints, the loveliest of the Virgins, and the sweetest of the Angels. They hold a more than regal canopy over her head, they kneel in worship at her feet, they offer flowers. It is a vision as gorgeous and as elaborate as the façade of Orvieto Cathedral, but here all is melted into a glow of feeling for beauty of feature, charm of pose, and loveliness of colour. On the opposite wall you see mediaeval pride of life incarnate. It is Guidoriccio da Fogliano riding through the land. Horse and rider are emblazoned with the proud heraldry of a long lineage. How completely Guidoriccio possesses his steed, how firmly he holds his commander's staff, with what a level look he fronts the world!

tragedia humana, factores esenciales para transmitir el sentido de la emoción en el espectador, una herencia que aceptarían los pintores de otras épocas.

Para él la pintura no era una ocasión prioritaria para presentar valores táctiles y de movimiento, y de igual manera era una escasa oportunidad para comunicar su sentido de significado moral y espiritual. Simone subordina todo —y era lo suficientemente grande como para tener mucho que subordinar— a su sentimiento por la magnificencia, la belleza y la gracia¹² (Berenson, p. 45).

3.2.2 Giotto di Bondone (1266 – 1337)

A diferencia de Simone de Martini, los datos sobre la vida de Giotto di Bondone son nimios y generalmente suelen reducirse a un recuento de las ciudades donde realizó algunas de sus pinturas. Empero a partir de lo que John Ruskin (1900) y Giorgio Vasari (1900) han expuesto es posible hacer un sucinto esbozo de la vida del pintor y arquitecto: Los primeros diez años de su vida Giotto los dedicó a pastar ovejas hasta que —según el relato de Vasari— Cimabue descubrió el talento del joven pintor y lo convirtió en su estudiante durante cinco o seis años. De regreso en Florencia, Giotto se dedicó a la tarea de su vida, y fue llamado como maestro a Roma cuando apenas había rebasado los veinte años. Allí pintó una serie de trabajos en la capilla principal de San Pedro que desafortunadamente han sido perdidos. Al regresar a Florencia, hacia el año 1300, pintó un retrato de Dante para el Palazzo del Podestà; el poeta contaba ya con siete lustros mientras que el pintor estaba a punto de cumplir los cinco.

¹² For him also painting was not in the first place an occasion for presenting tactile values and movement, but equally little was it an opportunity for communicating his sense of moral and spiritual significance. Simone subordinates everything —and he was great enough to have much to subordinate—to his feeling for magnificence, beauty, and grace.

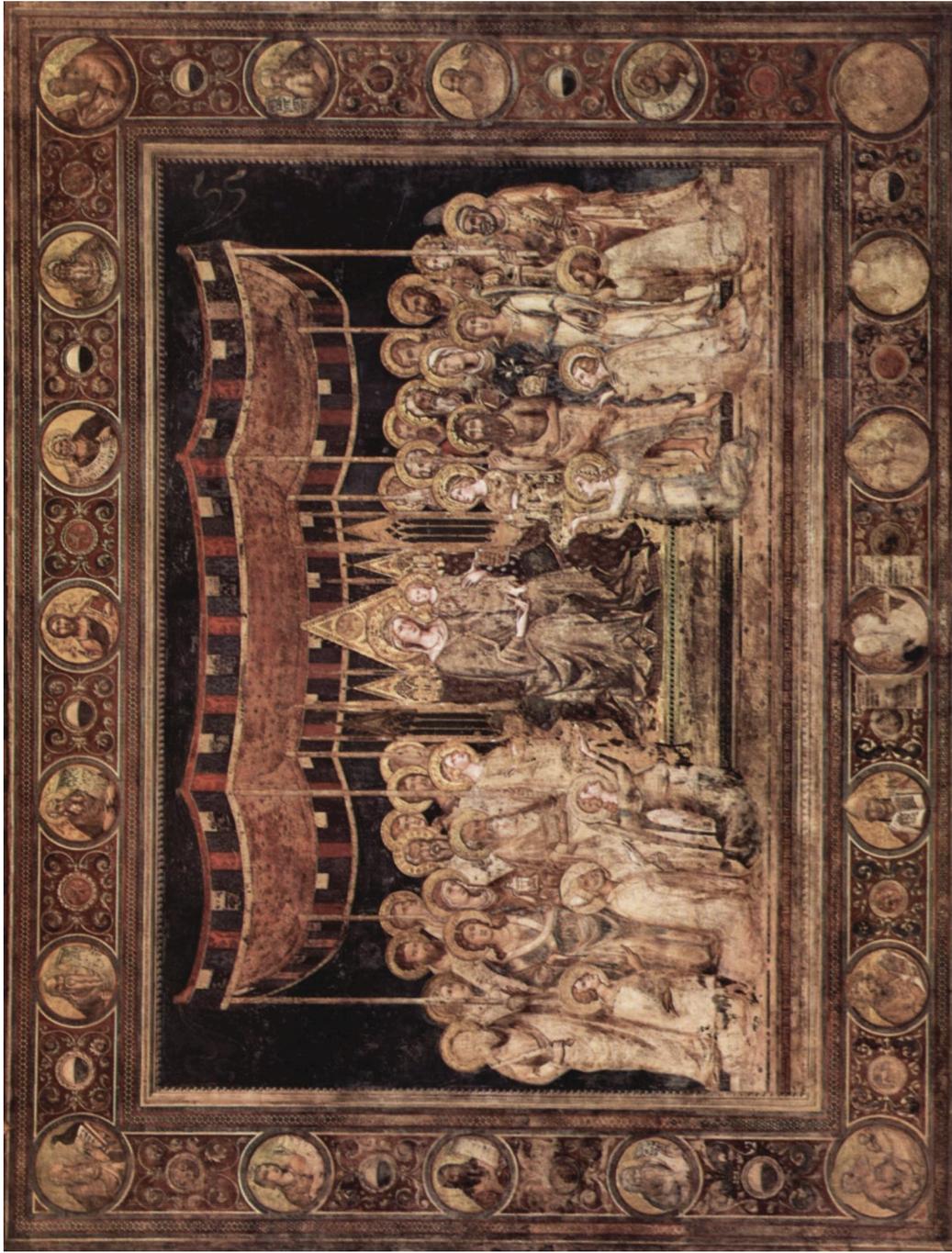


Fig. 1. *La Maestà*. Simone Martini. Fresco, 1315, Palazzo Pubblico, Siena, Italia.

La maestría de Giotto no se cernía a la pintura pues tiempo después, diseñó la fachada y el campanario de la Basilica di Santa Maria del Fiore cuando la muerte cayó sobre su ex arquitecto, Arnolfo di Cambio. Unos seis años más tarde se trasladó a Padua para pintar todo el cuerpo de la Capilla Scrovegni y otras iglesias. De allí se dirigió al sur, a Asís. Fue en este intervalo donde seguramente pintó la mitad superior de las paredes y bóvedas del gran convento que se estira a lo largo de las laderas de las colinas de Perugia, así como otras obras menores en su camino de ida y vuelta a Florencia. Las principales obras de la Iglesia de San Francisco que se le atribuyen —algunas no muestran una clara evidencia que manifieste la autoría absoluta de Giotto sobre Cimabue u otros pintores romanos— son las cuatro grandes alegorías que se encuentran en la bóveda sobre el altar mayor y que ilustran el significado de las tres virtudes monásticas: obediencia, castidad y pobreza.

En Asís también se le atribuyen los frescos del ciclo de San Francisco pero la autoría de Giotto recientemente se ha puesto en disputa (Ruskin). Posteriormente, Giotto se dedicó a otras tareas en Ferrara, Verona y Rávena, y tiempo después se trasladó a Aviñón (de 1324 a 1327), donde conoció a Petrarca, y luego pasó por Florencia y Orvieto en su camino a Nápoles. Diseñó la *Campanile di San Marco*, en una forma “más perfecta” —en palabras de Ruskin— que la que existe ahora, porque su torre, prevista de 150 pies de altura, nunca se erigió. Sin embargo, sí moldeó los bajorrelieves de la base del edificio, e incluso esculpió dos de ellos con sus propias manos (Ruskin). La basílica fue completada posteriormente, con la excepción de la torre, de acuerdo a su diseño, pero Giotto sólo vio asentadas sus bases, y el piso de mármol pues murió en Florencia el 8 de enero de 1337.

Sin lugar a dudas, uno de los trabajos más extraordinarios de Giotto —si hay uno por encima de los demás— y el cual le otorgó una fama que se extendió más allá de los límites de Florencia fue el que realizó en 1306 en la Capilla Scrovegni. Se trata una capilla de austera decoración dedicada a Santa María de la Caridad —también conocida como la virgen de la Anunciación— que había sido mandada construir, hacia el año 1303, por Enrico Scrovegno, un noble de Padua. Dado que era considerado como el maestro de la pintura italiana en la época, Giotto fue llamado, alrededor del año 1306, para decorar las paredes del recinto ya que, como Simone, “era un colorista muy notable”¹³ (Ruskin, p. 39).

La Capilla Scrovegni (ver Fig. 2) posee una estructura simple —acaso a modo de anticipación para los hermosísimos frescos que la habrían de decorar—: está construida con una sola nave hecha de paredes de ladrillo inarticuladas, sin columnas, con bóveda de cañón, rematada por una delgada tribuna y un ábside trilateral cubierto con una bóveda de crucería o de ojiva. Al entrar a la capilla el espectador mira hacia la tribuna, desde la puerta oeste, para contemplar el maravilloso poema que Giotto pintó ahí.

Así pues, los muros de la capilla están cubiertos con un continuo poema meditativo sobre el misterio de la encarnación, los actos de redención, los vicios y virtudes de la humanidad como procedentes de su desprecio o aceptación de esa redención y su juicio final¹⁴ (Ruskin, p. 53 - 54).

En la pared sur hay seis ventanas delgadas que terminan en arcos de medio punto lo que provoca que los frescos en esa pared se reduzcan en número y estén distribuidos

¹³ He was a very noble colourist.

¹⁴ Thus the walls of the chapel are covered with a continuous meditative poem on the mystery of the Incarnation, the acts of Redemption, the vices and virtues of mankind as proceeding from their scorn or acceptance of that Redemption, and their final judgment.

de manera irregular; en la pared norte, al carecer de ventanas, los frescos son continuos —sólo separados por sus respectivos marcos— y están iluminados por la luz que entra por las ventanas de la pared opuesta. 57 ilustraciones —sin contar los ocho medallones de los profetas que acompañan las dos figuras en el techo— adornan el cuerpo de la capilla “comenzando por las circunstancias que aluden a la promesa milagrosa y al nacimiento de la Virgen María y concluyen con la ascensión de Jesucristo y la venida del Espíritu Santo”¹⁵ (De Selincourt, 1905, p. 100). Para De Selincourt el principal medio por el cual esta gran serie de frescos se mantiene unida, y permite la consecución de un efecto decorativo, hay que buscarla en el fondo uniforme de color azul profundo. En sus palabras, este color es particularmente susceptible a las influencias del tiempo, y es imposible hacer algo más que una conjetura para tratar de imaginar la impresión que debió haber producido cuando aún radiaba la frescura de los trazos que Giotto recién había impreso sobre sus paredes.

Las imágenes constituyen un ciclo narrativo que abarca la vida de la Virgen y la de Jesucristo y están distribuidas en la pared norte y sur, empero, como se ha señalado, el segundo y tercer registro debajo del primero, en la pared sur, cuenta sólo con cinco imágenes. Esto crea tres amplios registros sobrepuestos en cada pared que dan un total de 34 imágenes a los que se le suman siete imágenes en la pared que da al presbiterio, tres en la parte superior, dos al mismo nivel de la segunda y tercer banda de frescos en el muro norte y dos más del lado sur. La capilla cuenta además con un registro inferior, en posición y tamaño, que trata de los vicios, en la pared norte, y las virtudes, en la pared sur. A estos les corresponden una alegoría del infierno y una alegoría al cielo en la pared

¹⁵ Beginning with the circumstances attending the miraculous promise and birth of the Virgin Mary, and concluding with the Ascension of Jesus Christ, and the Descent of the Holy Spirit.

oeste. El mensaje que buscaba transmitir Giotto es claro: los vicios conducen al infierno y las virtudes al cielo.

Cada escena se separa de la siguiente por un marco grande pintado con patrones geométricos y, después de la última etapa de cada registro, la cronología de la narrativa se reanuda con la primera escena del registro correspondiente en la pared opuesta, en una especie de diálogo especular narrativo interrumpido¹⁶ (Itinerario, s.f.).

La lectura de las ilustraciones inicia en la pared sur, en la parte alta y más cercana a la tribuna. Son seis imágenes en esta primera banda que tratan de pasajes fundamentales de la vida de San Joaquín y Santa Ana. En ellas contemplamos distintos episodios que inician con “La expulsión de Joaquín del templo”, su “Retiro entre los pastores”, “El anuncio a Santa Ana”, “El sacrificio de San Joaquín”, “La visión de San Joaquín”, y “El abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada”. A ellas les son correspondidas seis imágenes en la banda superior de la pared norte que tratan de la vida de la Virgen. Estas seis escenas, junto con las tres imágenes superiores de la pared que va a dar al presbiterio que tratan de la anunciación, están dedicadas a la historia apócrifa del nacimiento y vida de la Virgen María. Junto con las seis escenas anteriores, todas se encuentran basadas en el Protoevangelio de Santiago y en el Evangelio de Santa María (Ruskin).

Las escenas en la pared norte tratan de la *storie della Vergine*: “El nacimiento de la virgen”, “La presentación de la Virgen en el Templo”, “La entrega de las varas en el templo”, “La oración por la floración de la vid”, “El matrimonio de la virgen” y “La procesión nupcial”. En las 22 escenas restantes que decoran los compartimentos de la

¹⁶ Ogni scena è separata dalla successiva da una larga cornice dipinta a motivi geometrici e, dopo l'ultima scena di ciascun registro, la cronologia della narrazione riprende con la prima scena del corrispondente registro sulla parete di fronte, in una sorta di ininterrotto dialogo narrativo speculare.

segunda y tercera banda, junto a las ventanas, el espectador puede observar pasajes dedicados a la *Storie di Gesù*. Al igual que en el registro anterior la lectura comienza en la pared sur, en la parte más cercana al ábside, de izquierda a derecha y continúa en la pared norte para luego proseguir en el mismo orden pero en la tercera banda. El ciclo de frescos que tratan de la vida de Cristo inicia con una escena que representa “El nacimiento de Cristo”, y prosigue con episodios que narran “La adoración de los Reyes Magos”, “La presentación de Cristo”, “La huida a Egipto” y “La matanza de los inocentes”. En la pared norte, puesto que cuenta con seis frescos, se narran “La predicación en el templo”, “El bautismo de Cristo”, “Las bodas de Caná”, “La resurrección de Lázaro”, “La entrada a Jerusalén” y “La purificación del templo”. De retorno a la pared sur continuamos la lectura con “La última cena”, “El lavatorio de pies”, “La traición de Judas”, “Cristo ante Caifás” y “El escarnio de Cristo”. Los frescos del ciclo de la vida de Cristo terminan en la pared norte con episodios sobre el “Vía Crucis”, “La crucifixión”, “La lamentación”, “La resurrección” y el “Noli me tangere”, “La ascensión” y “El pentecostés”.

La pared de la entrada oeste, a los pies de la capilla como marca la tradición de la época, está dedicada por completo a una representación colosal y majestuosa del Juicio Final: el espacio justo encima del arco triunfal y de una cruz de Cristo alzada por dos ángeles que separa a los salvos (izquierda) de los condenados (derecha) muestra a un majestuoso Cristo envuelto en la almendra mística o mandorla con los colores del arcoíris, acompañado por un grupo de ángeles que lo rodean y sostienen su trono. Perfectamente alineados a izquierda y derecha, sobre un estrado y cada uno sobre su trono, permanecen los doce apóstoles, y encima de ellos dos multitudinarios grupos de coros conformados por diversos santos que forman parte de la corte celestial. “Las

mismas figuras —dice De Selincourt— parecen transformadas, sus proporciones más amplias y más suntuosas, y su dignidad aumentada por el gran barrido rítmico de sus espléndidas tapices”¹⁷ (p. 149).

Giotto no fue uno de los pintores más notables, pero fue uno de los hombres más grandes que jamás haya vivido. Fue el primer maestro de su tiempo, tanto en arquitectura como en pintura; fue amigo de Dante, y el intérprete indiscutible de la verdad religiosa, por medio de la pintura, sobre toda Italia¹⁸ (Ruskin, p. 26).



Fig. 2. Vista general de la Capilla Scrovengi. Giotto. Fresco, c. 1305. Padua, Italia.

¹⁷ “The very figures seem transformed, their proportions ampler and more stately, and their dignity increased by the large rhythmic sweep of their splendid draperies.”

¹⁸ Giotto was not indeed one of the most accomplished painters, but he was one of the greatest men who ever lived. He was the first master of his time, in architecture as well as in painting; he was the friend of Dante, and the undisputed interpreter of religious truth, by means of painting, over the whole of Italy.

3.2.3 Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi “Masaccio” (1401 – 1427)

Si Giotto no es el más grande pintor y arquitecto en contribuir al renacimiento italiano, sin duda es el precursor, pero detrás de él aparece una figura no menos destacable. Hablando del estado del arte en Florencia en el siglo XV, dice Vasari (1973): “en cuanto se refiere a la buena pintura, es a Masaccio a quien más debemos, pues, deseoso de conquistar la fama, consideró que quien alcanza perfectamente ese fin puede calificarse de excelente” (p. 61). Jacob Burckhardt (1907) por su parte, alaba las cualidades que le permitieron sentar las bases de una nueva era: “La sencillez y la grandeza de Masaccio en la composición, su corrección de proporción, tanto en las figuras individuales como en la relación de las figuras con el paisaje y la arquitectura circundantes, y su serio esfuerzo por dominar la anatomía y la perspectiva”¹⁹ (p. 26). Mientras que Gombrich (1997) menciona que a pesar de la corta edad que tenía cuando murió “ya había llevado a cabo una completa revolución en la pintura”²⁰ (p. 170).

Aunque su arte era distinto, siguió los pasos de Filippo Brunelleschi y Donatello, pero fue Masaccio —como era conocido Tommaso di Ser Giovanni—, quien, pintando con plausible unidad y dulzura, “dió (sic) comienzo a las bellas actitudes, el movimiento, la energía y la vivacidad, así como a cierto relieve verdaderamente apropiado y natural, que ningún pintor había logrado antes que él” (Vasari, 1963, p. 61). Para Vasari fue tan moderna la forma en que se apartó de los demás pintores, tanto en dibujo como en pintura, que sus obras se pueden equiparar a los diseños y al colorido modernos. Para Gombrich, Masaccio reinventó la perspectiva, la proporción y las

¹⁹ Masaccio’s simplicity and grandeur in composition, his correctness of proportion, both in the single figures and in the relation of the figures to the surrounding landscape and architecture, and his serious effort to master anatomy and perspective.

²⁰ He had already brought about a complete revolution in painting.

temáticas del arte y, sin duda, por ello fue uno de los pintores más estudiados en su época y en épocas posteriores.

De su vida sabemos que nació en el Castello San Giovanni di Valdarno en el año 1401, donde, dicen, aún se ven algunas figuras que habría ejecutado en su infancia.

Fué (sic) hombre muy retraído y descuidado, como todo aquel que, habiendo puesto su alma y voluntad enteras en las cosas del arte, cuida poco de sí y menos de los demás... Comenzó a practicar su arte en la época en que Masolino da Panicale trabajaba en el Carmine de Florencia, en la capilla Brancacci (Vasari, 1963, p. 89 - 90).

Al fallecer Masolino de Panicale, su maestro, y después de ver los méritos que había alcanzado tras pintar el San Pablo que está cerca de las cuerdas de las campanas, le encomendaron la tarea de terminar los trabajos que su maestro había comenzado en la capilla de los Brancacci, en la iglesia del Carmine, en Florencia. La capilla había sido construida en 1422 aunque su decoración no se llevó a cabo sino hasta un año después y hubo de quedar inconclusa cuando, en 1427, falleció Masaccio.

Para 1423 Masaccio ya era reconocido como un maestro dentro de su arte. Simplemente es digna de verse la imagen de San Pablo para reconocer los méritos alcanzados a pesar de su corta edad. “[La imagen] tiene tal energía que sólo le falta la palabra” (Vasari, p. 93), además de que muestra una capacidad maravillosa en el manejo de escorzos. Sin embargo, para Gombrich “El arte de Masaccio era menos agradable a la vista que las pinturas a las que estaban acostumbrados, empero más sincero y conmovedor”²¹ (p. 171). En otra escena, Masaccio retrató la ceremonia de consagración de la iglesia del Carmine, representando a las figuras más importantes de la política y el

²¹ Masaccio's art was less pleasing to the eye than the paintings they had been accustomed to, it was all the more sincere and moving.

arte de la época, así como otros gentilhombres florentinos e incluso al portero de dicha capilla. En palabras de Vasari esta obra, contiene muchas perfecciones:

Masaccio supo poner tan bien en el plano de aquella plaza, de a cinco y seis en fondo, a toda esa columna de gente que va disminuyendo en proporción y lógicamente, de acuerdo con la visual, que es una verdadera maravilla, destacándose la circunstancia de que —para que se los reconozca, como si estuvieran vivos— no hizo a todos esos hombres de una misma estatura, sino con bien observada distinción entre los pequeños y gruesos y los altos y delgados. Y todos están bien plantados en el suelo y forman una fila completamente ajustada a lo natural por el acortamiento de las figuras. (p. 94).

Los trabajos de Masaccio fueron numerosos y de acuerdo al recuento de Vasari incluyen obras en la iglesia de San Niccolò di la d'Arno; en la Badia de Florencia donde pintó al fresco un San Yvo de Bretaña; en Santa María Novella pintó una Trinidad, sobre el altar de San Ignacio, en que Nuestra Señora y San Juan Evangelista contemplan a Cristo crucificado; en Santa Maria Maggiore hizo una tabla en que están Nuestra Señora, Santa Catalina y San Julián; en la *praedella* hizo algunas figuras pequeñas de la vida de Santa Catalina; y en la iglesia de Carmine, de Pisa, pintó una Virgen con el Niño.

Al regresar a Florencia pintó una tabla en que representó a un hombre y una mujer desnudos que hoy se encuentran en la casa Palla Rucellai. Para estudiar y superar a los demás, Masaccio emprendería el viaje que muchos después de él emprenderían al irse a Roma. Hizo, además, para el cardenal de San Clemente, en la iglesia del mismo nombre, una capilla en que representó al fresco la Pasión de Cristo, “con los ladrones en la cruz, y la historia de Santa Catalina Martir” (Vasari, p. 92). También hizo una tabla en la que están cuatro Santos y en medio Santa María de las Nieves para Santa Maria Maggiore, agregando además un retrato al natural del papa Martín.

La más notable, sin embargo, es la escena en la capilla Brancacci (ver Fig. 3) donde, para pagar el tributo, San Pedro saca el dinero del vientre de los pescados. Vasari destaca el ardor de San Pedro en su demanda y la actitud de los apóstoles —uno de los cuales es el mismo Masaccio— que rodean a Cristo, aguardando su decisión con gestos y una actitud que parece dotarlos de vida; el arrebatado en la cara de San Pedro al inclinarse para sacar el dinero de los peces y al pagar el tributo; así como el bellissimo relieve y suave oficio con que está ejecutado San Pedro en la escena del bautizo. Escena admirada y reverenciada por los antiguos y modernos artistas (Vasari). Masaccio pintó también la resurrección del hijo del rey por San Pedro y San Pablo aunque esta obra quedó inconclusa a causa de la muerte del pintor en 1427, siendo Filippino Lippi el encargado de concluirla unos cincuenta años después.

El valor de los frescos de la capilla fue reconocido de inmediato al grado que “innumerables dibujantes y maestros han frecuentado continuamente hasta hoy esa capilla” (Vasari, 1963, p. 95). Los trabajos de Masaccio merecieron infinitas alabanzas y permitieron que, mediante su enseñanza —pues la capilla Brancacci se convirtió en una suerte de academia—, se abriera el camino al buen estilo de nuestros tiempos.

De acuerdo con Vasari: “todos los más celebrados escultores y pintores que actuaron después de él ejercitándose y estudiando en esa capilla, alcanzaron la excelencia y la fama”. Ellos fueron, entre muchos otros: Giovanni da Fiesole, Filippino, Domenico del Grillandaio, Sandro de Boticello, Lionardo da Vinci, Pietro Perugino y Miguel Ángel y una larga lista de artistas dentro de la cual podríamos incluir a algunos muralistas mexicanos, quienes, mediante el estudio de esta capilla, buscaron “aprender los preceptos y las reglas del buen oficio en las figuras de Masaccio” (p. 96).



Fig. 3. *El pago del tributo*. Masaccio. Fresco, 1425. Capilla Brancacci, Florencia, Italia.

3.2.4 Domenico Ghirlandaio (1449 – 1494)

Si Masaccio alcanzó la perfección en su arte, Ghirlandaio es considerado “uno de los principales y más excelentes maestros de su época” (Vasari, p. 179). Gracias al cuidado que prestaba en la representación y en el acomodo de sus figuras “Ghirlandaio fue uno de esos maestros cuyas obras nos gusta más por la forma en que reflejan la colorida vida de su período que por la grandeza de su genio”²² (Gombrich, p. 229). El nombre de Ghirlandaio proviene de los adornos conocidos como *ghirlandae* que usaban las jóvenes florentinas y que el mismo pintor había ideado pues durante su juventud se dedicó al oficio de orfebre que su padre le había heredado (Vasari).

Fue ahí, en el taller de su progenitor, que Domenico pasaba las tardes retratando a cuanta gente visitaba el taller pues prefería el arte del dibujo al de la orfebrería. No transcurrió mucho tiempo para que el joven artista abandonara el oficio de su padre para dedicarse a su pasión: la pintura. En palabras de Vasari, Domenico merece ser alabado “porque fue el primero que empezó a imitar con los colores algunas guarniciones y adornos de oro, cosa que hasta entonces no se hacía, y desechó en gran parte aquellos ornamentos que se hacían dorando con mordiente o sobre bolo” (p. 182). Para Gombrich, Ghirlandaio sabía “cómo complacer al ojo”²³ (p. 230) y compartía junto con sus contemporáneos el gusto por el arte antiguo.

Sus primeras obras las realizó en la capilla de los Vespucci, en Ognissanti, donde podemos encontrar un Cristo muerto junto con algunos Santos. En la iglesia de esa misma ciudad pintaría, algunos años más tarde, un San Jerónimo de tal talla que compite con los frescos de Botticelli, mientras que en Santa Croce pintó la historia de San

²² Ghirlandaio was one of those masters whose works we enjoy rather for the way in which they mirror the colourful life of their period than for the greatness of their genius.

²³ “How to give pleasure to the eye”.

Paulino, obra que le dio gran fama y crédito (Vasari, 1963). Más adelante llevó a cabo las pinturas de una capilla en Santa Trinità —que le encargó Francesco Sasseri— en donde representó diversas escenas de la vida de San Francisco. “Esa obra está admirablemente concebida, y realizada con gracia, pulcritud y amor” (Vasari, p. 180).

En San Marcos, en la pared del medio de la iglesia, hizo un tablado y, en la cámara de huéspedes, una Cena; estas dos obras fueron realizadas con una prolijidad digna de destacarse; mientras que para Lorenzo de Médicis, el Viejo, hizo en el Spedaletto “una fragua de Vulcano, en que muchas figuras desnudas trabajan, forjando con sus martillos saetas para Júpiter” (p. 182).

Tiempo después, Domenico fue llamado a Roma por el Papa Sixto IV para pintar, junto con otros maestros, su capilla. Ocurrió que en esa misma época se encontraba en Roma el mercader Francesco Tornabuoni. Tanta satisfacción encontró Francesco en la obra de Ghirlandaio que cuando éste regresó a Florencia, Francesco lo recomendó a Giovanni Tornabuoni, su pariente, también mercader y patrono de las artes de la capital toscana. Giovanni se propuso encargarle un trabajo magnífico, capaz de honrar su propia memoria y procurar fama y renombre a Ghirlandaio.

Acaso fue por obra de la casualidad, pero, como nos cuenta Vasari, ocurrió que en esa época la capilla mayor en Santa Maria Novella, en el convento de los hermanos Predicadores, y que había sido pintada por Andrea Orcagna, quedó parcialmente destruida a causa de las filtraciones atribuidas a la defectuosa protección del techo de la bóveda. Tornabuoni se mostró deseoso de que Domenico estuviera a cargo de los trabajos, al grado que prometió a los Ricci, patronos de la capilla, correr con todos los gastos, dada la situación precaria de éstos.

Cuatro años tardó Ghirlandaio en terminar los trabajos. Como señala Vasari: Domenico inició los trabajos en 1485 y no descansó hasta que, al cabo de cuatro años, los dejó concluidos, en 1490, con grandísima satisfacción y contento de dicho Giovanni.

Giorgio Vasari hace la siguiente descripción de la capilla:

Están en primer lugar, en la bóveda, los cuatro Evangelistas, de tamaño mayor que el natural; y en las paredes de la ventana hay escenas de la vida de Santo Domingo y San Pedro Mártir, así como un San Juan en el desierto, una Anunciación de la Virgen y muchos Santos patronos de Florencia, arrodillados. También se ven allí los retratos de Giovanni Tornabuoni, a la derecha, y de su esposa, a la izquierda, muy parecidos, según se asegura... En la pared de la derecha hay siete composiciones en compartimientos separados, seis abajo, en cuadros tan grandes como caben en ese espacio, y uno arriba, ancho como dos de esas composiciones y encerrado en el arco de la bóveda. A la izquierda hay otras tantas composiciones acerca de San Juan Bautista... La segunda composición representa la Natividad de Nuestra Señora, y está hecha con gran diligencia. El tercer cuadro, que está encima del primero, representa a Nuestra Señora subiendo las gradas del templo; Al lado están las Nupcias de la Virgen... En la quinta pintura se ve llegar a los Magos a Belén. Y al lado está la sexta, con la cruel impiedad de Herodes hacia los Inocentes; (p. 187).

Es esta última imagen (ver Fig. 4) la mejor de todas las pinturas de Domenico que allí encontramos. Lo que la distingue es el criterio, ingenio y el arte grande con que fue pintada pues “expresa la impía voluntad de los que, mandados por Herodes, sin reparar en las madres matan a aquellos pobres niños” (p. 187).



Fig. 4. *El banquete de Herodes*. Ghirlandaio. Fresco, 1486-1490. Capilla Tornabuoni, Basilica Santa Maria Novella, Florencia, Italia.

3.2.5 Luca Signorelli (1445 – 1523)

A medida que avanzamos en el tiempo, el talento de los pintores parece ir *in crescendo*. El caso de Luca Signorelli no es la excepción. Las palabras de Vasari no dejan duda respecto al talento de pintor: “fue en su tiempo considerado tan famoso en Italia, y sus obras fueron tan altamente valoradas que superó a cualquier otro maestro, no importa de qué período” (p. 251). Bernard Berenson, por su parte, destaca que “Su mente era la más fina y profunda, su genio tenía un enorme alcance, su percepción del valor, tanto en la vida como en el arte, era más sutil y más justa”²⁴ (1909, p. 77).

Según el recuento de Vasari —pariente de Luca Signorelli, por cierto—, la vida del artista transcurrió de la siguiente manera: Nació en Cortona, en 1445, aunque la fecha exacta permanece incierta. Sus primeros trabajos los realizó en San Lorenzo de Arezzo, donde decoró con frescos la capilla de Santa Bárbara, en 1472. En Sant'Agostino hizo la tabla de San Nicolás de Tolentino, con hermosas y pequeñas escenas ejecutadas con buen dibujo e inventiva, mientras que en la capilla del Sacramento hizo dos Ángeles al fresco. En la capilla de los Accolti, en la iglesia de San Francesco, hizo el retrato de Messer Francesco, doctor en leyes, así como los de algunos miembros de su familia; un San Miguel, una Virgen con el Niño, San Esteban, San Lorenzo y Santa Catalina.

La lista de obras de Signorelli es tan prolífica como memorable. En Perusa pintó, por encargo del obispo Messer Jacopo Vannucci de Cortona, una tabla en la Catedral con Nuestra Señora, San Onofrio, San Herculano, San Juan Bautista y San Esteban además de un ángel tocando el laúd; En Volterra pintó al fresco, sobre el altar de un

²⁴ His was the finer and deeper mind, his genius fetched the larger compass, his perception of value, both in life and in art, was subtler and more just.

oratorio en San Francesco, una Circuncisión de Cristo; En Santa Margherita de Cortona, su ciudad natal, un Cristo muerto en la casa de los frailes descalzos y en Castiglione Aretino pintó otro Cristo muerto con las Marías sobre la capilla del Sacramento; mientras que para la capilla de San Cristofano, en Sant'Agostino de Siena, hizo una tabla con varios santos en torno a San Cristóbal. Posteriormente, siguiendo el relato de Vasari, se trasladó a Florencia para —al igual que muchos pintores posteriores, incluidos los del renacimiento mexicano— ver las obras de los maestros de su tiempo y del pasado.

Los trabajos de Luca Signorelli fueron siempre altamente alabados y admirados, incluso por el propio Miguel Ángel, quien se habría inspirado en parte de la obra de Luca para llevar a cabo su Juicio Final de la Capilla Sixtina (Vasari, 1963). A sus 55 años, se le encomendó terminar los trabajos que Fra Giovanni da Fiesole había comenzado en la catedral de Orvieto y que habían aguardado por medio siglo para ser concluidos. Signorelli concluyó la decoración de la capilla representando todas las escenas del fin del mundo:

con curiosa y fantástica imaginación: ángeles, demonios, ruinas, terremotos, incendios, milagros del Anticristo, muchas otras cosas por el estilo y, además, desnudos, escorzos y un sinnúmero de hermosas figuras, en cuyos rostros se pinta el terror de ese postrer y tremendo día (Vasari, p. 254).

En palabras del historiador Maud Cruttwell “[Signorelli] logró ejecutar una obra que se encuentra entre los más grandes monumentos del Renacimiento, tal vez debería incluso clasificarse como el más grande”²⁵ (1899, p. 63). Los trabajos en la catedral habían permanecido varados hasta que las autoridades decidieron encomendar la obra a Signorelli tras las negativas de Perugino. Tenían que tomar en cuenta, además, que el

²⁵ He succeeded in executing a work which ranks among the greatest monuments of the Renaissance, perhaps should even rank as the very greatest.

encargado de la decoración llevara a cabo una obra que estuviera en sintonía con la exquisita arquitectura de esta capilla, una de las más imponentes de toda Italia. Tal y como está “Es imposible mirar las escenas sin sentir emoción, y el estado de ánimo evocado se debe en gran medida a la ferviente convicción con la que fueron concebidos”²⁶ (Cruttwell, p. 64).

La mayor parte de los trabajos corrieron a cargo de él, “cada centímetro de las paredes está cubierta en su mayor parte por el trabajo del mismo Signorelli”²⁷ (Cruttwell, p. 67). Sólo los grutescos, la pintura meramente ornamental y algunos de los medallones fueron realizados por sus ayudantes (Cruttwell). Siguiendo la descripción que hace Cruttwell podemos darnos una idea generalizada de la grandeza de los frescos que adornan la capilla, incluyendo los de Fra Angelico (ver Fig. 5): “En la venera opuesta al Cristo de Fra Angelico, Signorelli pintó ocho ángeles que sostienen los símbolos de la Pasión, mientras que otros dos, a diferencia de los grandes arcángeles de la "Resurrección", tocan trompetas para anunciar el inminente Juicio”²⁸ (p. 67 - 68).

A la izquierda del altar, enfrente de "los profetas" de Fra Angelico hay un magnífico grupo que representa a los apóstoles, la Virgen está sentada en el nivel más bajo de San Pedro y San Pablo. Las figuras son imponentes, poderosas y están sólidamente pintadas, y se sientan como rocas en nubes tan sólidas como las colinas. Aquellas del otro lado del arco están hechas totalmente por Signorelli y representan el Coro de los Mártires. Frente a él, en el portal, hay un grupo de ocho vírgenes. Y a la

²⁶ It is impossible to look at the scenes without emotion, and the mood evoked is due in a great measure to the earnest conviction with which they are conceived.

²⁷ Every inch of the walls is covered, and for the most part by the work of Signorelli himself.

²⁸ In the spandrel opposite the Christ of Fra Angelico, Signorelli has painted eight angels holding the symbols of the Passion, while two others, not unlike the great Archangels of the “Resurrection,” blow trumpets to announce the impending Judgment.

derecha se encuentra otro grupo piramidal formado por los quince Doctores de la Iglesia. La última de las pinturas de la bóveda es otro poderoso grupo, uno compuesto por patriarcas en este caso.

El primer año Luca lo dedicó a los trabajos de la techura, el resto del tiempo lo dedicaría a las paredes. Comenzó con "La predicación y la caída del Anticristo" y continuó con una gran pintura que representa "La coronación de los elegidos". Debajo están las decoraciones habituales: dos retratos cuadrados rodeado cada uno por cuatro medallones. Dante en el primero, su figura muy dañada y repintada, especialmente alrededor de la boca, lo que, en palabras de Cruttwell, da a la cara una expresión un tanto grotesca. Las pinturas en grisalla representan historias del "Purgatorio" de influencia dantesca.

El muro sur contiene tres ventanas ojivales, la central, y la más grande, se encuentra sobre el altar, y divide los dos frescos principales: Cielo e Infierno. En el espesor de la pequeña ventana que corta este fresco están pintados dos medallones de colores, en uno hay un ángel sometiendo a un demonio, y en el otro San Miguel con la balanza, pesando las almas. Luego se presentan dos series de pequeños cuadros en grisalla con escenas del Purgatorio.

En el lado opuesto del altar se encuentra el juicio de Minos, y la conducción de las almas perdidas al infierno bajo la supervisión de los dos Arcángeles. Los dos medallones en los lados de la ventana contienen, uno el Arcángel Gabriel con el lirio de la Anunciación, el otro un grupo hermoso de Raphael y Tobias. "Dejando la pared de la

ventana, llegamos ahora al más pulcro de todos los frescos: la magnífica escena del ‘Los condenados’²⁹ (Cruttwell, p. 76).

El siguiente espacio amplio lo llena la “La resurrección de la carne” (ver Fig. 5), un fresco que ha resentido el paso del tiempo, especialmente en su pintura. Debajo de este fresco, hay una cavidad en la que Signorelli pintó uno de sus más bellos "pietas", el cual fue desafortunadamente ocultado por un grupo de mármol esculpido en 1574 (Vasari, 1963).

Los frescos del portal de la entrada que representan “Los signos de la destrucción del mundo”, al estar en una pared interior, están en un estado de conservación mejor que el resto, y sus colores son más brillantes.

Junto a “Los condenados”, éstos son quizás los mejores de la serie, y muestran una imaginación y un sentido dramático mayores. El escorzo de algunas de las figuras es admirable, la composición en el espacio restringido es buena, y es soberbio el dibujo y el modelado en la figura de primer plano entre los Profetas en el último fresco³⁰ (Cruttwell, p. 83).

Signorelli, tal como lo describe Giorgio Vasari, es el hombre que, por su conocimiento del dibujo, y especialmente de los desnudos, por la gracia de su ingenio y la composición de sus pinturas, preparó el camino para la perfección final del arte, seguido por la mayoría de los artistas... que hicieron culminar el arte (p. 256).

²⁹ Leaving the window wall, we now come to the finest of all the frescoes, the magnificent scene of the ‘Damnation’.

³⁰ Next to "The Damnation," these are perhaps the finest of the series, and show most imagination and dramatic feeling. The foreshortening of some of the figures is admirable, the composition in the restricted space is good, and there is superb drawing and modelling in the foreground figure among the Prophets in the last fresco.



Fig. 5. *La resurrección de la carne*. Signorelli. Fresco, c 1505. Catedral de Orvieto, Orvieto, Italia.

3.2.6 Andrea Mantegna (1431 – 1506)

La tradición muralista europea que hemos venido siguiendo hizo escala en Isola di Carturo, cerca de Padua, tierra donde nació Andrea Mantegna, en 1431. De acuerdo con Vasari, al igual que Giotto, cuando niño Mantegna solía guardar ganados, hasta que, por propios méritos así como por su buena fortuna, se elevó a la jerarquía de caballero. Estudió pintura con Squarcione, un pintor de Padua quien lo adoptó al descubrir el talento del infante. En el estudio de Squarcione y en la ciudad de Padua recibió la influencia de Paolo Uccello y Donatello, así como la de Jacopo Bellini. No contaba aún con diecisiete años cuando realizó una pintura de la Madonna para el altar mayor de Santa Sofía, en Padua, y al cumplir los 23 ya había trabajado en las tres más importantes iglesias de la ciudad.

Cuando le asignaron a Squarcione la decoración de la capilla de San Cristóbal, en la iglesia de los frailes Ermitaños de San Agustín, éste confió el trabajo a Niccolò Pizzolo y a Mantegna, sus discípulos. Niccolò hizo al Padre Eterno, sentado majestuosamente en medio de los Doctores de la Iglesia, pintura considerada por Vasari ni un ápice inferior a las que Andrea ejecutó allí. Tras la muerte de Niccolò, Andrea quedó solo y pintó, al temple sobre yeso seco, los cuatro evangelistas, que fueron considerados muy hermosos e hicieron de Mantegna un nombre famoso.

En Verona hizo una tabla para el altar de San Cristóbal y de San Antonio, y unas figuras en el ángulo de la plaza de la Paglia. Para los frailes de Monte Oliveto, ejecutó el cuadro del altar mayor de *Santa Maria degli Organi*, una hermosa obra de la Madonna y los santos; y también el de San Zeno. Mientras trabajaba en la iglesia de los frailes ermitaños, Mantegna recibió una invitación de Ludovico Gonzaga, marqués de Padua, para trabajar en la corte de Mantua pero se negó hasta que hubo concluido los trabajos

en la iglesia de los frailes. Una vez los hubo terminado accedió a trasladarse a Mantua, en 1459.

Mientras residió ahí, Andrea estuvo al servicio del marqués quien le encomendó no pocos trabajos, incluyendo la decoración de la *Camera degli Sposi*. Tras el ascenso de Francesco, nieto de Ludovico, a la muerte de su padre Federico, en 1484, Mantegna ejecutó en una de las salas del palacio de San Sebastián, en Mantua, una serie de nueve grandes pinturas que representan, en nueve cuadros, los triunfos de César (ver Fig. 6). Estos frescos terminados en 1505, representan para Vasari “la mejor obra que hizo jamás”.

Andrea, como creo haberlo indicado en otro lugar, tuvo en esta obra la feliz idea de colocar el plano en el cual se apoyan las figuras, más alto que el punto de vista, y mientras deja ver los pies de las figuras del primer plano, oculta los de las que se encuentran más atrás, como lo exige la naturaleza del punto de vista (Vasari, p. 219).

Andrea alcanzó tal fama que su nombre llegó a oídos del Papa Inocencio VIII quien le mandó llamar, en 1488, para que, junto con otros artistas, adornara con sus pinturas las paredes de la capilla del Belvedere la cual posteriormente sería destruída, en 1780. Al regresar a Mantua, Mantegna concluyó los trabajos sobre los triunfos de César y posteriormente pintó una Madonna de la Victoria para conmemorar la valentía del marqués. Andrea murió en 1506, a los sesenta y cinco años de edad y fue enterrado con todos los honores en San Andrea, en Mantua.



Fig. 6. Julio César en su carruaje, de la serie *Los triunfos de César*. Mantegna. Fresco, c. 1492. Palacio Ducal, Mantua, Italia.

3.2.7 Leonardo da Vinci (1452 – 1519)

Sobre Leonardo da Vinci, quizás el más admirado de los artistas que estamos narrando, hay mucho que se puede escribir pero poco que se pueda añadir a lo que ya es sabido de él. Empero, en lo que podemos tener plena confianza es que Leonardo da Vinci ocupa un espacio único entre todos los pintores del *cinquecento* y del renacimiento “no sólo gracias a la rara perfección de las altas cualidades intelectuales de su arte, sino gracias a la extraordinaria influencia que ejercía sobre sus contemporáneos y al carácter universal de su genio”³¹ (Masters in art: Leonardo da Vinci, 1901, p. 21). Vasari nos dice que: “poseía gran fuerza personal, combinada con la destreza, y un espíritu y valor invariablemente regios y magnánimos” (p. 257). La fama que su nombre alcanzó fue propagada a tal grado que no sólo fue celebrado en su tiempo sino que su gloria se extendió llegando intacta hasta nuestros días.

Leonardo, nacido en 1452, e hijo de Piero da Vinci, poseía una pasión innata por aprender que manifestó desde su infancia. Estudió innumerables artes, como aritmética y música, aunque jamás descuidó el dibujo y el modelado, pero, quizás lo más sorprendente es que destacó en todas. Poseía, además, una inteligencia única y un carácter inquisitivo que lo movía a tratar de entender las leyes que regían a la naturaleza y al mundo.

Exploró los secretos del cuerpo humano diseccionando más de treinta cadáveres. Fue uno de los primeros en investigar los misterios del crecimiento del niño en el vientre; investigó las leyes de las olas y las corrientes; pasó años observando y analizando el vuelo de insectos y aves lo que derivó en la invención de una máquina voladora; estudió las formas de las rocas y las nubes, el efecto de la atmósfera sobre el color de los objetos lejanos, las leyes que rigen el crecimiento

³¹By reason not only of the rare perfection of the high intellectual qualities of his art, but of the extraordinary influence which he exerted upon his contemporaries, and the universal character of his genius.

de los árboles y las plantas, la armonía de los sonidos, todos estos fueron los objetos de su incesante investigación que debía ser el fundamento de su arte³² (Gombrich, p. 221 - 222).

En cuanto a su educación artística, ésta la obtuvo en el taller del pintor y escultor Andrea del Verrocchio, donde ingresó a los 15 años. Ahí tuvo como compañeros a Perugino y a Lorenzo di Credi con quienes estudió, entre otras asignaturas, dibujo al natural. Con motivo de la muerte de Giovanni Galeazzo, duque de Milán, y de la ascensión de Ludovico Sforza en 1483, Leonardo, quien contaba ya con 30 años, fue invitado por el duque, con gran ceremonia, a trasladarse a Milán para amenizar su corte tocando la lira. El duque quedó maravillado con el genio y talento musical de Leonardo y le pidió que ideara una estatua para conmemorar la memoria de su padre, obra que, dada su monumentalidad, nunca quedó concluida.

Esta estatua fue la obra principal a la que Leonardo le dedicó tiempo y esfuerzo durante los primeros diez años de su residencia en Milán. Sin embargo no fue la única obra: en 1487 hizo un modelo para la cúpula de la catedral de Milán, y en 1490 fue llamado a Pavía, para dar su opinión acerca de la nueva catedral en esa ciudad. Fue durante los años que Leonardo pasó al servicio del marqués Ludovico, que algunas de sus más importantes obras de arte fueron ejecutadas, y fue durante esa estadía que escribió su famoso tratado sobre pintura.

En los últimos años tanto del siglo XVI como del gobierno de Ludovico, de 1595 a 1598, Leonardo pintaría la que quizás fue la obra maestra de su vida: La Última Cena

³² He explored the secrets of the human body by dissecting more than thirty corpses. He was one of the first to probe into the mysteries of the growth of the child in the womb; he investigated the laws of waves and currents; he spent years in observing and analyzing the flight of insects and birds which resulted in an invention of a flying machine; He studied the forms of rocks and clouds, the effect of the atmosphere on the colour of distant objects, the laws governing the growth of trees and plants, the harmony of sounds, all these were the objects of his ceaseless research, which was to be the foundation of his art.

(ver Fig. 7), en el refectorio de *Santa Maria delle Grazie*, en Milán. De ella Vasari dice que infundió “a la cabeza de los apóstoles tal majestad y belleza, que dejó la de Cristo sin terminar, pues sintió que no podía darle la celestial divinidad que ésta requería” (p. 264). También leemos que esta obra alcanzó la cúspide del arte en su época: “refleja todo lo que, hasta entonces, el arte había producido en la sombra”³³ (Masters in Art, p.36). Gombrich añade a la lista de halagos: “Uno sólo puede imaginar la sensación al ver develada la pintura, cuando, junto a las largas mesas de los monjes, apareció la mesa de Cristo y sus apóstoles”³⁴ (p. 224).

La obra ocupa toda la pared final de un recinto oblongo que era utilizado como refectorio por los monjes del monasterio de Santa María. Nunca antes había aparecido esta escena tan cerca y tan real. Todo adquiere una forma tangible, las figuras esbeltas, sólidas se muestran fieles a las que encontramos en la naturaleza. Y, sin embargo, como dice Vasari, lo que ahora nos queda no es sino un pálido fantasma de lo que la imagen fue cuando Da Vinci la pintó.

Para Gombrich, esta obra era muy diferente a todas las representaciones anteriores de la última cena ya que, contrario a la sobriedad de otras, esta poseía drama y emoción. Da Vinci había releído las Sagradas Escrituras y trató de emular en pintura el sentimiento que evocaban los evangelios cuando Cristo anuncia que uno de los apóstoles lo traicionará. De acuerdo con Gombrich es este llamado y este cuestionamiento lo que trae el movimiento a cuadro. Cristo acaba de pronunciar las palabras que provocan un sobresalto en la escena

³³ It cast everything that art had up to then produced altogether into the shade.

³⁴ One must visualize what it was like when the painting was uncovered, and when, side by side with the long tables of the monks, there appeared the table of Christ and his apostles.

...los que están a su lado retroceden aterrorizados al escuchar la revelación. Algunos parecen asegurar su amor y su inocencia, otros se preguntan a quién se ha referido el Señor, otros parecen buscar una explicación sobre lo que ha dicho. San Pedro, el más impetuoso de todos, corre hacia San Juan, que se sienta a la derecha de Jesús. Mientras susurra algo al oído de San Juan, inadvertidamente empuja a Judas hacia adelante. Judas no está segregado del resto, y sin embargo parece aislado. Sólo él no gesticula ni cuestiona. Se inclina hacia delante y mira hacia arriba con recelo o cólera, un dramático contraste con la figura de Cristo sentado tranquilo y resignado en medio de esta creciente turbulencia ³⁵ (Gombrich, p. 225).

Como se pregunta Gombrich, uno también se podría preguntar cuánto tiempo le tomó a los primeros espectadores realizar el arte mediante el cual todo este movimiento dramático estaba controlado. Los doce apóstoles se encuentran divididos en cuatro grupos pero permanecen unidos tanto por sus gestos como por sus movimientos. “Hay tanto orden en esta variedad, y tanta variedad en este orden, que uno nunca puede agotar la armoniosa interacción entre el movimiento y la respuesta al movimiento” ³⁶ (Gombrich, p. 225).

Producir esta obra maestra no fue tarea sencilla, incluso para el propio Da Vinci. Vasari nos cuenta que el prior importunaba continuamente a Leonardo para que terminara la obra que había dejado inconclusa hacia tiempo, pero al ver que sus peticiones no producían efecto alguno recurrió al duque, quien mandó llamar a Leonardo para preguntar sobre el estado del trabajo. Leonardo respondió que aún faltaban dos cabezas pero que se sentía incapaz de encontrar un modelo adecuado en la tierra o

³⁵ ...those on His side shrink back in terror as they hear the revelation. Some seem to protest their love and innocence, others gravely to dispute whom the Lord may have meant, others again seem to look to Him for an explanation of what He has said. St Peter, most impetuous of all, rushes towards St John, who sits to the right of Jesus. As he whispers something into St John's ear, he inadvertently pushes Judas forward. Judas is not segregated from the rest, and yet he seems isolated. He alone does not gesticulate and question. He bends forward and looks up in suspicion or anger, a dramatic contrast to the figure of Christ sitting calm and resigned amidst this surging turmoil.

³⁶ There is so much order in this variety, and so much variety in this order, that one can never quite exhaust the harmonious interplay of movement and answering movement.

concebir la gracia celestial de Cristo, una de las figuras, o, por otro lado, concebir y representar el rostro de un traidor como Judas, la otra figura que faltaba. Eventualmente, el artista terminó su Judas, “haciéndolo la verdadera imagen de la traición y la crueldad” (Vasari, p. 265), aunque dejó la cabeza de Cristo inconclusa.

De acuerdo con el recuento de Vasari, “la nobleza de esta pintura, su composición y el cuidado con que estaba terminada” despertaron en el rey de Francia el deseo de llevarse la obra a su patria por lo que, al presentársele la ocasión, éste empleó todos los medios arquitectónicos para hacerlo y no reparó en gastos, pero sus intenciones se vieron frustradas al descubrir que la pintura estaba hecha sobre la pared, lo que imposibilitaba su traslado. De esa forma la obra permaneció en casa de los milaneses.

Desafortunadamente, diversas circunstancias afectaron la conservación de la obra desde su realización. Leonardo intentó aplicar la técnica de la pintura al óleo para la decoración de la pared, pero esta decisión llevada a tan gran escala probó ser fatal. Cuando, en 1566, Vasari habla de la obra, se refiere a ella como una ruina. La obra sufrió otro tipo de daños, en el siglo XVII una puerta se cortó a través de ella, y un escudo fue clavado en la pared. El golpe de gracia fue dado durante la invasión de Napoleón, cuando la sala se destinó como base para las tropas del emperador francés. Pero el tiempo dio pie a que llegaran restauraciones más inteligentes, y las desfiguraciones de pintores posteriores se eliminaron.

Para muchos autores es considerada como la primera obra maestra del renacimiento:

Se dedicó a delinear el efecto que producía una palabra sobre doce hombres sentados a una mesa y hacerlo sin sacrificar la tranquilidad exigida por el arte ideal y sin menoscabar la divina majestad de aquel de cuyos labios esa palabra fue pronunciada. La representación ideal de un momento dramático, la vida que

se respira en cada parte de la composición, la variedad de estilos elegidos para expresar las variedades de carácter y la distribución científica de los doce apóstoles en cuatro tríos, alrededor del Cristo central, marca la aparición de un nuevo espíritu de poder y libertad en las artes. Lo que hasta entonces había sido tratado con timidez religiosa, con rigidez convencional, o con falta de grandeza real, ahora estaba humanizado y, al mismo tiempo, transportado a una región intelectual superior; y aunque Leonardo despojó a los apóstoles de sus aureolas, por primera vez en la historia de la pintura creó un Cristo digno de ser adorado como el *praesens Deus*³⁷ (Masters in Art, p. 36 – 37).

Para principios del siglo XVI, Leonardo, junto con Miguel Ángel, habían sido designados como encargados de planear la decoración del Ayuntamiento en el *Palazzo Vecchio*. Tiempo después, por encargo de Francesco del Giocondo, Leonardo realizaría la otra obra maestra de su vida, el retrato maravilloso de Mona Lisa, mujer de Giocondo. Como muchas de sus obras, dejó el retrato sin terminar después de haber trabajado en él cuatro años. Sobre ella, dice Vasari “en verdad, se puede decir que fue pintada de una manera que hace temblar y desespera al artista más audaz” (p. 269), con una sonrisa que parece más divina que humana. Leonardo da Vinci murió el 2 de mayo de 1519, en la corte del rey Francisco I de Francia, “más admirado que comprendido”³⁸ (Gombrich, p. 223).

³⁷ He undertook to paint a moment, to delineate the effect of a single word upon twelve men seated at a table, and to do this without sacrificing the tranquility demanded by ideal art, and without impairing the divine majesty of Him from whose lips that word has fallen. The ideal representation of a dramatic moment, the life breathed into each part of the composition, the variety of the types chosen to express the varieties of character, and the scientific distribution of the twelve apostles in four groups of three around the central Christ, mark the appearance of a new spirit of power and freedom in the arts. What had hitherto been treated with religious timidity, with conventional stiffness, or with realistic want of grandeur, was now humanized, and at the same time transported into a higher intellectual region; and though Leonardo discrowned the apostles of their aureoles, he for the first time in the history of painting created a Christ not unworthy to be worshipped as the *praesens Deus*.

³⁸ More admired than understood.



Fig. 7. *La última cena*. DaVinci. Fresco, c. 1498. Santa Maria delle Grazie, Milán, Italia.

3.2.8 Sandro Botticelli (1444-1475)

Para Bernhardt Berenson (1902), nunca ha habido en la pintura europea otro artista tan indiferente a la representación y tan dedicado a la presentación como Botticelli. En realidad, el tema e incluso la misma representación en general le eran tan indiferentes a Botticelli que más parece como si sólo estuviera obsesionado por la idea de comunicar los valores incorpóreos del tacto y del movimiento. Este hecho lo vemos claramente evidenciado no sólo en el caso de *El nacimiento de Venus* (c. 1484 – 1486) sino en muchas de sus obras.

De acuerdo con el recuento de su vida que nos hace Vasari, Alessandro dei Filipepi, nacido en 1444, era hijo de Mariano di Vanni dei Filipepi, “un ciudadano de Florencia, quien lo educó cuidadosamente, enseñándole todo aquello que los niños suelen aprender antes de la edad en que son primeros aprendices de oficios” (p. 196). Después, Sandro, como pasó a ser conocido, ingresó, a instancias de su padre, al taller de un orfebre, pero dada su profusa afición a la pintura su padre lo encomendó al admirable Fray Filippo del Carmine. Durante ese periodo se dedicó por entero al estudio de este arte, siguiendo e imitando tan de cerca el estilo de su maestro, que rápidamente se ganó su cariño entrañable. Era joven aún cuando —según nos cuenta Vasari— pintó para la Mercatanzia de Florencia una de las Virtudes que eran ejecutadas por Antonio y Piero del Pollaiuolo. Botticelli pintó una noble y hermosa Fortaleza, compañera de las seis virtudes que ya habían sido pintadas por los hermanos Pollaiuolo. “La figura está ejecutada en el mismo color pálido y estilo escultural que las seis virtudes de Pollaiuolo,

sus cortinas bordadas y los mármoles abigarrados de su trono son los mismos”³⁹
(Cartwright, 1903, p. 13-14).

Por orden de Lorenzo de Médici, pintó un San Sebastián para la Iglesia de Santa Maria Maggiore, de 1473 a 1474, donde mostraba el mismo intento por representar la figura humana con veracidad y dignidad que en obras subsecuentes. Pintó una tabla en la capilla de los Bardi, en Santo Spirito, Florencia e hizo también una para las monjas de Convertite, y otra más para las de San Barnaba. En Ognissanti, en la pared central, al lado de la puerta que conduce al coro, pintó un San Agustín por encargo de los Vespucci, buscando sobrepujar al San Jerónimo que Ghirlandaio había pintado en el lado opuesto. A raíz de esta obra Sandro ganó tal fama y renombre que el gremio de Porta Santa Maria le encomendó hacer la Coronación de la Virgen para San Marcos.

Hizo pinturas en *tondo* para varias casas de la ciudad, así como una *Pallas* de tamaño natural para Lorenzo el Magnífico, en la casa de los Medicis; también pintó un buen número de desnudos femeninos para otras casas de la ciudad, dos de los cuales se encuentran actualmente en Castello, en la villa del Duque Cosme. Boticelli recibió de Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici el encargo de pintar la que sería posiblemente su obra más famosa: *El nacimiento de Venus* (ver Fig. 8), soplada hacia la tierra por las brisas de dos dioses bañados en una lluvia de rosas.

La acción del cuadro se advierte fácilmente. Venus ha emergido del mar y es conducida a la orilla en una concha impulsada por el soplo de un par de dioses alados entre una ducha de rosas. Puesto que está a punto de poner pie en tierra, una de las Horas o Ninfas la recibe con una capa púrpura. Botticelli ha triunfado

³⁹ The figure is executed in the same pale colouring and sculptural style as the six companion Virtues by the Pollaiuolo, her embroidered draperies and the variegated marbles of her throne are the same.

donde fracasara Pollaiuolo. Su cuadro forma, a decir verdad, un patrón perfectamente armónico⁴⁰ (Gombrich, p. 198).

También pintó, para otra casa de Florencia una Venus en compañía de las Gracias y otras obras. Ya durante la segunda mitad del *cinquecento* el arte había dado un giro buscando apartarse de las representaciones cristianas tradicionales y voltear hacia la mitología grecorromana que tanto admiraban los pintores de esta época. Este giro desembocaría en la aparición del desnudo —que por aquella época se reservaba para retratar al pecado— como una constante dentro de múltiples obras gracias al influjo de la tradición grecorromana la cual en el caso de Sandro obtenía de su ávida lectura de los poemas de Angelo Poliziano y Marsilio Ficino (Cartwright). En palabras de Gombrich: “[Los pintores del renacimiento] estaban tan convencidos de la superioridad del conocimiento de los antiguos que creían que todas las leyendas clásicas debían contener alguna profunda y misteriosa verdad”⁴¹ (p. 197).

Tiempo después Sandro recibió el encargo de pintar una pequeña tabla con figuras de tres cuartos de un *braccio* de largo para *Santa Maria Novella*, el tema era la Adoración de los Magos “notable por la emoción del hombre de edad madura, que rebosa amor al besar el pie de Nuestro Señor, demostrando claramente que ha alcanzado el fin de su larga jornada” (Vasari, p. 198). Tanta reputación le trajo esta pintura a Sandro que, en 1481, el Papa Sixto IV, al saber de ella, le confió la dirección de la decoración de la capilla que estaba construyendo en su palacio en Roma. Junto con

⁴⁰ The action of the picture is quickly understood. Venus has emerged from the sea on a shell which is driven to the shore by flying wind-gods amidst a shower of roses. As she is about to step on to the land, one of the Hours or Nymphs receives her with a purple cloak. Botticelli has succeeded where Pollaiuolo failed. His picture forms, in fact, a perfectly harmonious pattern.

⁴¹ They were so convinced of the superior wisdom of the ancients that they believed these classical legends must contain some profound and mysterious truth.

Pietro del Perugino y sus colegas florentinos, Domenico Ghirlandaio y Cosimo Rosselli, Botticelli decoraría las paredes de la capilla papal electoral —llamada "Capilla Sixtina" en honor a Sixto IV, su constructor. Los temas que ahí pintó Sandro, y escogidos probablemente por el propio Sixto IV, son los siguientes:

Cristo tentado por el demonio; Moisés matando al Egipcio y recibiendo de beber de la hija de Jethro Madianita; el sacrificio de los hijos de Aarón y el fuego celeste que los consumió, con algunos de los Papas canonizados en los nichos superiores (Vasari, p. 199).

La participación real de Botticelli en la decoración de la capilla consistió en tres históricos frescos, así como las figuras de los primeros papas que ocupan los nichos intermediarios de las ventanas (Cartwright). El primer fresco en el que se empleó Sandro ocupa el espacio en la pared derecha exactamente frente al trono papal. El tema era la tentación de Cristo. El segundo relata la vida de Moisés e incluye no menos de siete episodios de su historia temprana del Legislador, las cuales hubieron de ser combinadas en una sola obra. Para Cartwright, el pintor se las ha arreglado para hacer una imagen de singular belleza. Con cierto sentimiento artístico se apodera de los más pintorescos incidentes en la historia del encuentro de Moisés con las hijas de Jetro en el pozo como tema central y agrupa a su alrededor los episodios que completan el tema. Vemos a Moisés extrayendo agua del pozo para las ovejas sedientas bajo los robles mientras que los pastores miran con tímida gratitud en sus ojos al caballeroso hebreo que ha venido en su ayuda. Séfora, la hija de Jetro, con su altura, forma elegante, dulce rostro y cabello rubio coronado de mirto, teniendo la rueca y la rama de manzana en la mano, es una de las más atractivas creaciones de Sandro, y toda la escena es un idilio sencillo y con encanto de la vida pastoral. En otro episodio están dispuestas con habilidad en la colina

en el fondo, a fin de no interferir con el motivo central. A la derecha vemos a Moisés en el acto de dar muerte al egipcio, y huir al desierto para escapar de la ira del Faraón. Por último, en el primer plano, a la izquierda de la imagen, se le ve conduciendo al pueblo elegido de Egipto, seguido por su esposa y familia. Entre ellos, Aarón es una figura visible, con su barba y turbante negro Oriental.

El castigo de los rebeldes, o castigo de Coré, Datán y Abirón, es el tema del tercer y último fresco de Botticelli. “La magnífica e imponente figura de Moisés, que, de pie ante el altar, levanta su vara y llama a Dios para que deje caer su ira sobre los conspiradores, otorga cierta unidad a la composición”⁴² (Cartwright, p. 99) así como la destrucción de los intrusos representada con gran vigor dramático.

Algunos autores, como Cartwright, reconocen que las obras que pintó en la capilla del Papa se quedan cortas en algunos aspectos cuando se les compara con los trabajos de sus compañeros ya que, en comparación con los de Perugino, les falta el reposo tranquilo y amplio espacio de sus composiciones o la disposición simétrica y unidad que le otorga una cierta grandeza a las creaciones más prosaicas de Ghirlandaio. “Pero en la riqueza y variedad de la imaginación, en la belleza de la forma y en los detalles pintorescos, en la acción vigorosa y en la intensidad de la emoción, las composiciones de Sandro superan por mucho a las de sus rivales”⁴³ (p. 103).

Sandro Botticelli murió a la edad de setenta y ocho años. Fue enterrado en Ognissanti, en el año 1515, dejando tras de sí un legado que sería estudiado y re-estudiado por incontables figuras de la pintura mural.

⁴² The grand and imposing figure of Moses, who, standing before the altar, lifts his rod and calls down the wrath of God on the conspirators, lends a certain unity to the composition.

⁴³ But in wealth and variety of imagination, in beauty of form and picturesque detail, in vigorous action and intensity of emotion, Sandro's compositions far excel those of his rivals.



Fig. 8. *El nacimiento de Venus*. Botticelli. Tempera, c 1486. Galería de los Uffizi, Florencia, Italia.

3.2.9 Pietro Perugino (1446 - 1524)

Para Julia Cartwright (1902) Perugino no sólo podría ser considerado como un artista sino como un poeta de la pintura. En sus palabras “la poesía mística que fue desde el principio la nota principal del arte de Umbría alcanzó su máxima perfección hacia finales del siglo XV en la obra de Pietro Vannucci, llamado Perugino”⁴⁴ (p. 21) debido al gran dominio y la profunda devoción que manejaba respecto a la técnica, profundidad y distribución especial de sus figuras, además del manejo del “sfumato”, una técnica que había aprendido de Da Vinci.

Siguiendo los datos compartidos por Vasari, Pietro nació en Perusa en 1446; era hijo de un hombre de condición humilde, oriundo de Castello della Pieve, llamado Cristofano, quien lo bautizó con el nombre de Pietro. Cuando tenía nueve años fue enviado por su padre al taller de un pintor de Perusa —probablemente Fiorenzo de Lorenzo— y posteriormente trabajó con Piero della Francesca y Luca Signorelli en Arezzo; en Florencia trabajó con Leonardo da Vinci en el taller de Andrea Verocchio, así como con Giovanni Santi, padre de Rafael.

Las primeras pinturas que ejecutó —de acuerdo con Vasari— fueron pintadas para las monjas residentes en San Martino, en las afueras de la puerta del Prato. Desafortunadamente estas pinturas, hechas al temple, fueron destruidas durante la guerra. En Camaldoli pintó un San Jerónimo en el que “representó al santo como un anciano encorvado y arrugado, con los ojos puestos en un crucifijo” (Vasari, p. 225). Poco tiempo le bastó a Pietro para ganarse una reputación que se extendiera no sólo en Florencia sino por toda Italia, al igual que en países como Francia y España. Para 1470

⁴⁴ The mystic poetry which was from the first the leading note of Umbrian art attained its highest perfection towards the close of the fifteenth century in the work of Pietro Vannucci, called Perugino.

ya se le conocía como “il Perugino” derivado de la ciudad que lo había adoptado: Perugia (Masters in art, 1902).

Con la fama ganada, Pietro siguió trabajando y realizando multitud de obras en distintas ciudades. Para el convento de las monjas de Santa Chiara, hizo, en una tabla, un Cristo muerto, y en el convento de los Jesuitas, en las afueras de la puerta de Pinti —el más hermoso y el mejor provisto de Florencia según el recuento de Vasari—, el cual fue destruido cuando la ciudad fue sitiada en 1529, había muchas obras de Pietro. “Las dos pinturas que se encontraban en el tabique del coro de la iglesia eran de Pietro, una representa a Cristo en el Huerto, acompañado de los Apóstoles, dormidos” (Vasari, p. 228). La otra es una Piedad. En 1475 pintó una serie de frescos en el Palazzo Pubblico, y tres años más tarde, otro en la vecina ciudad de Cerqueto. Ambos frescos —salvo la figura de un San Sebastián que guarda cierta remembranza con Signorelli en fuerza y energía— han sido perdidos.

Otros trabajos del líder de la escuela de Umbría —como lo llama Gombrich— fueron los que realizó en el altar mayor del Piscopio por encargo del cardenal Caraffa de Nápoles. Se trata de una Asunción de la Virgen con los apóstoles alrededor del sepulcro; y un gran cuadro que ejecutó en Florencia para el abad Simone de Graziani, de Borgo San Sepolcro, el cual fue trasladado en hombros por mozos de cuerda hasta San Gilio del Borgo, lo cual ocasionó grandes gastos (Vasari). Luego pintó una tabla con algunas figuras de pie y una Virgen en el aire para la iglesia de San Giovanni in Monte, en Bolonia.

En 1482 su fama había llegado a oídos de la santa sede por lo que, como muchos de sus precursores, fue invitado por el Papa Sixto IV a trasladarse a Roma y trabajar en su capilla. En la pared donde está el altar mayor pintó una Asunción de la Virgen, con un

retrato del papa Sixto IV arrodillado. Estas pinturas, sin embargo, fueron destruidas en la época del Papa Pablo III, para dar lugar al Juicio Final que pintaría Miguel Ángel.

Y es ahí, junto a la profunda obra insatisfecha de Miguel Ángel, la exquisita y hermosa obra de Botticelli, la viril obra de Signorelli, la simple y espléndida obra de Ghirlandaio, que encontramos al verdadero Perugino, pintor de la tierra y del cielo, llena de una nueva y maravillosa luz y amplitud, la seriedad del cielo, la grandeza de la tierra nocturna, la santidad de todo ello⁴⁵ (Hutton, 1907, p. 21-22).

Allí hizo, además, un “Cristo entregando las llaves a San Pedro” lleno de emoción, también la Natividad y el Bautismo de Cristo; el nacimiento de Moisés y su salvamento por la hija del Faraón. En el primer fresco las figuras muestran una armoniosa distribución que llena el primer plano de la escena donde Cristo, rodeado de santos y apóstoles, incluso de Luca Signorelli y del mismo Perugino, entrega las llaves a Pedro consumando así el nacimiento de su Iglesia (ver Fig. 9). Detrás de ellos se alza un bello templo octagonal de corte renacentista, flanqueado por dos arcos triunfales. Y al fondo las montañas y el cielo oscuro plagado de nubes que expiran el aliento del día cargan la escena de una atmósfera y una melancolía casi poética, propia —como señalaba Cartwright— de las obras de Pietro.

En comparación a las obras de Sandro o de Miguel Ángel, la de Perugino no es menos agradable. Acaso sea por su brillo, por la delicadeza de su color o acaso por la armoniosa composición de los grupos de figuras, los monumentos y el paisaje de fondo. La monumentalidad del espacio es casi agobiante, como lo será en gran medida el muralismo posterior. Bernard Berenson (1902) hace una bella descripción del proceso de visualización por el que discurrimos cuando nos enfrentamos con esta obra: nuestra

⁴⁵ And it is there beside the profound unsatisfied work of Michelangelo, the exquisite and beautiful work of Botticelli, the virile work of Signorelli, the simple and splendid work of Ghirlandaio, that we find the real Perugino at last, a painter of the earth and sky, full of some wonderful new spaciousness and light, the serious beauty of heaven, the largeness of the evening earth, the holiness of just that.

atención recae en primer lugar en las figuras en primer plano, que contrapuestas con el pavimento *teselado* astutamente a los efectos, sugiere una escala más acorde con la inmensidad de la naturaleza que con la pequeñez del hombre. Sin embargo, estas grandes cifras tampoco llenan la plaza:

Amplia, espaciosa, agradablemente vacía, se extiende más allá de ellos, hacia adentro y hacia arriba, sobre grupos de hombres, seguramente del mismo tamaño, pero más pequeños a causa de la distancia, hasta que, justo a este lado del borde del horizonte, la vista descansa en un templo con una cúpula altísima y unos pórticos aiosos, todo tan proporcionado en relación a las figuras en primer plano, tan armonizadas con la perspectiva del pavimento, que da la sensación de estar bajo una cúpula celeste, abierta y libre en la inmensidad del espacio. El efecto del conjunto está perfectamente determinado tanto por el templo, a través del cual corre el eje de este hemisferio ideal, como por el primer plano que sugiere su circunferencia. Y tomándola por una esfera, uno siente tal espacio por encima y más allá de la cúpula, como el que hay entre ella y uno mismo⁴⁶ (Berenson, 1902, p. 31-32).

Siguiendo el recuento que hace Vasari de sus obras sabemos que en San Marcos de Roma hizo una historia de dos mártires, cerca del Sacramento, de las cuales Vasari afirma que son de sus mejores trabajos en dicha ciudad. En el palacio de Sant'Apostolo, pintó una galería y otras habitaciones para Sciarra Colonna, famoso, entre otras cosas, por sus confrontaciones con el papa Bonifacio VIII. Luego regresó a Perugia para terminar algunos cuadros y frescos, así como una pintura al óleo de la Virgen y algunos Santos en la Capilla de la Señoría. En San Francesco del Monte pintó dos capillas al fresco, en una representó a los Magos ofreciendo sus presentes a Cristo; en la otra hizo

⁴⁶ Spacious, roomy, pleasantly empty, it stretches beyond them, inward and upward, over groups of men, surely of the same breed, but made small by the distance, until, just this side of the horizon's edge, your eye rests on a temple with soaring cupola and airy porticoes, the whole so proportioned to the figures in the foreground, so harmonized with the perspective of the pavement, that you get the feeling of being under a celestial dome, not shut in but open and free in the vastness of the space. The effect of the whole is perfectly determined both by the temple, through which runs the axis of this ideal hemisphere, and by the foreground, which suggests its circumference. And taking it as a sphere, you are compelled to feel as much space above and beyond the dome as there is between it and yourself.

el martirio de unos frailes franciscanos que fueron muertos al ir a ver al sultán de Babilonia.

Fue contratado por el Gremio de Comerciantes para decorar la sala de intercambios con una serie de frescos. Fue por esta época, 1499 o 1500, que el joven Rafael se convirtió en discípulo de Perugino. Regresó a Florencia para ejecutar un San Bernardo en una tabla para los monjes de Cestello, y en la sala capitular una Crucifixión, la Virgen, San Benito, San Bernardo y San Juan.

En esa época, la Orden de los Servitas de Florencia deseaba que algún maestro de gran renombre culminara los cuadros para el altar mayor que Filippino había dejado inconclusos cuando murió. Así que, sin muchos preámbulos, los frailes encomendaron la terminación de la obra a Pietro, en quien tenían gran confianza. Filippino había terminado el Descendimiento de Cristo, con Nicodemo sosteniendo el cuerpo; Pietro hizo la Virgen desmayada y otras figuras.

Pietro Perugino murió en 1524, a los setenta y ocho años, en Castello della Pieve, donde fue sepultado con grandes honores, empero sin recibir un entierro cristiano dado su espíritu ateo —el cual, sin embargo, nunca entró en conflicto con la profunda religiosidad que evidenciaba la mayoría de sus obras— que negaba la existencia del alma.



Fig. 9. *Cristo entregando las llaves a San Pedro*. Perugino. Fresco, 1482. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

3.2.10 Miguel Ángel (1474 – 1564)

Los autores que hemos estudiado hasta ahora tuvieron una importancia mayúscula en el desarrollo del muralismo medieval y renacentista y, en consecuencia, en el desarrollo del muralismo posterior, pero acaso ninguno de ellos ha sido tan estudiado como Michelagnolo Buonarroti, mejor conocido como Miguel Ángel. Hijo de Ludovico di Lionardo Buonarroti Simoni, Miguel Ángel nació un 6 de marzo de 1474 (Vasari). A corta edad fue enviado a la escuela de gramática del maestro Francesco da Urbino donde se dedicaba a dibujar en secreto por lo que más de una vez fue reprimido por su maestro. Su instrucción artística la obtuvo de Domenico Ghirlandaio quien lo instruyó por un año y medio en su taller cuando Miguel Ángel sólo tenía catorce años. “En su taller, el joven Miguel Ángel pudo, ciertamente, aprender todos los trucos técnicos del oficio, una técnica sólida en la pintura de frescos, y un profundo conocimiento del dibujo”⁴⁷ (Gombrich, p. 230). Como nos dice Vasari, amigo de Miguel Ángel, el juicio animoso y audaz de Miguel Ángel le permitía atreverse a corregir las cosas que su instructor, uno de los mejores en Italia, pintaba. Tanto admiraba a los maestros, en especial a los del pasado, por la excelencia de su arte que siempre trataba de superarlos.

Posteriormente estudió escultura por cuatro años con Bertoldo, alumno de Donatello, quien en aquella época estaba al servicio del magnífico Lorenzo de Médici en su jardín de la plaza de San Marcos. Ahí pudo estudiar, además las obras de grandes maestros como Giotto, Masaccio o Donatello así como la de los escultores antiguos de la Grecia y Roma clásica. Al igual que Da Vinci, aprendió cómo representar al cuerpo humano en movimiento, con sus músculos y tendones, al llevar a cabo sus propias

⁴⁷ In his workshop the young Michelangelo could certainly learn all the technical tricks of the trade, a solid technique in painting frescoes, and a thorough grounding in draughtsman-ship.

investigaciones en anatomía (Gombrich). Fue en esta época que Miguel Ángel talló en mármol la batalla de Hércules con los Centauros, “obra tan bella que quien la contempla hoy no la considera producción de un joven, sino de un maestropreciado y consumado en el estudio y práctico en su arte” (Vasari, p. 321). A la muerte del Magnífico, Miguel Ángel retornó a Florencia, y afligido por la pérdida de tan buen hombre, talló un Hércules de cuatro *braccia* (Vasari).

Vasari nos narra que luego hizo, para la iglesia de Santo Spirito de Florencia, un Crucifijo de madera que fue colocado sobre la luneta, encima del altar mayor. En Bolonia hizo un ángel que llevaba un candelabro y un San Petronio, figuras de un *braccio* aproximadamente que faltaban en el conjunto que Juan Pisano y Niccòlo del Arca habían ejecutado en el arca de Santiago para el Messer Giovanfrancesco Aldovrandi. Al cabo de un tiempo regresó a Florencia donde hizo un San Juan de mármol para Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Después realizó un Cupido dormido que, según relata Vasari, estaba adornado de tal forma que parecía antiguo por lo que fue causa de varias disputas cuando Baldassarri del Milanese lo hizo pasar como tal para intentar venderlo en Roma. El engaño salió a la luz pero el incidente le otorgó a Miguel Ángel una fama considerable al grado que el cardenal San Giorgio lo hizo llamar inmediatamente a la santa sede.

Para el cardenal de Saint-Denis, de Rohan, hizo una Piedad en mármol que le habría de dar una fama a su talento mucho mayor que ninguna otra obra anterior. Se trata de una pieza de bulto entero, la cual, una vez terminada, fue colocada en San Pedro, en la capilla de la Virgen Maria della Febre, en el templo de Marte. Hizo además un Cristo muerto que destaca por su belleza y su exacta representación del cuerpo humano. Se trata de

[...] un desnudo insuperable, bien estudiado en cuanto a músculos, venas, nervios y huesos y, además, no hay muerto que parezca más muerto que éste. La dulcísima expresión del rostro y la concordancia en las coyunturas de brazos, piernas y torso, el trabajo de las venas, todo causa maravilla, y se asombra uno de que la mano de un artista haya podido hacer en tan poco tiempo cosa tan admirable; porque ciertamente es un milagro que una piedra, en principio sin forma alguna, pueda ser llevada jamás a la perfección que la naturaleza, con esfuerzo, suele dar a la carne (Vasari, p. 326).

A esto, Berenson (1902) añade que Miguel Ángel fue la primera persona —desde los grandes días de la escultura griega— que comprendió plenamente la identidad del desnudo con gran arte, no como un medio sino como el fin de su arte. “Para él arte y desnudo eran sinónimos. Ahí yace el secreto de sus éxitos y de sus fracasos”⁴⁸ (p. 87 – 88). Posteriormente Miguel Ángel se dedicaría a esculpir una de las piezas más hermosas que jamás habrían de salir de sus manos o de manos griegas o latinas: el *David*, en 1504. La escultura fue hecha en un mármol que Simone da Fiesole había empezado a tallar pero que, al carecer de talento, casi había echado a perder al cortarlo mal. Miguel Ángel consiguió el bloque pues pensó que era posible realizar algo de valor en esa buena piedra y así lo hizo, dándole vida, medida, perfección y belleza a un monolito que muchos habrían dado por muerto. También por ese tiempo realizó un San Mateo de mármol para la Opera de Santa Maria del Fiore; “esa estatua muestra su perfección y enseña a los escultores cómo deben tallarse las figuras de mármol, sin estropearlas (Vasari, p. 330).

Ocurrió, por esa época que se presentó la ocasión para que Miguel Ángel demostrara qué tan grande era su arte compitiendo con Leonardo da Vinci. Este momento tan dramático se presentó cuando Leonardo se encontraba pintando en la sala

⁴⁸ For him the nude and art were synonymous. Here lies the secret of his successes and his failures.

grande del Consejo y Piero Soderini, Gonfaloniero a la sazón, le encomendó una parte de esa sala a Miguel Ángel en la que decidió pintar la guerra de Pisa. Sin embargo los trabajos nunca se concluyeron aunque los cartones que Miguel Ángel realizó para decorar esta obra fueron de tal calidad que muchos artistas posteriores los estudiaron como modelo para sus obras, entre ellos Rafael Sanzio de Urbino. En Bolonia, por su parte, hizo un retrato de su Santidad: una estatua de bronce de cinco *braccia* de alto que luego fue destruida por los Bentivogli (Vasari).

Como nos cuenta el historiador italiano, era tal la fama que había conquistado Miguel Ángel con su *Piedad*, su *David* y sus cartones que cuando murió el Papa Alejandro VI, en 1503, fue llamado por el nuevo Pontífice, Julio II, para encargarle un ambicioso proyecto que contemplaba tanto su sepultura como la posterior remodelación de la iglesia de San Pedro de Roma. A partir de entonces, en 1505, comienza lo que Romain Rolland (1908) llama “la etapa heroica de su vida”⁴⁹ (p. 48). El proyecto de la sepultura contemplaba todo un monumento a la arquitectura, con un diseño del edificio de tipo babilónico y con más de cuarenta estatuas de dimensiones colosales (Rolland). Al poco tiempo Miguel Ángel se desplazó a Carrara para obtener los bloques de mármol necesarios. Sin embargo, al regresar a Roma, en 1506, el ánimo del Papa respecto a su intención de crear un monumento tan colosal había aminorado, empero, al decidir reedificar San Pedro, ya había proyectado una nueva misión para Miguel Ángel: decorar la capilla Sixtina.

Pietro del Perugino, y los florentinos Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli y Sandro Botticelli ya habían trabajado desde 1480 en la capilla Sixtina, pero serían los trabajos de Miguel Ángel en el techo de la misma los que traerían la mayor fama al

⁴⁹ La période héroïque de sa vie.

recinto. De acuerdo con el recuento de Giorgio Vasari, las circunstancias que llevaron a Miguel Ángel a pintar la bóveda de la capilla Sixtina fueron no menos que peculiares: Bramante de Urbino, pariente de Rafael, influyó en el Sumo Pontífice para que Miguel Ángel no concluyera la sepultura que se le había encargado dando las razones de que no era de buen augurio que un pontífice erigiera su mausoleo en vida, sino que —pensando que al ser un excelente escultor no sería tan buen pintor y caería en aprietos— se le encomendaran los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina dedicados a la memoria del papa Sixto. Miguel Ángel aceptó no sin pocas vacilaciones, argumentando incluso que él no era pintor sino escultor (Gombrich).

En un principio Miguel Ángel se valió de algunos de sus discípulos y otros pintores que había mandado llamar de Florencia pero desalentado porque los esfuerzos de sus ayudantes no cumplían sus expectativas, Miguel Ángel decidió emprender la tarea de decorar la bóveda completamente solo, borrando todo lo que sus asistentes habían pintado.

La capilla se asemeja a una sala de reunión muy amplia y alta, con una bóveda poco profunda. En lo alto de las paredes vemos una fila de pinturas de la historia de Moisés y de Cristo a la manera tradicional de los precursores de Miguel Ángel. Pero, al mirar hacia arriba, parece que nos fijamos en un mundo diferente. Es un mundo de dimensiones más que humanas⁵⁰ (Gombrich, p. 234).

La obra, no obstante, yacía inconclusa al caer la muerte sobre el papa Julio II y a pesar de que Miguel Ángel la terminó tres meses después, su sucesor, León X decidió emprender nuevos proyectos que apartaron a Miguel Ángel de completar la noble labor que llevaba a cabo en la citada capilla tal y como la conocemos en nuestros días. Lo

⁵⁰ The chapel resembles a very large and high assembly hall, with a shallow vault. High up on the walls, we see a row of paintings of the stories of Moses and of Christ in the traditional manner of Michelangelo's forerunners. But, as we look upwards, we seem to look into a different world. It is a world of more than human dimensions.

mismo ocurrió cuando ascendió al santo mandato Adrián VI y luego Clemente VII. Tras el saqueo de Roma, Miguel Ángel fue designado comisario general de las fortificaciones destinadas a la defensa de la ciudad, cargo que lo apartó aún más de los trabajos en la bóveda de la capilla.

Tiempo después ideó para los mausoleos de los duques Julián y Lorenzo de Médicis, cuatro estatuas: la Noche y el Día para uno, y la Aurora y el Crepúsculo para el otro para maravilla de todo el mundo. Sin embargo, sus trabajos fueron detenidos tras el sitio de Florencia en 1529 por lo que decidió trasladarse a Ferrara por el tiempo que durara la guerra. Ahí proyectó, a pedido del dux Gritti, el puente del Rialto que cruza el gran canal de Venecia “notable por la invención y el adorno” aunque el diseño fue juzgado como inapropiado (Vasari, p. 353). Al regresar a Florencia, concluyó la Leda que había comenzado a petición del duque Alfonso.

Finalmente, el papa Clemente le pidió regresar a Roma para pintar el testero de la capilla de Sixto (ver Fig. 10) así como un Juicio Final. El tiempo siguiente, y en total ocho años, Miguel Ángel lo dedicó a completar dichos frescos, descubiertos en 1541, el día de la navidad (Vasari).

[...] Miguel Ángel colocó imágenes gigantescas de los profetas del Antiguo Testamento hablando con los judíos sobre la venida del mesías, y alternándolas con imágenes de Sibilas [...] Los pintó como hombres y mujeres poderosos, sentados meditabundos, leyendo, escribiendo, debatiendo [...] Entre esta cadena de figuras de tamaño natural, en el techo, pintó la historia de la Creación y de Noé [...] Más allá, en las bóvedas y directamente debajo de ellas, pintó una interminable sucesión de hombres y mujeres en infinitas variaciones —los ancestros de Cristo como se enumeran en la Biblia⁵¹ (Gombrich, p. 234).

⁵¹ Michelangelo placed gigantic images of the Old Testament prophets who spoke to the Jews of the coming Messiah, alternating with images of Sibyls [...] He painted them as mighty men and women, sitting deep in thought, Reading, writing, arguing [...] Between these rows of over life-size figures, on the ceiling proper, he painted the story of the Creation and of Noah [...] Beyond that, in the vaultings and

Tiempo después participó en la fortificación del Borgo, y en 1546, al fallecer Antonio de Sangallo, Miguel Ángel fue designado, contra su voluntad, para asumir la dirección de las obras de San Pedro. Después de una larga vida, la muerte cerró los ojos de Miguel Ángel el 17 de febrero del año 1563, cuando tenía 88 años.

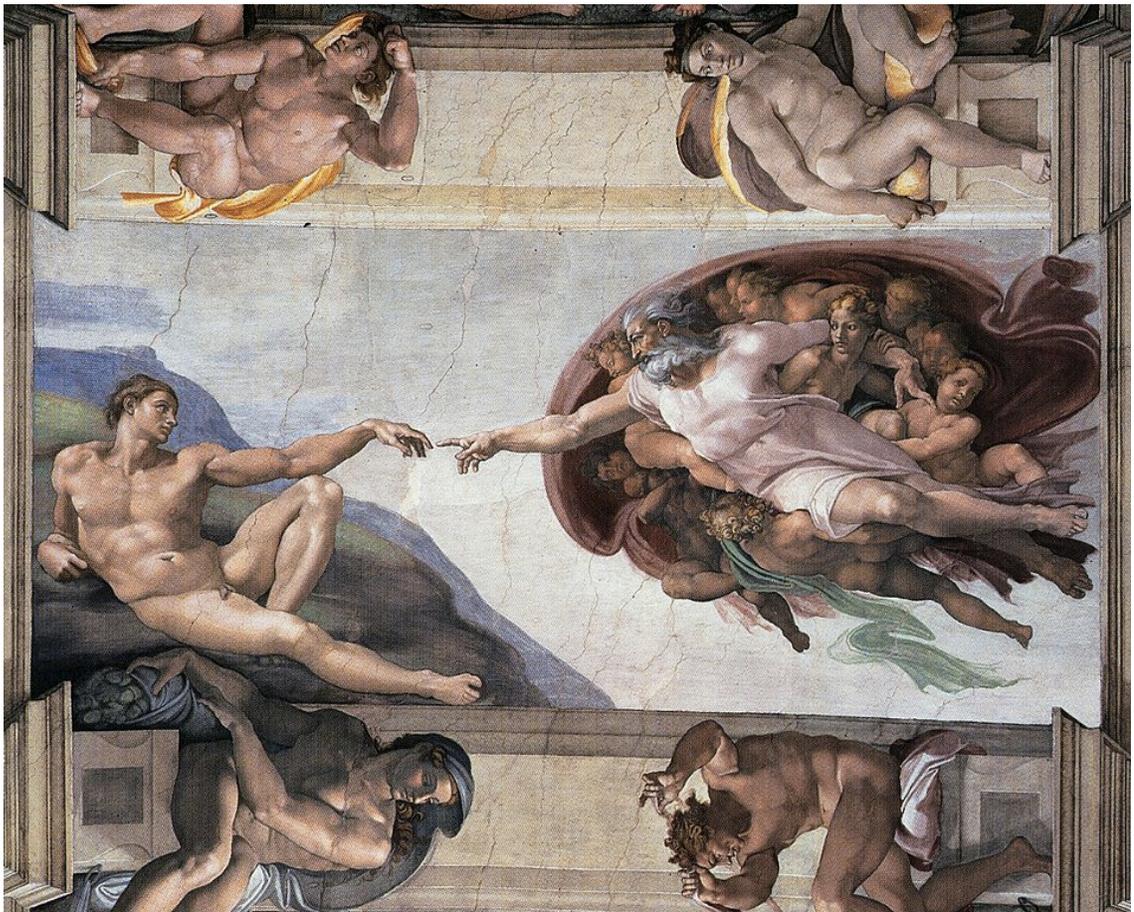


Fig. 10. *La creación de Adán*. Miguel Ángel. Fresco, 1512. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

directly below them, he painted an endless succession of men and women in infinite variation —the ancestors of Christ as they are enumerated in the Bible.

3.2.11 Raffaello Sanzio da Urbino (1483 – 1520)

Se puede decir —como lo afirma Strachey (1900)— que a pesar de su breve paso por el mundo Raffaello Sanzio logró dispersar el fantasma de la Edad Media en lo que se refiere al arte. Este gran cambio fue provocado por Leonardo, quien terminó *La última cena* en 1497, el primer cuadro de la época del Renacimiento que había obtenido una completa libertad; y continuó con Miguel Ángel cuando, en 1499, esculpió *La piedad*, en la que se manifiesta esta misma libertad de las formas arcaicas; pero alcanzó una nueva dimensión con Rafael cuando se trasladó a Roma y llevó a cabo los trabajos de la *Camera della Segnatura*, en 1508.

Nació Rafael en Urbino, en 1483, hijo de Magia Ciarla y Giovanni de' Santi, pintor no muy destacado pero quien instruyó a Rafael en su arte cuando aquél era apenas un niño. Al poco tiempo —de acuerdo con el relato de Vasari—, y dadas sus limitaciones artísticas, Giovanni llevó a su hijo al taller de Pietro Perugino, en Perusa, donde el pequeño aprendió nuevas técnicas imitando las de su maestro. Vasari le adjudica sus primeras obras en esta época a las que se encuentran en San Francesco de Perusa. Se trata de “una Virgen que asciende al cielo y un Cristo que la corona y, debajo, en torno del sepulcro, los doce apóstoles que contemplan la gloria celestial” (p. 283). Luego Rafael se trasladó a Città di Castello donde hizo una tabla para Santo Agostino y un Crucifijo en San Domenico, siguiendo el mismo estilo de Perugino.

Tiempo después, a instancias de su amigo Pinturicchio, se trasladó a Siena para ayudarle con la decoración de la biblioteca de la catedral de Siena que el papa Pío II le había encomendado. Luego, movido por el fervor que habían causado los dibujos de Leonardo y Miguel Ángel para la sala del Papa en Florencia, se trasladó a dicha ciudad. Para Vasari, este periodo marcó “un cambio y embellecimiento de su estilo” (p. 286).

Permaneció en Florencia por un tiempo; lapso en el que pintó una serie de Madonas para distintas figuras públicas, hasta que, al enterarse de la muerte de su padre, regresó a Urbino, en 1494. Posteriormente decidió trasladarse a Perusa donde hizo una Virgen con San Juan Bautista y San Nicolás en la iglesia de los Servitas.

Una vez repuesto, volvió a Florencia para dedicarse al estudio del arte a través de las obras de Masaccio, Leonardo y Miguel Ángel. Luego regresó a Perusa para terminar una tabla para la capilla de la iglesia de San Francesco que le había encargado Madonna Atlanta Baglioni la última vez que Rafael estuvo ahí. De vuelta en Florencia se dedicó a otras obras hasta que su compatriota, Bramante, lo mandó llamar a Roma pues el papa Julio II deseaba que decorara unas estancias que recién acababa de construir y en las que ya participaban Pietro della Francesca, Luca da Cortona, don Pietro della Gatta y Bramantino de Milán (Vasari).

Las tres grandes obras de Rafael en Roma son: las *stanzas* del Vaticano o *stanze di Raffaello*; la Galatea y los cupidos y Psyche para la Villa Farnesina; y las capilla en la iglesia de Santa Maria della Pace (Strachey). Según el recuento de Vasari, Rafael comenzó las decoraciones para las cuatro salas situadas en el segundo piso del Palacio Apostólico en la cámara de la Signatura, su obra más importante, con “una composición en que representó a los teólogos poniendo de acuerdo a la filosofía y la astrología con la teología” (p. 289), para proseguir después con la escuela de Atenas. Strachey (1900), no obstante, sugiere que la evidencia encontrada apunta que el primer trabajo de Rafael fue el de la Disputa y el segundo el de la erróneamente llamada Escuela de Atenas, pues no sólo reúne a pensadores de la cultura helénica, sino de todos los tiempos y épocas.

En el primero Rafael produjo una fina composición de los espacios, y la clave de esta armonía es que se encuentran en esta presentación del hueco del cielo (Strachey):

Rafael muestra un sentido perfecto de la idoneidad a través de la forma en que ha diferenciado a los dos grupos de santos. Los que están en el cielo tienen una mayor serenidad, y una mayor simplicidad del movimiento y de la agrupación de los de la tierra. En la tierra las figuras a cada lado del altar se agrupan en masas irregulares, aquí y allá, y las personas se destacan del resto. El efecto del conjunto es muy variado, y produce un gran movimiento. En la segunda, acaso la más moderna de las pinturas del renacimiento, Rafael llegó al pleno desarrollo de sus facultades como artista (Strachey). Ahí están representados todos los sabios del mundo, astrólogos —matemáticos para Strachey—, evangelistas y filósofos, Aristóteles, Platón, Diógenes, en actitud contemplativa, meditativa o abstraída (ver Fig. 11). Posteriormente realizaría el Parnaso en el muro norte, y en el muro sur, en la luneta encima de la ventana, las Virtudes y la Ley, representadas aquellas por tres grandes figuras de mujeres que simbolizan la Fuerza, la Prudencia y la Templanza.

En los cuatro medallones que adornan la bóveda de la sala hizo cuatro alegorías de las artes que estaban representadas en la parte inferior de cada pared: la filosofía, la teología, la justicia y la poesía. “La Teología es ilustrada por Adán y Eva; la Filosofía por una lumbrera que examina los cuerpos celestes; la Poesía por Apolo y Marsyas; mientras que la Justicia encuentra su ilustración en el juicio de Salomón”⁵² (Strachey, p. 51). Tanto gustó al Papa la unidad y la composición de Rafael que —según nos narra Vasari— decidió que se echaran por tierra todos los trabajos que ya habían sido realizados para que sólo los de Rafael conquistaran el mérito de adornar la *stanza Vaticane*.

⁵² Theology is illustrated by Adam and Eve; Philosophy by a genius surveying the Heavenly Bodies; Poetry by Apollo and Marsyas; while Justice finds its illustration in the Judgment of Solomon.

Parece fútil hacer una descripción de este maravilloso poema pintado que cubre el techo y las paredes de la “Camera della Segnatura”, pues describir no es sino seleccionar aquello que se puede poner en palabras, y éstas son las partes menos esenciales para las obras de arte. [...] no puede haber un verdadero aprecio de la pintura a menos que se admita y se sienta que lo que es más esencial en un cuadro se encuentra fuera de la región de las palabras⁵³ (Strachey, p. 54).

Al pasar de la *stanza della Segnatura* a la *stanza di Eliodoro*, pasamos de la más alta forma de arte ideal a un arte inspirado en la ilustración (Strachey). Los temas en esta cámara son: “La expulsión de Heliodoro del templo”; “La misa de Bolsena”; “El encuentro del papa León Magno con Atila al pie del monte Mario a su llegada a Roma”; y “La liberación de San Pedro” —atribuido por algunos críticos a Gulio Romano. Cabe señalar que todos estos temas son símbolo de la protección divina de la Iglesia (Strachey).

Heliodoro, al robar el santuario, es derrocado y pisoteado por los vengadores celestiales. Pedro, la primera cabeza terrenal de la Iglesia, es liberado de sus ataduras por un ángel. El sacerdote de Bolsena, que dudaba del milagro de la transubstanciación, se convierte mediante el sangrado de la oblea. El Papa, León I, con la ayuda de San Pedro y San Pablo, impide que Atila entre en Roma⁵⁴ (p. 62).

En el muro sur de la cámara de Heliodoro, Rafael hizo una composición con el tema del milagro del Sacramento del corporal de Orvieto, o de Bolsena. Se trata de la Misa de Bolsena, en la imagen aparece el cardenal, de perfil, ofreciendo la misa al papa

⁵³ It seems hopeless to try to give any description in words of this wonderful painted poem which covers roof and walls of the “Camera della Segnatura”, for to describe only means picking out the things which can be put into words, and these are the very parts which are the least essential to works of art. [...] there can be no true appreciation of painting unless it is admitted and felt that all that is most essential in a picture lies outside the region of words.

⁵⁴ Heliodorus, in the act of robbing the sanctuary, is overthrown and trampled on by heavenly avengers. Peter, the first earthly head of the Church, is delivered from his bonds by an angel. The priest of Bolsena, who doubted the miracle of transubstantiation, is converted by the bleeding of the wafer. The Pope, Leo I, with the help of St. Peter and St. Paul, prevent Attila from entering Rome.

Julio y a otras figuras que escuchan atentas, empero al ver que la hostia se ha caído sobre el corporal el rostro del cardenal yace rojo de vergüenza. En el fresco que está frente a este, Rafael pintó a San Pedro, prisionero de Herodes, en su cárcel y custodiado por hombres armados. Rafael

[...] muestra en esta composición el horror de la cárcel en que aquel anciano está encadenado entre dos soldados, el profundo sueño de los guardias y el vivo esplendor del Ángel que en las oscuras tinieblas de la noche ilumina con su luz todos los detalles de la prisión y hace resplandecer las armas, que parecen más bruñidas que si fuesen verdaderas, y no pintadas (Vasari, p. 295).

Rafael pintaba la cámara de Heliodoro, cuando la muerte cayó sobre el papá Julio II en 1513, pero tras la proclamación de León X como su sucesor, continuó sus trabajos en el Vaticano. En 1514, Rafael comenzó los trabajos en la tercera cámara que corresponde a la estancia del incendio del Borgo, la última cámara que pintaría él mismo. Se trata de un fresco que cae por debajo de las dos cámaras anteriores tanto en homogeneidad como en decoración, al punto que le hacen sugerir a Strachey que, salvo el fresco referente al Incendio, el resto pudo haber sido pintado por los asistentes de Rafael, llegando incluso a proclamar que el Juramento y la Justificación de Leo III parece una mera farsa de la misa de Bolsena donde habrían intervenido los asistentes de Rafael, incluyendo a Gulio Romano, mientras que la bóveda de la cámara habría sido pintada por Perugino.

La historia cuenta que un incendio en los edificios de madera cerca del pórtico de San Pedro amenazaba con consumir la basílica. Leo IV consumió milagrosamente el fuego haciendo la señal de la cruz. Los temas pintados en las cuatro paredes son: la Coronación de Carlomagno; la Batalla de Ostia; la justificación de Leo III; y el incendio del Borgo.

Rafael terminó los trabajos de esta cámara en 1517, después de casi nueve años de trabajos en el Vaticano, y se dedicó a realizar pinturas para particulares. Aún así se le encomendaron la supervisión de los trabajos en San Pedro, los cartones de la capilla Sixtina, así como las excavaciones de la antigua Roma. Tiempo después, León X le encomendó la sala grande de arriba, donde están las victorias de Constantino, sin embargo como afirma Strachey, la totalidad de estos frescos fueron pintados por sus discípulos ya que la muerte terminó el curso de la vida de Rafael el mismo día en que nació, un 8 de abril de 1520, a la edad de treinta y siete años.

“Rafael y Miguel Ángel terminaron la obra de los pintores que los precedieron, con un trabajo cuyo esplendor no había sido conocido antes de su época”⁵⁵ (Strachey, p. 73). El arte, sin embargo, no ha muerto, porque en Venecia fue surgiendo una escuela que, en virtud de Tiziano y Veronese, iba a inspirar a la pintura moderna a través de Velázquez y Rembrandt (Strachey). Y bien podríamos agregar a la pintura de Diego Rivera, Siquieros, Orozco y Dr. Atl, de quienes hablaremos en el siguiente capítulo.

⁵⁵ Raphael and Michelangelo finished the work of the painters who had preceded them, with work the splendour of which had been unknown before their time.

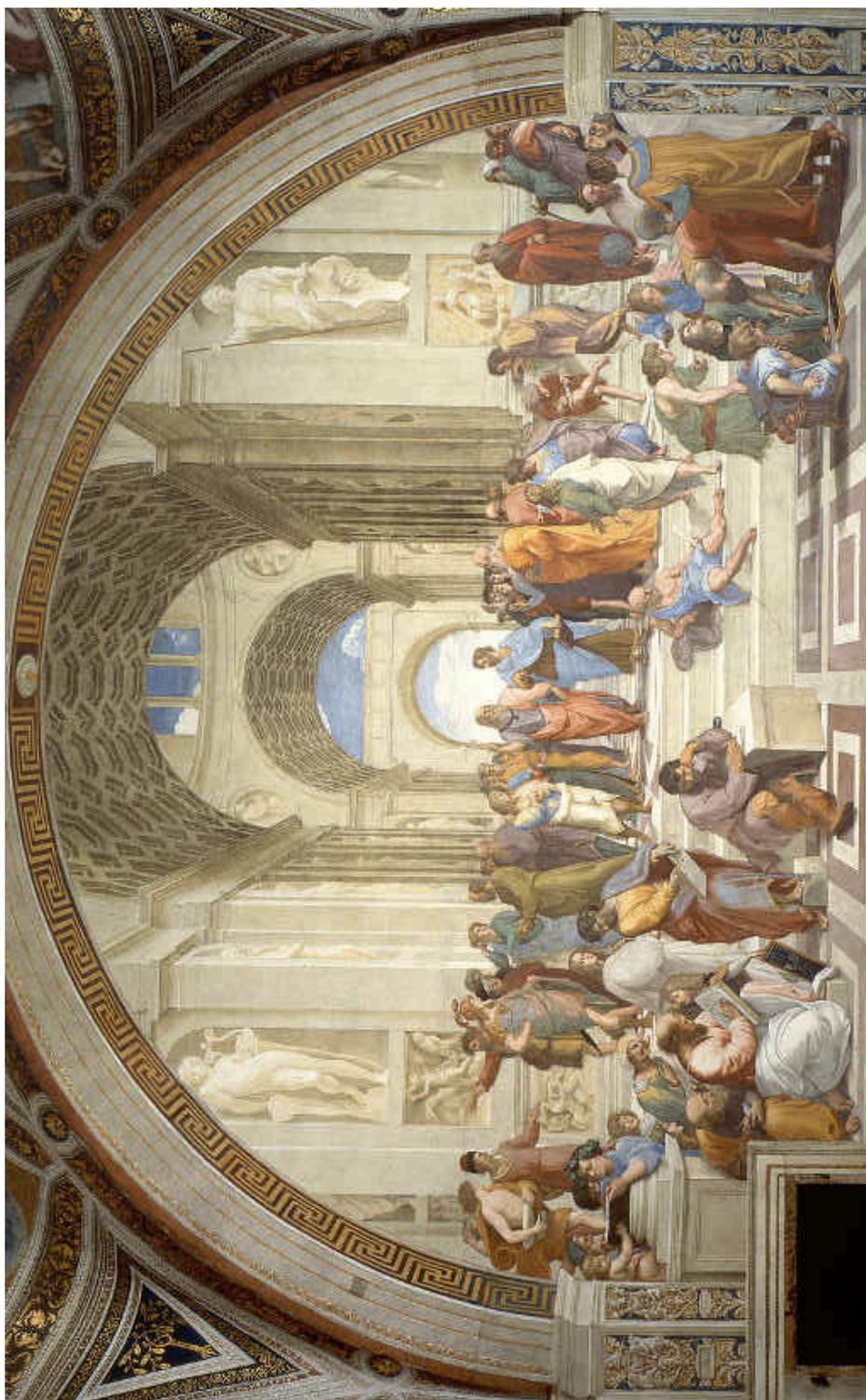


Fig. 11. *La escuela de Atenas*. Rafael. Fresco, 1511. Palacio Apostólico de la Ciudad del Vaticano.

3.3 Muralismo mexicano.

La tradición pictórica de la que hemos estado hablando en las páginas precedentes también fue ejercida por culturas precolombinas como la maya, la mexicana y la teotihuacana, y reapareció a partir de la década de 1920 con un impulso tan vehemente que autores como Jean Charlot⁵⁶ (1963), José Vasconcelos (1924), Justino Fernández (1980), Antonio Luna Arroyo (1992), entre otros, expresan que se trató de un verdadero renacimiento del muralismo mexicano. “La pintura mural —señala Fernández— aparece en la historia en épocas de grandes cambios y conmociones del espíritu, cuando hay algo nuevo y profundo que expresar, como en el Renacimiento” (p. 146). Jean Charlot, por su parte, apunta “Cuando llegó el momento de que los jóvenes revolucionarios restablecieran un vínculo con su patrimonio plástico, tuvieron que soportar el tormento del progreso ciego y pionero, lo que le valió al movimiento su nombre de renacimiento”⁵⁷ (p. 40).

En el caso del renacimiento mexicano, la conmoción fue ocasionada por el ambiente político que se respiraba en el territorio nacional dado que en el momento en que *resurge* el muralismo, México se encontraba envuelto en un proceso revolucionario que reestructuraría el orden social, gubernamental, económico, agrario y, como veremos, artístico del país. “El arte —como señala Diego Rivera— es una necesidad humana cuyo funcionamiento, como el de todas las otras, está condicionado por el medio telúrico y el carácter de la estructura social en que se produce” (Tibol, 1978, p. 261).

⁵⁶ La idea de Charlot de que el muralismo mexicano además de surgir de la Revolución se fundamentó en el concepto y los principios del indigenismo se evidencia cuando afirma que: “With the added mystery of an indefinite recession in time, and a flavor of empires returned to dust, Indian archaeological remains stand in relation to Mexican art as Greco-Roman ruins and fragments did to Renaissance Italy” (p. 1).

⁵⁷ When the time came for the young revolutionaries to reestablish a link to their plastic heritage, they went through pangs of pioneering and blind progress, which have earned the movement its name of renaissance or rebirth.

Los artistas mexicanos vieron en el muralismo el mejor camino para plasmar sus ideas y actitudes sobre un arte nacional autóctono y público que reivindicara la historia misma del país, aunque determinar si lo lograron o no, no es un propósito de este trabajo. “Estamos seguros que el movimiento actual de pintura en México es expresión de la afirmación de nuestra nacionalidad”, sostenía Diego Rivera (Tibol, p. 425). Sin embargo, la importancia del movimiento muralista mexicano no fue sólo artística, estética o espiritual, como veremos, o incluso política, sino de carácter crítico-histórica, filosófica y humanista. A través de la pintura mural, autores como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera (entre muchos otros), buscaron la manera de reescribir y reinterpretar los sucesos más representativos de la historia de México, coadyuvando “en la formación de la conciencia colectiva al difundir y reproducir una visión de la historia mitificada. Un mito de origen fundacional y un discurso de identidad” (Collin, 2003, p. 25).

El muralismo, ya encaminado como una corriente artístico-política, adquirió un carácter didáctico-pedagógico, el cual —una vez que fue patrocinado e institucionalizado por el estado, por decir lo menos—, le permitió mantener una vigencia —aunque quizás no el mismo valor— que le permitiría llegar hasta nuestros días, muy a pesar de los vaivenes políticos que sometieron al país y que impulsaron o coartaron los apoyos a este arte.

Resulta innoble, sin embargo, tratar de determinar el origen preciso del muralismo en el continente americano. *Grosso modo* podemos ubicar dos momentos particularmente importantes de su historia: El primero de ellos ocurrió durante la época prehispánica mientras que el segundo:

[...] mucho más cercano en tiempo a nosotros, fue protagonizado en la primera mitad de este siglo por un movimiento artístico al que se le ha denominado Escuela Mexicana de Pintura, el cual tuvo entre sus máximos exponentes a pintores como José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera (Ortega, p. 7).

La técnica muralista en América, no obstante, encuentra sus raíces en un periodo mucho más antiguo que se remonta a las culturas precolombinas y está asociado a los centros ceremoniales cuyos edificios, por importancia religiosa y gubernamental, la requerían. Es posible, entonces, trazar dos momentos históricos a partir de esta información que marcan el rumbo del muralismo mexicano y que corresponden a sociedades muy dispares entre sí y obedecen, de la misma forma, a necesidades tan diferentes que no es posible hacer ningún tipo de comparación ni establecer alguna semejanza estética, iconográfica o estilística de ningún tipo (Ortega)⁵⁸. Acaso sea posible agregar a estos dos periodos un tercero que se ubicaría en la época colonial⁵⁹. Este periodo de transición comprendería la época novohispana y lo podemos conocer a partir del estudio de los conventos erguidos durante la época.

La influencia del periodo colonial se resume en este fragmento de Jean Charlot: Ahí donde el arte azteca nos había fallado en nuestra agenda de propaganda plástica, el arte colonial brilló como un modelo supremo. La autonomía y la autosuficiencia de las formas indígenas no podían ayudarnos a pintar murales que hablaran con la gente. Por el contrario, el fresco colonial era sinónimo de elocución plástica. Resolvió los problemas de la predicación de las paredes y techos que también eran nuestros problemas. Su voz se elevaba espléndidamente

⁵⁸ Para Alfredo Gracia Vicente, “la historia del arte mexicano registra tres periodos de universal valía y extraordinaria originalidad: son los que producen el arte prehispánico, el novohispánico y el de la Revolución de 1910” (p. 97).

⁵⁹ Justino Fernández, a su vez, cabalmente extiende la historia del muralismo en cuatro periodos que comprenden cuatro grandes temas: el Arte indígena antiguo, desarrollado antes del advenimiento de la cultura Occidental; el Arte de la Nueva España, que floreció desde la primera mitad del siglo XIV hasta las primeras décadas del siglo XIX; el Arte Moderno, independiente y que corresponde al romancitismo y al siglo XIX; y el Arte contemporáneo, desde la Revolución incluso hasta nuestros días.

en sus vuelos oratorios, pero también se cuidaba de enunciar claramente para que el alma más simple pudiera entender su dirección⁶⁰ (p. 27).

Para los propósitos de este trabajo, hemos decidido apegarnos a las teorías que se centran sólo en la separación de dos movimientos: uno precolombino y otro moderno o revolucionario. De ellos dos, pero en particular del segundo, se hablará en las páginas subsecuentes.

3.3.1 Época prehispánica

En palabras de Rafael Carrillo (1983), los murales prehispánicos que fueron llenando los espacios públicos de las grandes urbes de la antigüedad desplegaban el mundo multicolor característico de los pueblos precolombinos el cual de igual forma alegraba sus festivales, sus combates y decoraba los cuerpos o los atuendos y los palacios de los jefes. Los trabajos en dichos recintos que tanto deslumbraron a los conquistadores españoles apenas descendieron de sus naves —como podemos atestiguarlo al leer las *Cartas de relación* (1975) de Hernán Cortés o la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1971) de Bernal Díaz del Castillo— cumplían un rol específico. “La finalidad de tales creaciones era hacer llegar a la gente del pueblo el mensaje supremo que encerraban esos símbolos [figuras de dioses, animales y hombres]” (León-Portilla, 1960, p. 78). Un mensaje que tenía que ver con el orden del universo y con el origen mitológico de las mismas civilizaciones.

⁶⁰ Where Aztec art had failed us in our program of plastic propaganda, colonial art shone as a supreme model. The self-contained, self-sufficient Indian form could not help us paint murals that talked to the people. On the contrary, colonial fresco was synonymous with plastic elocution. It solved the problems of preaching from walls and ceilings that were also our problems. Its voice rose splendidly in its oratorical flights, but it was also careful to enunciate clearly so that the simplest soul could understand its direction.

El arte indígena antiguo, sin embargo, era diverso y multiforme, “consistía en una rica variedad de formas, que son expresiones simbólicas relacionadas con los mitos religiosos, con la vida, las ideas y creencias de aquellos hombres” (Fernández, p. 47). En los murales se conjugaba no sólo la plástica sino la arquitectura, la geometría, la astronomía, al igual que otras disciplinas que eran dominadas con gran destreza por la mayoría de estos pueblos. Como un ejemplo de los rasgos y las características de la pintura mural prehispánica destaca la gran metrópoli de Teotihuacán.

Teotihuacán, —ya lo hemos dicho— era una ciudad plena de color. Las pirámides y los templos, los palacios y las residencias sacerdotales estaban cubiertos, por dentro y por fuera, de un terso aplanado pintado al temple o al fresco. Inclusive los relieves y las esculturas —los dioses con mayor razón— ostentaban una capa policromada que definía sus atributos mágicos (Guerrero, 1968, p.106).

Los ejemplos de Teotihuacan destacan por su soberbia y su excepcionalidad, pero no son aislados. El arte desarrollado en Oaxaca, en la costa del Golfo o en el área maya es igualmente admirado y famoso. Un ejemplo que sobresale por encima del resto son las pinturas al fresco de Bonampak, Chiapas, donde se representan, en una composición de bandas de distintos niveles, ceremonias de diversas clases así como escenas de guerra.

El maíz, el agua, las flores, los dioses, sacerdotes, hombres, mujeres, guerreros, animales, insectos, todos ellos eran elementos que nutrían y polulaban los diversos grabados. Por otro lado, las características de los murales prehispánicos, en general, variaban dependiendo de los materiales de que se dispusieran en cada región. Los pintores indígenas poseían una capacidad y una técnica reconocidas, así como el conocimiento y los secretos para obtener materiales, en particular pigmentos de origen

vegetal, animal o mineral, los cuales se vendían comúnmente en los mercados. Sobre ello Bernardo Couto (1872) dice:

Para los colores se servían de tierras minerales, palos de tinte y yerbas. Por ejemplo: el negro lo sacaban del humo de ocote, el azul del añil, el purpúreo de la grana, etc. Trazaban la composición sobre una tira larga de lienzo o papel, que luego plegaban en partes, o arrollaban sobre sí misma, como hacían los antiguos con sus volúmenes.

Cazenave-Tapie, por su parte, señala que a forma más tradicional utilizada en la elaboración de los murales consistía en aplicar varias capas de cal mezclada con una goma natural como la baba de nopal sobre el muro. Una técnica que sería retomada por algunos de los grandes muralistas. De esta forma se conformaba una superficie libre de rugosidades llamada enlucido. “Sobre ella se delineaba el motivo y se sobreponían varias aplicaciones de cal combinada con los pigmentos requeridos en cada sección del mural. Finalmente se bruñía la superficie para hacer desaparecer las uniones entre cada color” (p. 15 - 16).

Respecto a la labor del pintor, Cazenave-Tapie agrega que a diferencia del pintor medieval, el pintor indígena —y como veremos más adelante, el muralista mexicano— no se ceñía a los cánones que dictaba la tradición clásica respecto a la representación del cuerpo, tampoco a las teorías de la proporción o los conceptos de perspectiva que el espíritu renacentista imponía en Occidente y que la tradición europea aplicaba en ese entonces. Un concepto que prevalecerá en las manifestaciones posteriores de la pintura mural. Así, lo primero que se buscó fue adiestrar al artista americano en estos aspectos (p. 12-13).

Las formas en que trabajaban los pintores variaban de acuerdo con la capacidad de los artistas, así como respecto a los medios de los que dispusiera. En algunos casos

podía haber un trazo directo del tema sobre los muros, pero hay registros que detallan la aplicación de calcas o estarcidos (lienzos de papel o tela sobre los cuales se dibujaba la escena o el motivo a reproducir).

De acuerdo con Miguel León-Portilla (1960) los nahuas consideraban al artista como un "yoltéotl" corazón endiosado quien después de dialogar largamente con su corazón (moyolnonotzani) y conociendo a fondo los símbolos de su antigua cultura, se convertía al fin en un "tlayolteuhuiani", es decir un "divinizador de las cosas con su corazón endiosado", empeñado en introducir el simbolismo de la divinidad en las cosas: en la piedra, en los murales, en el papel de amate de los códices, en el barro, en las obras de jade y oro (p. 77).

La intención de los primeros pintores colonizadores, sin embargo, fue la de occidentalizar los trazos y hacer de este arte autóctono un arte "más europeo" lo que en muchos sentidos significó: más estético. La tradición del viejo continente, empero, trajo algunas aportaciones considerables dentro de las cuales destaca el uso del fresco: un procedimiento mucho más complejo y que a diferencia de la técnica utilizada por los pintores indígenas, se trabajaba sobre un enlucido húmedo para que el color penetrara en la superficie permitiendo que se secase al mismo tiempo.

Requería que antes de empezar se determinara la superficie por trabajar durante ese día, pues de lo contrario el enlucido secaba. Volver a humedecerlo disminuía considerablemente la calidad del trabajo y obligaba a destruirlo. Con esta técnica se obtenía una pintura de características translúcidas, generalmente en colores negro y rojo, pues los pigmentos empleados debían ser de origen mineral (carbón o tierras). Gran parte de los grutescos o cenefas decorativas que combinan figuras animales, vegetales o humanas eran realizados de este modo (Cazenave-Tapie, p. 16).

Otro recurso importado por los colonizadores, aunque de menor difusión, fue la pintura al temple, también conocida como témpera. A diferencia del fresco, ésta se trabajaba sobre un enlucido seco lo que permitía una mayor gama de colores. Al igual que aqu el los pigmentos de éste método eran tanto de origen vegetal como animal y se preparaban con una goma (clara de huevo o cola vegetal). Al aplicarse sobre el mural éste obtenía un acabado opaco (Cazenave-Tapie).

En cuanto a los temas, a pesar de la amplitud que encontramos, Cazenave-Tapie identifica una serie de temas preponderantes durante la época prehispánica, entre los que destacan: escenas de tipo histórico referentes a sucesos de la época; pinturas de tipo hagiográfico que contaban la vida de los santos; la temática de tipo escritural basada en el Antiguo y Nuevo Testamento; imágenes de carácter mitológico; y motivos ornamentales que decoraron cenefas, lambrines y enmarcamientos de escenas, con una amplia gama de figuras.

Por otro lado, como observador de la naturaleza, el hombre mesoamericano buscaba plasmar en la pintura mural su cosmovisión sobre la fusión del mundo real con el ámbito espiritual regido por las deidades que determinaban el comportamiento de todas las cosas existentes (Galindo Trejo, 2004).

Estos recursos, desarrollados a lo largo de varios siglos, fungieron como detonantes que permitieron que el muralismo se revitalizara y mantuviera una vigencia permanente. La capacidad de los documentos pictóricos de contar y recordar la historia, de marcar episodios supuestos o reales, de resaltar la figura de héroes y arquetipos, y de crear mitos, es apropiada por la revolución triunfante para marcar el comienzo de una nueva era (Collin, 2003). Todo el ímpetu alcanzado durante este periodo será de mayúscula importancia para el fortalecimiento del muralismo mexicano.

3.3.2 Época moderna: La Escuela Mexicana de Pintura

El pintor guatemalteco Carlos Mérida, hablando de los nuevos valores de la pintura mexicana para la *Revista de Revistas* citaba un artículo de Raynolds Maryland, columnista del rotativo *The Herald* de Nueva York para expresar su parecer respecto a las dimensiones del nuevo movimiento. En dicho artículo, Maryland argumentaba que más que un renacimiento en materia de pintura, lo que se veía en México era un nacimiento (1987). Nacimiento en el cual se descubría y se fortalecía el alma de toda América. Esto debido a la gran pompa con que se plasmaba el color, así como a la forma y la riqueza decorativa de los elementos autóctonos que dotan a este movimiento de una personalidad y una preeminencia continental.

A juicio de Carlos Mérida, el crítico estadounidense describe con claridad el fenómeno pictórico acaecido en México, agregando que, después de los primeros intentos revolucionarios de 1910, se acentuó la necesidad de llevarla a su más alta y noble expresión: la pintura mural. Respondiendo tanto a un concepto de talla monumental como al camino marcado por los artistas prehispánicos cuya gama de pintura parietal iba “desde la expresión rupestre más simple, a base de figuras muy esquemáticas, hasta las magníficas representaciones del periodo clásico y posclásico, de tipo naturalista o geométrico, en un amplio repertorio de imágenes (Cazenave-Tapie, 1996, p. 9).

El pintor guatemalteco agrega que el haber podido realizar las decoraciones murales en edificios gubernamentales y en los palacios oficiales de México se debe — como en las grandes épocas de todos los pueblos— al patrocinio oficial, encabezado en este periodo por José Vasconcelos quien fungió como ministro de la Secretaría de

Educación Pública de 1921 a 1924. Gracias a ello, la pintura mural tomó proporciones definitivas y se logró establecer la base de un arte intrínsecamente mexicano.

Durante su gestión, Vasconcelos fue un destacado promotor de la pintura mural. La decoración del Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, realizada entre 1921 y 1922, constituyó la más fecunda fuente en que abrevó la pintura mural mexicana y fue, sin disputa, el punto de partida de todo el esfuerzo mural realizado en México (Mérida). Vasconcelos convocó a los artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Emilio García, Roberto Montenegro y al francés Jean Charlot, entre otros, para llegar a un acuerdo acerca del papel que cumpliría tanto el arte como los intelectuales. La misión de aquel era ser una suerte de “apóstol de la cultura” (Arreola Martínez, 2009).

José Vasconcelos empleó la pintura mural dentro de su proyecto educativo al frente de la secretaría como “un instrumento artístico para despertar el gusto de la población por el conocimiento” (Conaculta). El nombrado Maestro de las Juventudes de América le daba una importancia mayúscula a la educación estética la cual tenía dos vertientes principales: el arte que se inculca a través de los cursos y manuales de educación artística de la recién inaugurada Secretaría de Educación Pública; y la otra, a través del impulso para la creación de murales situados en los muros de diversos edificios públicos que José Vasconcelos entregó a los grandes maestros de la pintura mexicana para que la gente los viera y recibiera un mensaje cultural.

Los murales aparte de conllevar una función crítica, tenían que cumplir una función social y buscaban generar una nueva revolución aunque en esta ocasión se trataba de una revolución cultural. Vasconcelos se propuso educar la sensibilidad de las masas mediante las ideas e imágenes que fueron plasmadas en los muros de edificios

públicos como el Colegio de San Ildefonso, la Alameda Central, El Palacio Nacional y la Universidad de Chapingo. “En ellos se reflejarían hechos históricos para ser transmitidos al público en general, como una forma de comprender la historia de México” (Conaculta). Sin embargo, el proyecto de Vasconcelos quedó cortó en sus aspiraciones. Algunos acusan a las faltas de libertades que ejercía el propio ministro y a su censura, pero acaso su fracaso se encuentre en la naturaleza misma del movimiento. Hoy aunque latente, el muralismo ha perdido la vigencia que alguna vez sostuvo, sin embargo, pervive a través del trabajo de muralistas reconocidos dentro y fuera del país.

No obstante, el muralismo mexicano, que había surgido como manifestación genuinamente nacional, consiguió ejercer un profundo impacto en el panorama pictórico no sólo dentro de nuestro país sino a escala mundial. Como discurso arraigado en las formas locales de comunicación y en despecho de su opacamiento como corriente estética el muralismo es un movimiento con raíces muy profundas y que persiste hasta hoy en día (Del Conde, 1994).

De acuerdo con Carlos Mérida “corresponde a Diego Rivera el honor de haber sido el primero en llevar a la práctica una obra de importancia y de haber dado el impulso inicial a la labor desarrollada, más tarde, por los artistas mexicanos” (p. 21). Sin embargo, las primeras manifestaciones del muralismo de México pueden fecharse una década más atrás, hacia 1910, año en el que Gerardo Murillo Cornadó, cuyo nombre revolucionario era Dr. Atl (“agua” en náhuatl), y varios estudiantes de la Academia de San Carlos, entre ellos Joaquín Clausell, José Clemente Orozco y Ricardo Montenegro, organizaron una exposición alternativa a la que organizaba el gobierno mexicano en conmemoración del centenario de la independencia, y se propusieron decorar con

murales el anfiteatro Bolívar de la Escuela Preparatoria, en la ciudad de México; pero, al estallar la revolución, el proyecto quedó interrumpido (Quiroz).

A pesar del limitado alcance de este intento de insurgencia artística⁶¹ habían quedado precisadas las premisas del movimiento. La exposición adquirió un valor simbólico y se convirtió en el detonante de un movimiento sociocultural. Las propias imágenes y las representaciones escultóricas de los expositores expresaban sus inquietudes sociales y reflejaban el sentir de una parte de la sociedad mexicana de la época (Quiroz).

Un sentir de inconformidad similar fue expuesto en un manifiesto redactado diez años después, en mayo de 1921, en Barcelona, en la revista *Vida Americana*, por el pintor David Alfaro Siqueiros. El manifiesto se titulaba “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. La proclama de Siqueiros pretendía la reintegración a la pintura de sus valores desaparecidos así como la aportación de nuevos valores, realizando las obras dentro de un equilibrio estético, un equilibrio entre los elementos arcaicos y otros vanguardistas. Al mismo tiempo, Siqueiros criticaba las teorías pictóricas en boga entre sus contemporáneos cuya finalidad era pintar la luz, (como el puntillismo, el luminismo o el divisionismo), mientras que pretendía desechar las teorías basadas en la relatividad del arte nacional buscando, por el contrario, su universalización. Siqueiros incitaba a los artistas a acercarse a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.).

⁶¹ Como bien señala Antonio Luna Arroyo, “en México vino primero la agitación artística y después la revolución social” (p. 29).

Los artistas abrieron la puerta al público buscando revalorizar la milenaria cultura prehispánica y revivir un estilo de arte que llevaba muchos años muerto, como era el fresco. Diego Rivera, quien había tenido en Europa un contacto directo con las vanguardias artísticas y se había familiarizado con las formas cubistas de Picasso, el impresionismo de Renoir, la composición de Cézanne y se había sentido hondamente impresionado por los frescos renacentistas italianos, como los de Masaccio, regresó a México y mostraba un interés similar al de Siqueiros y otros artistas mexicanos por las causas de la revolución. Rivera escribió múltiples artículos en revistas mexicanas y extranjeras sobre un arte público, didáctico y propagandístico (Azuela, 2005).

La situación que atravesaba México, al salir de su etapa revolucionaria, así como el deseo de expresar el acervo histórico precolombino y colonial en el arte inspiraron la temática de la mayoría de los murales. Las composiciones solían ser protagonizadas por indígenas prehispánicos, conquistadores españoles, campesinos, obreros, políticos y revolucionarios, vinculados con frecuencia a la propia tierra y a la naturaleza mexicanas, que constituían el marco escenográfico de la mayor parte de las obras (Hipánica). Lo hacían, eso sí, enalteciendo a las figuras precolombinas, alabando a los héroes y mitificando las leyendas que habían surgido y que subsistirían en la memoria colectiva.

En esencia, destacan tres artistas que marcaron un punto de referencia en el panorama muralista mexicano: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Cada autor poseía un perfil diferente, pero cada uno de ellos, también, logró aportar algo a un proyecto que trascendió sus límites espaciales y temporales. Orozco era acaso el más expresionista de los tres; Diego Rivera sigue siendo, sin duda, el más conocido nacional e internacionalmente; y David Alfaro Siqueiros, por su parte, fue un artista cuyo eje era la política militante (Monsiváis, 2010).

3.3.2.1 Dr. Atl.

Para hablar de ellos, sin embargo, es primordial comenzar con una figura que es considerada, en palabras de Diego Rivera “como el autor o por lo menos el animador de una de las más grandes figuras de la pintura mexicana: Joaquin Clausell” (Luna Arroyo, 1992, p. 26). Se trata de Gerardo Murilló Cornadó (1875-1964). En lo político siempre fue desinteresado, bondadoso y revolucionario; en el arte, amante de la naturaleza, colorista por excelencia, dueño de la perspectiva afectiva, de la metáfora plástica, transmisor sentimental de las vibraciones de la luz, reproductor admirable de la calidad específica de las cosas, paisajista puro (Luna Arroyo). Dr. Atl fue el mejor representante del impresionismo, junto con Joaquín Clausell y el más destacado paisajista, al lado de José María Velasco.

Pero Dr. Atl no sólo fue un paisajista destacado sino que fue, además, quien sembró el germen revolucionario en un sinnúmero de artistas jóvenes mexicanos como David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. El mismo Orozco en su autobiografía da crédito de ello. De él menciona que en los talleres nocturnos de pintura y dibujo a los que asistían, “en esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes en México” (Orozco, 1981, p. 21). No fue el único detonante, “las ideas de rebeldía de los jóvenes pintores de 1910 continuaban en plena fermentación, grandemente estimuladas por el estado general de desorden político en que se encontraba el país” (Luna Arroyo, p. 35).

En el preámbulo de la Revolución, un acontecimiento de vital trascendencia ocurriría el año venidero y se prolongaría hasta 1913: la huelga de la Academia. Suceso que se desencadenó —según nos cuenta Luna Arroyo— luego que algunos profesores de la Academia habían importado de París un sistema francés de enseñanza del dibujo

anatómico llamado Sistema Pillet, “peor que la copia de la estampa y la del yeso”. La paciencia de los estudiantes quienes buscaban el retorno de las clases de anatomía tradicionales con el estudio de cuerpos *post mortem* se acabó y estos declararon una huelga general que exigía la renuncia de su director, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, así como la eliminación de dicho programa.

Tras sus andanzas europeas y revolucionarias, gracias a lo cual fue nombrado jefe de Propaganda por el mismo Carranza, Dr. Atl formó diversos grupos de propagandistas entre los que se encontraban jóvenes como los ya mencionados Siqueiros y Orozco. De estas ideas y grupos surgiría más adelante el Bloque de Obreros Intelectuales. La propaganda era el inicio de un movimiento que tenía por finalidad la organización de los elementos intelectuales del país así como —al igual que la Revolución— una justa distribución de la riqueza.

El desenvolvimiento de su espíritu revolucionario obligó al “político del color” a exiliarse en los EE. UU. hasta que los conflictos entre Obregón y Carranza le permitieron retornar al país. Pasada la efervesencia revolucionaria, y después de estar a punto de ser fusilado un par de veces, se dedicó a pintar y organizó algunas exposiciones de cuadros del Valle de México en el que se manifestaba su naturaleza poética y pictórica (Luna Arroyo).

Sin lugar a dudas Dr. Atl fue el iniciador del renacimiento artístico mexicano y una de las primeras figuras en hacer un viraje hacia nuestros orígenes. De acuerdo con Siqueiros (1998) Dr. Atl “fue el verdadero precursor político intelectual, teórico por lo mismo, de nuestro movimiento” (p. 57-58), y añade que “ya en 1911 había surgido en México el artista ciudadano, el artista civil, el artista que iba a sustituir al bohemio

tradicional, el artista para quien el arte está íntimamente ligado a los problemas de su patria y de su pueblo” (p. 219).

Pero Dr. Atl no sólo conjugaba estas cualidades, como director de la Academia de San Carlos, estableció nuevas directrices y fue uno de los precursores de las luchas del movimiento obrero mexicano. Como escritor, colaboró en Roma en el periódico *l’Aventi*, órgano del Partido Socialista que dirigía Enrico Ferri. Entre 1911 y 1912 escribió en *L’Humanité* del gran político francés Jean Jaurès. Asimismo fundó una revista de crítica literaria y artística en París: *Action d’Art*. Fundó *La Vanguardia* en Orizaba; *Acción* en Guadalajara y otros periódicos en la ciudad de México. Publicó folletos, libros y colecciones como la de las Iglesias de México, uno de los trabajos más importantes en torno a la arquitectura colonial.

En cuanto a técnica, Dr. Atl fue un innovador completo que incluso desarrolló una serie de procedimientos para pintar: el primero se denominaba dibujo tonal; el segundo petro-resina; y el tercero Atl-colors.

Los Atl-colors son una pasta dura compuesta de cera, resina y petróleo. Se usan como un pastel sobre cualquier superficie: papel, madera, yeso, telas, cartones, etcétera. Los tonos pueden superponerse indefinidamente, quedando siempre puros, pues no se mezclan. La pintura con ellos ejecutada tiene un aspecto mate y luminoso al mismo tiempo, como el pastel ordinario [...] El resultado general es de una enorme luminosidad y de una gran riqueza de materia (Arroyo Luna, p. 132).

Su manera de pintar siempre estuvo embebida en la construcción de los colores y en la indagación sobre nuevos procedimientos pictóricos que buscaban romper las limitantes conocidas hasta entonces, así como en la exploración respecto a la eficiencia, y la deficiencia, de las distintas técnicas de pintura —un sentimiento que compartía con

Siqueiros. Estas inquietudes y procedimientos, en particular los de los Atl-colors, están expuestos en *El paisaje. Un ensayo*, publicado en 1933.

La primera característica de la pintura de Dr. Atl —señala Luna Arroyo— es la concepción del ambiente geográfico. “El artista de los volcanes alcanzó su consagración como paisajista al expresar, de modo genial, las montañas y los valles mexicanos” (p.135). La segunda característica, que heredaría al movimiento que le prosiguió, reside en su colorido. “Al igual que sus contemporáneos... usó preferentemente colores claros, transparentes, ayunos de las sombras tradicionales” (p. 136). heredero directo del impresionismo, sus pinturas son poseedoras de un colorido tan propio y original que dan una visión moderna del paisaje mexicano. La tercera característica es su concepción espacial y en movimiento de la geografía nacional. Dr. Atl consideraba superior la pintura a la fotografía pues aquella no se tenía que ceñir a los límites que le imponía la lente sino que era más abierto y permitía una vista mucho más amplia de los paisajes (ver Fig. 12).

En contraste, como muralista Dr. Atl no tuvo muy buena fortuna. Una de las pocas ocasiones que tuvo para explayarse en este ámbito fue cuando el apodado “Maestro de la juventud” le encomendó, en 1921, la decoración de los muros del patio del antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Dr. Atl, rehacio a seguir la tradición político-artística de sus contemporáneos, se dio a pintar, en una simple expresión plástica, una serie de desnudos simbólicos encuadrando grandes paisajes. Fuera por la carencia de cohesión en los paneles o la escasa coherencia lineal o por la arbitrariedad en matices, este acto chocó con el criterio místico-revolucionario de los hombres del poder quienes decidieron ornamentar todos sus desnudos con preciosos taparrabos pintados por un artista oficial (Luna Arroyo).

La obra, uno de los escasos capítulos de Dr. Atl en el muralismo, y destruida posteriormente por orden del ministro Narciso Bassols, buscaba marcar una nueva ruta, apartada completamente de la trayectoria que estaban trazando en aquella época Rivera, Orozco, Siqueiros, Montenegro y Revueltas, entre otros.



Fig. 12. *El cráter y la Vía Láctea*, Dr. Atl. Técnica mixta, 1960. Colección: Benito Coquet.

3.3.2.2 José Clemente Orozco

Uno de los principales discípulos de Dr. Atl fue, sin duda, José Clemente Orozco (1883 - 1949). Considerado como el más expresionista de los pintores que estamos narrando, profundamente influenciado por el simbolismo, entre sus temas destacan los relativos a la conquista y evangelización de tierras mexicanas, así como temas referentes al sufrimiento humano y, en menor medida que Diego Rivera, un fetichismo por las máquinas; pero, a diferencia de éste, Orozco renegaba de toda la cuestión indigenista así como de la segregación racial imperante en México.

Oriundo de Zapotlán el Grande, al mudarse a la ciudad de México, Orozco, aún siendo niño, quedó maravillado por la técnica y la habilidad para el grabado que profesaba José Guadalupe Posada, lo que determinó que decidiera emprender el arduo camino del arte.

De pequeño, Orozco solía ver a Posada cortando y grabando en su taller abierto, ahí llenó sus bolsillos con virutas de metal y llenó su mente con las vistas de un mundo muy distinto al de los retablos. El universo de Posada fue el del tabloide, donde actores principiantes actúan al ruido de las bombillas, las esposas vierten plomo en los oídos de sus maridos dormidos, los maridos matan a sus suegros y se los comen, los niños nacen con tres patas o dos cabezas, o con una cara lujuriosa en lugar de un trasero. [...] El gusto de Orozco por las líneas de choque, los colores ásperos, los hechos hiperdinámicos en paisajes devastados, lo condenaron a ser el pintor de un universo parecido, sin poder ser redimido por la revolución u otra salvación. El mundo de Orozco es el de las calaveras⁶² (Charlot, p. 38 – 39).

⁶² As a lad often, Orozco watched Posada cutting and etching in his open workshop, filled his pockets with metal shavings, and filled his mind with the sights of a world quite distinct from that of the retablos. Posada's universe was that of the tabloid, where ham actors perform headlines to the crash of flash bulbs, wives pour lead in the ears of their sleeping husbands, husbands kill their in-laws and eat them, children are born with three legs, or two heads, or with a leering face in lieu of a behind. [...] Orozco's taste for clashing lines, rasping colors, hyperdynamic doings in earthquake landscapes, fated him to be the painter of such a universe, unredeemed by a revolution or any other messiah. Orozco's world is that of the penny sheets.

Según narra en su autobiografía, Orozco realizó sus primeros estudios en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, en el apogeo de su eficiencia y buena organización. Jean Charlot (1963), por su parte, nos comenta que el contacto de Orozco con el impresionismo se dio en la Academia. Ahí tomó clases con Antonio Fabrés, pintor académico español, de quien también fue discípulo Diego Rivera.

Otro de sus maestros, y acaso el que ejerció una mayor influencia en el espíritu del joven Orozco, fue el ya mencionado Dr. Atl quien asistía a los talleres nocturnos de pintura y dibujo en la Academia de San Carlos y entretenía, o distraía, a los asistentes narrando sus correrías por Europa, su vida en Roma, así como su fascinación al contemplar las grandes obras de la pintura mural europea. Fue ahí, en esas veladas — como se ha citado—, donde apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes, pues en México, como señala Arroyo Luna, vino primero la agitación artística y después la revolución social. Dr. Atl era el agitador, la voz cantante que animaba a los jóvenes a emprender un camino alternativo en el mundo de las artes, les develaba a los asistentes el engaño de la situación colonial y planteaba que los pintores mexicanos podían desarrollar una personalidad propia comparable, o incluso superior, a la de los grandes artistas europeos.

La influencia de Dr. Atl, según narra Orozco, fue determinante para que, poco a poco, apareciera en todas las telas ceñidas sobre bastidores el paisaje mexicano y las formas que, hasta hoy, nos resultan conocidas (1981). Fue el primer paso, aunque tímido, hacia la liberación de la “tiranía extranjera”. El siguiente paso fue la exposición mexicana alterna a la española para celebrar el primer centenario del Grito de Dolores en 1910.

Aunque eran intentos sutiles, las ideas de rebeldía de los jóvenes ya mostraban una efervescencia desmesurada. Fue este espíritu reaccionario, en conjunto con el ambiente que se respiraba en el país, lo que desencadenó la también aludida huelga de la Academia en 1911, la cual cuestionaba el sistema Pillet de enseñanza del dibujo, solicitaba al Ministerio de Educación la separación de la Escuela de arquitectura de la de pintura y escultura, y demandaba la renuncia de su director, Antonio Rivas Mercado. La huelga provocó el nombramiento de Alfredo Ramos Martínez como director de la Academia en 1913, quien posteriormente sería sustituido por Dr. Atl, así como la creación de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita. Tras su desencanto con la Revolución y el régimen liberal de Madero el cual había fracasado en su intento de liberar la escuela de su rutina conservadora y al no encontrar un ambiente favorable para los artistas, José Clemente Orozco emprendió el rumbo hacia los EE. UU.

Según narra Orozco (1981), en 1922 comenzó la época de pintura mural en México, la cual estaba fundamentada en el impresionismo. Por su parte, Jean Charlot menciona que en el México de los 1920 donde el arte permanecía en una encrucijada entre el impresionismo y el *art nouveau* nacionalista, las pinturas de Carlos Mérida fueron las primeras en proponer otras posibilidades (1963). Sin duda, las ideas de la nueva etapa artística en México se definieron y desarrollaron en un periodo comprendido entre los años 1900 y 1920, aunque, como hemos visto, tuvieron su origen y adquirieron su forma definitiva en los siglos precedentes. Estas ideas se nutrieron tanto en el momento histórico que atravesaba el país como en la tradición del arte precortesiano, popular, nacionalista y obrerista, al igual que en la política militante. Realmente, como lo señala Clemente Orozco, fue una oportuna coincidencia que en el mismo campo de acción se reunieran artistas consagrados o sedientos de revolución y

gobernantes que correspondían y compartían ese sentimiento (1981). Hacia 1922, la Secretaría de Educación Pública ya se encontraba formalmente organizada y era dirigida por el ministro José Vasconcelos quien se encargaría de encauzar a la pintura mural por el sendero que la proyectaría a escala mundial.

En febrero de 1923, Jose Clemente Orozco fue convocado junto con Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros para decorar los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. La serie de murales que Orozco pintó ahí se extiende por tres pisos del edificio e incluye otros murales en la escalera, todos los cuales representan su visión crítica de la Revolución. Sin embargo, como lo expresa en su autobiografía, los primeros paneles que realizó cayeron en conflicto con un grupo político regente en la institución, el cual aprovechó la salida de Vasconcelos de su puesto como secretario para que tanto Siqueiros como Clemente Orozco abandonaran su trabajo y fueran arrojados a la calle y los murales se vieran seriamente dañados por un grupo de estudiantes conservadores. Eventualmente, al ser nombrado rector de la Universidad Nacional Alfonso Pruneda, Orozco regresaría a concluir su obra comenzada en la escalera y en el tercer piso la cual es considerada como punto de partida para el cambio social que se estaba gestando en el país.

La pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. Hasta los errores que cometió fueron útiles. Rompió la rutina en que había caído la pintura. Acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista (Orozco, p. 64).

Los trabajos en la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México fueron sólo el comienzo del gran aporte que le otorgaría José Clemente Orozco a la pintura mural mexicana. A diferencia de otros artistas, Orozco no zarparía con destino a Europa

pero sí viajaría rumbo a los Estados Unidos. Antes de partir, sin embargo, pintó el mural *Ominiciencia* en la Casa de los Azulejos en 1925, propiedad de la familia Iturbe; y 100 metros cuadrados de trabajos realizados en la Escuela Industrial de Orizaba por orden del secretario de Educación, en 1926.

Entre 1927 y 1934, Orozco radicó en los Estados Unidos y en 1930, por invitación del Departamento de Arte del Pomona College, pintó el que ha sido llamado primer mural moderno de los Estados Unidos y el primer fresco de la Escuela Mexicana de Pintura pintado fuera del país: *Prometeo*. En ese mismo año pintó los muros de un salón en el edificio moderno de la New School for Social Research en Nueva York cuyos temas, según el propio Orozco, son:

en el centro, la mesa de la fraternidad universal. Gentes de todas las razas presididas por un negro. En los muros laterales alegorías de la revolución mundial. Gandhi, Carrillo Puerto y Lenin. Luego un grupo de esclavos y otro de obreros entrando a su hogar después del trabajo. En un muro al exterior del salón, una alegoría de las ciencias y las artes (p. 99).

Esta pintura tiene la peculiaridad de estar construida según los principios geométrico-estéticos de Jay Hambidge, “un geometra americano cuya idea fundamental consistía en descubrir las relaciones que existen entre el arte y la estructura de las formas naturales en el hombre y en las plantas” (Orozco, p. 100).

Entre 1932 y 1934 Orozco pintó en la biblioteca del Colegio de Dartmouth, en Hannover, a iniciativa del Departamento de Bellas Artes de la misma institución, uno de sus murales más famosos y uno de los más importantes en la historia de la pintura mural en los EE. UU.: *The Epic of American Civilization* (ver Fig. 13). Con una narrativa compleja y convincente que cubre la historia de las Américas a partir de la migración de los aztecas en el centro de México hasta el desarrollo de la sociedad industrializada

moderna, el mural se compone de veinticuatro paneles individuales, o "escenas", y cubre aproximadamente 300 metros cuadrados.

De regreso a México, entre los años 1936 y 1939, José Clemente Orozco pintó los célebres frescos del Hospicio Cabañas, incluido *El hombre de fuego*, y el Palacio de Gobierno, en Guadalajara.

Los murales de Orozco en la capilla representan, en parte, los elementos más simbólicos y característicos de la cultura indígena de México (dioses, sacrificios, templos) y el resto de la cultura española (reyes, monjes, iglesias). El rasgo central representa la sumisión de los seres humanos a las máquinas, culminando en la obra maestra *El hombre en llamas*⁶³ (UNESCO).

Entre 1922 y 1948, un año antes de su muerte, Orozco pintó murales en la ciudad de México, Orizaba, Claremont, California, la ciudad de Nueva York, Hanover, New Hampshire, Guadalajara, Jalisco, y Jiquilpan, Michoacán. Su influencia trascendería a su generación y seguirá siendo admirado por décadas.

⁶³ Orozco's murals in the chapel represent in part the most symbolic and characteristic elements of the indigenous culture of Mexico (gods, sacrifices, temples) and for the rest those of Spanish culture (kings, monks, churches). The central feature represents the submission of humans to machines, culminating in the masterpiece *Man of Fire*.



Fig. 13. Fragmento de *The epic of American civilization*. Orozco. Fresco, 1932-1934. Dartmouth College, New Hampshire, EE. UU.

3.3.2.3 David Alfaro Siqueiros

Sin duda fue el más revolucionario e inconformista de los tres. Convencido de que su trabajo estaba relacionado con su acción política, utilizó su obra para condenar el capitalismo y exaltar la libertad individual y colectiva, siempre con un estilo muy realista y dinámico (basta ver sus murales para el Sindicato de Electricistas de la ciudad de México). La obra de David Alfaro Siqueiros se puede recapitular en una exhaustiva semblanza de sus obras más emblemáticas, pero tanto como el alcance de sus obras lo que trascendió fue el alcance de sus ideas.

Cuando las huestes de Villa asediaban la capital, la mayor parte de los simpatizantes de Carranza emprendieron la huida hacia Orizaba mientras que el resto, incluyendo a Cahero, Alva, Orozco y Siqueiros cambiaron los salones de clases por el campo de batalla (Charlot). Su militancia fue tan importante como su actividad política. Los trazos en sus lienzos y paredes tan trascendentes como el flujo de su pluma. Las más importantes inquietudes que avivaron el espíritu del antifascista más activo de México —como lo llamaba Monsiváis— fueron, sin duda, el muralismo, la técnica, el color y la militancia política.

Como muchos destacados pintores, Siqueiros estudió en la Escuela Nacional Preparatoria mientras que por las noches asistía a la Academia de San Carlos —donde seguramente coincidió con Dr. Atl—, y se involucró en la huelga estudiantil contra el método de enseñanza de la escuela y contra el director. Al estallar la huelga nuestro pintor tenía apenas 15 años. Sus tendencias políticas junto con su espíritu reaccionario lo llevaron a enlistarse en las tropas del general Diéguez, en el Ejército Constitucionalista, en 1914 (Monsiváis, 2010).

Pasada la efervescencia revolucionaria y antes de viajar a Europa recorrió gran parte del país con lo cual se empapó de la cultura mexicana. Posteriormente hizo lo propio con las corrientes europeas en boga en París y Barcelona.

En *la Ville lumière* conoció a Rivera quien lo introdujo en la pintura cubista de la cual éste ya había pintado más de 100 cuadros hacia 1919 (Herner). Rivera le convidó a Siqueiros este interés y posteriormente los dos emprendieron un viaje por Francia e Italia en el que se impregnaron no sólo de la tradición clásica sino también de las corrientes en boga.

Juntos revisaron la obra de Picasso, se relacionaron con Braque (1882-1963), Delaunay (1885-1941), Metzinger (1883-1956), discutieron con Léger y De Chirico. En esos años, el proceso pictórico de Picasso se alejaba del cubismo para acercarse a su propia inspiración griega. Para Rivera, que en 1919-1920 también llevaba tiempo buscándose más allá del cubismo y cerca de Renoir, esta revisión del arte de Europa junto a su joven amigo lo incitaba a revisar su propia obra cubista, estudiando especialmente a Cézanne (Herner, p. 70).

En 1921 Siqueiros publica el ya mencionado manifiesto “Tres llamados a los artistas plásticos de América”, donde plasma sus ideas socialistas. A la nueva generación de pintores y escultores americanos les pide una “renovación espiritual” y, también, la mezcla de las virtudes de la pintura clásica con el reconocimiento de la “máquina moderna” con los “aspectos contemporáneos de la vida cotidiana” (Monsiváis, 2010).

De regreso a México, en 1922, Siqueiros se dedicó a pintar distintos murales a instancias del gobierno de Álvaro Obregón y del ministro Vasconcelos. Sin embargo, su afiliación comunista lo llevó a prisión y lejos del país, en distintos periodos. Uno de los más importantes es el periodo, entre 1934 y 1936, lapso en que reside en Nueva York y

donde funda el *Siqueiros Experimental Workshop* donde recibiría una parte de su formación el pintor Jackson Pollock. A pesar de su afanado activismo político, su carrera mural será continua y prolífica hasta su muerte, en 1971.

Siqueiros fue un acérrimo defensor del valor y la intención social de la pintura. Fue, además, un escritor prolífico en cuanto a los principios, técnicas y objeto del arte. En el aludido manifiesto entitulado “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” Siqueiros condenaba la influencia de las nuevas tendencias tanto como el *art nouveau*; proclamaba la preponderancia del espíritu constructivo sobre el espíritu decorativo analítico. Para él, la base de la obra de arte reside en la estructura geométrica de la forma con la concepción, engranaje y materialización arquitectural.

Ya para 1934, —y quizás impulsado por lo que él consideraba sería el siguiente paso del muralismo hacia la monumentalidad: el muralismo exterior— Siqueiros vaticinaba la desintegración del “Renacimiento mexicano” (Siqueiros, 1998), pero en cambio proponía la producción de un arte colectivo, físicamente capaz de rendir un máximo servicio público y reviraba de los procedimientos uni-ejemplares como el cuadro de caballete, el dibujo uni-ejemplar, la pintura al óleo, a la acuarela, al temple, al pastel, etcétera.

En su búsqueda constante de nuevos procesos y medios, Siquieros promovió el aprendizaje de la pintura mural exterior, una pintura del espacio arquitectónico total, planteando su relevancia e indagando acerca de las distintas problemáticas y limitantes que este arte conllevaba. En la Escuela México, en Chillán, Chile pintó, junto con Xavier Guerrero, un mural, *Muerte al Invasor* (ver Fig. 14), en el que se evidencia un

progreso respecto a otros murales sobre la organización del espacio como un todo así como una mayor movilidad de la pintura.

A pesar de ser un defensor de la tradición como experiencia acumulada que entrega un punto de partida para la realización de obras futuras y que, como lo hace en su manifiesto, pregonaba un acercamiento a los trabajos de los antiguos pintores mayas, aztecas e incas, Siqueiros (1998) proclamaba la superioridad de los materiales modernos sobre los tradicionales. Lo básico de la obra de arte es, para él, la estructura geométrica, el sentido constructivo y la proyección en la arquitectura. En ese sentido, Siqueiros reconoce que fue Orozco el primero en dar un paso importante en la concepción de la pintura mural como pintura del espacio arquitectónico.

Siqueiros consideraba el arte como un arma de combate, así como que el verdadero arte social no puede transmitirse más que a través de formas sociales públicas, *i.e.* el muralismo. La vuelta al muralismo no significaba una vuelta a la forma de los murales primitivos —aunque en ciertos casos se valiera de ciertas técnicas— sino el uso muralista de formas pictóricas más avanzadas, más ricas y propias para los fines de un arte social elocuente. Criticaba, en consecuencia, el falso concepto egoproductivista en arte —y en literatura— de lo llamados *snobs* metafísicos.

Siqueiros, que había iniciado su militancia política en 1923 después de su viaje por Europa, sentía un asombro y admiración por el desarrollo de la ciencia y de la técnica. Consideraba que los artistas deberían convertirse en hombres públicos, y creía intrínsecamente —como se lo expresa a Orozco— que el muralismo y todo el movimiento pictórico, en general, no era un hecho biológico espontáneo, milagroso, individual, excepcional, sino consecuencia de causas socio-históricas determinantes.

Para él, la pintura mexicana era antes que nada expresión de la Revolución Mexicana y no era exclusiva del subsuelo cultural prehispánico y colonial como otros han creído.

Sin la Revolución Mexicana, la pintura mexicana contemporánea sería tan intelectual-colonial, tan intelectual-refleja, tan doméstica-snob, en el mejor de los casos, como lo fue la del periodo prerrevolucionario de México y lo es aún la española propiamente dicha y la hispanoamericana del presente (Siqueiros, p. 56).

Como hija de la Revolución, la pintura y el movimiento muralista asumió un aspecto funcional fundamental: su cometido social, humano, a pesar de los reveses que esta función conllevó.⁶⁴ La funcionalidad integral que adquirió eventualmente, como veremos, fue un proceso posterior.



Fig. 14. Fragmento de *Muerte al Invasor*. Siqueiros y Guerrero. Fresco, 1942. Muro sur de la Escuela México, Chillán, Chile.

⁶⁴ Tanto a Siqueiros como a Rivera les fueron borrados los murales que uno había pintado en Los Ángeles y el otro en el Rockefeller Center con el tema del hombre racionalizando el macro y el microcosmos, el individuo y la sociedad, con una interpretación evidentemente marxista. En el caso de Orozco, su mural en el New School for Social Research con retratos de Gandhi, Lenin, Carrillo Puerto y multitudes de mexicanos y asiáticos hambrientos, aunque no fue destruido fue cubierto durante muchos años.

3.3.2.4 Diego Rivera

Si el espíritu revolucionario de Siqueiros lo instó a tomar parte activa en la revolución, el espíritu más ideológico que pragmático de Diego Rivera —sin duda, el más conocido, nacional e internacionalmente, de los muralistas mexicanos— lo instaba a permanecer en la revolución artística. Sus temas más frecuentes hacen referencia al indigenismo, la historia de México y la industrialización (Charlot). Entre su prolifera carrera destacan los murales alusivos a la epopeya mexicana realizados en el Palacio Nacional de México, aunque otros consideran *La tierra fecunda* (1927) pintada para la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo como su obra maestra. En ella, Rivera representa el desarrollo biológico del hombre y su conquista de la naturaleza. “Su obra nos permite seguir el desarrollo de la pintura del siglo por una de sus corrientes más importantes, aquella de fondo clasicista que rompió con la tradición desde el post-impresionismo” (Fernández, p. 147). Tal será el caso de la obra, no solo de Rivera sino de otros muralistas mexicanos.

Como pintor, Diego Rivera (1886 – 1957) se formó en la antigua academia de México, aunque, al igual que otros, pronto se rebeló contra las enseñanzas y los métodos tradicionalistas de sus maestros y, tras conseguir una beca del Gobierno de Veracruz en 1907, partió a Europa donde permanecería hasta 1921, salvo un periodo en 1910 en el que regresaría a México para realizar una exposición en la Escuela Nacional de Bellas Artes y asistir al inicio de la Revolución Mexicana. De regreso en Europa, conoció las nuevas corrientes del impresionismo de Renoir y el post-impresionismo de Seurat, Gauguin y Cézanne que desembocarían en el cubismo; así como el carácter liberal del *fauvismo* de Matisse. En el año de su arribo a Europa, Picasso había terminado de pintar *Les Femmes d'Alger*.

De todas estas corrientes se nutrió el joven espíritu de Diego Rivera lo cual coadyuvaría en la producción de múltiples obras de inmensurable calidad en las que se combinaban rasgos de su personalidad como mexicano. Este contacto europeo sería determinante puesto que, como señala Mérida (1987), el movimiento moderno mexicano —no sólo en el caso de Rivera sino en el de muchos pintores— se encontraba cimentado en dos manifestaciones: en la tradición mexicana constituida por el *retablo* y la *estampería popular* así como en la pintura estructural francesa representada por el cubismo.

El cubismo extremó la nueva visión por el lado más intelectual, constructivo y, en el fondo, clasicista. Se quedó con las estructuras; propuso que la pintura fuera la expresión de la estructura geometrical esencial de los objetos, con lo cual quedaban reducidos a un esquema ideal; como ya no se trataba de dar la ilusión óptica “natural” del espacio, se suprimió la tercera dimensión, la profundidad y la perspectiva (Fernandez, p. 148).

El cubismo abandonó el tradicional y único punto de vista de los objetos para analizarlos desde distintos ángulos, fragmentándolos y reconstruyéndolos en una nueva armonía formal, pintando la estructura esencial de los objetos. El cubismo de Rivera, más de carácter sintético que analítico, se conjugó en una expresión más amplia y se manifestó en obras como *Puente de Toledo* (1913) y *El viaducto* (1913), *El hombre del cigarrillo* (1913), y otros, pintados en un comienzo en tonos claros pero posteriormente enriquecidos en color así como con elementos del mexicanismo, como se puede apreciar en la aparición de un fragmento de un sarape en *El espertador* (1916) hasta desembocar en una clara alusión a los elementos mexicanos como ocurre en *El guerrillero* (1915), también llamado *Paisaje zapatista*. (Fernández). Eventualmente, Diego Rivera

abandonaría el cubismo para seguir una ruta más personal pero la influencia en cuanto a la degeneración estética promovida por el cubismo quedaría asentada de forma definitiva en su obra y en la pintura mural mexicana.

En julio de 1921 Diego Rivera regresaría a México para pintar, al año siguiente, *La creación*, su primer mural, uno de los más importantes del siglo naciente, en el Anfiteatro Bolívar de la Universidad de México. Rivera, como lo señala Jean Charlot, además de emerger cautelosamente del cubismo hacia la pintura didáctica, utilizó la encáustica, por considerarla una técnica superior —al menos en duración— respecto al fresco. Se trataba de una técnica “a base de resina copal emulsionada con cera de abeja y una mezcla de pigmentos fundidos con fuego directo” (Palapa Quijas, 2007), que debía prepararse *ex professo* y que, según justificaba Rivera, se fundamentaría en los mismos elementos puros y el mismo proceso empleado en Grecia y en Italia en la antigüedad (Tibol). El tema del mural es filosófico “la energía primera de la cual todo se produce y a la que todo vuelve; de un lado atributos y actitudes masculinos; en el opuesto los femeninos” (Fernández, p. 150) y hace alusión “al momento primigenio y al camino que el hombre ha de recorrer hacia la creación artística y científica, basándose en la práctica de las virtudes” (Palapas Quijas). Esta primera obra, no obstante no logró adquirir la autonomía que Rivera esperaba sino que dejaba visiblemente manifiestas sus influencias italianas.

Su primera obra de gran desarrollo, no obstante, fue la que ejecutó en los patios del edificio de la Secretaría de Educación. Ahí pintó al fresco, en mil 585 metros cuadrados, “el trabajo: las minas, los trapiches, las fundaciones, la agricultura, y las fiestas: la repartición de tierras, el 1º de Mayo, el mercado, dando expresión a nuestro folklore en muchos de sus aspectos” (Fernandez, p. 151). Tras las profanaciones hechas

en contra de dichos murales, Rivera renunció al Sindicato de Pintores y Escultores, al cual pertenecía desde 1923.

En el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo, Rivera pintó *Tierra Fecundada*. Rivera comenzó los trabajos en 1924 y los concluyó en 1927. Con una superficie de más de 700 metros cuadrados, el trabajo se divide en tres partes. El panel izquierdo representa la lucha del hombre por la tierra, el panel de la derecha muestra la evolución de la Madre Naturaleza y el central muestra la comunión entre el hombre y la tierra.

En 1929, además de casarse con la pintora Frida Kahlo, es nombrado director de la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad Nacional “para impartir una educación superior y contribuir al progreso de México en la conservación y desarrollo de la cultura mexicana” (Tibol, p. 434), y orientar el Plan de Estudios de la Escuela Central de Artes Plásticas hacia aquellos postulados. Enventualmente, tras una serie de altercados que culminaron en su renuncia a dicho cargo, Rivera emprendió un viaje, de costa a costa, por los Estados Unidos. Expuso su obra en el California Palace of The Legion of Honor, de San Francisco, California y pintó, en 1931, en el Luncheon Club del San Francisco Stock Exchange y en la California School of Fine Arts *Alegoría sobre California* y *Construcción de un fresco*, respectivamente. En Nueva York llevó a cabo una exposición en el Museo de Arte Moderno donde presentó cuatro tableros pintados al fresco además de diseñar la escenografía y los trajes del ballet *Horse Power* que se presentaba en la Academia de la Música de Filadelfia. Ese mismo año pintó *Detroit: el hombre y la máquina* en el Detroit Institute of Arts, compuesto de “26 tableros al fresco en el patio central, llamado después ‘Rivera Hall’” (Tibol, p. 436).

Su travesía norteamericana terminaría en el Rockefeller Center de Nueva York donde pintó el fresco *Man at the Crossroads* el cual desató una polémica al incluir una efigie del comunista revolucionario Vladimir Ilych Lenin lo que provocó que el mural fuera destruido. Como medida precautoria, Rivera había pedido a uno de sus asistentes que tomara fotografías del mural en el Centro Rockefeller con la intención de reproducirlo posteriormente ante la amenaza de que fuera destruido. Esta reproducción la lograría, de manera más amplia y con mayor precisión histórica en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México al pintar *El hombre controlador del universo* (ver Fig. 16). La nueva versión incluyó un retrato de Trotsky junto a Marx y Friedrich Engels, a la derecha, y otros, incluido Charles Darwin, a la izquierda, así como el padre de Nelson Rockefeller, John D. Rockefeller, Jr., quien es visto bebiendo en un bar con una mujer mientras encima de sus cabezas flota un plato con la bacteria de la sífilis.

En 1935 concluyó el fresco del muro sur de la escalera del Palacio Nacional *El México de hoy y del mañana*, mientras que en 1943 fue nombrado, junto con José Clemente Orozco, representante del área de pintura en el cuerpo colegiado del recién fundado Colegio Nacional. Ese mismo año pintó los murales *Historia de la cardiología antigua* e *Historia de la cardiología contemporánea* en el Instituto Nacional de Cardiología, y en 1947 inició su célebre y polémico *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, en el Hotel del Prado. La polémica se desprendió tras la aparición de la frase “Dios no existe” en un cartel sostenido por el Nigromante, el periodista Ignacio Ramírez, “lo que marca históricamente el auge del liberalismo mexicano —según opinaba Rivera— y la primera piedra para la definición nacional, puesta por Juárez y sus colaboradores” (Tibol, 445). La frase desató una serie de atentados, ofensas y condenas en contra de Rivera así como la ira de sectores reaccionarios radicales lo que desembocó

en que un grupo de estudiantes de la Facultad de Ingeniería irrumpiera en el hotel y con cuchillo en mano borrarán las palabras “no existe”. Eventualmente, Diego Rivera sustituiría la frase por “Concilio de Letrán” (Tibol).

Las posiciones políticas adoptadas por Diego Rivera, las cuales fluctuaron entre el zapatismo, leninismo, nacionalismo, antimperialismo, comunismo, trotskismo, almazanismo, paramericanismo, lombardismo, entre otras (Fernández), desencadenaron en una nueva polémica cuando en 1952, Rivera pintó *Pesadilla de Guerra y sueño de paz* como respuesta al encargo de realizar un cuadro de dimensiones murales para la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano que se exhibiría en París y Londres, entre otras capitales europeas. El cuadro representaba a Stalin y a Mao Tse-Tung ofreciendo la paloma de la paz a los Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña, representados por figuras simbólicas. El cuadro fue escandalosamente secuestrado “por orden superior” (Tibol), después que el entonces director del INBA, Carlos Chávez, lo considerara inapropiado para la exposición europea y su posterior exhibición en el Palacio de Bellas Artes, al tiempo que Rivera acusaba una gravísima violación a la libertad artística obtenida por la Revolución Mexicana. Tras recuperar su cuadro, al año siguiente, Rivera decidió enviarlo a la República Popular China, aunque su paradero es inexacto.

Diego Rivera continuaría su labor creadora hasta su muerte, acaecida en noviembre de 1957. Al ser cuestionado en una entrevista sobre las obras que le hubieron proporcionado mayor satisfacción, Rivera respondió:

Podría citar mi serie de murales de la Secretaría de Educación de México que hicieron del hombre de base del campo y de la ciudad, y su lucha revolucionaria, el héroe de la pintura monumental en lugar de los dioses [...] La serie de murales de la ciudad de Detroit, que hizo de la máquina, que sustituye al esclavo hombre por el esclavo mecánico, para la liberación del trabajador, el héroe de la pintura monumental [...] El mural del Rockefeller Center, que construido en 1932 en

Nueva York y destruido allí, fue reconstruido en 1934 [...] Y finalmente mi mural transportable sobre el colonialismo imperialista, la bomba atómica y en favor de la necesidad de un pacto internacional de paz; así como mi mural transportable sobre la intervención imperialista norteamericana contra la marcha democrática del pueblo de Guatemala, mediante los agentes locales de los monopolios extranjeros (Tibol, p. 458 – 459).

Las obras más importantes de Rivera son innumerables, pero destacan las de Chapingo, los frescos del Instituto de Bellas Artes de Detroit, en 1932, y los del Palacio Nacional de México, iniciados en 1929, así como el mural del Palacio de Bellas Artes de México, el que pintó en San Francisco, California, en 1940, y el del Hotel del Prado.

Como Siqueiros, Diego Rivera fue un defensor a ultranza de la libertad absoluta del artista, particularmente durante su militancia trotskista; admirador de la pintura de pulquería a la cual consideraba como una pintura genuina, ejecutada en tono alegre; y un creyente entusiasta del papel central que la pintura jugaría en el nuevo orden social, como lo expresó en el manifiesto “Por un arte revolucionario e independiente” firmado junto a André Bretón. Como Orozco, fue un promotor de la estrecha relación entre la pintura y la arquitectura. Consciente de que los obreros y campesinos no podrían comprar su arte, por lo cual fue fuertemente criticado por Siqueiros, hizo pintura mural del dominio público.

El muralismo mexicano, que había surgido como manifestación genuinamente nacional, consiguió ejercer un profundo impacto en el panorama pictórico no sólo nacional sino a escala mundial. Como discurso arraigado en las formas locales de comunicación y en despecho de su opacamiento como corriente estética, el muralismo persiste hasta hoy en día (del Conde, 1994). Su desarrollo, sin embargo, no fue

homogeneo y estuvo matizado por distintas corrientes y doctrinas que lo mismo abarcaban el cristianismo como la propaganda socialista revolucionaria.

Impulsado por las inquietudes de sus practicantes, el muralismo mexicano rompió con el academicismo y se nutrió en la tradición europea así como en el movimiento *avant-garde* a los que la mayoría de los pintores se habían expuesto de forma directa en Europa —salvo el caso de Orozco quien lo había hecho a través de sus maestros, Dr. Atl y Fabrés. Lo mismo ocurriría en el caso de Crescenciano Garza Rivera, quien también tuvo sus andanzas europeas e incluso estudió en la *École des Beaux Arts*, en París. Rivera y Siqueiros, como hemos visto, también se nutrieron en las corrientes modernistas del viejo mundo, particularmente en el cubismo y en la influencia de Picasso, el cual, en el caso de Rivera lo llevó a pintar más de 100 cuadros y en el caso de Siqueiros, “marcó sus primeros pasos hacia la constitución de su propia propuesta de volumen monumental” (Herner, p. 71). Otra influencia sería la de Fernand Léger de quien Siqueiros tomaría sus consideraciones pictóricas sobre las dificultades que planteaba la pintura de caballete frente a la amplia gama de posibilidades que presentaba la pintura mural.

Rivera y Siqueiros estudiaron el espacio plástico y la composición renacentistas, analizándolos con los valores constructivos del cubismo, del futurismo y muy especialmente del arte metafísico. El viaje [que realizaron por Italia y Francia] fue un reencuentro con la narrativa de Giotto, con los volúmenes de Massacio, con el espacio y los escorzos de Miguel Ángel, así como con la composición experimental de Leonardo (Herner, p. 73).

La influencia de estos autores en ellos es innegable y puede apreciarse en una comparación que Leah Dickerman hace entre la *Lamentación sobre Cristo muerto* de

Giotto en la ya mencionada Cappella degli Scrovegni y *Liberación del Peón* (ver Fig. 15) pintado por Diego Rivera para el Museo de Arte Moderno, en 1931, en la que se elucidan algunas relaciones entre esta obra y la de los muralistas italianos del Renacimiento.

Tanto la *Liberación del Peón* como su equivalente en la SEP se basan en la *Lamentación* de Giotto (c. 1305) en la Cappella degli Scrovegni en Padua, que Rivera había visitado antes de su regreso a México de Europa en 1921. Al transformar las imágenes religiosas en una narrativa secular el artista rehace la escena de la *Lamentación*, conservando su poderoso sentido del *pathos* y la tragedia humana. El cuerpo flaco y alargado del peón se extiende a través del primer plano, mientras que un soldado lo cubre con un paño de color rojo, un color a menudo asociado con la revolución. Haciendo eco a Giotto, Rivera fija sus figuras aisladas y volumétricas en un paisaje áspero, en este caso el corazón septentrional de México, donde se inició la Revolución. Refuerza aún más la analogía con Giotto al ensanchar el borde del sombrero del soldado de pie para que se convierta en un halo secular (este es un motivo recurrente en los paneles de la SEP). El trabajo de dibujo para la *Liberación del Peón* revela cómo Rivera aprendió de Giotto centrándose en las interacciones de los soldados alrededor del cadáver⁶⁵ (Dickerman, p. 68).

Dickerman ahonda en los vínculos no sólo técnicos entre esta obra, y muchas otras del muralismo mexicano, y aquellas del renacimiento, llegando a señalar las referencias religiosas que se encuentran evidentemente manifiestas en aquéllas. Diego Rivera, como Orozco, combinó su conocimiento de las pinturas religiosas italianas con su propio regreso a la representación después de experimentar con el cubismo y otros

⁶⁵ Both *Liberation of the Peon* and its source panel at the SEP draw heavily on Giotto's *Lamentation* (c. 1305) at the Cappella degli Scrovegni in Padua, which Rivera had visited prior to his return to Mexico from Europe in 1921. Transforming the religious imagery into a secular narrative, the artist reworks the Lamentation scene, retaining its powerful sense of human pathos and tragedy. The peon's limp and elongated body extends across the foreground, while a soldier covers him with a cloth of red—a color often associated with revolution. Echoing Giotto, Rivera sets his isolated, volumetric figures in a harsh landscape, in this case the northern heartland of Mexico, where the Revolution was launched. He further reinforces the analogy to Giotto by broadening the rim of the standing soldier's sombrero so that it becomes a secular "halo" (this is a recurring motif in the SEP panels). The working drawing for *Liberation of the Peon* reveals how Rivera drew lessons from Giotto by focusing on the soldiers' interactions around the dead body.

estilos. Una característica del estilo figurativo moderno empleado por Rivera ocurre en la recurrencia de figuras circulares a lo largo de la composición general de sus obras, un procedimiento que no era propio del Renacimiento (Dickerman).

Para el análisis de la construcción del espacio plástico renacentista (Herner), por su parte, fue importante el estudio de autores como Pablo Uccello, Paul Cézanne o Carlo Carrá. Éste último, junto con De Chirico, otro pintor metafísico, ejercería una influencia fundamental en Siqueiros la cual se puede apreciar en *El sastre W. Kennedy* (1920) una obra que integra muchos de los elementos compositivos y figuras presentes en la obra de De Chirico (vide *Las musas inquietantes*). Asimismo, el contacto con estos artistas italianos sería fundamental para que tanto Siqueiros como Rivera y otros pintores mexicanos retornaran al arte de la excelencia técnica el cual proponía recuperar el fresco al tiempo que de la pintura al óleo.

La influencia de las corrientes futuristas, por su parte, fue imprescindible para redefinir el sentido estético de la pintura ya que ésta buscaba su sentido artístico no en lo bello sino en lo feo e incluso en lo antiartístico valiéndose de la inclusión de caños, tuberías y humo de fábricas en sus pinturas al igual que la omnipresencia de máquinas como elementos recurrentes. Un recurso que será retomado en algunas obras del muralismo mexicano como *El hombre controlador del universo*, de Diego Rivera, o incluso el mismo mural de la Casa del Campesino.

No obstante, el cubismo, el futurismo o el impresionismo no serían los únicos movimientos que ejercerían una influencia en la pintura mural mexicana. O dicho de otra forma no lo harían solos sino que incorporarían elementos de la tradición pictórica precolombina a sus obras, tal como lo proponía Siqueiros en su *Manifiesto a los*

plásticos de América. En Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana Siqueiros hacía la siguiente interpelación:

acojamos todas las inquietudes espirituales de renovación nacidas de Pablo Cézanne a nuestros días: la vigorización sustancial del impresionismo, el cubismo depurador por deductivo en sus diferentes ramificaciones, el futurismo que aporta nuevas fuerzas emotivas, la novísima labor revalorizada de “voces clásicas” [...] teorías preparatorias más o menos abundantes en elementos fundamentales, que han devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica, enriqueciéndola con nuevos factores admirables (Siqueiros, 1921).

En cuanto a la narrativa, la técnica desarrollada por Giotto, por su parte, será importante en la construcción de ciertos murales, particularmente algunos de Rivera y sin duda, como veremos, en los de la Casa del Campesino. Para Siqueiros la pintura mural permitía la organización del espacio como un todo así como una mayor movilidad. La vuelta al muralismo no significaba una vuelta a la forma de los murales primitivos sino el uso muralista de formas pictóricas más avanzadas, más ricas y propias para los fines de un arte social elocuente. No obstante, el muralismo, arraiga como forma de comunicación y surgen infinidad de muralistas no tan notorios, ni registrados en las crónicas estéticas nacionales e internacionales, pero que repiten un fenómeno en el ámbito regional. Estos muralistas locales continúan el fenómeno apropiatorio de los espacios públicos y, al igual que los famosos, pintan murales-textos en palacios municipales, escuelas, mercados, hospitales y, más recientemente, en las bardas (Collin, 2003, p. 28).

Son estos muralistas regionales y locales los que nos preocupan y, en particular la manera en que su obra destaca en ese ámbito regional e integra parte de la historia local con la historia nacional. Uno de esos casos es el de los murales del auditorio de la Casa del Campesino de Monterrey. A continuación se estudiará su caso y su historia.



Fig. 15. *Liberación del peón*. Diego Rivera. Fresco, 1931. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, EE. UU.



Fig. 16. *El hombre controlador del universo*. Diego Rivera. Fresco, 1934. Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

3.3.3 Los murales de la Casa del Campesino

3.3.3.1 Gustavo García Gloryo

Se sabe que los murales del auditorio de la Casa del Campesino no son obra de una sola mano sino de un grupo de artistas locales que trabajaron bajo las órdenes de Gustavo García Gloryo, en primera instancia, y después, al fallecer éste, de Crescenciano Garza Rivera. De ello da cuenta Horacio Salazar (2000): “Los murales de este establecimiento fueron comenzados por el pintor Gustavo García Gloryo, quien no pudo concluirlos por haber muerto repentinamente en 1937” (p. 47). Los datos sobre el primero son escasos y se limitan a algunos artículos periodísticos publicados tras su muerte.

De ellos conocemos que García Gloryo participó en la decoración de varias obras de teatro como la de “Liberación” de Juan Ruíz de Alarcón la cual incluía una escenificación de la evolución histórica y social del pueblo mexicano, en 1933, según menciona el programa de ceremonias, jornadas culturales y festejos para solemnizar debidamente la inauguración de la Universidad de Nuevo León y de los Centros Escolares construidos por el h. Ayuntamiento de la ciudad de Monterrey. (*Inauguración de la Universidad de Nuevo León*, 1933).

En 1929 se publicó el libro *Mary the Mother of Christ*, del reverendo Pablo L. Delgado en donde se expone una nueva representación de la virgen María o como el propio Delgado lo refiere: “He dicho de ella lo que nunca se ha dicho de alguna mujer”. El libro fue ilustrado por Gustavo Gloryo mientras hacía una escala en su camino a Chicago, según publicaba *El Paso Evening Post* (p. 5).

De acuerdo con la narración de Horacio Salazar (2000) tras la muerte de García Gloryo se dio un incidente un tanto peculiar porque para continuarlo hubo una suerte de competencia entre dos artistas: Crescenciano Garza Rivera, invitado por el entonces

secretario de gobierno, Dr. Ramiro Tamez, y el pintor morelense⁶⁶ Jorge Vicario Román, invitado por el licenciado Gabino Vázquez, jefe del Departamento Agrario.

En, las páginas del *El Porvenir* y *El Tiempo* de esos días, los protagonistas (los dos funcionarios y los dos pintores) expresaron sus puntos de vista y consideraciones sobre el asunto. Vicario Román era partidario de deshacer todo lo hecho por Gloryo y rehacer completamente el mural; Rivera, en cambio, opinaba que valía la pena rescatar lo hecho, como lo dijo claramente a la prensa el secretario Tamez (Salazar, p. 47).

Jorge Vicario Román poseía una trayectoria discreta; recientemente había superado “los vericuetos de la crítica” y había terminado ocho murales, en enero de 1936, en el Auditorio Emiliano Zapata del entonces Convento de las Siervas de María, antiguamente Templo de Nuestra Señora de la Salud y actualmente conocido como el Teatro Sergio Magaña, en la ciudad de México. Ahí Vicario Román, oriundo del estado de Morelos, puso a disposición de las masas ocho murales que narran “el cruento historial del agrario mexicano” (Ortiz Ávila).

Sin embargo, Vicario Román no fue elegido y en su lugar se designó a Crescenciano Garza Rivera, de amplia trayectoria como dibujante, y quien acompañó al entonces Secretario de Gobierno destacando el valor artístico de los murales pintados por Gustavo Gloryo en la parte superior del recinto señalando que si bien “no era una obra perfecta, sí merecía el ser respetada, por tener rasgos propios de un verdadero artista” (Declara el secretario de gobierno en el asunto del pintor Vicario Román, 1937).

La influencia de Vicario Román no obstante, como veremos, dejaría su marca en la creación que emprendería Crescenciano Garza Rivera.

⁶⁶ Horacio Salazar menciona que Jorge Vicario Román era bajacaliforniano pero otras fuentes consultadas señalan que era originario de Morelos.

3.3.3.2 Crescenciano Garza Rivera

Crescenciano Garza Rivera, prolífico en el arte del dibujo, no es, propiamente, un miembro destacado de la Escuela Mexicana de Pintura. En último grado sería sólo un miembro más. Las circunstancias que lo llevaron a pintar las paredes del auditorio de la Casa del Campesino fueron, como se ha señalado, más bien fortuitas y, aunque su testimonio perdura hasta nuestros días, su trascendencia, desafortunadamente, quedó limitada a su época contemporánea. Los datos sobre la vida de Crescenciano Garza Rivera, no obstante, son mayores que aquellos que conocemos sobre Gustavo Glorayo aunque no dejan de ser exiguos.

Gran parte de lo que sabemos de él lo debemos a la información proporcionada por el historiador de arte Xavier Moysén así como a los datos publicados en los periódicos *El Universal Ilustrado* y *El Porvenir*, particularmente durante la época de elaboración del mural, así como a la información que podemos encontrar en algunas investigaciones —de difícil acceso eso sí— que se han elaborado en torno a su obra. Gracias a este material sabemos que Crescenciano Garza Rivera nació en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, el 14 de febrero de 1895 y que su primer acercamiento con la pintura se dio en el taller de Eligio Fernández, un maestro modernista quien junto con Guadalupe Montenegro sería decisivo en la formación del autor (Salazar Gil, 2004). Como muchos de los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura, y con apenas 14 años, estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes (después llamada Academia de San Carlos), participa con ellos en la ya mencionada huelga de 1911 y, siguiendo el ejemplo de sus contemporáneos, viaja a Europa, particularmente a España y Francia.

En París estudió en la École des Beaux Arts y después trabajó en el periódico humorístico *Le Frou Frou* en el que publica 22 dibujos (Salazar Gil). Con el

estallamiento de la guerra, en 1914, se desplaza a Madrid por consejos de García Cabral y Fideas Elizondo, entre otros, en donde pinta y vende cuadros, diseña portadas para libros y revistas madrileñas, apareciendo nuevamente la ilustración en su producción. En 1916 expuso y ganó un premio en la ciudad de Barcelona lo que seguramente le valió reconocimiento y relaciones como las que estableció con importantes intelectuales de la época que se encontraban en España durante la misma época. Trabajó también en el periódico *La tribuna* e ilustró, entre otras, la edición en castellano de las obras de Edgar Allan Poe, lo que seguramente lo marcó e influyó en su imaginario (Salazar Gil, p. 9).

En tanto que en Madrid se relacionó con artistas y escritores de la época; fue amigo de Ramón del Valle Inclán, quien incluso lo protegió ayudándole para que expusiera sus dibujos en el Ateneo madrileño, exposición que fue comentada por críticos como José Francés, Ramón Gómez de la Serna y Manuel Abril, entre otros (Moysén, 1992).

De regreso a México, hacia 1921, radicó tanto en la capital del país, donde trabajó como jefe del departamento de dibujo en *El Universal*, a cargo de Félix Palavicini, hasta 1925, así como en la capital de Nuevo León, ilustrando con sus dibujos las páginas de la revista *Sueño*. Una diferencia política⁶⁷ con sus editores lo orilló a trasladarse a la ciudad de Houston, en Estados Unidos, donde trabajó en *The Houston Gargoyle* y en donde llevaría a cabo una exposición de su obra en 1931. Hacia 1936 se asienta definitivamente en Monterrey, desde donde continuará su labor artística y donde llevará a cabo, aunque sin estar exento de críticas, el más grande mural de la ciudad: una epopeya de la historia de México.

⁶⁷ Curiosamente política dado que los dibujos de Crescenciano Garza Rivera no eran particularmente políticos en su contenido.

En el mismo año que culmina los trabajos en el auditorio de la Casa del Campesino, 1938, se publica en su ciudad natal un libro sobre sus dibujos titulado *Fantasías de C. Garza Rivera* el cual recopilaba 29 artículos de escritores europeos y americanos, entre ellos Alfonso Reyes, José Francés y Ramón Gómez de la Serna, así como cincuenta dibujos del autor. “El libro —menciona Moyssén— permite conocer a un fervoroso practicante del arte erótico posterior a Julio Ruelas, si bien con una personalidad propia”.

Xavier Moyssén describe la sensualidad de los dibujos, trazados con pluma y tinta negra y en los que predominan los densos fondos oscuros. Prevalen en ellos hermosas mujeres desnudas, suntuosas representantes de la *femme fatal* por su sensualidad, lo que los hace guardar una relación con los dibujos de Julio Ruelas, de las ilustraciones simbolistas de Roberto Montenegro o las líneas de Carlos Neve de quienes recibió cierta influencia al igual que de los simbolistas europeos, principalmente Charles Baudelaire y en otra medida William Blake.

Las figuras simbólicas recurrentes en los dibujos de Garza Rivera son: la mujer desnuda, la muerte, las serpientes, los sátiros y el diablo, a las que se suman seres infantiles como víctimas inocentes de amores pasajeros. Una concepción enteramente negativa fue la que tuvo sobre la mujer (ver Fig. 17 y 18); la representó en una dualidad, como la belleza en sí, y como la muerte misma en las formas voluptuosas de su cuerpo (Moyssén, 1992).

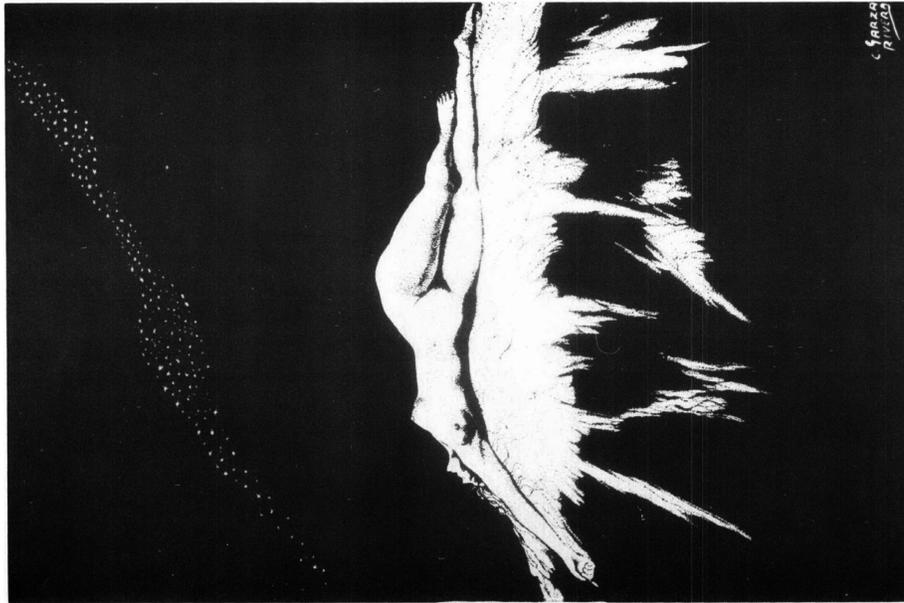
En palabras de Moyssén, la aportación al arte erótico realizada por Crescenciano Garza Rivera fue de gran trascendencia pues motivó el desarrollo de la ilustración en el país, desafortunadamente su obra ha pasado desapercibida incluso para las mismas autoridades estatales. Poco son los regiomontanos que lo conocen pese a haber pintado

uno de los murales más simbólicos de la sultana del norte: *La Fundación de Monterrey* y menos los que aprecian y reconocen el valor de su obra.

Crescenciano Garza Rivera regresó a Monterrey en el otoño de su vida a instancias del gobierno del Estado con la intención de que concluyera los trabajos comenzados por Gustavo Gloryo en el auditorio de la Casa del Campesino y dejados inconclusos al caer la muerte sobre éste. A Garza Rivera le corresponde haber concluido un segmento de la parte superior, en el lado sur, así como toda la planta baja del recinto la cual narra la epopeya mexicana. Crescenciano Garza Rivera murió el 14 de febrero de 1958 en la ciudad que lo vio nacer.

Sin duda, como en muchos miembros de la Escuela Mexicana de Pintura, el modernismo ejerció una influencia en Crescenciano Garza Rivera a través de sus maestros, Eligio Fernández y Guadalupe Montenegro, pero, sin duda, será la estética del decadentismo la que marcará su obra como ilustrador. Como muralista, Garza Rivera prácticamente no tenía ninguna experiencia al momento de aceptar el encargo de pintar los murales de la Casa del Campesino. Su amplia trayectoria como ilustrador quizás lo amparara a los ojos de algunas figuras públicas pero al ser un ámbito en el que prácticamente no se había desempeñado resulta muy difícil hablar de influencias que lo pudieran haber marcado salvo las que resultan evidentes a simple vista —como es el caso de Orozco o Diego Rivera o como la de Vicario Román— y que se expondrán en el análisis del mural.

Sin embargo, es innegable que la obra de Crescenciano Garza Rivera, como la de los grandes artistas, es producto de su tiempo y de los movimientos sociales y culturales que lo circundan, no sólo la Revolución Mexicana o el cardenismo sino el modernismo, el simbolismo, el decadentismo o la Primera Guerra Mundial.



4. *Ixtaccihuatl.*

Fig. 17. *Ixtaccihuatl.* Garza Rivera. Pluma y tinta sobre papel, [s. a.]



3. *Imprevisión.*

Fig. 18. *Imprevisión.* Garza Rivera. Pluma y tinta sobre papel, [s. a.]

3.4 Antecedentes históricos de la Casa del Campesino

En el corazón de Monterrey, en el cruce de las calles José Mariano Abasolo y Francisco Javier Mina, en el Barrio Antiguo, se alza una casona de más de doscientos cincuenta años de antigüedad. Se trata, para algunos historiadores, de la cimentación civil más antigua erigida en la ciudad de Monterrey⁶⁸. Es la Casa del Campesino, una propiedad que comprende un área de más de cuatro mil metros cuadrados y cuyos muros de más de un metro de ancho, cubiertos de viguería y terrado, podrían narrar gran parte de la historia y el desarrollo económico de la ciudad más industrializada de México.

De acuerdo con el acta de compra-venta (ver Fig. 19) consultada en el Archivo Histórico de Monterrey, originalmente la casona fue destinada como residencia cuando el general Alonso García Cuello comandó la cimentación de una casa de piedra en un terreno de cuatro solares que había comprado a Nicolás de Vandale quien a su vez los había adquirido de Santiago Barrera, minero del Real de Santiago de las Sabinas. Posteriormente, cuando el general García Cuello murió, en 1728, la casa quedó bajo el resguardo de Mateo de Lafita y Berri, su albacea testamentario. Don Mateo de Lafita la vendió en 2 mil pesos al entonces gobernador y capitán general del Nuevo Reino León, don Pedro de Barrio Noriega Junco y Espriella, en escritura fechada el 22 de junio de 1746, con obligación del comprador de pagar al convento de San Francisco esa misma cantidad, que García Cuello había dejado para el altar de Jesús María.

Posteriormente, en 1752, el ya mencionado gobernador don Pedro del Barrio decidió ampliar la construcción de la casa para cimentar una de las casas particulares más notables de la ciudad, la cual le serviría, además, de residencia. Es muy probable

⁶⁸ Para otros, el título de la edificación más antigua, aunque no civil, correspondería al Templo de los Dulces Nombres.

que a la conclusión de esta remodelación la casona tuviera la apariencia que a continuación se describe:

La casa se componía de 25 piezas fabricadas de cal y canto, de sillería y laso. En el techo había 85 vigas de madera y 897 tablas. De las 37 puertas, 7 eran de talla. Habían, además, un portón de cojinillo, con dos postigos en el zaguán y otro en la cochera; todos con sus herrajes y engoznados. La casa tenía 25 ventanas; 7 de éstas voladoras, de bolillo, de madera de mezquite, nuevas; 12 chicas, de pino, y 6 con vidriera, todas con sus puertas y goznes. Se mencionan, además, 7 alacenas. Hacia la calle, al norte, un frontispicio de dos varas de alto. El enorme predio estaba circundado por un muro de 253 varas por una parte y otras tantas por la otra, con 160 almenas que la hermosean y otras 8 almenas en lo restante de ellas. Con excepción de la cocina, trascocina, caballeriza, carpintería y cochera, todos los pisos eran de ladrillo. En el patio, la noria con su brocal, marco y carrillo para sacar el agua. Los peritos Juan Javier Zambrano y Agustín de los Santos, valoraron la casa en 6 mil 187 pesos y 3 y medio reales (Zavala, 1996, p. 75-78).

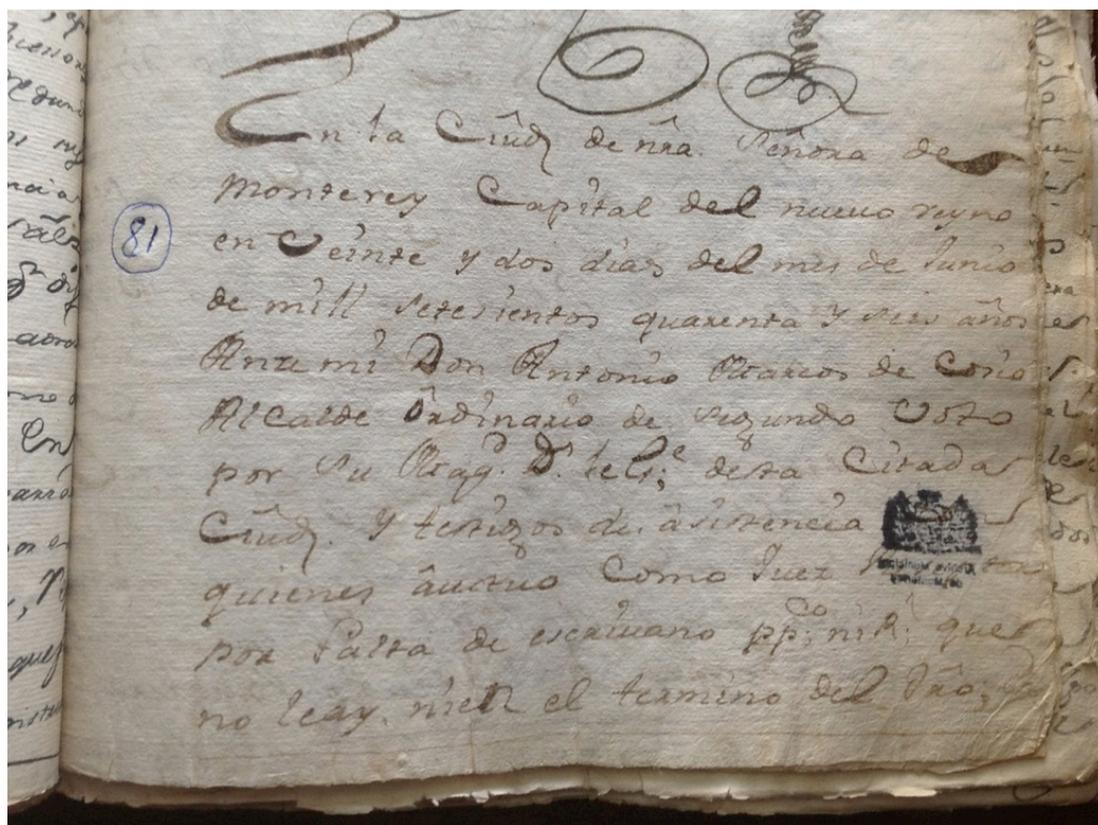


Fig.19. Detalle del acta de compra-venta de la casa.

Hacia 1758, al morir el gobernador, la Casa del Agrarista pasó a la testamentaria. No obstante, Lafita, el fiduciario, había fallecido, por lo que correspondió a doña Beatriz Fernández de Tijerina, su viuda, transferir el derecho al patronato de la casa al gobernador don Ignacio Ussel y Guimbarda quien residió en ella hasta el año de 1766, fecha en que partiría a España (Cavazos Garza). Tras la muerte del gobernador, hay un vacío de datos que se prolonga hasta el año de 1850. Pero sabemos que desde finales del siglo XVIII, hacia 1792, el obispo don Andrés Ambrosio de Llanos y Valdés había establecido en este edificio el Hospital Real (también conocido como Hospital de Pobres) de Nuestra Señora del Rosario el cual funcionó hasta el año de 1850. Seis años más tarde, el obispo don Francisco de P. Vereá abrió en la misma casa el Colegio de Niñas, atendido por las hermanas de la Caridad, fundamentalmente para muchachas huérfanas, pero a donde asistían también otras jóvenes (Vizcaya Canales, 2006).

Durante la Guerra Cristera, en 1874, las hermanas fueron expulsadas por el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada hasta que, superada la crisis anticatólica, fue reabierta la escuela con el nombre de Colegio San José de las religiosas del Verbo Encarnado. Alrededor del año 1920 se construye el auditorio actual ampliando y sustituyendo al anterior que funcionaba como capilla.

El maestro Israel Cavazos (1996) señala que el edificio pertenece a la Confederación Nacional Campesina desde 1936, cuando el entonces presidente Lázaro Cárdenas ordenó clausurar el Colegio de San José, que era de las hermanas del Verbo Encarnado desde fines del siglo XVIII y lo entregó a los campesinos. El traspaso se realizó mediante una donación en custodia. Sin embargo, hay registros que indican que la casa funcionaba como resguardo de campesinos desde al menos un lustro atrás. En su informe de gobierno del período 1931-1932 el gobernador Francisco Cárdenas señala

que “El gobierno fundó la Casa del Campesino para que en ella tengan los elementos del campo alojamiento cómodo y económico cuando sus asuntos demanden su presencia en ésta” (p. 6).

Por su parte, en su informe de gobierno del período 1937-1938, el general Anacleto Guerrero hace mención de una remodelación realizada en el Auditorio de la Casa del Agrarista “Lucio Blanco”. Podría tratarse de una inversión para los murales que se pintarían ahí. En el informe se lee “Además, para el arreglo del Auditorium y mejoras de la Casa del Agrarista “Lucio Blanco” de la ciudad de Monterrey, se aportó la cantidad de \$17,254.94 –diecisiete mil doscientos cincuenta y cuatro pesos noventa y cuatro centavos” .

Con el transcurso del tiempo la casa tomaría otras funciones. Actualmente se le conoce como la Casa del Campesino y el espacio es compartido entre la Confederación Nacional Campesina y el Museo Estatal de Culturas Populares y recientemente aloja, además, la librería Conarte y se ha convertido en un espacio museográfico que alberga la evolución histórica de la cultural regional, ejemplificada a través de ese grandioso mural ubicado en su auditorio y que ha de prodigar buen material para la ejecución de este trabajo.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS DEL MURAL

4.1 Preámbulo

Al entrar en la amplia casona por la calle Abasolo, lo primero que recibe al visitante son una serie de murales pintados en el estrecho vestíbulo, los cuales evidencian una clara alusión a los distintos sexenios de los gobiernos mexicanos y la reforma agraria. No son los murales centrales, éstos se encuentran en el auditorio. Para llegar a ellos hay que salir al patio y voltear a la izquierda. Una puerta de madera rudimentaria flanqueada por dos ventanales con sendos arcos apuntados es lo único que nos separa de los murales. Al entrar al auditorio por la puerta oeste lo primero que deslumbra al espectador es la monumentalidad del mural. Los murales pintados por Gustavo García Gloryo y Crescenciano Garza Rivera y sus discípulos entre 1936 y 1938 —y restaurados a principios de la década de 1990 y en 2010⁶⁹—, abarcan la totalidad del recinto, cubriendo las cuatro paredes así como la bóveda de la nave. Estructuralmente, el recinto hace pensar en el diseño arquitectónico de la Capilla de los Scrovegni, en Padua, a pesar de las diferencias en tamaño.

El auditorio de la Casa del Campesino abarca un área de casi 400 metros cuadrados e incluso el más mínimo resquicio está cubierto de pintura. En una primera

⁶⁹ Esta última se llevó a cabo en ocasión de las celebraciones por el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución y estuvo a cargo de los restauradores Manuel Verastegui y Alberto Compiani, así como del arquitecto Roberto Vilorio quien diseñó un sistema pluvial para que el agua corriera y no se estancara (Vázquez, 2010).

observación es posible determinar que las imágenes que aluden a la epopeya mexicana se despliegan frente a nosotros divididas en cinco secciones⁷⁰:

a) **Primera sección.** Se ubica a casi 50 cm del suelo, en la parte inferior, mide 1.10 m de alto, y se despliega a lo ancho de la pared este y oeste. Esta sección está compuesta de 26 figuras que aluden a los escudos de 25 estados de la República Mexicana y el Distrito Federal. Las figuras se encuentran dispuestas en pares o grupos tripartitos e incluso cuartetos, así como dos figuras que aparecen relativamente aisladas de las demás. En una primera instancia el orden parece ser completamente aleatorio. Esta sección se interrumpe en el área del foro y en la pared sur, pero continúa, con seis escudos más, tres en la pared este y tres en la oeste, en el área del coro, en el segundo nivel, al que se accede por medio de una escalera metálica de caracol ubicada en la parte sureste, para completar los 32 estados de la República. Cada uno de los escudos está claramente rotulado con el nombre del Estado en cuestión, salvo uno que se encuentra en la pared sureste y que, por deducción, corresponde al estado de Chiapas.

b) **Segunda sección.** Comprende la parte media y la de mayor extensión —de aproximadamente 3 metros de altura— y cubre la totalidad de las paredes oriente y poniente, dejando un tema abierto en la pared sur y norte, y es la de mayor extensión del mural. Cinco arcos con sus respectivos marcos sostienen la bóveda de la nave que conforma el auditorio, creando seis sub secciones con temas que serán analizados más adelante.

c) **Tercera sección.** Esta sección está conformada por los murales que llenan las secciones de la bóveda principal y que, salvo una aparente línea narrativa en las

⁷⁰ Para una mejor comprensión de las diferentes secciones en las que se distribuyen las imágenes el lector puede referirse a los dos apéndices que se anexan al final del trabajo.

secciones centrales de las paredes oriental y occidental, parecen estar aislados del resto de la temática.

d) **Cuarta sección.** Esta comprende la totalidad de la pared sur así como el techo del tejado que conforma la base del segundo nivel.

e) **Quinta sección.** La última sección comprende la parte del foro en la pared norte y parece indicar la culminación del mural al referirse a la época más reciente de la historia nacional y contemporánea a la época en que fue plasmada en el recinto: el cardenismo.

En el centro de las cinco secciones de la parte norte de la bóveda, exceptuando la sección sur, cuelgan sendas lámparas que iluminan el recinto. De día, sin embargo, es la luz natural la que ilumina el auditorio cuando entra a través de los cinco pares de ventanas, tres puertas, una en la pared este, una en la pared sur y una más, por la que se accede al recinto, en la pared occidental; así como los once óculos que adornan las paredes oriental y occidental, cinco en la pared este y seis en la oeste; junto con un óculo de mayor tamaño, ubicado en el segundo nivel de la pared sur.

La luz también se filtra al recinto a través de seis pares de ventanas con sendos arcos apuntados distribuidos en la pared este y oeste. Dos pares de ventanas flanquean la puerta oeste, como se ha dicho, y otros dos flanquean la puerta este justo en frente de las ya mencionadas. Un par de ventanas más se encuentra en la misma pared oeste, a 3 metros de la ventana sur que flanquea la puerta de acceso. A diferencia del resto de pares de ventanas que se encuentran separadas por apenas 13 o 14 cm, este par de ventanas se encuentran separadas por una distancia de casi un metro (0.94 m) dando cabida a que entre ellas se encuentre un escudo, uno de los únicos dos que da la apariencia de estar

aislado y que corresponde al estado de Baja California Norte. La ventana más sur de esta pared se encuentra a 1.17m del fondo (pared sur) del recinto.

Cada ventana de cada par mide 1.5 m, pero si añadimos un metro de altura del arco justo arriba de la ventana, esto nos dará una altura total de 2.5 m. El ancho de cada par es de 1 metro y entre cada par, como se ha mencionado, hay una distancia que varía entre los 13 y los 14 cm. En la pared sur del recinto se encuentra una puerta más. Esta mide 1.50 m de ancho y 2.27 m de alto y se encuentra a 2 metros de la pared oeste. Una puerta más, para dar un total de cuatro, se encuentra en la pared oeste, también, pero en el área del foro. Todas estas puertas, salvo la principal, en la pared oeste, permanecen cerradas la mayor parte del tiempo y sólo se abren de manera ocasional cuando se realiza algún evento en el recinto. En la pared este, a la derecha del foro, se encuentra el último par de ventanas siguiendo las características de las anteriores.

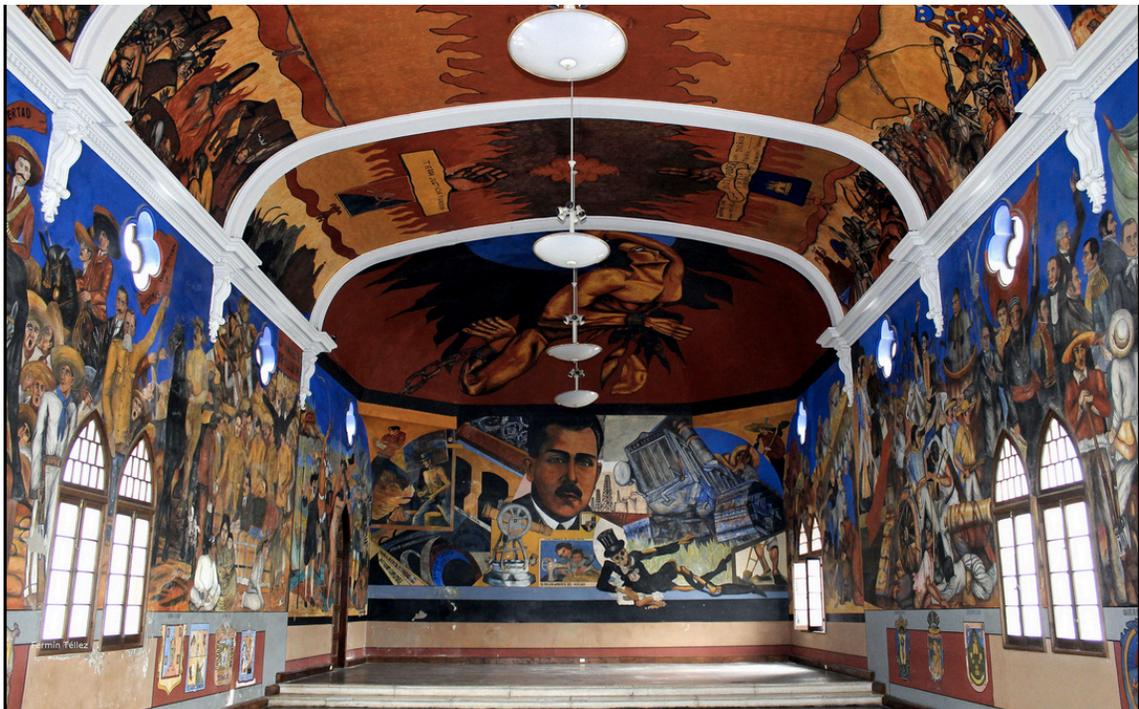


Fig. 20. Vista general del auditorio de la Casa del Campesino. Muro norte.

Excluyendo el área de las ventanas, aproximadamente 150 figuras cubren la franja media de los murales que rodea el recinto. La gran mayoría son figuras que fueron partícipes en alguno de los sucesos más representativos de la historia nacional, el resto son figuras secundarias o en su defecto las hordas que también tuvieron una participación en los distintos movimientos insurgentes (ver Fig. 20 y 21).

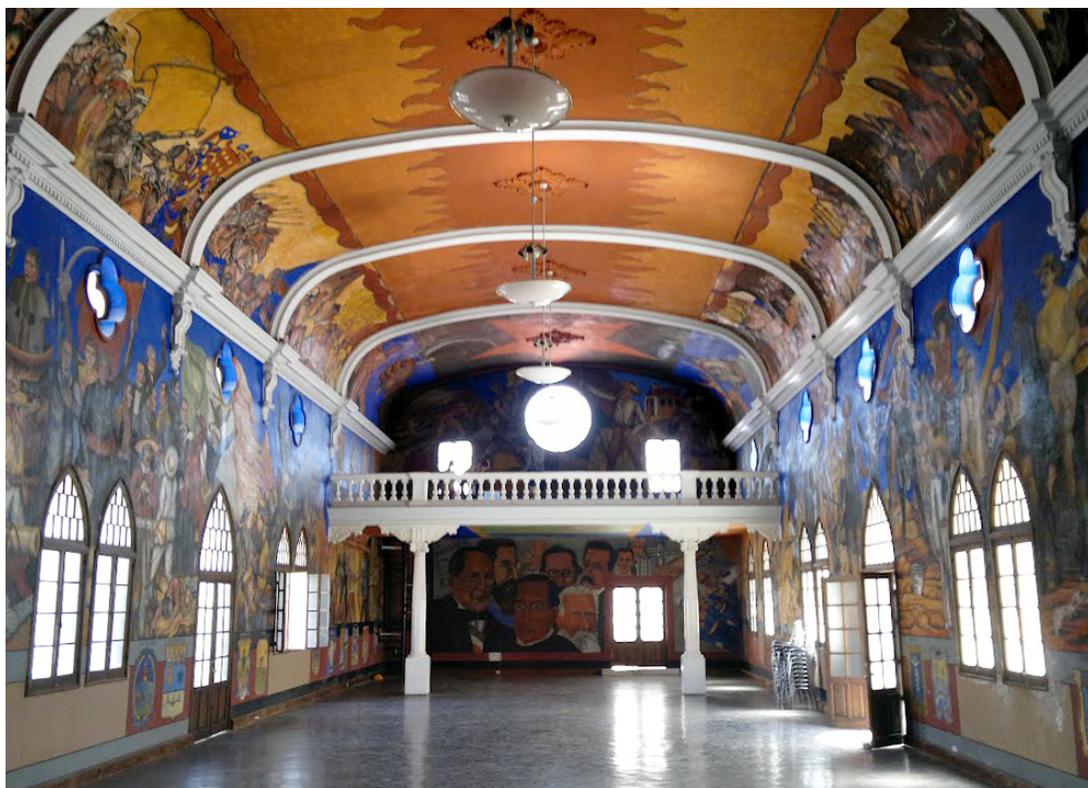


Fig. 21. Vista general del auditorio de la Casa del Campesino. Muro sur.

4.2 Acercamiento iconográfico

Es imperativo aclarar que para llevar a cabo la lectura del mural, hemos de entenderla, como ya se ha dicho, como el producto de dos manos e incluso más pues el mural ha sido sujeto a al menos dos restauraciones (El Norte, 2011). Dos lecturas polifacéticas que a pesar de tocar temas comunes y entrelazarse en algunos puntos son independientes entre sí. Difieren en tratamiento y difieren en el grado de abstracción simbólica. En el caso de Gustavo Gloryo sus temáticas son más ortodoxas y están cargadas de un simbolismo más explícito en comparación con el de Garza Rivera. Para propósitos de este trabajo iniciaremos con la lectura del trabajo de este último.

Atendiendo a la cronología de los acontecimientos narrados, ésta comienza en el área del foro, tanto en la pared este como en la pared oeste. Este punto agrupa una gran cantidad de figuras y alude a uno de los sucesos que retoman los temas expuestos por García Gloryo en la parte superior. Es de destacar la manera en que, salvo la escena en la pared oeste donde, como veremos, aparece un grupo de españoles, éstos no volverán a aparecer en el resto del mural. Esto se debe, en parte, a que la temática que trabaja Garza Rivera es posterior al encuentro entre indígenas y españoles y posterior a la Conquista. De forma que las dos escenas en el foro serán las únicas que aludirán directamente a la época precolonial. El resto continuará el desarrollo de la epopeya mexicana a partir de su emancipación del yugo español.

Posteriormente, la lectura se desplaza hacia un segundo bloque, en la pared este, el cual hace alusión al movimiento de Independencia; hace una suerte de mutis en la pared sur, y continúa en el muro oeste, donde podemos ver un resumen pictórico de la Revolución. La lectura concluye en la parte norte en el área del foro con los acontecimientos referentes al Cardenismo y la expropiación petrolera. Es evidente que el

autor impone su visión crítica de los acontecimientos históricos así como de la explotación indígena por parte de los españoles al igual que hace una crítica al adoctrinamiento por parte de los frailes evangelizadores, una visión que se resume en el cartel que porta uno de los conquistadores y que lee: “SOMOS ENVIADOS DE DIOS. TODO ES NUESTRO”

Comienza la lectura, como dijimos, en la pared oeste, a la altura del foro. Se trata de una escena que se remonta a la época colonizadora y da cuenta del sometimiento y las vejaciones acaecidas sobre la población indígena tras el primer contacto (Ver Fig. 22). Sobresalen en ella cuatro figuras, la de mayor proporción es la de un hombre a la izquierda. De postura ecuánime, va vestido con un mantón negro que cubre todo su tórax, mallas blancas, y un sombrero negro de ala ancha; el conquistador sujeta un pliego de papel extendido en su mano izquierda y un báculo, que apoya en el suelo, en la derecha. Si el pliego llevaba un mensaje éste se ha perdido —seguramente a causa de una de las restauraciones— y actualmente sólo hay unos trazos que nada nos dicen. Delante de él contorneando su cuerpo sobre la línea oblicua que crea el arco de la puerta en esa área se dobla una mujer semidesnuda. Con su antebrazo derecho cubre su rostro en señal de dolor mientras mantiene la cabeza inclinada, dejando expuestos sus pechos, como ocurre en gran parte de las representaciones de las mujeres indígenas en la pintura mural mexicana. A sus pies yace una figura abatida. Resulta imposible determinar si se trata de un hombre o una mujer pues sólo se representa la parte baja de su cuerpo.

Detrás de ellos aparece un grupo de cinco hombres, enfundados en sus armaduras por lo que deducimos que se trata de un grupo de conquistadores de los que prácticamente solo sobresalen sus resplandecientes cascos plateados y sus alabardas. Sin embargo, uno de ellos, al frente, sostiene un pergamino en su puño derecho y mantiene

una expresión airada en su rostro mientras observa a un grupo de indígenas a su derecha. En su mano izquierda empuña un gran escudo negro con una cruz roja. Detrás de él un soldado vilipendiado y ataviado en un traje marrón, se yergue por encima del resto alzando su mano derecha en la que sujeta un látigo que cruza el cielo azul mientras está a punto de azotar a un grupo de personas semidesnudas postradas delante de él. La mayoría de ellos sólo deja entrever su espalda desnuda aunque algunos giran su cabeza hacia su verdugo mientras claman piedad. El soldado en la retaguardia porta el estandarte al que ya hemos aludido y que ejemplifica el espíritu de los colonizadores a su llegada al continente americano: “SOMOS ENVIADOS DE DIOS. TODO ES NUESTRO”. La claridad del cielo azul y del paisaje contrastan con las flagelaciones que reciben los indígenas.

La vista se desplaza, entonces, a la derecha de la puerta donde permanecen cinco soldados barbados quienes permanecen expectantes —el que los comanda inclusive cruza sus brazos sobre su pecho—, enfundados en sus armaduras de placas plateadas, calzas de lana, sus cascos y espadas, acompañados de otro grupo de soldados, detrás de ellos, de quienes sólo se aprecian sus alabardas que despuntan en lo alto (ver Fig. 23). A los pies de ellos un indígena, apenas armado con un hacha neolítica, yace abatido, su cuerpo moreno, flagelado y marchito da cuenta del suplicio que acaba de librar.

El choque entre las dos culturas resultaría devastador para los pueblos autóctonos y esta sección da cuenta de una parte del destino y los suplicios que tuvieron que padecer durante varios siglos.

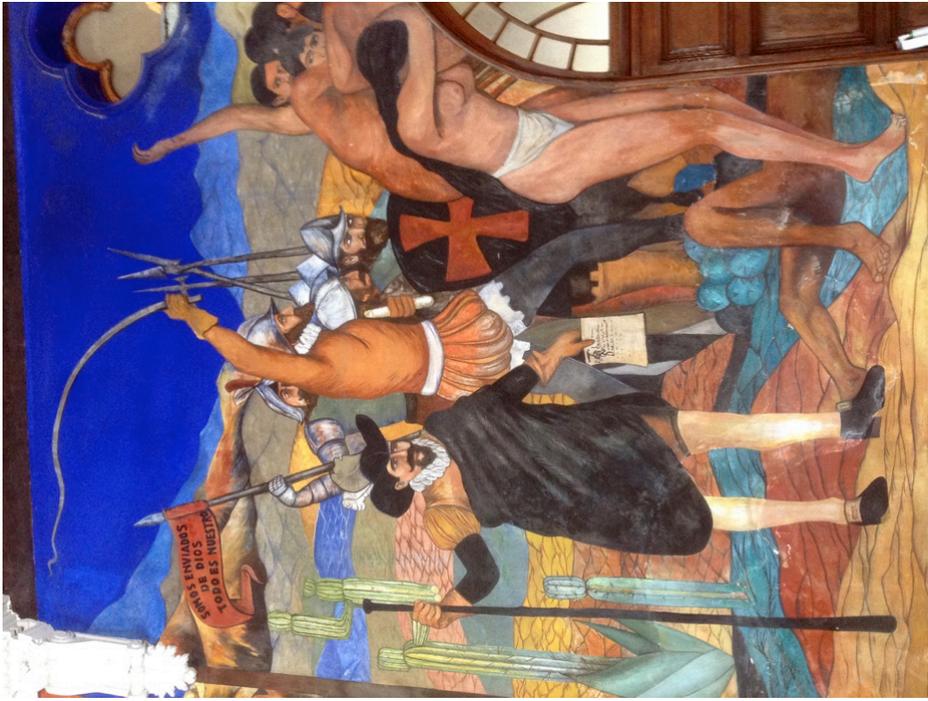


Fig. 22. Flagelación de indígenas. Muro oeste, a la altura del foro.



Fig. 23. Conquistadores observando los castigos. Muro oeste, a la altura del foro.

La representación en la pared opuesta muestra una situación harto distinta (ver Fig. 24). Cronológicamente, la escena se desarrolla en un tiempo posterior pues sobrepasa el primer contacto entre indígenas y conquistadores y nos encamina a la evangelización y al pago de tributos que debían hacer los pueblos indígenas a las diversas órdenes religiosas asentadas en el territorio conquistado. La escena de esta región se encuentra mucho más cargada de elementos y personajes que la anterior y se divide, así mismo, en varios planos. El primero y más cercano al espectador muestra a dos indígenas semidesnudas que permanecen en el suelo, sentadas con las rodillas flexionadas. Una de ellas, con la vista hacia el suelo, cubre su cuerpo desnudo dejando entrever un evidente sentimiento de vergüenza, mientras que la otra mujer mantiene sus brazos extendidos hacia el suelo justo en frente de ella mientras ofrece unas monedas a un fraile franciscano vestido con una túnica roja que se aferra a un bolso que lleva en su mano izquierda. Éste se inclina ante ella con rostro pérfido para coger las monedas que la mujer le tiende (ver Fig. 25).



Fig. 24. Pago de tributos. Muro este, a la altura del foro.

Detrás de él cuatro frailes con túnicas de distintos colores (blanca, negra, azul y café), en alusión a las distintas órdenes que arribaron a México (jesuitas, carmelitas, agustinos y dominicos), permanecen a la expectativa. El fraile que los comanda, de túnica blanca, empuña una cruz en su mano derecha y extiende su mano hacia una mujer que permanece en pie, y de espaldas al espectador. El rostro del fraile es similar al del anterior y deja entrever una perfidia afín. La mujer, quien por lo que se alcanza a apreciar lleva el torso desnudo, extiende su mano derecha hacia él para entregarle un tributo que el fraile demanda. La actitud, los ojos cerrados, y el rostro parsimonioso del resto de los frailes aparece en marcado contraste con los rasgos perversos que manifiestan los dos frailes ya aludidos.

En general, como lo hace García Oglorio en la parte superior, los frailes mantendrán una actitud complaciente, incluso aprobatoria, respecto a las vejaciones que sufrían los indígenas por parte de los españoles e, inclusive, serán copartícipes de ellas. Detrás de la mujer cuyo cuerpo queda oculto a causa de los ventanales que se encuentran en esta pared, y siguiendo el recorrido hacia la izquierda, aparece un grupo numeroso de hombres y mujeres.

El sometimiento de los pueblos indígenas se ejemplifica con la aparición de un guerrero tigre y un guerrero jaguar en una evidente actitud sumisa la cual contrasta vastamente con la portentosidad de sus trajes. A su alrededor al menos cuatro indios *tlamamas* se acercan cargando a cuestas sendos costales, producto de su labor diaria. En primer plano, en la parte inferior, una pareja de indios mexicas ataviados en taparrabos. El hombre, un guerrero águila, quien porta su lanza, su escudo y su casco, permanece en pie mirando un conjunto de jarrones de barro con distintos granos de maíz y frijol, delante de ellos, que han traído para ofrecer a los españoles. A su lado, una mujer carga

a su hijo en brazos. Ella permanece sentada con las rodillas flexionadas, contemplando pasivamente, justo con el resto de los indígenas de la escena, el despojo español de las riquezas del pueblo indio (ver Fig. 26).



Fig. 25. Fraile recolectando un tributo. Muro este.



Fig. 26. Indígenas presentando sus tributos. Muro este, a la altura del foro.

En el plano ulterior (ver Fig. 27) aparece un camino en diagonal ascendente que inicia en la parte baja de la izquierda y se proyecta hacia la parte superior derecha como analogía del progreso logrado en la tierra invadida a costa del trabajo de los pueblos indígenas. En dicho camino, dos hombres famélicos, uno de piel oscura y otro de piel clara, apenas ataviados con un taparrabos, trabajan laboriosamente en el arrastre de un gran bloque de concreto el cual impulsan con una soga atada a sus cuerpos. Detrás de ellos un español se apoya en el bloque que aquellos van arrastrando mientras sostiene un látigo en su mano derecha al tiempo que los incita a que continúen su marcha. Delante de este camino en diagonal, un grupo de siete monjes enfundados hasta la cabeza en sus túnicas blancas, quienes además portan sendas velas encendidas, contempla, de forma pasiva, su recorrido. El sometimiento de los pueblos indígenas a cargo de los españoles, las injusticias sociales y la explotación no sólo por parte de los conquistadores sino por la misma iglesia fue el detonante que desencadenó los movimientos sociales del México insurgente los cuales serán explorados en la sección siguiente.

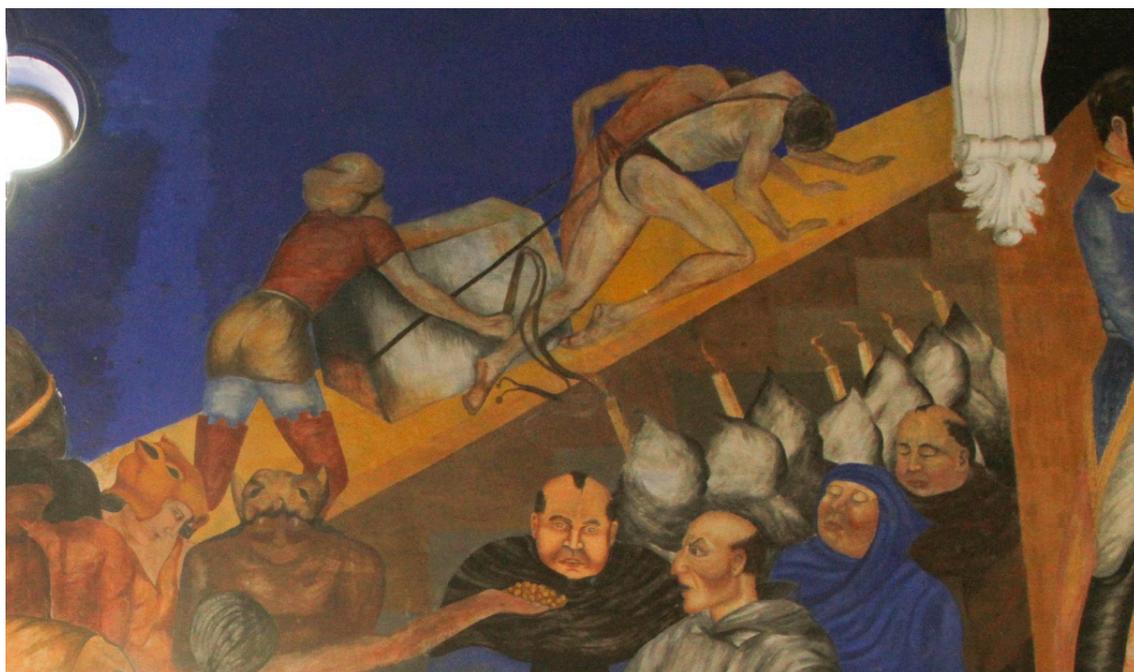


Fig. 27. Indígenas arrastrando un bloque de concreto ante la mirada de los frailes, pared este.

La secuencia de escenas que transcurren en el muro oriente —la más extensa, junto con la del muro poniente— parten de los límites del foro y se extiende hasta la pared sur, donde comienza el segundo nivel. Estas escenas recorren el camino que México emprendió a raíz del movimiento de Independencia y culmina con la batalla de Chapultepec, en 1847. La construcción del mural permite establecer la separación de acontecimientos solamente a partir de la creación de grupos de personajes que están, en mayor o menor medida, aislados de otro grupo de personajes mediante un vacío narrativo.

Aparecen a la izquierda, en primera instancia, los héroes patrios, montados en una especie de estrado que los separa del tumulto que se desarrolla en la parte inferior. Sobresalen el teniente general Ignacio Allende, Josefa Ortiz de Domínguez y Juan Aldama, de primer a último término, respectivamente; todos de perfil. Los varones portan sus típicas casacas militares azules las cuales nos permiten reconocerlos, mientras que la Corregidora lleva un largo vestido color blanco y durazno. Delante de ellos despunta el cura Miguel Hidalgo y Costilla —a quien reconocemos pues va enfundado en su tradicional levita negra, un alzacuellos blanco y un fajín azul—, extendiendo sus brazos no hacia lo alto sino hacia la parte inferior. El prócer de la patria sostiene su proclama de independencia en la mano derecha mientras alienta a la turba de campesinos armados con trinchas y guchas, que se ha alzado delante de él, a acompañarlo en su lucha.

El cura está acompañado de una mujer, aunque resulta difícil establecer de quién se trata pues apenas sobresale su rostro. Frente al cura Hidalgo, al otro lado de la multitud, erguido en lo alto de un púlpito de madera, aparece un obispo con los brazos enfundados en su sotana negra y observando al cura con mirada feroz. De acuerdo con el

maestro Rodrigo Ledezma, se trata del obispo de Michoacán, entonces Valladolid, Manuel Abad y Queipo quien, tras el levantamiento armado, excomulgó a Hidalgo (ver Fig. 28).

En medio de ellos se alza, entre una multitud fervorosa y dispuesta a entrar en combate, un hombre que ondea con su mano derecha una monumental bandera roja, como símbolo de la revolución, que se extiende por la parte inferior izquierda de la escena y va a dar a los pies de Juan Aldama, mientras que en la izquierda alza una antorcha cuya llama apunta hacia el rostro del cura Hidalgo. El hombre está rodeado de otras figuras, algunas a pie otras a caballo, que vitorean al cura y alientan al resto a emprender la batalla y derramar su sangre para lograr la independencia.

Al lado del hombre que porta la ya mencionada bandera aparece Vicente Guerrero, montado en un caballo blanco imponente, de cara a Miguel Hidalgo. Va vestido con su casaca de brigadier negra (a diferencia del resto de los militares en la escena quienes portan casacas azules). Guerrero alza su puño derecho al aire en señal de victoria mientras que con la izquierda ciñe las crines de su caballo, en medio de un grupo de gudañas que alzan los campesinos circunvecinos.

En la parte inferior, destaca un general en pie quien, apoyado en la rueda de un cañón, comanda el ataque de los campesinos y de los cañones que yacen a su alrededor y apuntan en contra de un enemigo que no figura en la escena.



Fig. 28. Inicio del movimiento insurgente. Muro este.

El dramatismo de la escena que estamos narrando lo vamos a encontrar en la parte inferior de la escena. Ahí, una caterva armada con palos busca ser partícipe del movimiento insurgente detrás de un grupo de cañones humeantes que atestiguan los estragos de la batalla de independencia. Es de destacar cómo el humo de uno de los cañones crea unas siluetas muy peculiares que se arremolinan, pero lejos de hacerlo hacia lo alto lo hacen hacia el suelo. Vemos, también, cómo dos indígenas yacen abatidos al pie de la rueda de uno de los cañones. La lastimosa imagen de un indígena herido, con sus ropas desgarradas y su rostro agónico, evidencia el salvajismo y la brutalidad del movimiento independentista.

En medio de los cañones —el otro es cargado a espaldas por un hombre— sobresale la figura de Juan José de los Reyes Martínez Amaro, mejor conocido como el Pípila, quien participó en el asalto a la Alhóndiga de Granaditas tomando una loza para cubrir su espalda y poder incendiar la puerta de madera del cuartel. Su figura es confrontada, en segundo plano, con la de Ignacio Aldama, vestido con su casaca militar, quien, apoyado en una de las ruedas de los cañones, señala con la palma de su mano izquierda el camino hacia la siguiente escena mientras en su mano derecha sostiene —vale aclarar que de forma poco ortodoxa— su espada (ver Fig. 29). En la parte inferior de todo este conjunto, los escudos de los estados de Guanajuato, Guerrero y Zacatecas.



Fig. 29. Detalle del inicio del movimiento insurgente.

La narración se desplaza, entonces, hacia la parte justo encima del arco de las ventanas en la pared este. Ahí, dirigiendo la vista hacia los espectadores, se yerguen las figuras de los héroes de la segunda etapa del movimiento de independencia: José María Morelos y Pavón, a la derecha; el general Hermenegildo Galeana, a la izquierda; y el español Martín Xavier Mina Larrea, conocido como Francisco Xavier Mina, al centro, detrás de ellos. Morelos, en concordancia con el tono de la escena no porta su traje de generalísimo sino que va vestido, al igual que Hidalgo, con su levita negra, su fajín rojo y su tradicional pañoleta. En su mano izquierda ciñe el asta de una bandera roja que ondea en lo alto, detrás de ellos, mientras que en la derecha sostiene los Sentimientos de la Nación. Galeana viste una levita negra también. Su mano siniestra palpa su pecho mientras que su mano diestra se extiende hacia los campesinos de la escena anterior. Mina, por su parte, viste su casaca militar y blande en lo alto una espada en su mano derecha, la cual cierra un conjunto armónico que había sido abierto con la bandera que alza Morelos (ver Fig. 30). A la derecha de éste permanece el secretario del cura Hidalgo, Ignacio López Rayón, de perfil, enfundado en su traje militar, y al lado de él, Nicolás Bravo, en una postura y una representación muy similar al óleo que en 1924 hiciera José Inés Tovilal (Ver Fig. 31 y 32).

Detrás de Nicolás Bravo, el padre del federalismo, Miguel Ramos Arizpe, alzando su mano izquierda, y debajo de él, un padre y un militar quienes, en palabras del maestro Rodrigo Ledezma, deben ser el padre Joaquín Arenas y el militar español Pedro Celestino Negrete quien fungió como miembro del gobierno provisional de México tras la abolición del Primer Imperio Mexicano. Permanecen frente a frente, como si fueran a darse un abrazo. A la derecha de ambos, de espaldas a Pedro Celestino, el primer presidente del México independiente: Guadalupe Victoria, quien no porta su traje militar

sino un traje de civil, acaso como símbolo del final de la época revolucionaria; y a su derecha el autor de la “Dialectica liberal”, Jose María Luis Mora.



Fig. 30. Galeana, Mina, Morelos, López Rayón, Bravo y Ramos Arizpe. Muro este.



Fig. 31. Detalle de Nicolas Bravo.



Fig. 32. *Nicolas Bravo*. Tovilal. Óleo. 1924.

Debajo de ellos, sobresalen, en un primer plano, dos pares de campesinos. El primero presenta a dos de ellos dialogando, uno de vestimenta clara y el otro obscura, uno de frente y otro de espaldas al espectador, apoyándose de forma relajada sobre sus fusiles mientras que el otro grupo de campesinos, hacia la derecha, sostienen fervientemente, cada uno con una mano, el asta de una enorme bandera de México la cual porta un águila imperial. Uno de ellos grita airadamente y señala hacia la derecha mientras que el otro parece refrenarlo. La bandera hecha jirones ondula en el fondo y se va extendiendo hacia la derecha, prosiguiendo el camino de la narración y de la recién inaugurada nación mexicana. Todo este conjunto ocurre frente a los ojos expectantes de Luis Mora (ver Fig. 33).

El dramatismo de esta escena, si no se ha alcanzado en la pugna entre estos dos campesinos que se debaten el mando asta de la bandera, culmina, nuevamente, en la parte inferior, justo encima de los escudos de los estados de Guerrero y Quintana Roo, donde el cuerpo de un campesino abatido, con la cabeza apoyada en el suelo y el torso apenas cubierto por sus prendas desgarradas dejando entrever su musculatura. El hombre yace tendido, con sus brazos extendidos, a los pies de los campesinos arriba mencionados (ver Fig. 34).



Fig. 33. Etapas posteriores del movimiento de insurrección. Muro este.



Fig. 34. Detalle de un indígena abatido. Encima de los escudos de Querétaro y Quintana Roo. Muro este.

La escena siguiente, y última de esta sección, es acaso la más dinámica (ver Fig. 35). En esta ocasión se alude a la intervención estadounidense en México acaecida en 1847. En medio de ambas escenas, un campesino con sus ropas desgarradas toca un tambor al tiempo que alza la vista hacia donde los llamados Niños Héroes, desde la parte alta de un cerro peñoso, combaten, —al menos eso podemos inferir— a las fuerzas extranjeras. Curiosamente sólo aparecen cinco de los seis cadetes que defendieron el castillo de Chapultepec en medio de las llamas y perdieron la vida aquel 13 de

septiembre de 1847. Quizás esto se deba a que sólo cinco de ellos eran cadetes mientras que Agustín Melgar ya se había graduado de la institución.

Todos van ataviados con sus uniformes militares: casaca sin solapas de color azul turquí, y cuatro de ellos están alineados en forma descendente, de derecha a izquierda, sobre los peñascos que adornan la escena. Dos de ellos, en la parte superior del cerro, disparan sus fusiles acoplados con bayonetas hacia la derecha. El tercero en línea permanece resguardado y sólo deja entrever su rostro en el que se dibuja una extraña mueca; mientras que otro más ha sido herido o quizás muerto, de acuerdo a la inclinación de su cabeza. Aún sostiene su fusil en la mano derecha pero éste yace impávido hacia tierra (ver Fig. 36). Un último cadete, fuera de línea, seguramente Juan Escutia —a quien la historia popular le atribuye el haberse envuelto en la bandera nacional para luego arrojarse al precipicio—, permanece en la parte alta del acantilado y alienta, con su puño izquierdo alzado por encima de su fusil, a los demás cadetes a no ceder en la defensa. El enemigo, nuevamente, se encuentra ausente.

Complementan la escena un fondo azul, que es el que impera en toda la parte inferior del mural, así como un grupo de llamas que aparecen esporádicamente a lo largo del mural



Fig. 35. Los niños héroes. Muro este.



Fig. 36. Detalle de un cadete herido.

El resto de la pared oriente, en el área destinada al coro, ofrece una interrupción respecto a la historia conológica que hemos venido siguiendo y plantea una alegoría al nuevo capítulo que estaba por abrirse en la historia nacional. En esta escena la narrativa nos presenta a un grupo de chinacos. Durante la época colonial los chinacos fueron utilizados como mano de obra en labores que exigían un desgaste físico considerable debido a la gran fuerza que se les atribuía, aunque posteriormente tomaron una participación activa durante la guerra de Independencia, la intervención estadounidense y, sobre todo, durante la intervención francesa. Garza Rivera parte de ese principio para representarlos aquí. Uno de ellos, vestido de negro y con su sombrero estilo castoreño, auxilia con su mano diestra a un hombre que yace abatido en el suelo mientras que en la siniestra sostiene un fusil.

Otro hombre (ver Fig. 37), al centro, ataviado con la ropa tradicional de los chinacos —pantalón de gamuza abierto de los lados exteriores y abrochados por una lazo y sombrero estilo castoreño— hace alarde de su fuerza al sostener un largo tronco de madera por encima de su cabeza. Está a punto de embestir con él una puerta de madera con goznes de hierro que es atacada, asimismo, por otro chinaco armado con un hacha. Los cuatro hombres permanecen envueltos en un trasfondo de llamas que cubre la totalidad de la pared e incluso se extiende al techo del segundo nivel, añadiendo algo de emotividad a la escena. Debajo de ellos yacen los escudos de los estados de Baja California Sur, Campeche, Tamaulipas, Chihuahua y antes uno no rotulado que corresponde al estado de Chiapas.



Fig. 37. Chinacos haciendo alarde de su fuerza. Muro este, debajo del coro.



Fig. 38. Juárez, Escobedo, Zaragoza, Prieto (al fondo), González Ortega, Leandro Valle y Melchor Ocampo. Muro sur.

Al fondo, en la pared sur (ver Fig. 38) —frente al retrato de Lázaro Cárdenas en la pared norte—, una serie de retratos entre los que destaca una figura monumental de Benito Juárez quien marcó un parteaguas en el recorrido de la historia de México, consolidando la nación como una verdadera República al implementar sus políticas liberales y anticlericales con las leyes de reforma. Aparece a la izquierda, portando la banda presidencial, un traje negro y una corbata de moño, y va acompañado de una leyenda en la esquina superior derecha que lee su frase célebre: EL RESPETO AL DERECHO AJENO ES LA PAZ. Lo acompañan los rostros serenos e inexpresivos de distintas figuras políticas que fueron precursoras del movimiento liberal. Detrás del Benemérito de las Américas surge el rostro del general Mariano Antonio Guadalupe Escobedo de la Peña, enfundado en su apenas visible traje militar. Delante de ellos, en la parte inferior, el rostro del héroe de la batalla de Puebla, Ignacio Zaragoza Seguín y al lado de Zaragoza el poeta y político, miembro del Partido Liberal y Ministro de Hacienda, Guillermo Prieto. Detrás de él José Santos Degollado, ministro de la Suprema Corte de Justicia, gobernador de Michoacán, Secretario de Gobernación y general en Jefe del Ejército Federal. A su lado, podría tratarse de Jesús González Ortega, gobernador de Zacatecas que participó activamente al lado de Benito Juárez en la guerra de Reforma y durante la Segunda Intervención Francesa en México. A su derecha, el general liberal y aliado del presidente Juárez, Leandro Valle Martínez. Al fondo, portando una cabellera cana, Melchor Ocampo, quien redactó las leyes de Reforma y firmó el tratado de Ocampo-McLane.

A la derecha de la puerta, debajo de unas columnas derribadas acaso como símbolo del antiguo régimen, aparece la figura de Porfirio Díaz acompañado de dos de sus colaboradores: el Gral. Bernardo Reyes y el Gral. Victoriano Huerta a quien

identificamos gracias a que porta unos lentes oscuros (ver Fig. 39). Los tres van ataviados con sus trajes militares e incluso emperifollados con múltiples medallas. Don Porfirio y Bernardo Reyes llevan, a su vez, sendos sombreros, y se encuentran dispuestos en una posición muy peculiar pues están enfilados oblicuamente, como si se alejaran hacia el fondo. Estas figuras, a pesar de su posición, son las únicas figuras que aparecen de cuerpo casi completo. El deterioro del mural no permite identificar una posible cuarta figura que los acompaña. En el techo del coro, al centro de donde se extienden las llamas de las paredes laterales, un paisaje bucólico en el que aparece, al centro, un indígena disparando una flecha hacia el cielo.



Fig. 39. Díaz, Reyes y Huerta. Muro sur.

Si accedemos a la parte superior, al área que era destinada al coro, a través de una escalera de caracol metálica, podremos obtener una perspectiva amplia del mural que adorna todo el recinto. En la pared sur, sin embargo, apreciamos el ensalzamiento de los logros de la Revolución. A ambos lados de un enorme óculo anclado al centro de la pared se contraponen la explotación agraria (ver Fig. 40.) y la educación rural (ver Fig. 41), enmarcados, para que no quede duda, en sendos carteles. El primero, encabezado por una pancarta que lee LATIFUNDISMO está representado simbólicamente por la pugna entre un español, vestido con una armadura plateada de cuerpo completo, incluido un yelmo, y un indígena semi desnudo, ataviado apenas con unas plumas sobre su cabeza y un carcaj repleto de flechas sobre su espalda. El español, por su parte, lleva su espada enfundada en la cintura y en su mano derecha sostiene el asta de la pancarta aludida. Como si se buscara reivindicar la historia, ambos personajes se enfrascan en un combate cuerpo a cuerpo en el que el indígena, abrazando al español con su brazo derecho, parece estar a punto de derribarlo. Detrás de ellos, una pareja de indígenas desnudos —uno de piel clara y otro de piel morena— labran la tierra zurecando el campo con un arado que es impulsado por sus propios cuerpos.

Al otro costado del óculo, rememorando la instauración de la educación pública, un campesino blande en su mano derecha una pancarta roja en la que, en letras negras, se lee: EDUCACIÓN PARA NUESTROS HIJOS mientras que en la izquierda sostiene un libro pegado a su cuerpo. El hombre, de rostro apacible, se encuentra parado al inicio de un camino sembrado de magueyes y cactus que concluye, hacia el fondo, en una escuela rural. La escuela porta ese nombre encima de su puerta. A la derecha del hombre, en la esquina de la pared, para destacar el papel que los profesores alcanzaron tras la Revolución, una mujer, una maestra, imparte su lectura a un grupo de diez niños y

niñas, todos dotados de un libro, justo delante de un fondo negro en el que sobresale la silueta de latinoamérica.



Fig. 40. Latifundismo. Muro sur, área del coro, planta alta.



Fig. 41. Educación rural. Muro sur, área del coro, planta alta.

El nutrido repertorio de símbolos que caracteriza esta sección adquiere una mayor significación en la parte superior de las paredes este y oeste donde encontramos una alusión directa a la doctrina comunista a través, no sólo de los símbolos, sino de los colores. Por un lado, en la pared este (ver Fig. 42), en un trasfondo azul con siluetas negras y rojas, destaca el cuerpo desnudo aunque difuminado de una mujer; sus brazos yacen extendidos hacia el cielo y su cabeza inclinada hacia atrás, también, mira hacia lo alto. A su derecha, una mano colosal de la que solo se percibe la manga negra de su saco, sostiene, paradójicamente, un enorme martillo.

En la pared oeste (ver Fig. 43), por su parte, la misma disposición de elementos nos presentan a una mujer, también desnuda y difuminada. Esta vez ella yace de rodillas con los brazos cruzados sobre sus pechos y mirando hacia lo alto. A su derecha aparece una nueva mano colosal la cual, en esta ocasión, sostiene una monumental hoz. No debe dejar de notarse cómo, detrás de la mujer con los brazos cruzados, aún se proyectan algunos de los elementos presentes en la escena al norte de ella que es atribuida a Gloryo.

A pesar de que rompen con el tono de la escena, una hilera de mameyes y platanos cubren el fondo de esa sección. Hatos de trigo y de maíz complementan la escena junto con los escudos de Tlaxcala, Tabasco y Oaxaca en la pared oriente. En la pared poniente, por su parte, destacan los escudos de los estados de Sinaloa, Hidalgo y Yucatán.

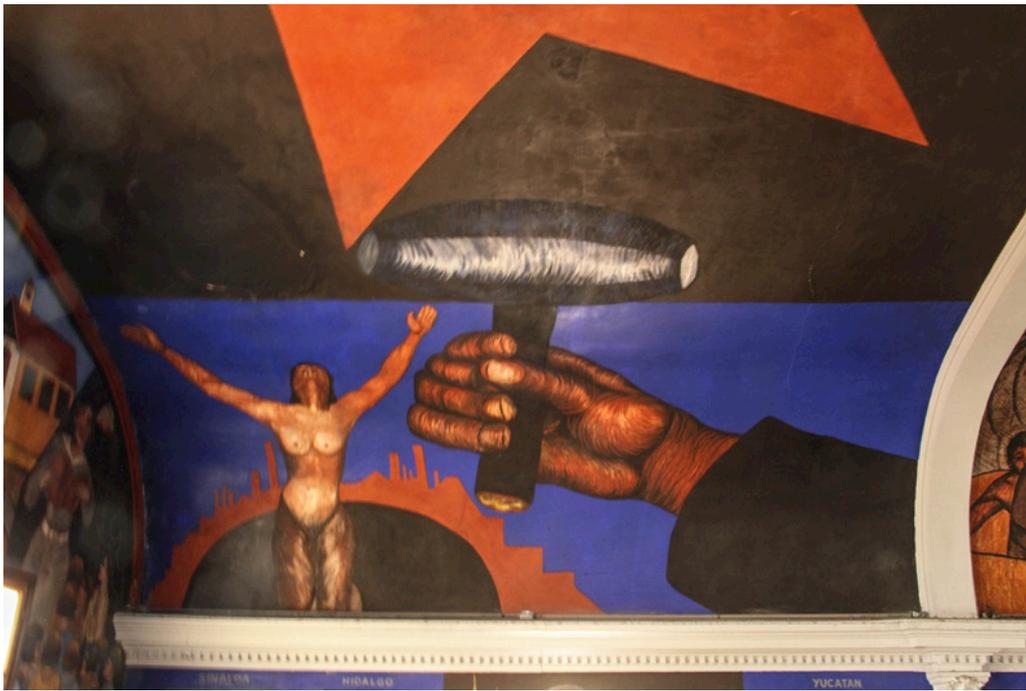


Fig. 42. Mujer y martillo. Muro oeste, área del coro, planta alta.

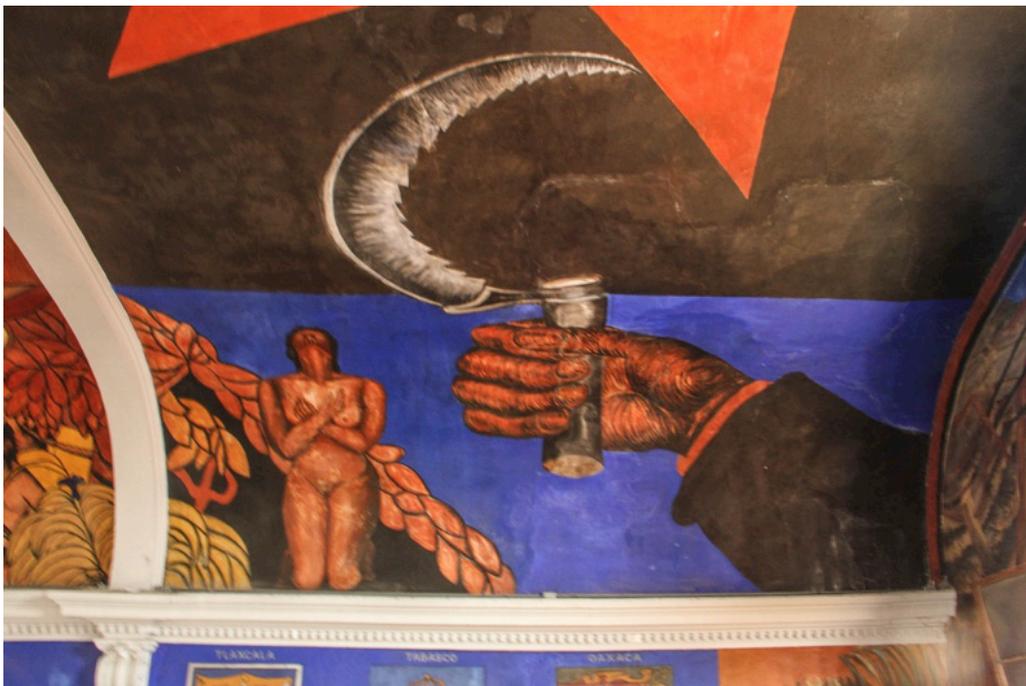


Fig. 43. Mujer y hoz. Muro este, área del coro, planta alta.

De regreso en la parte baja, en la pared poniente se prolonga la misma interrupción narratológica de la escena opuesta, sólo que aquí las imágenes resultan más aisladas a causa de las dos ventanas que ahí se encuentran. En primera instancia, en la parte sur, una mujer alza en lo alto a un niño (de aproximadamente siete u ocho años) en un despliegue de fuerza un tanto inusitado o peculiar, por lo menos ya que el niño tiene casi la misma altura que la mujer. Ella porta un traje rojo y es acompañada de un hombre barbudo, enjuto de carnes y con el torso descubierto. El hombre porta una gorra militar, verde olivo y camina cabizbajo, con un dejo de aflicción y con las manos en los bolsillos de su pantalón. Debajo de la mujer, el escudo de Veracruz. Al centro (ver Fig. 44), encima del escudo del estado de Baja California Norte, un hombre apergaminado sostiene un fusil con su mano derecha, cierra el puño de su izquierda y lleva una canana a la altura de la cintura, mientras vocifera algo al espectador a quien mira de frente. Su torso descubierto deja ver la flaqueza de su carne. Al igual que el hombre de la escena anterior, éste porta una gorra militar, verde olivo la cual lleva un logo blanco al frente, aunque es difícil determinar de qué se trata.

La última escena en esta sección, a la derecha, encima de los escudos de Durango y Jalisco, muestra a una mujer con sus pechos desnudos, enfundada en un vestido rosa, quien ondea un pañuelo del mismo color detrás de ella y, guía al pueblo hacia la libertad que le otorgará el nuevo pasaje de su historia: la Revolución. La mujer también porta un bonete y parece vociferar un grito de aliento al pueblo. Como en la pared opuesta, llamas ondeantes rodean a todas las figuras.



Fig. 44. Otros participantes de la revolución. Muro oeste, área del coro, planta baja.

Acaso la temática de las escenas que se despliegan en la pared oeste sea la más extensa de todo el mural pues integra a los distintos autores ideológicos, políticos y sociales del movimiento revolucionario de 1910. Como en la pared opuesta, cada escena está aislada por un breve vacío entre una y otra. Algunas escenas, como veremos, están, además, recargadas de un dramatismo y una vitalidad que resultan inusitados en Garza Rivera.

En primera instancia, en la parte sur, sobresale la figura del líder antireeleccionista, Aquiles Serdán Alatriste, estoico, con su tradicional bigote, mirando de frente al espectador, enfundado en un traje oscuro y cruzado de brazos, absolutamente ecuánime frente a los hechos que se despliegan a su alrededor. A su izquierda destacan cuatro figuras (ver Fig. 45). En primer plano un hombre se encamina sigilosamente, aunque con pasos agigantados, sobre un montículo de piedras hacia el combate, acuñando su fusil mientras que en la parte superior uno de sus compañeros ha recibido un disparo por parte de una mujer con el cabello recogido que aparece de espaldas a nosotros, obligándolo a soltar su arma la cual queda suspendida en el aire mientras él deja entrever un rictus moribundo. De acuerdo con el maestro Rodrigo Ledezma, la mujer de espaldas es María del Carmen Serdán, hermana de Aquiles, y quien participara activamente en el movimiento. Al fondo, una mujer de cabello largo atado en una coleta, blusa blanca y una falda que se camufla con las llamas que aún se proyectan desde la escena anterior, empuña una pistola a espaldas de Aquiles Serdán y se encamina hacia la batalla que toma lugar a la derecha.

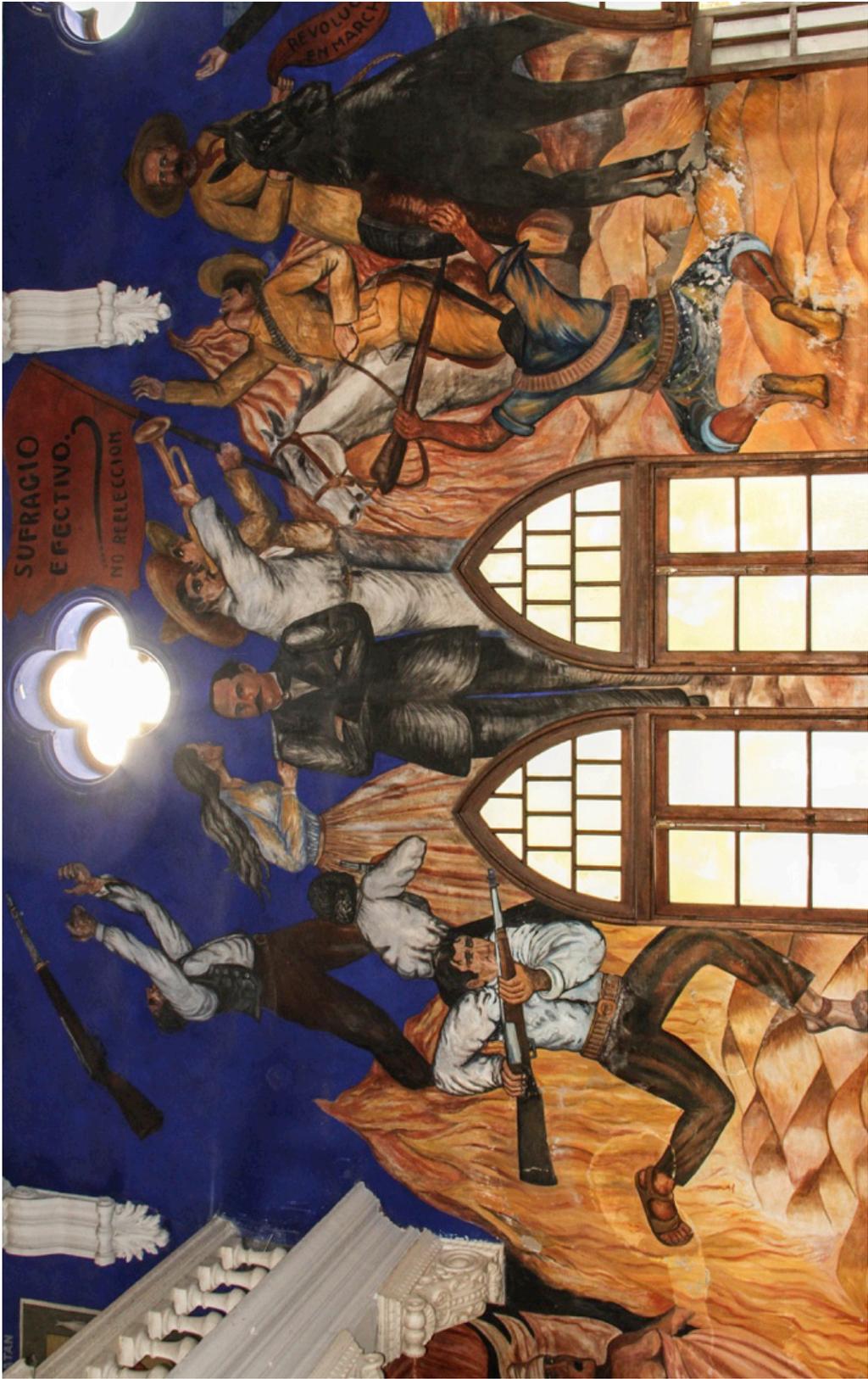


Fig. 45. El inicio de la revolución. Muro oeste.

La escena ulterior es comandada por dos campesinos. El primero, vestido con pantalón y camisa de manta blancos, toca una trompeta, llamando a las tropas al combate revolucionario mientras el segundo campesino, en segundo término, ondea en lo alto una bandera roja con el lema de Madero: SUFRAGIO EFECTIVO NO REELECCIÓN. Hacia la derecha de la escena destaca la figura de José Doroteo Arango Arámbula, mejor conocido como Francisco Villa o su hipocorístico, Pancho Villa (ver Fig. 46), ataviado con sus bandoleras y cabalgando un corcel negro azabache. En su mano izquierda porta una pancarta roja que lee REVOLUCIÓN EN MARCHA en letras negras.



Fig. 46. Francisco Villa. Muro oeste.

A la izquierda del Centauro del Norte sobresale la figura de un revolucionario, seguramente uno de los hombres de Villa aunque no es preciso determinar de quien se trata pues ha sido abatido y está a punto de caer de su caballo. Su cabeza inclinada hacia el cielo y su brazo derecho en lo alto avivan el drama. Debajo de esta escena aparecen los escudos de Jalisco y Puebla a la izquierda y el de Nayarit y Aguascalientes, a la derecha de los ventanales. El escudo de este último tiene la peculiaridad de contener un error en su lema en la parte donde dice “celum clarum” pues debe ser “coelum clarum”, atribuido, acaso, a alguna de las restauraciones que sufrió el mural.

El centro del siguiente pasaje lo comprende la figura del mártir Francisco Ignacio Madero González, erguido justo encima de la puerta principal. Madero porta un traje negro además de la banda presidencial que apenas sobresale a través de la abertura de su traje. Mira de frente al espectador y extiende sus brazos hacia la figura de Villa, a su derecha, y Zapata, a su izquierda, formando una cruz cuya base es su torso. Acaso esta cruz sea un símbolo del martirio que hubo de sufrir por la patria pues detrás de él, como para testimoniarlo, sobresale la sombra clara de una cruz blanca (ver Fig. 47).

Como ya se dijo, a la derecha de Madero despunta el otro caudillo de la Revolución: Emiliano Zapata, montado en un corcel negro azabache como el de Villa, aunque no tan imponente, pero revestido de un dinamismo mayor pues da la sensación de irrumpir bufando furiosamente en la escena. Zapata porta su tradicional sombrero y sus bandoleras y es contemplado con exagerada admiración por una multitud de campesinos, algunos a pie otros a caballo, que se extienden hacia su derecha. No deja de pasar desapercibida, como señala el maestro Ledezma, la claridad en el tono de piel del rostro de Zapata, a causa quizás de alguna de las restauraciones que sufrió el mural. Con

su mano izquierda el caudillo ciñe las crines de su equino mientras que en la derecha ondea un pañuelo rojo con el lema: TIERRA Y LIBERTAD.

Debajo de los pies de Zapata y justo encima de los escudos de Morelos y Coahuila, un blasón con los nombres de los autores del mural. La leyenda lee:

Siendo Gobernador Constl. del Estado
El C. Gral. de Brigada Anacleto Guerrero,
Srio. Gral. de Gobierno Ramiro Taméz
Delegado del Dep. Agrario el C. Ing.
Ricardo Mungua H. se pintó en 1938
por C. GARZA RIVERA y sus
discípulos
RAMÍREZ JAUREGUI
y M. G. DE RIVERA



Fig. 47. Villa, Madero y Zapata. Muro oeste.

La escena siguiente (ver Fig. 48) nos muestra al Barón de Cuatrociénegas, José Venustiano Carranza Garza, en una postura ecuánime, de pie, apoyando su mano derecha en una silla presidencial de la que apenas asoma, entre los arcos de las ventanas que yacen debajo del barón, el aguila tallada en madera sobre su respaldo. En su mano izquierda, extendida hacia lo alto, Carranza sostiene un estandarte rojo que lleva la leyenda CONSTITUCIÓN Y REFORMAS escrita en letras negras. El barón viste su traje tradicional marrón, sus lentes y su portentosa barba.

Detrás de Carranza, hacia la izquierda, sobresale, como señala el maestro Rodrigo Ledezma, uno de los agraristas que impulsó el reparto de tierras a los campesinos: Pastor Rouaix Méndez, vestido en un traje negro impecable. Éste mira a los lectores sobre el hombro derecho de Carranza y lleva en su mano diestra un documento, seguramente se trata de la Ley Agraria la cual promulgó durante su periodo como Secretario de Agricultura en 1915 y fue el inicio de la reforma agraria que desembocaría en la redacción del Artículo 27 y del Artículo 123 de la Constitución.

A la derecha de Carranza, a su vez, sobresalen los rostros y brazos de dos campesinos que vitorean efusivamente y después, en una suerte de anatema político, la figura del general Álvaro Obregón, montado en un corcel negro. Obregón cabalga lentamente, enfundado en su traje militar y sombrero plano, hacia el encuentro con Carranza a quien mira atentamente.



Fig. 48. Carranza, Obregón y otros revolucionarios. Muro oeste.

La escena que cierra esta narración es quizás la más nutrida en elementos. Se refiere al reparto agrario y es encabezada por tres hombres sentados detrás de una mesa desde donde realizan el reparto de tierras (ver Fig. 49). En el plano detrás de ellos permanecen cuatro soldados acaso como símbolo del nuevo ejercito mexicano. Uno de los soldados hace entrega de un título de propiedad a un campesino frente a la mesa y éste lo toma humildemente con ambas manos. En la mesa, el hombre sentado a la izquierda y que firma un documento es el general Lucio Blanco quien encabezó el reparto agrario a partir de 73,000 acres que se le habían incautado al general Félix Díaz, cerca de Matamoros, y que se vendieron en pequeñas extensiones a precios modestos a personas que estuvieran dispuestas a vivir en ellos.

El resto de los hombres, los que permanecen en pie y los que lo acompañan en la mesa, permanecen atentos a la firma del general.

Al fondo una multitud de campesinos que llevan una pancarta que lee: LA TIERRA ES DE QUIEN LA CULTIVE son recibidos con los brazos abiertos por un hombre vestido con un traje negro y de espaldas al espectador. En la parte superior izquierda tres campesinos con sus vestimentas tradicionales, pantalón y camisa de manta y sombrero, aún mantienen vivo el fuego armado detrás de una barricada. Al frente del escritorio, en la parte baja, una familia de campesinos permanecen sentados en el suelo con sus piernas cruzadas mientras que a la derecha otro campesino hincado de rodillas, acaricia la cabeza de una buey auspiciado por la mirada contemplativa de algunos hombres.



Fig. 49. Lucio Cabañas y el reparto agrario. Muro oeste.

La apoteosis del mural se gesta en el muro de la pared norte. Es la culminación de la evolución pictórico-histórica de las transformaciones sociales del México de la época, comandadas por el entonces presidente Lázaro Cárdenas del Río y es, en otro sentido, una continuación de las gestas y los logros de la Revolución que se proyectaban en la pared oeste. Aquí asistimos, además, al desplazamiento de los revolucionarios y, en cierta medida, de los campesinos quienes serán sustituidos por los obreros, convertidos, a su vez, en el nuevo motor de una sociedad revitalizada, así como en los nuevos gestores de la reivindicación social a través de un nuevo sistema económico. Asistimos, en resumen, a la modernidad. Es esta escena, asimismo, la que más se distancia e incluso se contrapone, en más de un sentido, a las temáticas que pregonaba García Glorío en la parte superior.

La escena, *per se*, corresponde a la etapa más reciente de nuestra historia nacional y contemporánea a la época en que fue realizado el mural (1938). El 18 de marzo de ese año fue emitida mediante un decreto impulsado por el presidente de México, Lázaro Cárdenas, la nacionalización de la industria petrolera, a través de la Ley de Expropiación de 1936 y del Artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Es el presidente Cárdenas quien toma el papel central en esta escena del mural (ver Fig. 50), sobrio, con unos ojos verdes serenos y una mirada ecuánime, no viste su traje militar sino uno de civil, apenas visible, para ir acorde al espíritu civil de las transformaciones que se avecinaban.

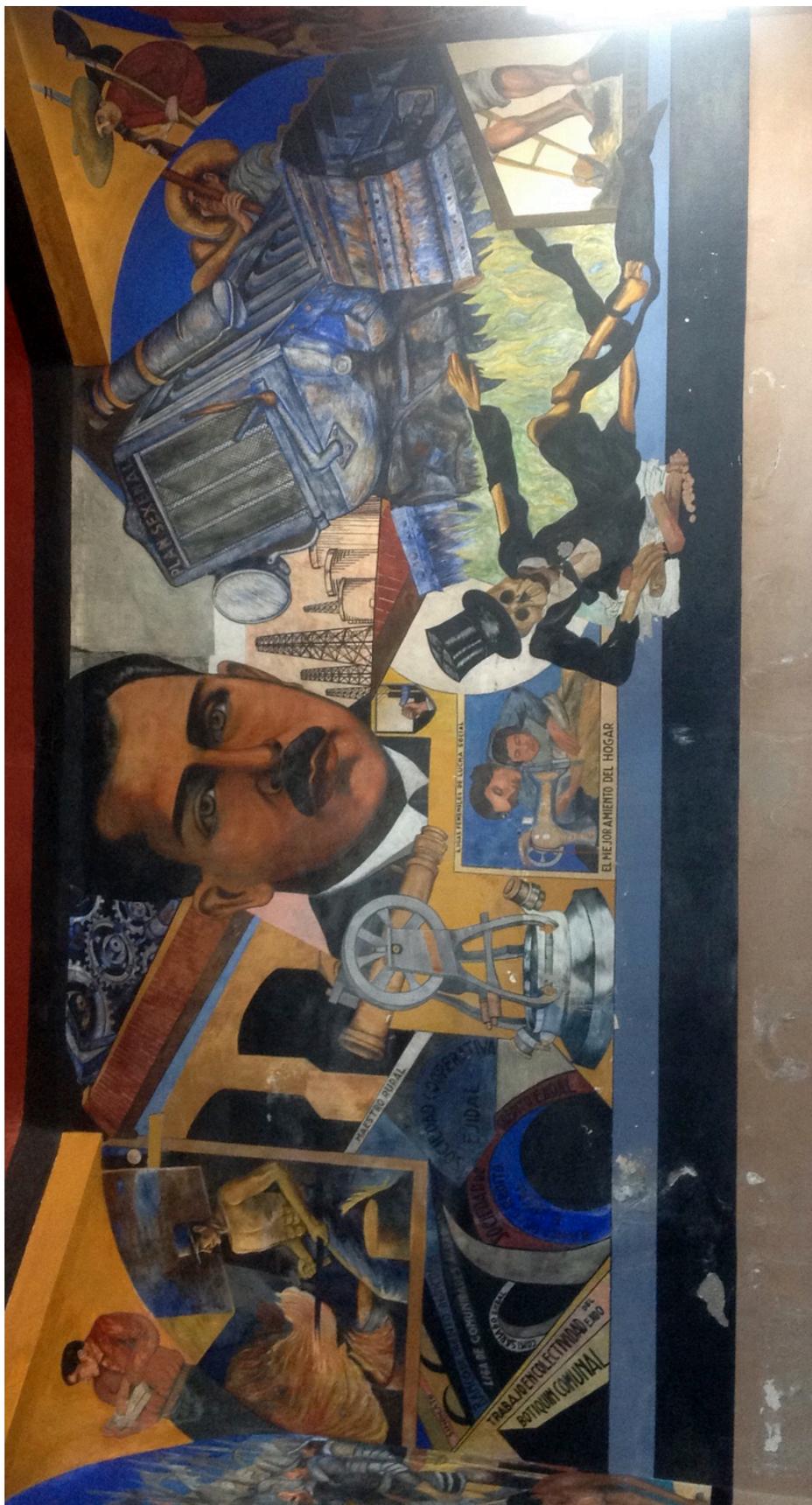


Fig. 50. Cárdenas y los logros de la revolución. Muro norte.

El resto de la escena que se presenta ante el espectador en la pared norte del auditorio de la Casa del Campesino conforma un monumental collage en el que destacan temas como la desigualdad social, la lucha de clases, la reforma agraria y la revolución industrial local, todo ello expresado en los mismos tonos cálidos que prevalecían en las escenas precedentes. Sobresale, eso sí, la figura de Lázaro Cárdenas que ya se ha mencionado. Al fondo, a su derecha, se alza, además, un conjunto de torres petroleras, como símbolo del movimiento que promovió. El retrato del general abarca buena parte de la escena y sólo es superado en tamaño por la imagen de un moderno tractor con sistema de tracción de orugas que irrumpe violentamente en la escena y avanza impertérrito por la derecha. Lleva inscrito el lema “Plan sexenal” en su parte delantera y va precedido por dos campesinos con sendos sombreros —no podía ser de otra manera, pues en el nuevo modelo ellos representan la fuerza motriz que impulsa el movimiento— quienes comandan su avance. El Plan Sexenal al que se alude fue un plan promovido por el presidente Cárdenas durante su mandato y el cual le generó un gran apoyo por parte de grupos de obreros y campesinos al poner en el centro de la discusión el problema de la distribución de la tierra —tema que es tratado de manera sucinta en la pared oeste— y su adecuada explotación.

En esta ocasión, como su proyecto, el tractor avanza impasible sobre un campo fértil y está a punto de arrasar en su paso la figura de la muerte que yace inadvertida, mirando, casi sonriente al espectador, recostada en primer plano, enfundada en un traje de frac raído, hecho jirones, y un sombrero de copa (ver Fig. 51).

A pesar de que, a simple vista, los elementos están distribuidos de forma aleatoria, el mural está provisto de una peculiar armonía. La figura al centro del rostro del general Lázaro Cárdenas está flanqueada por el tractor, a la derecha, y por una serie

de arcos que sustentan una moderna maquinaria compuesta de engranes —otro símbolo del progreso que se avizoraba—, a la izquierda. De esa forma se crea un balance que forma una suerte de triángulo entre los elementos descritos. La base de este triángulo está compuesta por el esqueleto de la muerte, una postal de las “Ligas femeniles de lucha social” en la que se dibuja una mujer auxiliando a una niña en el uso de una máquina de coser (ver Fig. 52). Debajo de la postal la leyenda “El mejoramiento del hogar” indicando la participación que la mujer tomaría en la esfera pública tras la Revolución; y por último, la imagen de un gran telescopio como símbolo del positivismo y el avance tecnológico, que apunta hacia la izquierda. Si a la derecha está el pasado, a la izquierda del espectador está el futuro representado por la maquinaria industrial, la forja, las luchas sociales, la arquitectura y la ciencia. El pasado está representado de forma explícita, el futuro es implícito.



Fig. 51. Calavera a punto de ser arrollada. Muro norte.

En la parte inferior izquierda, una serie de arcos ilustran las causas asociadas con el movimiento e impulsadas en la época en que el mural fue concebido (ver Fig. 53): Sociedad Cooperativa Ejidal, Maestro Rural, Banco De Crédito Ejidal, Sociedad De Crédito Ejidal, Trabajo En Colectividad Del Ejido, Botiquín Comunal, Liga De Comunidades Agrarias, Sindicato, Banco De Crédito Agrícola, Liga De Comunidades Agrarias, Comisariado Ejidal.



Fig. 52. El mejoramiento del hogar. Muro norte.



Fig. 53. Causas sociales. Muro norte.



Fig. 54. Hombre encadenado. Bóveda. Área del foro.

El vértice del triángulo, por su parte, apunta a una escena no menos remarcable. Rodeado por un círculo monocromático rojo que representa, de forma muy somera e incluso reduccionista, un anillo de flamas, un hombre es aprisionado de sus muñecas y sus tobillos mientras alza su cabeza hacia lo alto y contempla el cielo azul (ver Fig. 54). La vitalidad, la técnica, la estética, e incluso los tonos son diferentes de forma contrastante a los del resto del mural. Esto se debe a que, como atestiguan varios trabajos, la parte superior del mural fue pintada no por Crescenciano Garza Rivera sino por Gustavo Gloryo.

El resto de las imágenes que adornan la parte superior del recinto, con la excepción de la parte sur, es la que tradicionalmente se le ha atribuido a Gustavo García Gloryo. Se trata de una serie de escenas segmentadas por los cinco arcos que dividen la bóveda y que están divididas, a su vez, en dos secciones pictóricas en cada segmento, una del lado este y otra del lado oeste, lo que da un total de ocho escenas al centro de la bóveda y dos más, de mayor dimensión, en los extremos: una en el área del coro que ya se ha descrito y otra más al fondo del recinto. El tratamiento general gira en torno a la conquista, desde la ocupación de la ciudad de Tenochtitlan hasta la época colonial.

La primera sección, la más cercana al coro está dividida, a su vez, en dos motivos. Por un lado, en la parte inferior encontramos una escena que narra una pugna entre dos grupos: uno de españoles y otro de indígenas, como símbolo del primer choque colonizador, mientras que la escena superior está recargada de símbolos que exploraremos más adelante. En la escena inferior vemos del lado izquierdo a cinco españoles enfundados en sus armaduras y yelmos plateados combatir en contra de un grupo de indígenas semidesnudos, armados únicamente con arcos y flechas.

Es evidente que la balanza del combate se inclina a favor de los conquistadores a pesar de que son superados en número. De suerte que somos testigos de la caída de varios indígenas en manos españolas así como de otros que están a punto de ser degollados si no es que ya han sido abatidos y sus cuerpos yacen tendidos por el suelo. Es muy marcado, a su vez, el contraste pálido de la piel de los españoles, que incluso se confunde con el tono argentado de sus armaduras, con el tono lúgubre de los indígenas. Entre los españoles sobresale un conquistador —acaso pudiera tratarse de Hernán Cortés— quien empuña una espada en su mano derecha a la altura de su rostro mientras mira impávido a los indígenas que perecen delante de él. Sobre su cabeza, y esto es lo que lo separa del resto, un conjunto policromático de plumas adorna su yelmo. En el fondo detrás de él, a la izquierda, se alza un teocalli en medio de un lago (ver Fig. 55).

Justo encima de la escena, la cual no mide más de un metro de altura, sobresale el escudo de una corona con seis picos, al centro de un recuadro azul con un margen negro, encima de la cual reza el lema “DIOS y PODER. NOSOTROS SOMOS LOS DUEÑOS DEL CIELO Y DE LA TIERRA. ¡ARRODILLATE! ¡AGNUS DEI! ¡AGNUS DEI!” en letras negras dentro de una doble banda amarilla. Encima de ellos aparece una mano vista de frente con los dedos pulgar, meñique y anular unidos al centro mientras que el dedo índice y medio permanecen extendidos. Todos estos símbolos están rodeados por un fondo de llamas monocromáticas amarillas, en la parte inferior, y rojas, en la parte superior (Ver Fig. 56).



Fig. 55. Choque entre españoles e indígenas. Muro este, parte superior.



Fig. 56. Corona española y simbología cristiana. Muro este, parte superior.

La escena que prosigue a la arriba descrita plasma el primer contacto entre españoles e indígenas, así como las subsecuentes invasiones, desde la conquista hasta la evangelización. A la izquierda están plasmados, en primer término, tres conquistadores españoles de diferentes rangos y detrás de ellos un miembro de la guardia española quien es identificado por los colores rojo y amarillo tradicionales de su uniforme. El bando español lo completan siete españoles más, acompañados de dos evangelizadores, uno de los cuales porta una cruz de madera en su mano izquierda y un pliego en su mano derecha mientras que el otro une la palma de sus manos en señal de oración y juntos alzan la vista al cielo. Uno de los españoles en la línea frontal sostiene el asta de una monumental bandera amarilla que ondea en lo alto y porta una corona real española (ver Fig. 57).

Los rangos sociales de los españoles son confrontados por las diversas castas de guerreros en la parte derecha de la escena. Al menos nueve guerreros de la clase mexicana dominan la escena entre los que sobresalen un *cuauhpilli* o guerrero águila con su *macuahuitl* y un *ocelopilli* o guerrero jaguar mexicana. Los acompaña una diversidad de guerreros mexicanos enfundados en diversos trajes tradicionales entre los que es posible distinguir lo que podría ser la representación de Huitzilopochtli, el dios de la guerra, en primer término, ataviado con su colorido traje rojo, azul y amarillo. La escena podría referir la serie de invasiones que comandaron las tropas españolas sobre los pueblos mexicanos o se podría referir al gran asalto que comandaron los mismos españoles sobre la ciudad de Tenochtitlan en lo que se conoció como la noche triste.

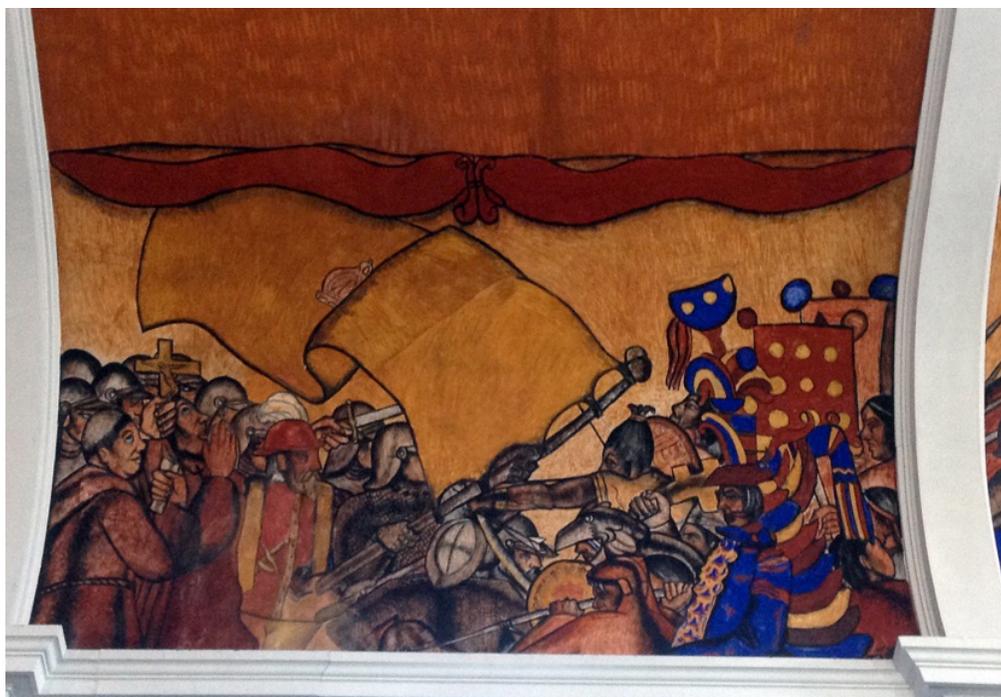


Fig. 57. Conquistadores se enfrentan a guerreros águila, jaguar, entre otros. Muro este, parte superior.

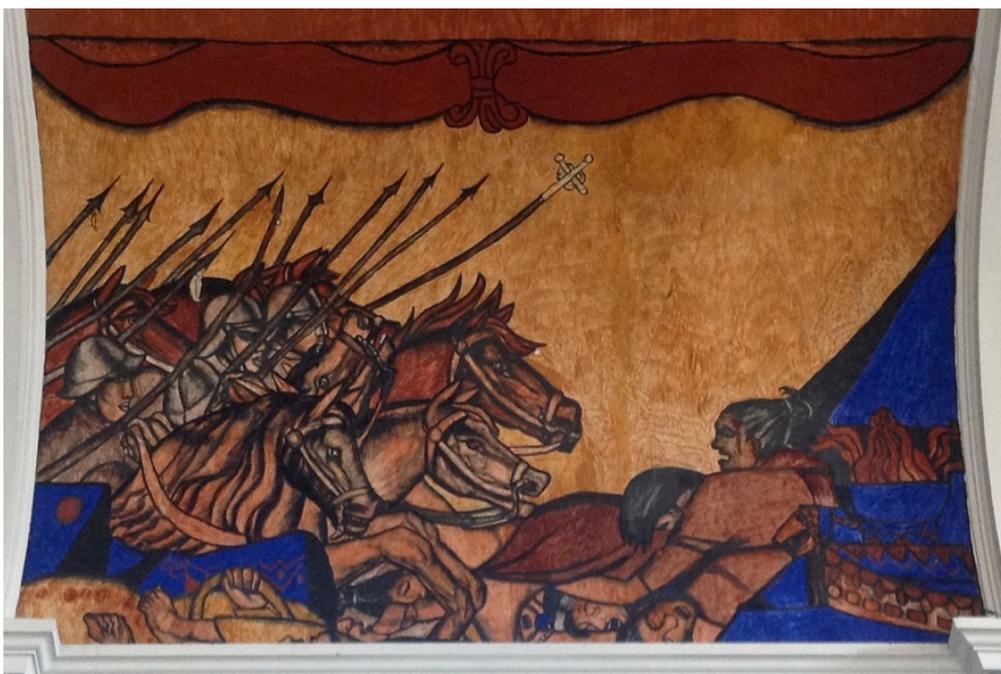


Fig. 58. Caballería galopando sobre un grupo de indígenas. Muro este, parte superior.

La escena siguiente hace patente un dramatismo que ya avizoraba en los cuadros precedentes pero que no había sido abiertamente explotado. Aquí, el drama se hace explícito mediante la confrontación y la matanza de un grupo de indígenas, la mayoría de los cuales yacen abatidos en el suelo, a manos de un cuerpo de caballería español armado con afiladas lanzas, el cual avanza intempestivo sobre ellos. Al centro de la escena despuntan las cabezas de cuatro caballos que se abalanzan inclementes sobre los cuerpos y las testas de los indígenas. Los rostros impávidos y circunspectos de los españoles contrastan con el terror y el miedo que manifiestan los indígenas en sus semblantes. Los colores ocres son los mismos que han imperado en el resto de las imágenes atribuidas a Gloryo (ver Fig. 58).

La narración prosigue y en la última escena de la pared este encontramos, junto con los ya expuestos, un tema recurrente a lo largo de toda la tradición pictórica mexicana: la explotación de los indígenas a manos de los españoles. Rivera, Siqueiros, Orozco, todos ellos retrataron no sólo el choque entre conquistadores e indígenas sino su explotación. García Gloryo también lo hace y en esta ocasión presenta a un grupo de mujeres y hombres indígenas que trabajan en la recolección de frutos, principalmente mameyes y mangos, así como calabazas y plátanos. Tres mujeres, en primer término, perfectamente alineadas, con el cabello doblemente trenzado, sus vestimentas folclóricas tradicionales y una mirada visiblemente triste, presentan los frutos recolectados a tres españoles. Dos de ellos miran circunspectos a las indígenas mientras que un tercero, a la vanguardia, portando una profusa barba, mantiene la cabeza inclinada, casi a modo de reverencia hacia ellas. Pese a que la escena mantiene los mismos tonos rojizos que el resto, destaca, en este caso, la policromía en los trajes y los sombreros de los españoles.

El grupo de españoles es acompañado, en la retaguardia, por un fraile franciscano con su tonsura romana quien se mantiene detrás de ellos, ajeno e indiferente a las vejaciones en contra de los indígenas ya que sólo cierra sus ojos.

Tres indígenas más, apresados con sogas y con sus torsos desnudos, caminan cabizbajos y con sus espaldas dobladas, justo en medio del grupo de españoles e indígenas, mientras que un grupo de al menos cuatro *tlamamas*, detrás de las mujeres, carga pesadas lozas a cuestras debajo de dos frondosos árboles repletos, uno de mangos y otro de mameyes (ver Fig. 59).



Fig. 59. Indígenas presentan un tributo de frutos a los españoles. Muro este, parte superior.

En el muro opuesto, en la pared oeste, la escena (ver Fig. 60) describe la compra y venta de esclavos durante la Colonia. A la derecha de la imagen, en un ambiente sombrío, sobresale un grupo de españoles —tres nobles a quienes reconocemos por sus sendos cuellos de lechuguilla y un fraile franciscano con tonsura— quienes deliberan sobre la compra de seis esclavos que tienen delante de ellos. Éstos portan una ficha a su espalda en la que están escritos los números 71, 72, 73 y 74, respectivamente, junto con dos indígenas más que, al permanecer de perfil no dejan entrever sus números.

La parte izquierda, a su vez, narra el embarco de grandes lotes de oro y plata en los que se utiliza la labor recién contratada. Un esclavista enfundado en un traje café y con látigo en su mano derecha comanda la operación en la que tres esclavos de músculos prominentes transportan un pesado cargamento de oro, según la leyenda inscrita en las grandes cajas que carga. El semblante abatido de los esclavos muestra una consternación mientras que al fondo, en medio de un horizonte claro y un océano azul, una imponente goleta con cruces en sus velas parte hacia alta mar.

El dinamismo de las escenas precedentes hace una breve pausa en la escena subsecuente, en la pared oeste, para mostrarnos una manifestación del espíritu religioso de la época. En ella apreciamos una procesión de mujeres indígenas y españolas de distintas clases sociales quienes acuden a besar el anillo pastoral del obispo que permanece en la parte inferior izquierda. Éste porta un palio y una mitra de color amarillo y es acompañado por un monaguillo con su característico atuendo rojo y blanco, detrás de él (ver Fig. 61).



Fig. 60. Venta de esclavos. Muro oeste, parte superior.



Fig. 61. Peregrinación, muro oeste, parte superior.

El recorrido que hacen los feligreses comienza en la parte superior izquierda, gira en el lado derecho y continúa hacia la esquina inferior izquierda donde está el obispo que recibe un ósculo en su anillo pastoral por parte de un indígena que hace una genuflexión delante de él. Sobresale en el recorrido una comitiva de once mujeres de la aristocracia, en primer plano, con velos dorados sobre su cabeza y adornados con sendas coronas de flores blancas. Sus pálidos rostros contrastan con los rostros morenos del resto de los personajes. Detrás de ellas avanza un par de mujeres de tez morena, con semblantes compungidos; las indígenas cargan a sus hijos sobre su espalda, envueltos en sendos rebozos que también cubren los hombros de las mujeres. Las siguen un par de frailes franciscanos con su tradicional tonsura, una mujer más, y detrás de ella dos figuras siniestras enfundadas en largos capirotos oscuros, propios de los miembros de la Inquisición, en los que sólo son perceptibles sus ojos. La mayor parte de los feligreses portan sendas velas y destacan sus semblantes hieráticos. En la esquina inferior derecha, la visión del adoctrinamiento religioso durante la época colonial es expresada con la imagen de una indígena que deposita su diezmo en un plato que le tiende otro indio.

La narración hecha por García Gloryo concluye en la penúltima sección de esta pared donde, de forma sobrecogedora, se ejemplifican algunos vejámenes empleados en contra de los heresiarcas novohispanos por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México cuyo periodo oficial comenzó en 1571 y concluyó en 1820 (ver Fig. 62). Al centro de la escena sobresale la figura rígida de un hombre que es consumido por las llamas de una enorme pira que se alza por encima de su cabeza. Las llamas policromáticas envuelven el cuerpo del hombre que con rostro agónico parece implorar piedad mientras le muestra un crucifijo que empuña en su mano derecha a un fraile franciscano que lo observa impassible. Delante de ellos, una mujer es torturada en un

cepo que somete su cabeza y sus manos. A la diestra, otra mujer en cuclillas lamenta acaso la muerte del hombre en la hoguera y se cubre su faz con su mano izquierda. Detrás de ella un clérigo implora al cielo con los brazos extendidos hacia lo alto justo delante de un hombre que es torturado al ser atado de cabeza sobre un madero. Lo único que percibimos de éste son sus pies los cuales están alineados con los brazos del fraile que se extienden hacia lo alto. A su lado, un candelabro de tres brazos con tres velas encendidas ilumina la escena. Cierran el cuadro los cuerpos de varios hombres y mujeres quienes permanecen encadenados de piernas, manos y cuello con pesados grilletes. Sus rostros evidencian el horror de lo que ocurre y la suerte que seguramente les espera.

La última sección, la más próxima al foro, muestra, en la parte baja, un paisaje de montañas en dos tonalidades en el que se aprecia la silueta de un fraile que camina en dirección a una capilla cuya silueta, a su vez, se alza en el fondo derecho. En la parte alta de esta figura, colocada directamente frente a la imagen de la corona española en la pared oeste, sobresale un estandarte con los símbolos tradicionalmente asociados con el comunismo: la hoz y el martillo, dentro de un recuadro dividido diagonalmente en colores rojo y negro (ver Fig. 63). Encima de ellos el lema de la causa revolucionaria “TIERRA, JUSTICIA Y LIBERTAD” en letras negras dentro de una banda amarilla, debajo de un puño cerrado, como símbolo de resistencia, en contraparte directa al saludo cristiano, ya descrito, que está manifestado en la pared oeste. Al igual que en la imagen opuesta, un doble conjunto de llamas amarillas y rojas impregna el resto de la sección.



Fig. 62. Distintos tipos de torturas. Muro oeste, parte superior.



Fig. 63. Tierra, justicia y libertad. Muro oeste, parte superior.

CAPÍTULO 5

INTEPRETACIÓN E INFLUENCIAS

5.1 Preámbulo

Como un mural heredero de la tradición de la Escuela Mexicana de Pintura, los murales de la Casa del Campesino dan cuenta de algunas de sus virtudes y al mismo tiempo de algunos de sus defectos. El mural perpetúa esa visión maniqueísta del choque de culturas en la que los españoles o cualquier figura extranjera es vista como el enemigo mientras que los indígenas, en una primera instancia, y los obreros, después, prácticamente carecen de cualquier defecto. Esta visión, como se ha señalado, es más propia de Gustavo Gloryo que de Crescenciano Garza Rivera pero no deja de estar presente en ambos autores. En el caso del segundo, como se señaló en su momento, salvo la parte del coro que alude a la Conquista, no vuelve a haber otra alusión a los conquistadores españoles en la parte inferior del mural, en particular en el lado este donde se registran los acontecimientos alusivos a la independencia de México. La ausencia de dichas figuras es muy marcada, aunque no sólo la de ellos sino la de cualquier enemigo, nacional o extranjero. En ese sentido, Crescenciano Garza sólo busca ensalzar a los héroes patrios, apartándolos de sus contrapartes extranjeras mientras que Gloryo confronta reiteradamente a ambos actores en el campo de batalla.

Es innegable, por otra parte, que los motivos que trabajara Gustavo García Gloryo son los mismos motivos que habían sido trabajados por distintos miembros de la Escuela Mexicana de Pintura, particularmente Diego Rivera, así como es notoria la

influencia de otros pintores, tanto mexicanos como extranjeros, algunas de las cuales se analizarán de forma concreta. Las influencias que dejaron su impronta en ambos autores en algunos casos es muy directa aunque en otros casos se esconde en un trasfondo que no resulta evidente a primera vista. Estas influencias van desde lo más evidente, en cuanto a temáticas y tratamiento hasta cuestiones de índole social como la impronta del comunismo.

5.2 Estética en el mural

Un aspecto constantemente criticado en el caso del muralismo mexicano ha sido el de la representación estética. Sin lugar a dudas el muralismo instauró un nuevo paradigma respecto a lo que era considerado estéticamente aceptable. Desde la época colonial, y a pesar de los intentos de los evangelizadores por occidentalizar los trazos, los indígenas se mantuvieron alejados de manera tajante del canon europeo y esta tendencia continuó hasta llegar a la época del gran muralismo. Éste propuso una nueva estética de la que da amplia cuenta Justino Fernández y que buscaba apelar no a la representación sino a la sensibilidad de los espectadores (1980).

El muralismo mexicano no pagó un precio por ese nuevo enfoque aunque sí recibió y sigue recibiendo arduas críticas, en particular de los no especializados que consideran que la belleza es un ente estático y universal. No obstante, depuesto este obstáculo que a muchos les impide un acercamiento más íntimo a la obra uno puede acceder a la verdadera esencia del muralismo: una apelación a la sensibilidad, el adoctrinamiento, la confrontación directa entre los agentes que participaron en el movimiento revolucionario, las vejaciones contra los indígenas, el sufrimiento de un

pueblo y la reivindicación de la historia nacional a través de la representación y el ensalzamiento de los héroes nacionales.

Sin embargo, en el caso de los murales de la Casa del Campesino éstos ensanchan los límites de los esquemas estéticos llegando a entrar en conflicto con la fidelidad de la representación anatómica pues presenta de manera desproporcionada a algunos personajes. Ya no se trata de una cuestión estética, sino de una cuestión fisionómica. Algo no está bien a ojos del espectador, porque un brazo puede ser más delgado o más ancho o más corto o más largo, pero hay ciertos límites fisiológicos que lo rigen y que determinan que no se puede mover a más de cierto ángulo o en cierta posición, como ocurre en algunas escenas del mural.

Una de las figuras que más llama nuestra atención a causa de su constitución anatómica es la del hombre que sostiene una antorcha en la escena que alude a la lucha independentista (ver Fig. 64). Al observar el conjunto del hombre resulta a todas luces poco ortodoxo, por decir lo menos. La posición de su tórax y de sus brazos, particularmente el derecho, dan la impresión de que algo no está bien. Su cabeza, incluso, aparece hundida en sus hombros, lo que priva a su figura del vigor que requeriría para impulsar el movimiento. Asimismo, el brazo izquierdo del cura Hidalgo deja esa sensación de desproporción anatómica que se presentará por varios momentos a lo largo del mural. Es difícil, no obstante, establecer si estas imperfecciones son obra del propio Crescenciano Garza o de alguno de los restauradores.

De igual forma, en la pared norte encontramos la figura de un herrero, con el torso descubierto, lo cual deja entrever su musculatura mientras forja el metal. Sus músculos denotan cierta vitalidad y rigor, sin embargo, resulta evidente una desproporción —aparentemente impremeditada, como es propia en el muralismo

mexicano, pero que al mismo tiempo parece escapar de los límites que los autores se impusieron— en el manejo de las formas, y, en menor medida, de los colores. Su torso desnudo resulta desmesurado y sus brazos lucen desorbitados en relación a sus pectorales y sobre todo a su cabeza la cual resulta diminuta en relación al resto del cuerpo (ver Fig. 65). Incluso resulta un tanto amorfa la posición de su antebrazo y de su mano derecha en la que sostiene un diminuto martillo que utiliza para realizar la forja. En su mano izquierda sostiene, de forma rígida, una barra de metal que introduce, sin ningún tipo de protección, en un fogón cuyas llamas muestran una técnica muy parca en cuanto a las formas y los colores. Es evidente, en suma, la rigidez de la figura del herrero, su estatismo, así como la ausencia de la vitalidad y el dinamismo que encontramos en otras escenas del propio mural y del muralismo mexicano tradicional.

La representación de los personajes en gran parte del mural, por otro lado, es muy sobria. Salvo el caso de los campesinos que se enfrascan en una especie de contienda por hacerse del asta de la bandera, el resto de las figuras son presentados de manera circunspecta, incluso estática. Los campesinos dialogan en parsimonia, apenas dejando entrever una expresión en su rostro. La mayor parte de los personajes aparecen de perfil y en posturas ortodoxas, sin un atisbo de la exaltación que, en algunos casos, se les suele atribuir. Si hablamos de la lucha de independencia, al menos la contienda parece estar ausente en gran parte de las representaciones dejando los enfrentamientos exclusivamente para los estratos sociales inferiores.



Fig. 64. Detalle del cura Hidalgo. Muro este.



Fig. 65. Hombre forjando el hierro. Muro norte.

5.3. La influencia de la Escuela Mexicana de Pintura

Entre 1929 y 1935 Diego Rivera pintó una serie de murales en Palacio Nacional que narran la historia de México, llamados *Historia de México a través de los siglos*, también conocidos como la “epopeya del pueblo mexicano”. Las imágenes que Rivera trazó en las escalinatas y en el descanso de las escaleras corresponden casi de forma directa a las que García Gloryo y Crescenciano Garza Rivera, en particular, plasmaron en las diferentes secciones de la bóveda y las paredes del auditorio de la Casa de Campesino. Ahí yacen los mismos motivos y las mismas figuras: la historia parte desde la conquista y llega hasta la época contemporánea del pintor, ahí están los guerreros águila y jaguar, siendo atacados por los españoles quienes los masacran sin clemencia, están también los frailes y los líderes de las gestas heroicas que le dieron libertad a nuestro país.

El tratamiento, no obstante, es muy distinto; a pesar de que la temática y la técnica, el fresco, es la misma, los murales difieren en cuanto a tonos, en la representación, en la inclusión de pasajes de la historia local —en el caso de los murales de la Casa del Campesino—, así como en cuanto al grado de desarrollo estético en que los autores proporcionaron o desproporcionaron a sus figuras, a pesar de que éste nunca fue uno de los objetivos del movimiento muralista mexicano. Ya hemos señalado que aunque Crescenciano Garza era un ilustrador muy reconocido, su experiencia como muralista era casi nula.

Por otro lado, la naturalidad de los frescos en Palacio Nacional es contrastada por la predominancia de colores rojizos u ocre en prácticamente toda la sección que se le ha atribuido a Gustavo García Gloryo. Es posible que García Gloryo lo hiciera así como

una alusión a las técnicas empleadas por los pintores prehispánicos quienes se apoyaban en tonalidades translúcidas, generalmente en tonos oscuros y rojizos puesto que sus pigmentos eran de origen mineral, lo que de alguna forma condicionaba la creación de un mural más policromático. Difieren también en cuanto a la plasticidad de los personajes. Mientras que en Rivera, por ejemplo, predomina, aunque no es exclusiva, la vitalidad y el dinamismo, las figuras de García Gloryo revisten un estatismo muy marcado. No es que el tiempo se detenga sino que pareciera como si el tiempo no existiera. Esto se debe a que mientras que García Gloryo generalmente captura el instante último y preciso antes de que se desencadene el combate, la batalla, en el caso de Rivera y otros muralistas, ya está en marcha, lo que dota a la obra de un dramatismo único y con el que el espectador llega incluso a empatizar.

También es posible que el tratamiento que hace Gloryo sea así porque a diferencia de Garza Rivera sus influencias están más difuminadas, no es fácil trazarlas, al menos no en una relación directa como si ocurre en el caso de Crescenciano Garza Rivera de quien, como veremos, profesaba, al menos en la temática, una profunda reverencia hacia Diego Rivera. En el caso de Gloryo sus influencias parecen estar más ancladas en la época pre colonial por lo que es imposible establecer un vínculo directo con un autor en particular. Su estética, además, es distinta, influida, sin duda, por ese mismo interés en las culturas precolombinas lo cual se evidencia, además, en la inclusión de simbologías relativas a dichas culturas, como templos, atuendos y otras efigies y la cual predomina por casi todo su discurso en contraparte a Garza Rivera quien recluye a los indígenas al área del coro, sustituyéndolos por los campesinos. Esto se explica, no obstante, en razón de la narrativa que sigue y que se centra en periodos más recientes.

Por otro lado, muchos muralistas renegaron de la religión. Sólo basta recordar aquella anécdota que rodeó el mural de Diego Rivera *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central* en el que había inscrito la leyenda “Dios no existe”. Tanto Gloryo como Garza Rivera hacen patente una moderada aberración hacia la religión. Los frailes son perversos, avaros, codiciosos, abyectos, son testigos pasivos e incluso cómplices de las vejaciones a las que fueron constantemente sometidos los pueblos indígenas y no sólo eso sino que además son partícipes directos y beneficiarios de su explotación.

No obstante, a lo largo del muralismo mexicano será marcada la ambivalencia en que se representa el rol que desempeñaron los frailes durante la conquista. Mientras algunos los retratarían como cómplices de los españoles otros los presentan como protectores de los indígenas. En el caso tanto de García Gloryo como de Garza Rivera, es la visión precedente la que predomina (ver Fig. 66), mientras que en el caso de Rivera, por ejemplo, estos se mostrarán como protectores de los mismos (ver Fig. 67), como ocurre en un fragmento de la *Historia de México a través de los siglos*, pintado en el Palacio Nacional.

Otra escena en la que queda de manifiesto este criticismo a la Iglesia en los murales de la Casa del Campesino es aquella que se encuentra representada en la parte alta del muro oeste y da cuenta de las torturas que la Iglesia o la Santa Inquisición infligía a los herejes (ver Fig. 62). No deja de llamar la atención que García Gloryo ambientara esta escena con los propios mártires, sí, pero además con los frailes franciscanos y no incluyera, en cambio, a ninguno de los verdugos. Lo que ocurre es que, como se ha mencionado anteriormente, los frailes son cómplices en el menor de los casos o partícipes activos en el infortunio de los indígenas o, como en este caso, de los herejes.



Fig. 66. Indígenas presentando un tributo de frutos a los españoles. Muro este, parte superior.



Fig. 67. Fragmento de *Historia de México a través de los siglos*. Rivera. Fresco, 1929 – 1935. Palacio Nacional. Ciudad de México.

En el caso de Crescenciano Garza la manifestación del desencanto religioso es más moderada, pero no deja de ser patente. Una escena cargada de un simbolismo es la que rodea a la figura del cura Hidalgo. Éste no alza sus manos hacia lo alto invocando a Dios o al cielo, sino que extiende sus manos hacia la multitud que se alza delante de él, indicando que la salvación no está en el cielo sino en la tierra (ver Fig. 68).

Por otro lado, a diferencia de otros murales que representan el movimiento y la lucha de forma dinámica, aquí atendemos a una escena sobria, en la que salvo Hidalgo quien extiende sus manos hacia la multitud, los demás héroes permanecen estáticos, casi rígidos. Allende sostiene una espada en su mano derecha pero lejos de blandirla, ésta desfallece, impávida, hacia el suelo. La Corregidora, junto con Aldama, yacen de perfil sin ningún atisbo de emoción o de furor en sus rostros. El semblante del héroe de la independencia, por su parte, resulta igualmente impertérrito.

Al menos, en primera instancia, no son estos los elementos o sentimientos tradicionalmente asociados con el movimiento pues si de algo peca esta escena es de un exceso de sobriedad. Sin embargo, tampoco es un caso único en el muralismo mexicano. Valga para evidenciar esto una breve comparación con otro fragmento de uno de los murales que Diego Rivera pintó en el muro poniente del Palacio Nacional en donde se amalgama de igual forma a una serie de personajes diversos. Aunque la disposición de las figuras es diferente hay una mimesis en cuanto a la representación de las figuras de la Corregidora y Allende quien es el que sostiene la proclama de independencia en este caso (ver Fig. 69).



Fig. 68. Detalle del cura Hidalgo.



Fig. 69. Detalle de *Historia de México a través de los siglos*. Rivera. Fresco, 1929 – 1935. Palacio Nacional. Ciudad de México.

La influencia de la llamada Escuela Mexicana de Pintura fue muy importante en la conformación del mural, no sólo a nivel técnico sino ideológico, siendo fundamental tanto para la conformación de la parte asignada a Crescenciano Garza Rivera como la de Gustavo Gloryo. Diego Rivera acaso sea quien haya ejercido su mayor impronta, pero también lo hicieron David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco.

Una de las escenas en donde podemos percatarnos de esta influencia es en la que adorna la bóveda en el área del coro. Ahí aparece la figura de un hombre encadenado (ver Fig. 54). Es, además, la figura de mayor dimensión en todo el recinto, superando incluso a la de Lázaro Cárdenas unos metros debajo y nos hace pensar si se trata del mítico Prometeo quien, según Esquilo, robó el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres. La figura, *per se*, está anatómicamente bien formada o proporcionalmente deformada, y guarda una mayor semejanza con las figuras asociadas con el muralismo mexicano tradicional en cuanto al manejo de las formas, los tonos y los colores. Un círculo azul y otro concéntrico negro envuelven al hombre, al igual que un halo de llamas rojas.

La plasticidad de su torso es remarcable, así como la tonificación de sus músculos, aunque la parte inferior de su cuerpo se pierde en medio de un mar de llamas. Su rostro, en el que sobresale un ojo rasgado, a su vez, denota una templanza que contrasta con el ambiente infernal que se desarrolla en su entorno. Al observar detenidamente la figura, sin embargo, nos percatamos de la posición desgarbada en que se encuentra su brazo izquierdo. Es evidente el contraste en el manejo de formas entre ambos brazos que lleva a uno a especular si se debe a un mal manejo anatómico por parte del artista o si fue obra de alguno de los restauradores.

Hay, por lo demás, una similitud ineludible, entre esta imagen y la que pintara José Clemente Orozco en el comedor del Pomona College, en Estados Unidos, en 1930, el primer mural de los Tres Grandes en ser pintado en aquel país (ver Fig. 70). La escena que plasmó Orozco es una recreación del mito de Prometeo.

Las semejanzas entre los murales son evidentes en cuanto a los colores y en cuanto a la distribución espacial del mural. Ambas imágenes están restringidas por un arco y una cúpula, respectivamente, lo que obliga al autor a ceñirse a esos parámetros arquitectónicos para dotar a la obra de su vitalidad. Ambas son figuras colosales que acaparan la totalidad de la escena y ambas están envueltas en un círculo de fuego. Sólo que Prometeo, el de Orozco, jala el fuego del cielo hacia la tierra para compartirlo con los hombres que antes habían sido creados a partir del barro y que ahora yacen expectantes ante la hazaña del titán. El Prometeo de Gloryo, en cambio, está ceñido en sus muñecas y en sus tobillos por sendas cadenas, lo que además, condiciona su movilidad a diferencia del de Orozco el cual goza de mayor movilidad. El de Gloryo, además parece ser consumido por las llamas pues estas envuelven la parte inferior de su cuerpo, pero a pesar de ello no hay ningún rastro de agonía en ese rostro estoico que observa a los visitantes desplazarse debajo de él.

Otra escena donde se aprecia la influencia de Orozco es en el área del coro del auditorio, ahí Crescenciano Garza Rivera dio cuenta de los triunfos de la Revolución al hacer referencia al derrocamiento del latifundismo representado mediante la pugna entre un indígena y un español, pero sobre todo en el lado oeste de la pared sur, Garza Rivera trazó una alegoría de la educación rural. Lo hizo mediante la figura de una maestra quien instruye a un grupo de niños y niñas justo al final de un camino que conduce a una escuela rural. La imagen es muy similar a una escena que representara José Clemente

Orozco en la biblioteca del Dartmouth College, en New Hampshire, Estados Unidos, llamado *The Epic Of American Civilization*. En dicho mural (ver Fig. 71) se aprecia, entre muchas otras escenas, una en la que aparece una maestra rubia al frente de una escuela, al fondo, acompañada de un grupo de niñas y niños, todos rubios, quienes permanecen a su alrededor. Aunque la escena no es idéntica, es muy similar a la que representó Garza Rivera.

En la escena del auditorio (ver Fig. 72) aparece la misma escuela al fondo, con una estructura muy similar, casi idéntica. Aparecen un grupo de niños dispuestos en una forma muy similar, vestidos de igual manera y con un corte de cabello idéntico. Difieren, eso sí en los colores. La maestra de Garza Rivera, lleva el cabello obscuro y además lee al grupo de niños, a diferencia de la de Orozco quien sólo sostiene el libro en sus manos. El grupo de niñas en el caso de él llevan el mismo uniforme, mientras que las de Garza Rivera difieren en sus vestimentas y cargan, a diferencia del mural de Orozco, un libro en sus manos. Acaso lo que más llama la atención es la disposición de los elementos, a pesar de que tienen algunas variantes es inevitable pensar que Garza Rivera conoció el mural de Orozco (pintado entre 1932 y 1934) pues estuvo viviendo en aquel país durante un tiempo y pintó su mural cuatro años después. El caso de la escuela y la escena, en concreto es muy similar.

Como dato adicional, a la derecha de la escena ilustrada por Orozco yace un grupo de generales portando sendos sombreros bicornios, muy similares al que se suele asociar con Porfirio Díaz cuando se le retrata en todo su esplendor. La disposición de los personajes y la forma en que van vestidos nos hace pensar en los que están registrados en la parte inferior del mural en esa misma pared (ver Fig. 39).



Fig. 70. *Prometeo*. Orozco. Fresco, 1930. Pomona College, Claremont, California, EE. UU.



Fig. 71. Fragmento de *The epic of American civilization*. Orozco. Fresco, 1932-1934. Dartmouth College, New Hampshire, EE. UU.

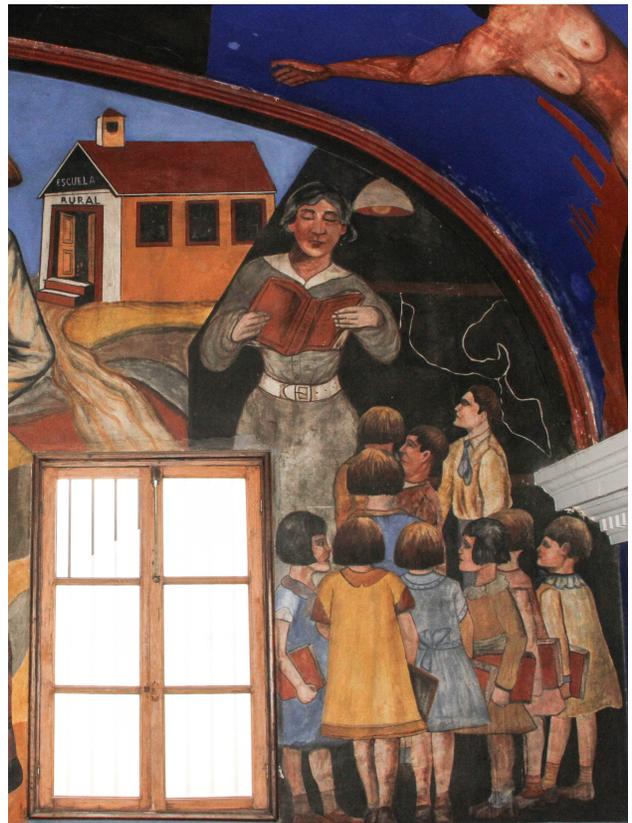


Fig. 72. Maestra leyendo a un grupo de niños. Muro sur, parte alta.

5.4 La influencia del muralismo europeo

Si la influencia del muralismo mexicano es muy evidente y directa en la conformación de los murales de la Casa del Campesino la influencia del muralismo europeo no lo es tanto, al menos no de manera directa a pesar de que, como vimos, Crescenciano Garza también realizó sus andanzas europeas. Como ya se ha dicho, al entrar al auditorio uno tiene una reminiscencia en relación a la estructura con los murales de la Capilla Scrovegni, sólo que allá la lectura es en espiral descendiente y aquí sólo hay dos líneas narrativas, una independiente de la otra. No obstante, hay ejemplos en los que resulta evidente la impronta de la influencia europea, en particular en el caso de Gustavo Gloryo.

La escena se representa en uno de los recuadros superiores, en la pared este. Ahí Gloryo desglosa de manera pulcra el choque violento entre los indígenas y los conquistadores. El terror de los indígenas, la furia y el vigor de los equinos, así como el estoicismo de los conquistadores es remarcable (ver Fig. 58). A diferencia de los équidos rígidos y estáticos de Garza Rivera, los de Gloryo son vivaces, impávidos y enérgicos. más semejantes a los llamativos corceles que Paolo Uccello pintara en la “Battaglia di San Romano” (Ver. Fig. 73). La perspectiva linear es semejante y en ambos casos destacan las lanzas que la caballería de la izquierda alza para intimidar a las fuerzas de la derecha que son abatidas. Ambas imágenes giran en torno al vigor de los caballos, en el caso de Gustavo Gloryo, no sólo comandan a los españoles sino que comandan la totalidad de la escena con sus cabezas feroces. Basta mirar los ojos fulgurantes del corcel al centro para notarlo. Y si ello no bastara para sembrar el terror en el rostro de los indígenas que están a punto de ser embestidos, una docena de lanzas comandadas por cuatro españoles con relucientes armaduras y yelmos están dispuestos a hacerlo.

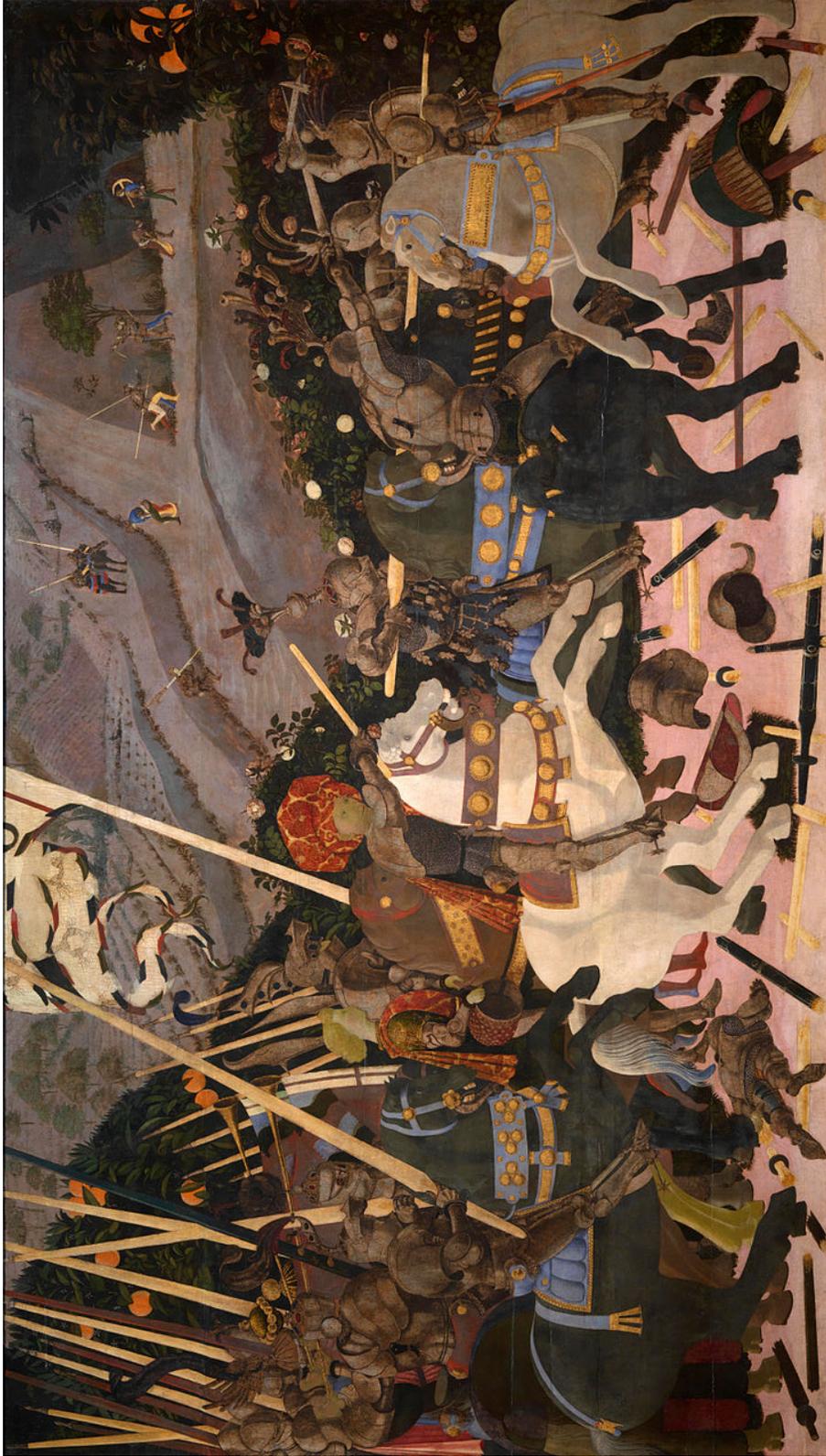


Fig. 73. *Battaglia di San Romano*. Paolo Uccello. Tempera, 1438-1440. National Gallery, Londres.

5.5 Otras influencias

A la par de las influencias que tanto Gloryo como Crescenciano Garza Rivera tomaron de la tradición muralista europea y mexicana resulta evidente la influencia de otras artes, particularmente la fotografía. Si ya se señalaron en su momento las similitudes que existen entre el retrato de Nicolás Bravo y el óleo a cargo de José Inés Tovilal, estas similitudes son más profundas si se analiza la imagen de Pancho Villa (ver Fig. 74) y se le compara con aquella fotografía en la que se ve al *Centauro del Norte* entrando a Ojinaga (ver Fig. 75). Lo mismo ocurre en el caso del reparto agrario a cargo de Lucio Blanco.

En el caso de la primera escena la representación es tan similar que cuesta trabajo pensar que sea obra de la coincidencia. La inclinación de Villa, su manera de montar el caballo, la posición del corcel, la forma de asir las riendas, todo coincide. Sin embargo, en la representación del mural la figura de Villa desfallece y no resulta tan imponente como la de su equino, incluso la expresión de su rostro resulta algo tímida y atípica de las representaciones y del carácter tradicionalmente atribuido al jefe revolucionario. La única discrepancia que podemos encontrar yace en la forma trémula e incluso pusilánime con que Villa sostiene un pañuelo rojo en el que está escrita la leyenda REVOLUCIÓN EN MARCHA.

Acaso como una forma de suplir la falta de vitalidad en la representación, a las patas de su corcel, un campesino le rinde pleitesía al *Centauro del Norte*, hincado con los brazos extendidos hacia la figura de Villa y con la cabeza inclinada hacia el suelo. En su mano izquierda sostiene un fusil y lleva sobre su espalda un par de cananas.



Fig. 74. Pancho Villa. Muro oeste.



Fig. 75. Fotografía de Pancho Villa. [s. a.]

La escena que culmina con la narrativa de la historia de México en la pared oeste, previa al gran collage que se extiende en la pared norte, tiene que ver con el reparto de tierras a cargo de Lucio Blanco, luego de confiscar un inmueble al Gral. Félix Díaz. Sentados detrás de una mesa con un mantel cuadrado, los rebeldes, comandados por Lucio Blanco vendían parcelas a precios módicos con la única condición de que los compradores se comprometieran a vivir en los terrenos.

La escena es descrita en las páginas del diario *Bisbee Daily Review* de Arizona, el 16 de septiembre de 1913 (ver Fig. 76). La distribución de los personajes es idéntica, la posición de sus cuerpos, incluso los partidarios detrás de ellos permanecen con la misma expectativa y con la vista hacia la mesa en el caso de dos de ellos. Uno más que no aparece por completo en la fotografía extiende su mano. Garza Rivera completa la escena haciendo que sea él quien entregue el título de propiedad. Sin embargo, es Lucio Blanco quien comanda la escena tanto en la imagen mural como en la fotografía. Lo podemos identificar por su bigote, así como por ser el líder que firma el reparto agrario. La escena mural (ver Fig. 77). es complementada por un grupo de campesinos, ausentes en la fotografía, delante de la mesa quienes son los beneficiarios del reparto agrario. Según da cuenta el diario, el reparto incluyó casi 30,000 hectáreas que se le habían confiscado al general Díaz.



Fig. 76. General Lucio Blanco firmando títulos de propiedad.



Fig. 77. Lucio Blanco repartiendo tierras a los campesinos. Muro oeste.

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

La magnitud de la obra que hemos presentado aquí, así como la heterogeneidad de los elementos que la conforman no permiten sino llevar a cabo algo cercano a un bosquejo que posibilite un mejor acercamiento, y un mayor entendimiento, de la misma. A lo largo del camino andado fuimos constatamos no sólo cuál fue el origen histórico-social e incluso crono-geográfico del muralismo en general, sino quiénes fueron los actores que participaron en su desarrollo, así como las circunstancias que lo propiciaron. Posteriormente nos embarcamos en los vericuetos que desencadenaron un movimiento artístico muy particular, de raíces prehispánicas, consagrado en el territorio nacional y que desembocó, ulteriormente, en el mural aquí analizado.

Sin lugar a dudas, la formación europea, particularmente, anclada en el simbolismo y en el cubismo, en el caso de Crescenciano Garza Rivera, la tradición prehispánica y la vertiente comunista, en el caso de Gustavo Gloryo, así como la influencia de la Escuela Mexicana de Pintura en el caso de ambos; sin dejar de mencionar la inoportuna muerte de Gloryo, fueron, como vimos, factores decisivos para la realización del mural.

Entre 1936 y 1938, años en que se pinta el mural, Orozco pintaba sus frescos del Hospicio Cabañas, los cuales incluirían *El hombre de fuego* y serían terminados un año después; Siqueiros recién había dejado de trabajar en su Experimental Workshop para

participar en la Guerra Civil Española, donde lucharía como voluntario; mientras que Rivera publicaba junto con André Bretón un *Manifeste pour l'Art Révolutionnaire*.

En cuanto a la técnica, Gloryo primero y Garza Rivera después continuaron la tradición de usar el fresco y el temple, las técnicas más difundida entre los muralistas, en particular el fresco, dadas sus bondades en relación a su longevidad. Asimismo, ambos retomaron de los muralistas mexicanos las temáticas que reivindicaban a los pueblos indígenas o perpetuaban su estigmatización como un pueblo oprimido y avasallado para posteriormente narrar el despertar del pueblo mexicano a través de sus distintos periodos (Independencia, Revolución y reforma agraria), ensalzando a sus héroes y a sus figuras más emblemáticas. Dejando al enemigo, no obstante, en el caso de Garza Rivera, siempre al margen de las representaciones.

Constatamos de forma evidente la distancia que separa la parte superior, la atribuida tradicionalmente a Gustavo García Gloryo y la parte inferior, atribuida a Crescenciano Garza Rivera. Las dos obras, como vimos, se distancian en cuanto al tratamiento, los colores, las figuras, las formas y la predominancia de temas prehispánicos en el caso precedente y la abundancia de las gestas revolucionarias en el caso ceterior. Garza Rivera —a diferencia de lo que buscaba Jorge Vicario Román (el otro candidato a completar los murales tras la muerte de Gloryo)— decidió mantener y proyectar los trabajos de García Gloryo dando un seguimiento a lo que aquél había elaborado en la parte superior pero distanciándose, en su muy particular forma, de él. Desplazar al enemigo del escenario fue sólo el punto de partida, Garza Rivera avivó los colores ocres, más típicos del muralismo prehispánico, que predominaban en los trazos de Gloryo, mitificó a los personajes, más sobrios y circunspectos en la parte superior y los dotó de más vivacidad y vigor en la parte inferior; se apartó de forma tajante de la

influencia comunista asociada a Glorío y claramente representada con estrellas rojas así como con una hoz y un martillo, en la parte sur del mural. Y, finalmente, ensalzó el aporte de Lázaro Cárdenas en la historia nacional.

Es innegable, asimismo, que la formación, tanto en Europa como en México, que recibió Crescenciano Garza influyó en el tratamiento que realizó. Es difícil y no fue nuestra tarea establecer si su bagaje como ilustrador lo acreditaba para emprender una tarea titánica como la que emprendió. Sin duda, Crescenciano Garza no pudo mantenerse ajeno a la atención que acaparaban el resto de los muralistas como Rivera, Orozco o Siqueiros y buscó, fructuosa o infructuosamente, imitarlos, particularmente en la representación en la pared este, alusiva al movimiento de independencia. La influencia que los tres grandes provocaron en él fue determinante, para decirlo de forma sucinta, en cuanto a la narrativa o habríamos de decir, en cuanto a la narratología del mural. Las relaciones que estableció entre este mural y algunos de los grandes murales mexicanos fueron señaladas en su debido momento y nos ayudan a concluir que a pesar de que fueron un punto de partida, el mural *per se* no es una mera imitación de los mismos sino que va más allá tratando de encontrar una identidad propia, incluso marginal, haciendo un guiño a la cultura local particularmente en la pared oeste y en la pared norte.

Por otra parte, la alusión a los distintos periodos en los que tradicionalmente se divide la historia nacional es clara y evidente y sirve como punto de partida para hacer la lectura de los murales. La narración parte del conflicto entre indígenas y españoles en el momento posterior a la conquista, como se ejemplifica claramente en la parte superior, y en las áreas que flanquean la parte del foro, continúa con el movimiento insurgente de independencia, posteriormente hace una breve elipsis en la parte sur, enfatizando el

periodo de reformas, y prosigue con un largo homenaje a la Revolución para culminar la narrativa con una recapitulación de sus hazañas y de sus mayores logros: el reparto agrario. A modo de epílogo, el mural concluye con una visión casi profética respecto a los triunfos que había alcanzado y conseguiría el movimiento, así como una alusión más que evidente hacia la modernidad. Es innegable que para la consolidación de un nuevo orden social más democrático y progresista la figura de Lázaro Cárdenas es inalienable. Y por lo tanto es su figura la que destaca en el inmenso collage que adorna la pared norte.

Otro aspecto estudiado fue aquel relacionado con algunas carencias técnicas y anatómicas perceptibles en la representación del mural, particularmente en la parte inferior. A pesar de ser un destacado ilustrador Garza Rivera no era un muralista aventajado y eso se manifiesta en la deficiencia que aquejan algunas representaciones, pero resta decir en qué medida fueron o no intencionales y en qué medida fueron o no obra de su mano. A pesar de la aparente deficiencia, algo hay de valioso, de rescatable, en ellas. Lo que sucede es que el conjunto proyecta una armonía que a pesar de proponer una nueva estética —e incluso a pesar de no apoyarse en las deformaciones típicas del muralismo mexicano, como el de Rivera, por ejemplo—, los murales de la Casa del Campesino se mueven en un plano que le permite acaparar la vista de quien contempla y generar una atracción muy peculiar. Ocurre aquí algo similar a lo que Gombrich plantea cuando describe *El nacimiento de Venus* de Botticelli

Su cuadro forma un patrón perfectamente armónico. Pero Pollaiuolo podría haber dicho que Botticelli lo había hecho sacrificando algunos de los logros que él había intentado preservar. Las figuras de Botticelli parecen menos sólidas. No son tan precisas como las de Pollaiuolo o Masaccio. Los movimientos graciosos y las líneas melodiosas de su composición recuerdan la tradición gótica de Ghiberti y Fra Angelico, e incluso el arte del siglo XIV, como la *Anunciación* de

Simone Martini. La Venus de Botticelli es tan hermosa que no nos percatamos de la longitud antinatural de su cuello, la pronunciada caída de sus hombros y la extraña forma en que su brazo izquierdo está articulado al cuerpo. O más bien debemos decir que estas libertades que Botticelli tomó para lograr un contorno gracioso, añaden a la belleza y armonía del diseño porque realzan la impresión de un ser infinitamente tierno y delicado, arrastrado a nuestras costas como un regalo del cielo⁷¹ (p. 198. 2006).

El muralismo funcionó como un "ejercicio ideológico deliberado" como lo llamaba Paz e incluso "catequizante". En medio del analfabetismo imperante en el país, la pintura mural buscó transmitir un mensaje y propagar la ideología propia de un pueblo ya que, como señala Couto (1872) "el pueblo no sabía leer y entendía mejor por los ojos". Esa era la función que circundaba su gestación y la cual buscaba perdurar por el paso del tiempo.

Por último, uno de las cualidades principales que se le atribuyen a la pintura mural es el de su amplio alcance y su monumentalidad. Así lo manifestaba David Alfaro Siqueiros en sus escritos: los murales recuperarían los espacios y alcanzarían audiencias mayúsculas. Siqueiros se refería, sin duda, al alcance colectivo y simultáneo, por decirlo de una forma, que lograría el mural, pero seguramente también se refería al alcance que lograrían los murales gracias a su pervivencia y el contacto que tendrían con generaciones futuras. En ese tenor, esa afirmación puede ser aplicable a los murales aquí estudiados. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar el estado actual en que se

⁷¹ His picture forms, in fact, a perfectly harmonious pattern. But Pollaiuolo might have said that Botticelli had done so by sacrificing some of the achievements he had tried so hard to preserve. Botticelli's figures look less solid. They are not so correctly drawn as Pollaiuolo or Masaccio's. The graceful movements and melodious lines of his composition recall the Gothic tradition of Ghiberti and Fra Angelico, perhaps even the art of the fourteenth century - works such as Simone Martini's *Annunciation*. Botticelli's Venus is so beautiful that we do not notice the unnatural length of her neck, the steep fall of her shoulders and the queer way her left arm is hinged to the body. Or, rather, we should say that these liberties which Botticelli took with nature in order to achieve a graceful outline add to the beauty and harmony of the design because they enhance the impression of an infinitely tender and delicate being, wafted to our shores as a gift from Heaven.

encuentra el mismo y que a pesar de su monumentalidad ya muestra una desatención y afectaciones causadas por la filtración de humedad. En dos ocasiones anteriores ya se ha restaurado y el exhorto ahora es a convocar a las autoridades competentes para llevar a cabo una tercera restauración que ayude a que perviva una de las manifestaciones más importantes de la pintura mural que se ha llevado a cabo en nuestra ciudad lo que permita posteriores estudios al respecto.

El alcance de este trabajo, como se ha manifestado, fue limitado, aunque no por falta de voluntad sino por la misma monumentalidad del mural y por otro lado porque profundizar en todas las posibilidades de interpretación y de lectura del mismo, duplicaría fácilmente la extensión de esta investigación. Quedaron manifiestas, eso sí, las influencias de la pintura mural europea, así como la influencia de la Escuela Mexicana de Pintura, no sólo en cuanto a los temas y técnicas sino respecto a los motivos. Al igual que la impronta de otras manifestaciones artísticas como la pintura al óleo o la fotografía. Queda, eso sí, la posibilidad de continuar esta investigación, de seguir alguna de las muchas vertientes que se pueden desprender de aquí. Es posible,

- a) Por un lado, ahondar en la interpretación semiótica de los murales;
- b) Indagar en las posibilidades lectoras mediante una narratología;
- c) Análisis para la comprensión del maniqueísmo;
- d) Estudio comparativo entre los estilos de los dos autores.

Son algunas oportunidades de investigación, pero hay muchas otras. El rumbo queda señalado, resta emprender el camino.

BIBLIOGRAFÍA

- Arreola Martínez, B. (noviembre 2009). “El caudillo cultural de la Nación” en *Casa del Tiempo*, III, p. 4-10.
- Azuela de la Cueva, A. (2005). *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social*. México: El Colegio de Michoacán/Fondo de Cultura Económica.
- Berenson, B. (1909). *The central Italian painters of the renaissance*. New York: Putnam.
- (1902). *The Florentine painters of the renaissance*. New York: Putnam.
- Cárdenas, F. (1932). *Informe de gobierno 1931-1932*. Monterrey, N. L.: Congreso del Estado.
- Carrillo, R. (1983). *Pintura mural de México*. México: Panorama editorial.
- Cartwright, J. (1903). *Sandro Botticelli*. Londres: Duckworth & co.
- Cazenave-Tapie, C. (1996). *La pintura mural del siglo XVI*. México: F. C. E.
- Charlot, J. (1963) *The Mexican Mural Renaissance: 1920 – 1925*. New Haven: Yale University Press.
- Clark, K. (1971) *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Collin Harguindeguy, L. (2003). *Mito e historia en el muralismo mexicano*. XXV 25-47. Buenos Aires, Argentina. Disponible en:
http://sic.conaculta.gob.mx/centrodoc_documentos/513.pdf
- CONACULTA. *José Vasconcelos, impulsor de la educación a través del muralismo*. Recuperado el 04 septiembre 2013, de <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=19142#.U0GoFNznIEQ>.
- Conde, T. del (1994) *Historia Mínima del arte mexicano en el Siglo XX*. México: Átame Ediciones.
- Cortés, H. (1975) *Cartas de relación*. México: Editorial Porrúa.

Couto, B. J. (1872) *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/dialogo-sobre-la-historia-de-la-pintura-en-mexico--0/>

Cruttwell, M. (1899). *Luca Signorelli*. Londres: George Bell & Sons.

De Selincourt, B. (1905). *Giotto*. Londres: Duckworth and co.

“Declara el Secretario de Gobierno en el asunto del pintor Vicario Román”, *El Porvenir*, Monterrey, 11 de julio de 1937, p.1.

Díaz del Castillo, B. (1971) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona: Círculo de lectores.

Dickerman, L y Anna Indyck-Lopez. (2011). *Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art.

Eco, U. (1962). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

(1989). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.

(1962). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

El Nortevideo (2011, julio 26) *Restauran mural en Casa del Campesino*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qExRQDOAr-8>

Enciclopedia Hispánica. (1997). *Muralismo*. (Vol. 10, p. 267-268). Kentucky, EE. UU.: Encyclopaedia Britannica.

Fernández, J. (1980). *Arte mexicano*. México: Editorial Porrúa.

Fernández Arenas, J. (1990). *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos.

Galindo Trejo, J. (2004). “Del cielo al muro: La visión astronómica del hombre mesoamericano” en *Muros que hablan. Ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*. México: El Colegio Nacional.

Gombrich, E. H. (2006). *The story of art*. China: Phaidon.

Garza Villarreal, G. (Coord). (1995). *Atlas de Monterrey*. Monterrey: Gobierno del Estado de Nuevo León.

Gracia Vicente, A. (2011). *Arte, con mayúscula*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Guerrero, A. (1938). *Informe de gobierno 1937-1938*. Monterrey, N. L.: Congreso del Estado.

Guerrero, R. F. (1968). *Historia general del Arte Mexicano*. (Vol. I). Italia: Editorial Hermes.

Hauser, A. (1951). *The Social History of Art*. (Vol. 1). EE. UU.: Vintage Books.

Herner, I. (2010). *Siqueiros: del paraíso a la utopía*. México: Miguel Ángel Porrúa.

Hutton, E. (1907). *Perugino*. Nueva York. E.P. Dutton.

“Inauguración de la Universidad de Nuevo León”. (1933). Monterrey, N. L.

Jenofonte. (1994). *La expedición de los diez mil días (Anábasis)*. Barcelona: Edicomunicación.

León-Portilla, M. (1960). *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días, de Justino Fernández*. Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas, 8 (29), p. 77-80. Consultado de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/693/680>

Luna Arroyo, A. (1992). *Dr. Atl*. México: Salvat.

Masters in Art: A series of illustrated monographs (1901). Lexington, EE. UU.: Bates and Guild.

(1902).

(1905).

(1907).

Mayer, R. (1957). *The artist's handbook of materials and techniques*. The Viking Press. New York.

Mérida, C. (1987). *Escritos de Carlos Mérida sobre arte: el muralismo*. México: INBA.

“Mexicans rebels help themselves to general Felix Diaz’s 73,000-acre estate”. (16 de septiembre de 1913). *Bisbee Daily Review de Arizona*, p. 1.

Monsiváis, C. (2010). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.

Orozco, J. C. (1981). *Autobiografía*. México: Era.

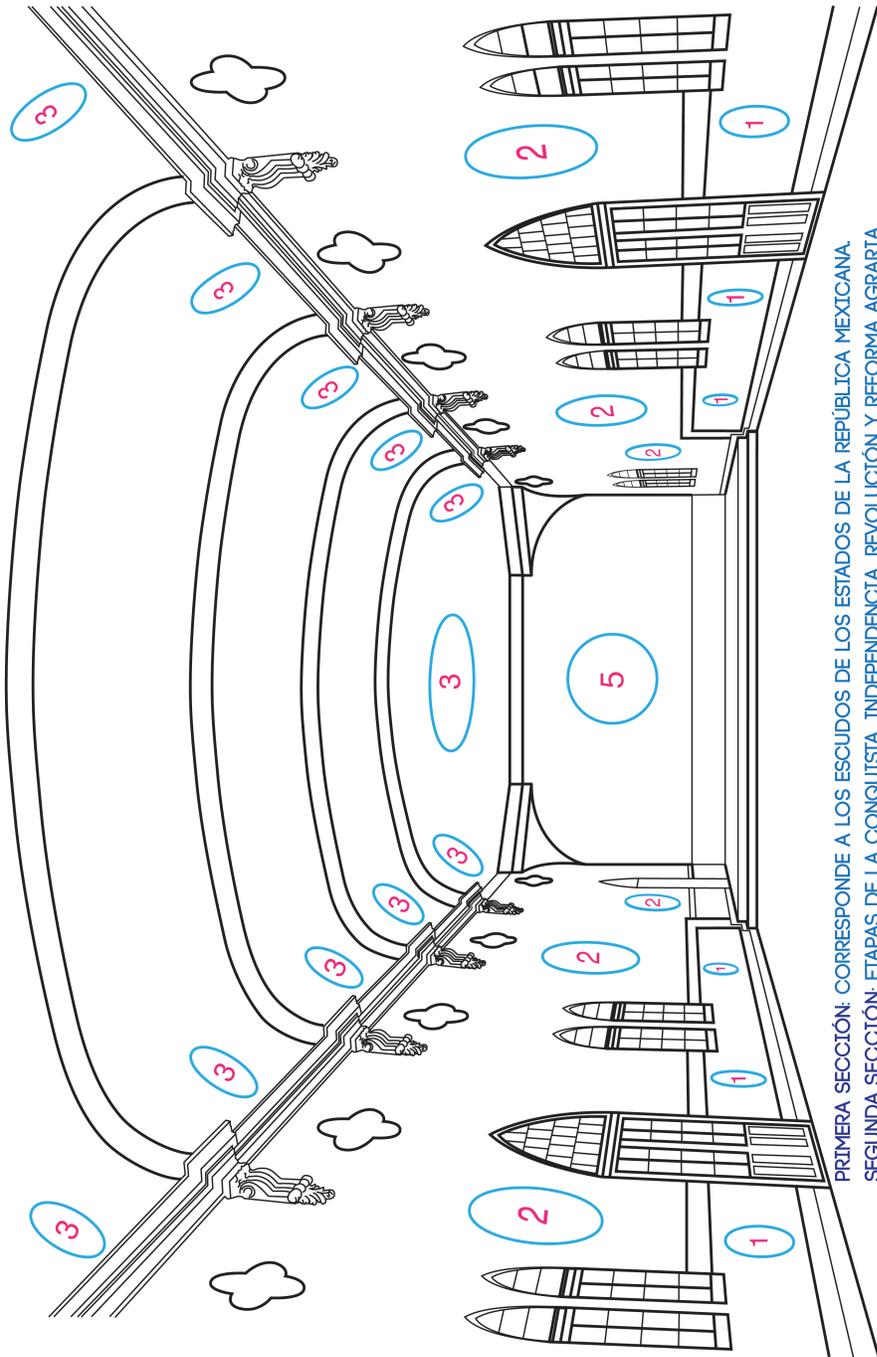
Ortega, A. (1997). *Pintura mural mesoamericana*. México: Conaculta.

Ortiz Ávila, R. (1936). "Los murales del Auditorium Emiliano Zapata". *El Nacional: Diario popular*. México, D. F. Domingo 19 de enero de 1936.

- Panofksy, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Editorial Alianza.
- Paz, O. (1950). “Máscaras mexicanas” en *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica. pp. 26 – 41.
- Ramírez, E. (2009). *El triunfo de la cultura*. Monterrey, N. L.: Fondo Editorial de Nuevo León/UANL.
- Rolland, R. (1908). *Vie de Michel Ange*. París: Hachette.
- Rodríguez Prampolini, I. (1983). *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México: UNAM.
- Ruskin, J. (1900). Giotto and his works in Padua: Being an explanatory notice of the frescoes in the Arena Chapel. Londrés: Sunnyside, Orpington G. Allen.
- Salazar, H. y Xavier Moyssén L. (2000). “La entrada al nuevo siglo” en Artes plásticas de Nuevo León: 100 años de historia siglo XX. Museo de Monterrey.
- Strachey, H. (1900). *Raphael*. Londres: George Bell & sons.
- Tibol, R. (1996). *Palabras de Siqueiros*. México: FCE.
- Thuillier, J. (2008). “En busca de una definición del arte” en Teoría general de la historia del arte. México: Fondo de Cultura Económica., p. 15 – 74.
- UNESCO World Heritage Centre. (2014). *Hospicio Cabañas, Guadalajara*. Recuperado el 04 septiembre 2013 de <http://whc.unesco.org/en/list/815#media>.
- Vasari, Giorgio. (1963) *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*. Trad. Julio E. Payró. W. M. Jackson Inc. Editores. México. Vol. XII
- Vázquez, A. (15 de julio de 2010). “Recuperan esplendor de murales”. *El Norte*.
- Villarreal, E. (s. a.) *La creación*. Recuperado el 09 septiembre 2013 de <http://www.conservatorianos.com.mx/3villarreal.html>

APÉNDICE

MURO NORTE



PRIMERA SECCIÓN: CORRESPONDE A LOS ESCUDOS DE LOS ESTADOS DE LA REPÚBLICA MEXICANA.
SEGUNDA SECCIÓN: ETAPAS DE LA CONQUISTA, INDEPENDENCIA, REVOLUCIÓN Y REFORMA AGRARIA.
TERCERA SECCIÓN: CORRESPONDE A GUSTAVO GLORYO Y REPRESENTA DIVERSAS FASES DE LA ÉPOCA PRECOLONIAL.
CUARTA SECCIÓN: CORRESPONDE A LA REFORMA (PARTE BAJA) Y AL LATIFUNDISMO Y LA EDUCACIÓN RURAL (PARTE SUPERIOR).
QUINTA SECCIÓN: FIGURAS DE LAZARO CARDENAS Y LOS TRIUNFOS DE LA REVOLUCIÓN.

MURO SUR

