



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
PINTURA

LA SIMBOLOGÍA RELIGIOSA EN LA PINTURA FIGURATIVA
MEXICANA DEL SIGLO XXI:
REVISIÓN DE LA SERIE “MI NOMBRE ES LEGIÓN”,
DE FRANCISCO SORIANO FERNÁNDEZ, A LA LUZ DE ESTOS SÍMBOLOS.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
FRANCISCO SORIANO FERNÁNDEZ

TUTOR
MTRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

MÉXICO, D.F. FEBRERO 2013

UNAM
POSGRADO
Artes y Diseño 

La simbología religiosa en la
pintura figurativa
mexicana del siglo XXI:
Revisión de la serie
“Mi nombre es legión”
a la luz de estos símbolos

Francisco Soriano Fernández

Universidad Nacional Autónoma de México.

*Vestís y ataviáis a la Virgen como a vuestras cortesanas
y le dais los rasgos de vuestras amantes.*

— Girolamo Maria Francesco Matteo Savonarola

Dedicado a mi madre que se nos adelantó en el viaje.

Agradecimientos

A mi padre y mis hermanos por mantenerme en rumbo.

A Alejandra por su compañía en las buenas y en las malas.

Por su apoyo y su peculiar sentido del humor a mi tutora.

Mtra. Laura Alicia Corona Cabrera

Por mostrarme la diferencia entre pintar y hacer arte.

Mtro. Darío Meléndez Manzano

Por enseñarme lo lejos que está cualquiera del conocimiento.

Mtro. Fermín Javier Ruiloba Ausín

Por ponerme los pies en la tierra.

Dr. Antonio Salazar Bañuelos

Por prestarme un espacio en una ciudad extraña.

Dra. Alma Orozco

Por la plática y la inesperada humildad

Mtro. Arturo Rivera

A los amigos, compañeros y contrincantes.

Índice

Introducción.....	15
-------------------	----

Capítulo I

Breve historia del símbolo religioso en la pintura mexicana.....	19
---	----

1.1 Aproximación al término “arte realista”. Características principales.....	21
--	----

1.1.1 Arte realista en México. Breve historia del realismo como motivo plástico.....	25
---	----

1.2 La religiosidad como tema en la pintura de la Nueva España.....	37
--	----

1.2.1 El fenómeno del angelismo y la trinidad en la pintura mexicana de los siglos XVI y XVII.....	41
---	----

1.2.2 El culto a la Virgen en la pintura mexicana Novohispana.....	51
---	----

1.3 Evolución de los motivos religiosos en la pintura realista mexicana hasta la actualidad.....	57
---	----

Capítulo II

Exponentes actuales de la pintura realista mexicana y su relación con el símbolo religioso como recurso.....	79
2.1 Criterios para la selección de pintores realistas mexicanos a estudiar.....	81
2.2 Autores específicos: Arturo Rivera, Daniel Lezama, Rafael Cauduro. Importancia del simbolismo religioso como método expresivo.....	91
2.3 Análisis de obras: <i>Coraza</i> , de Arturo Rivera, <i>El sueño de Juan Diego</i> , de Daniel Lezama, y <i>El Ángel</i> , de Rafael Cauduro.....	95

Capítulo III

Propuesta plástica personal.....	135
3.1 Del intento de pintar al intento de hacer arte.....	137
3.2 <i>Mi nombre es Legión</i>	141
3.3 Descripción de la serie <i>Éramos legión</i> y revisión del sentido simbólico presente en ella.....	149
3.3.1 Proceso creativo en la serie <i>Éramos legión</i>	163
3.3.2 Proceso pictórico en la serie <i>Éramos legión</i>	169
Conclusiones.....	171
Fuentes de consulta.....	211

Introducción

Un personaje antropomorfo recorre un desierto de arena roja. Arrastra una cruz incapaz de soportar su peso pero lo suficientemente grande para impedir el libre movimiento de esa criatura de piel amarillenta que carece de ojos. Al fondo, un azul oscuro se funde con las montañas insinuadas en las sombras y dos cruces erguidas se retuercen en un violento espasmo. Tal es la descripción que recuerdo de la primera pieza que realicé alrededor del año mil novecientos noventa y nueve. En una obvia inmadurez tanto mental como técnica, el primer impulso de crear una obra de gran formato me llevó a un resultado poco menos que un mamarracho del cual no poseo original ni registro. Sin embargo la temática era obvia, un Cristo que se dirige en soledad hacia el destino inexorable de su condición de redentor. En la ausencia de sus verdugos el hijo de Dios se enfrentaba al despoblado de un suicidio atestiguado apenas por dos cruces solitarias que le cerraban el paso.

Si uno es lo que observa, no es de extrañar que el criarse en el seno de una familia católica en la religiosa ciudad de Puebla tenga influencias visuales en la obra de un pintor contemporáneo. No obstante, la religión ha sido una temática permanente en la pintura, prácticamente desde sus inicios. Si atendemos a Gilles Chazal en su ensayo *Arte y mística del Barroco*, hace unos 50,000 años el *Homo sapiens* ya dejaba un complejo sistema de signos y representaciones de animales, cuyo estudio ha revelado un carácter organizado y simbólico. André Leroi fue más lejos aún “en esto se manifiesta un rasgo fundamental de la humanidad inseparable de la técnica y del lenguaje, que es el origen común de la religión y el arte”.

Desde ese momento, la religión y la pintura han sido testigos del recorrido humano hasta nuestros días. Claro está, esto no quiere decir que la una sólo tuviera como tema a la otra, ni tampoco que la religión dependiera exclusivamente de la pintura como método de representa-

ción de los dioses que han acompañado las distintas cavilaciones humanas a lo largo de la historia.

Pero ¿cuál es el encanto de lo religioso tanto como tema o como recurso que hace eco en las obras que se llevan a cabo en pleno siglo XXI? Para evitar caer en la ambigüedad entre la pintura religiosa y la sagrada, cabe precisar que usaremos el término “símbolo religioso” como la sustracción de un elemento proveniente de la tradición de la pintura sagrada pero sin que la presencia del mismo le dé necesariamente la facultad a la obra de ser religiosa o destinada a la adoración, salvo los casos donde la intención de ésta sea precisamente el ser una pintura sagrada, es decir la “que se integra en el ejercicio de un culto.”¹

Por ejemplo, en la obra “Cristo destruye su propia cruz” de José Clemente Orozco, se trata de una pintura que no obedece a ningún pasaje específico de los testamentos ni a un momento descrito en los pergaminos apócrifos. Sin embargo, Orozco reutiliza el valor simbólico de elementos como los clavos, la cruz, la corona de espinas y la figura misma del Cristo, para hacer una composición crítica de la sociedad actual y el estado de la Iglesia.

México, un país eminentemente católico, cuya fe en la Virgen de Guadalupe le ha dado fama a nivel internacional, es poseedor de una tradición pictórica a partir de sus culturas originales y que se asimila con las influencias europeas post conquista. Ha sabido preservar, en un largo estado de hibernación, múltiples deidades que asoman sus rostros prehispánicos en los santos europeos. Y no sólo eso, ha creado un acervo pictórico surgido de la búsqueda de “nivelación” de sus características mestizas, acervo que incluye piezas que van desde las interpretaciones más obvias hasta complejas composiciones simbólicas que expresan reflexiones sobre la fe mexicana o bien, puntos de vista que, como los pintores han hecho desde la antigüedad, ofrecen una visión personal sobre determinado evento o personaje.

1 Étienne Sourieau. *Diccionario Akal de Estética* (Madrid: Akal, 1998), 943.

En este documento se tratará de resolver la cuestión de si está vigente el uso del símbolo religioso en la pintura figurativa mexicana del siglo XXI a través del estudio de tres de los pintores más influyentes en el panorama de la pintura figurativa mexicana actual. Dichos pintores, Arturo Rivera, Daniel Lezama, y Rafael Cauduro; fueron elegidos según criterios específicos y que comprobarán, de ser cierta, nuestra premisa.

Si aceptamos que la belleza en el arte ahora resulta innecesaria² para validar una obra como artística, es necesario reflexionar sobre las posibilidades de la pintura realista mas allá de la simple apariencia como un método expresivo. Es decir, el uso controlado de símbolos, colores y formas, destinadas a establecer significados determinados en una pieza que resulte en una obra narrativa de carácter complejo. Esto no es nuevo en el arte, la pintura realista siempre ha sido mucho más que mera imitación de la realidad, se ha utilizado como herramienta política, de denuncia, de exhibición y reclamo y, como lo mencionaremos en los primeros capítulos, como herramienta didáctica para determinados cultos religiosos.

El documento también tiene como intención explicar cómo se emplea el símbolo religioso en la obra del que suscribe a través del análisis de dos series de pinturas que engloban lo más representativo del autor y significan dos momentos distintos en el uso del símbolo. La primera serie *Mi nombre es Legión*, que incluye obra realizada desde el año 2006 hasta el 2010, explora una etapa previa a la profundización del estudio del símbolo, donde la influencia que ejerce la obra de Arturo Rivera ya es perceptible, mayormente relacionada con la plástica, la composición y la narrativa, donde la alegoría religiosa es un tanto superficial pero ya constituye un recurso en la labor discursiva de las pinturas de esta serie. La segunda, *Éramos legión* está conformada por pinturas realizadas entre los años 2010-2012. El estudio de esta serie propone un comparativo con la colección anterior basado en la premisa

2 Marc Jimenez. *La querrela del arte contemporáneo* (Buenos Aires: Nómadas, 2010), 260.

de que el análisis simbólico de las obras de los autores revisados en el capítulo dos repercutirán en esta segunda colección. En ella se buscará además una salida original con la finalidad de crear un estilo propio y un acervo de símbolos personales.

Con el propósito de validar los análisis de las piezas, tanto de los autores seleccionados para el estudio como las propias, se utilizará el método iconológico de Panofsky, con el fin de no sólo ahondar en el sentido más complejo del mensaje simbólico sino también ubicarlas como exponentes de la pintura actual en el contexto de México en un mundo globalizado.

Así pues, el siguiente escrito buscará no sólo responder a la premisa de investigación, sino establecer un puente entre la investigación y la creación pictórica.

Capítulo I

Breve historia del símbolo religioso en la pintura mexicana.

1.1

Aproximación al término “arte realista”.

Características principales.

En general se puede entender como arte figurativo aquel que representa o interpreta formas o realidades externas y concretas, es decir, aquella expresión artística donde son identificables objetos animados e inanimados, ya sea con el detalle técnico de las tendencias más realistas o aquellas que conservan características principales como conector de lo representado con su concepto despreocupándose por el mimetismo con la realidad.

El concepto del arte figurativo se puede definir como el “resultado de la interacción mutua de la dualidad humana entre elementos constructivos y sus relaciones inherentes”³, producto del arte figurativo del pasado, el cual ha sufrido una “purificación” en sus formas, líneas y trazos y ha desembocado en el realismo más exacto o bien, ha producido respuestas contrarias al realismo, donde la figura se reduce a la mera forma geométrica o al trazo más simple lo cual genera el llamado arte no realista.

Ya en el arte figurativo en su variante de “realismo” podemos considerar como tal a aquel que sugiere la representación de la realidad como el hombre común la comprende, esto por medio de diversas técnicas que pueden basarse en la habilidad del artista e incluso del ‘*Trompe l’oeil*’ como recurso pictórico, los cuales hacen suponer la realidad dentro del cuadro.

³ Herschel B. Chipp. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas* (Madrid: Ediciones Akal, 1995), 377.

En la historia del arte, el término <<realismo>> no se aplica exclusivamente a las obras ejecutadas en el siglo XIX; desde la Antigüedad se han registrado tendencias calificadas de realistas. En este sentido el realismo incluye todos los intentos pictóricos, gráficos y escultóricos de reproducir la realidad visible con la máxima fidelidad a la naturaleza, en contraposición, por ejemplo, a los programas de orientación idealista.⁴

Sin embargo, la pintura realista no se detiene necesariamente en la mimesis de lo representado, Brecht dice al respecto que “el realismo no consiste en establecer cómo son las cosas reales, sino cómo son las cosas en realidad.”⁵

Bajo la premisa anterior podemos considerar que si bien la pintura realista es toda aquella que recrea en mayor o menor medida la realidad, existen en esta misma tendencia, obras y autores cuyo trabajo no sólo se basa en esta reproducción de la realidad, sino que abarca una conceptualización que es parte medular de la obra; además de hacer uso de elementos simbólicos que acentúan o incluso dan narrativa a la misma. Lo cual crea un mensaje más allá de lo que se puede percibir a primera vista, esto producto de la visión única del autor, un reflejo de la realidad por medio de “su realidad” intimista y personal. En palabras de Goethe: “El propósito y finalidad de toda actividad literaria, consiste en reproducir el mundo que nos rodea como si fuera el reflejo de mi propio mundo interior. Todo está revestido, relacionado, moldeado y construido de una forma personal y original.”⁶

Edward Hopper retoma este texto y lo engloba en su propia definición de pintura, en una entrevista de 1961 agrega: “para mi esta definición es aplicable a la pintura”.⁷

4 Kerstin Stremmel. *Realismo* (Germany: taschen, 2006), 7.

5 Stremmel. “*Realismo*,” 9.

6 Carlos Rodríguez. *Edward Hopper, el pintor del silencio* (España: Canal+, 2005), DVD..

7 Rodríguez, “Edward Hopper,” DVD.

No obstante, en el marco del arte actual, las pintura realista se ha visto en una constante depreciación en los últimos años⁸, donde el dibujo y la técnica pasan a un segundo plano de importancia, en parte debido a que existe la idea de que la fotografía, el cine y la televisión tienen la misma facultad de recrear la verdad visual, sobre esto Robert Hughes nos dice:

La cámara con suerte puede contar una verdad diferente a la pintura, pero no necesariamente más cierta, la pintura y el dibujo nos llevan a una realidad más profunda con el objeto, necesitamos un arte más tranquilo, un arte que guarde el tiempo como un vaso guarde el agua, un arte que crezca de los modos de percepción cuya técnica nos haga pensar y sentir, un arte que no sea sensacionalista, que no exprese su mensaje en 10 segundos. Que no sea falsamente icónico, que profundice en nuestras naturalezas, en una palabra, un arte opuesto a los medios de comunicación de masas.⁹

Toca a la pintura realista, en plena vorágine del siglo XXI, entre las más radicales expresiones del arte conceptual, la instalación, el video arte y el *happening*; probar su vigencia entre las corrientes de plástica contemporánea, no bien cuestionar el valor actual de los grandes maestros sino comprobar los medios que utiliza el pintor realista actual

8 Desde los setenta se viene hablando de la “muerte de la pintura”, y esta idea sigue viva para muchos artistas y críticos que consideran agotado el mensaje que el cuadro puede transmitir. El destino del dibujo está ligado en cierto modo al de la pintura y la escultura como categorías, y la creciente presencia de exposiciones sobre dibujo, y de colecciones especializadas puede testimoniar que extrañamente, cuando el dibujo ha entrado de lleno en un nivel de reconocimiento público, lo ha hecho en el seno de un cierto descrédito: el del “objeto de arte” cargado de sentido sacral, que para muchos resulta insuficiente en el debate artístico del fin de milenio. Miguel Cabañas Bravo, Coord. *El Arte Español Del Siglo XX: Su Perspectiva Al Final Del Milenio* (Madrid: CSIC, 2001), 430.

9 James Runcie. *The new shock of the new* (Oxford: History Chanel & BBC, 2004), DVD.

para mantenerse vigente más allá de la técnica y la calidad de la propia pintura realista.

1.1.1

Arte realista en México. Breve historia del realismo como motivo plástico.

En el caso concreto de México nos hallamos frente a una doble problemática al referirnos a su situación artística. Por un lado, su situación frente a las vanguardias y la crítica, y por el otro, una falta de apoyo al arte y la cultura que han hecho caer a una parte de los artistas mexicanos en una aparente monotonía que antepone el éxito comercial al desarrollo técnico y concienzudo del arte. Lo que, en el peor de los casos, se contagia a galerías y certámenes e incluso a mercados y apoyos oficiales.¹⁰

En este momento del arte en México, ¿cuál es el valor real del arte figurativo y más específicamente de la pintura realista? ¿Existe realmente dicha pintura como un producto actual? ¿Cuáles son los mecanismos que sigue para mantenerse vigente en caso de serlo?

Para intentar responder estas preguntas necesitamos hacer un análisis del papel de la pintura realista en la historia de la pintura mexicana, tendencia que podemos encontrar desde las primeras expresiones plásticas en las cuevas de Baja California, con antigüedad que varía entre los 7000 y 7500 años, donde existe la protoforma de seres humanos como elemento claramente identificable en las composiciones, al margen de su finalidad o significado simbólico.

10 Avelina Lésper, “Nuevos grandes maestros,” Avelina Lésper, crítica de arte, http://www.avelinalesper.com/2011_07_10_archive.html (Consultada el 16 de Octubre de 2012).

En cuanto a la época prehispánica, ya en los códices, cerámicas, murales, esculturas y vasijas; así como objetos ornamentales e incluso de uso cotidiano, se vuelve evidente la necesidad de los Mayas, Olmecas y en general de la mayoría de las culturas antiguas, de recrear escenas cotidianas por medio de la figuración. Esta presencia del arte figurativo en los pueblos indígenas y sus particularidades frente a sus contemporáneos europeos y asiáticos podría haber desembocado en una pintura única en técnica y conceptualización de no haber sido por la agresiva entrada de Europa a las sociedades prehispánicas y su metódico exterminio de casi cualquier vestigio artístico anterior a la conquista.

Debemos de señalar que el arte figurativo en las culturas prehispánicas solía tener motivos eminentemente simbólicos, esto es, por medio de figuras reconocibles (cráneos, serpientes, partes de animales y flora local, abstracciones del cuerpo humano, etc.) se creaban conceptos simbólicos basados en alegorías complejas donde cada uno de los elementos tenía un significado propio. En el caso de las representaciones de deidades, constantemente se buscaban aquellos elementos que conducían a una lectura elaborada de la razón de un Dios en el universo. Por otra parte podemos encontrar representaciones claramente humanas y animales, que si bien podrían haber tenido una utilidad ritual, funeraria o de adoración, no obedecen al uso de un collage simbólico sino que presentan características fácilmente comprensibles que los identifican como personas o animales. Ejemplo de ello son las tallas escultóricas de los pueblos olmecas, algunas de ellas representan acróbatas o animales como perros o pájaros

Por otra parte, la pintura tuvo una considerable importancia en los pueblos prehispánicos, aunque el estudio de la misma no ha sido tan difundido y de hecho el análisis de los murales de las diversas culturas no contaba, sino hasta hace poco, con estudios que ahondaran en sus características. No cabe duda que la presencia de la representación bidimensional en dichas culturas se reservaba a hechos de una importancia trascendental. Prueba de ello es que la mayoría de los murales, es decir,

aquellas pinturas realizadas sobre los muros de los templos, narran sucesos de una importancia social e histórica tales como periodos de guerra, crónicas o descripciones de los diversos rituales en los que se veían envueltos los pueblos prehispánicos, así como representaciones visuales de mitos y pasajes de los dioses indígenas.

Independientemente de cuales sean, invariablemente llegamos a la disyuntiva de dilucidar si las imágenes en los murales mostraban expresiones artísticas sólo de valor estético o contenían mensajes cifrados que los convertían en una abstracción de la realidad. Estamos convencidos de que en la pintura mural prehispánica ambos conceptos eran manejados implícitamente. [...] Si la pintura mural prehispánica tenía como objetivo que fuese mirada por cualquier miembro de las sociedades mesoamericanas, entonces queda oculta la manera cómo se podía leer. Evidentemente los grupos de la élite conocedores de la temática sabrían hacerlo, sin embargo aquellos que no conocían los conceptos fundamentales de la temática de los murales sólo podrían ver lo más elemental de la información, es decir la concepción resumida de lo ahí representado.¹¹

No obstante y como ya hemos mencionado, el desarrollo que hubiera podido experimentar la pintura prehispánica se vio alterado a la llegada de los conquistadores europeos, los cuales no sólo no comprendían sino que en gran medida despreciaban las expresiones artísticas mesoamericanas, identificándolas con obras paganas que habían de ser destruidas y su creación prohibida bajo severas penas, con la finalidad de apartar a los nativos de sus cultos y costumbres originales. Sin embargo las características no sólo creativas sino de percepción de las ex-

11 Daniel Flores Gutiérrez, “Aspectos generales sobre la función de la pintura mural prehispánica,” *La pintura mural prehispánica en México*, Febrero 2005, 6-7.

presiones artísticas de los pueblos indígenas eran demasiado poderosas para ser borradas. En vez de ello se fusionaron con nuevos personajes y agregaron elementos tomados de las estéticas extranjeras con la finalidad de representar iconos de una escuela desconocida que exigía resultados tan alejados del arte tradicional como fuera posible,

La pintura popular tuvo también numerosas manifestaciones; Pese a la destrucción, sobre todo de escultura y arquitectura; pese al acoso y ataque contra los *tlatatinime*, “los que saben cosas”; la conquista, y luego la colonia, no lograron desterrar del pueblo de México las dos cualidades fundamentales del artista náhuatl: “ser dueño de un rostro y un corazón” y “humanizar el querer de la gente.”; lo que se aprecia en los materiales empleados, el manejo del color y las formas, así como en la expresión temática.¹²

Bien se podría decir que la nivelación mutua de ambas culturas invadió no sólo la estética sino el pensamiento del artista indígena y a cambio afectó la obra española.¹³

El arte español y el prehispánico estaban frente a frente, se invadieron uno a otro, se mezclaron y en muchos casos se fundieron armónicamente. Examinando con minuciosidad estas manifestaciones artísticas, puede verse que tienen dos orientaciones claramente definidas: El indio, depositario del arte prehispánico, siguió cultivando con fervor, pero tuvo que introducir, forzosa o volunta-

12 Gerardo Cyper, “El arte popular y la pintura mexicana”. *Cuadernos de comunicación* 37 (1978): 44.

13 Fue Amado Alonso uno de los primeros en utilizar el término “nivelación” y lo explica “como una renuncia a los particularismos propios y aceptación de los ajenos en el marco evolutivo del ‘modo americano de vida’, es decir se acoge a la ‘fuerza del intercambio’. Juana Gutiérrez Haces, *¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, primavera, año/vol. XXIV, número 080 (México: UNAM, 2002), 84.

riamente, elementos del arte español.[...] En cambio los españoles alentaban e imponían su arte invasor, pero no pudieron impedir que elementos del arte prehispánico se incorporasen a él.¹⁴

En esta primera época del arte pos-conquista la temática religiosa y posteriormente el retrato burgués, son las principales constantes de la pintura en México, la razón de esto, así como su función “didáctica”¹⁵ para los recién convertidos indígenas, se puede explicar por el predominio de la Iglesia como único mecenas de los artistas en la Nueva España, en palabras de Elisa Vargaslugo:

La iglesia en cuyas manos estaba por entero la cultura, controlaban la creación artística, aplicando con rigor el concepto escolástico y los cánones tridentinos emanados de la Sesión 25 de dicho concilio, para regular la expresión plástica. Con este objetivo, el Concilio de Trento emitió un decreto acerca de la “Invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes”, texto que resume el criterio artístico de la Iglesia.¹⁶

Por esta razón encontramos obras como: *El Bautizo de los caciques de Tlaxcala* (Fig.1), con temática homónima, cuyo autor, aunque

14 Xavier Moyssén Echeverría, Julieta Ortiz Gaitán, *La crítica de arte en México: Estudios y documentos (1914-1921)* (México: UNAM, 1999), 121.

15 En este documento (El Concilio de Trento) se destacan cuatro puntos importantísimos con relación a la expresión pictórica, a saber: La honestidad –en el sentido de carácter pudibundo– de las representaciones y sus adornos, para eliminar figuras provocativas o deshonestas y apócrifas. Censura absoluta para las imágenes desusadas –o sea resistencia a lo nuevo– y las implicaciones supersticiosas. Énfasis en la función didáctica de la pintura dedicada a la instrucciones “de la ignorante plebe”, y afirmación del valor simbólico, al insistir que el honor que se rinde a las imágenes “se refiere a los originales representados en ellas [...] cuya semejanza tienen”. Es decir, que la Iglesia no rendía culto a personas físicas, sino a valores espirituales que en ellas quedaron representadas al santificarse. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Arte y Mística del Barroco* (México: CNCA, 1994).

16 CNCA, “Arte y Mística del Barroco,” 38.

está por definirse, probablemente fuera un español apoyado por una cuadrilla de ayudantes indígenas. Dicha pintura ilustraba la conversión por consigna de los Señores de Tlaxcala, a modo de ejemplo para los pobladores originales.¹⁷ Que en su carácter didáctico ya entra en una contrariedad según nos comenta Carlos Vázquez Olvera:

[...] como hecho histórico nunca sucedió, es decir, si bien algunas fuentes hablan del bautizo de Xicoténcatl no se habla de Maxicatzin, que es el otro cacique tlaxcalteca. Lo que te dicen Cortés, Bernal Díaz y los conquistadores es que bautizaban a las hijas de los caciques, no a ellos; aunque es muy probable que los hayan bautizado también, nunca quedo un registro de que se hiciese una fiesta inmensa, y menos aún que fuese en el momento en que llegaron los españoles a Tlaxcala, antes de su entrada a Tenochtitlan; es decir, como hecho histórico no sucedió.¹⁸

Esto es, nos encontramos ante un ejemplo de arte realista destinado al adoctrinamiento de los indígenas por encima del hecho, una concepción de la historia contada por el artista español pero con la participación de un estilo local.

También tenemos ejemplos de pintura realizada por los “artistas nativos” en diversos conventos como Acolman, Huejotzingo y Tecamachalco, donde la dirección proporcionada por sus mentores franciscanos no logra desplazar el carácter indígena de las obras, conservado

17 “Los tlaxcaltecas fueron testigos del inicio de la evangelización, ahí se hizo la primera pila bautismal y el primer púlpito. Por haber sido aliados recibieron más privilegios que ningún otro pueblo, como el poder montar a caballo. A cambio de tales distinciones renunciaron a los rasgos de su personalidad cultural. El ejemplo lo dieron los cuatro Señores de Tlaxcala quienes fueron los primeros convertidos por convicción.” Carlos Villa Roiz, *“Gonzalo Guerrero, Memoria olvidada: trauma de México”* (México: Plaza y Valdés Editores, 1995), 477.

18 Carlos Vázquez Olvera, *“El Museo Nacional de Historia en Voz de Sus Directores”* (México: Plaza y Valdés Editores, 1997), 155.

en el uso de colores mayoritariamente cálidos y con una luminosidad particular, ajeno en gran medida al color que tradicionalmente integraba las composiciones de pintura europea. Esto aunado a un auge particular de la pintura mural en los conventos, al fresco y al temple, le dan una concepción distinta a obras de carácter religioso, inspiradas en grabados provenientes de Europa.¹⁹ El “barroco mexicano” evoluciona bajo influencias italianas y flamencas de moda en las publicaciones provenientes de Amberes y también por los estilos pictóricos traídos por los artistas españoles de sus lugares de origen que se estudiaban en sus talleres de formación, hasta llegar a un gran refinamiento a mediados del siglo XVII, a pesar de la limitante que representaba “la imposición de los cánones tridentinos para regular las expresiones artísticas.”²⁰

En este mismo siglo XVII y gran parte del XVIII, la construcción de templos y casas burguesas hace proliferar la pintura de temática religiosa fuera de los templos, lo que provocó un pensamiento barroco generalizado en los pobladores de la Nueva España.

Aun fuera de la ida religiosa, el hombre de la Nueva España, vivió inmerso en la religión de manera definitiva. La fe católica trascendía toda forma de vida. Desde el nacimiento hasta la muerte el hombre vivía y actuaba dentro del seno de la Santa Madre Iglesia. Ninguna actividad humana tenía sentido fuera de ella. La heterogénea sociedad novohispana formada por españoles, indios, criollos, mestizos, negros y un buen número de europeos –entre los que se contaban flamencos, portugueses, italianos, alemanes, irlandeses, etc.-, a pesar de sus hondas diferencias económicas, de

19 Las fuentes iconográficas principales que utilizaron los pintores novohispanos fueron tres: las recetas de los tratadistas españoles de pintura, como *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco y el *Dialogo sobre la teoría de la pintura* de Vicente Carducho [...] y desde luego los textos bíblicos, de historia sagrada y místicos de la época. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Arte y Mística del Barroco (México: CNCA, 1994)*.

20 CNCA, “Arte y Mística del Barroco,” 41.

raza y de cultura, vivió unificada en el pensamiento y en el sentimiento religioso, gracias a la rígida cohesión interna ejercida por las altas autoridades eclesiásticas.²¹

Como se ha mencionado con anterioridad, las limitaciones que tuvo la iglesia para con los artistas provocaron una falta de profundidad en las expresiones faciales de las imágenes religiosas. En pos de un naturalismo relativo y cuidadoso, generalmente exento de detalles particularizantes, se abandonó el grado de realismo que pudiera restarle espiritualidad a las figuras sagradas. “Esto no quiere decir que los artistas no hubieran sido capaces de representar imágenes dotadas de realismo”²² tales como las conseguidas por Juan Correa (1646 - 1716) o Cristóbal de Villalpando (1649 - 1714), cuyas obras ya exhiben lo que sería una fastuosidad del barroco Novohispano y una profundización en las particularidades de los personajes, aunque limitada ésta por el ideal de la belleza sagrada. Otra característica de sus obras son los contrastes de luces y la estilización de las figuras.

En el caso de Correa podemos señalar la curiosa afición de este por la reproducción de “Vírgenes de Guadalupe”²³, culto al que se sentía especialmente ligado, motivo por el cual realizó múltiples réplicas de la arquetípica imagen donde se mezclaban los rasgos europeos de la Virgen con el color moreno de la piel, recurso que utilizaba continuamente a la hora de representar querubines. Este afán de integración racial lo

21 CNCA, “Arte y Mística del Barroco,” 37.

22 CNCA, “Arte y Mística del Barroco,” 40.

23 Hasta el tiempo de Juan Correa el Viejo, ningún pintor había sabido copiar con exactitud y verdad a la Virgen de Guadalupe, cuyas efigies eran buscadas con empeño por el amor nacional. El tomó los trazos sobre papel aceitado con el mayor esmero, y desde entonces se reprodujeron las Guadalupanas, sin faltarles ni una estrella, ni uno solo de los rayos. Lucas Alamán, *Diccionario Universal de Historia y Geografía, t. II*, (México, 1853, Harvard University), 564.

lleva a la pintar “angelitos” mulatos o negros²⁴, tal vez un guiño a sus orígenes mestizos.

Hacia el Neoclásico Novohispano la pintura religiosa va en declive ante la eliminación de los retablos que hasta el momento habían constituido la mayor fuente de trabajo para los artistas de la Nueva España. Se consolida un cierto gusto por el retrato en las familias burguesas y se crea la Real Academia de San Carlos de las Tres Nobles Artes en 1783, que acrecentó la importancia de la pintura y las artes en el país. A ella asistieron no sólo los españoles sino también una gran cantidad de mestizos, quienes aportaron su propio estilo, el cual entró en conflicto con los más tradicionales. Esto era reflejo del descontento que envolvía al México virreinal, al punto que se promovían debates entre las distintas opiniones de los alumnos, incluso hasta llegar a acaloradas discusiones sobre los retratos de la “sociedad de clase alta” y aquellos que optaban por escenas cotidianas o campesinas, como motivo de su trabajo.²⁵

La pintura mexicana de finales del siglo XVIII se encuentra entre el barroco y el rococó; en cuanto a la neoclásica hay que admitir que no llegará a su altura. De ese período nos han quedado, sin embargo, un importante número de retratos y autorretratos de gran interés.²⁶

En el periodo de transición del siglo XIX al XX la pintura mexicana pasa por la asimilación de las corrientes europeas tales como el romanticismo. México adopta estilos y técnicas que llegan desde Europa y produce pintores de la talla de José María Velasco (1840 - 1912), tal vez uno de los mejores paisajistas de la historia de la pintura, pero cuya

24 Elisa Vargas Lugo, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana* (México: UNAM, 1992), 59.

25 Historia de la Pintura en México. “Centro cultural Valle Oriente” http://www.arte-musica-y-cultura.com/pintura_en_mexico.html (consultado en julio 2011)

26 Leslie Bethell, *Historia de América Latina* (Barcelona: Crítica, 1990), 275.

producción también incluía retratos y escasas escenas religiosas. Velasco rompe los esquemas de la pintura del momento, no sólo técnica sino temáticamente. Fue él uno de los primeros autores mexicanos que causaron sensación en Europa donde se hizo acreedor a múltiples premios y condecoraciones.

Por esta época el zacatecano Julio Ruelas (1870 - 1907) integra el simbolismo como temática de sus pinturas y produce lúgubres imágenes de carácter realista pero de sentir poético. Sus obras, con influencia de la escuela alemana, marcan un hito de la libertad artística que buscarían pintores posteriores. Ruelas realiza múltiples obras en diversas técnicas, de las cuales destacan los grabados y los óleos que encuentran ecos y deferencias incluso en los pintores actuales, como el caso de los continuos homenajes realizados por Arturo Rivera. Otros pintores destacados de la época fueron: Hermenegildo Bustos (1832 - 1907), Manuel de Ocaranza (1841 - 1882), Leandro Izaguirre (1867 - 1941), Félix Parra (1845 - 1919), Gonzalo Carrasco (1859 - 1936) y Germán Gedovius (1867 - 1937).

En el comienzo del siglo XX surgen nuevas propuestas que rechazan en cierta medida la tradición pictórica de la época. Uno de los mejores exponentes de esta etapa es el pintor Saturnino Herrán (1887 - 1918), importante por su carácter simbólico y de técnica realista, el cual abordaremos con más atención en posteriores capítulos. Herrán desarrolla su estilo contrario a las composiciones de cuerpos geométricos que eran el método imperante en el academicismo de la época. Al igual que su maestro, Antonio Fabrés (1854 - 1936), opta por el realismo más radical, producto de la observación y el refinamiento técnico, sus pinturas suelen ser escenas cotidianas y en sus últimos cuadros se observa un interés en la religión como una presencia tanto en la vida diaria como en sus implicaciones sociales.

Hasta este punto, y sin entrar de lleno a la pintura del siglo XX, podemos encontrar constantes en el arte mexicano. Aunque profundizaremos en los motivos religiosos en apartados posteriores, nos damos

cuenta de que la figura humana se representa en múltiples formas y culturas, antes y después de la llegada de los españoles. Estas particularidades enriquecen y dan personalidad propia al arte mexicano, diferenciándolo claramente del europeo y de otras naciones americanas, sin despojarlo del todo de sus características indígenas.

1.2

La religiosidad como tema en la pintura de la Nueva España.

Como hemos mencionado en la introducción, podemos entender la pintura *religiosa* como aquella que tiene como intención exaltar un personaje, pasaje o escena determinada ligada a un culto religioso; y por otro lado, *profana*, aquella obra cuya finalidad no está regida por la intención religiosa.

Si el arte fue creado al servicio de unas exigencias mágico-religiosas, a su vez influyó en la religión. Una vez creada la imagen de una determinada divinidad, esta imagen influía luego profundamente en las ideas populares acerca de la misma divinidad. En muchas religiones llegó a establecerse una tradición iconográfica que frecuentemente se consideró sacrosanta. [...] La veneración que se tributa a las imágenes divinas no depende normalmente de su valor artístico. Pueden intervenir otros factores, como su antigüedad, su origen supuestamente divino o sus poderes milagrosos. [...] También ha tenido en ocasiones el arte religioso una intención didáctica, para comunicar las verdades religiosas mediante su representación, [...] Templos, catedrales e iglesias, mezquitas y pagodas han sido construidos y adornados sin escatimar lujo alguno, según los recursos de cada época, como ofrenda a la divinidad o como su morada.²⁷

27 S.G.F. Brandon, J. Valiente Malla, Trad. *Diccionario de Religiones Comparadas, Volumen 1* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975), 216.

En el caso de las culturas europeas la presencia de la religiosidad como tema es común desde la época paleocristiana. Es posible reconocer el concepto de la deidad como motivo a representar, desde la Grecia clásica, pasando por las culturas etruscas hasta llegar a la Edad Media y el Renacimiento, donde la obra de carácter religioso cobró más fuerza hasta llegar al Barroco²⁸, periodo donde no sólo se volvió un tema a representar sino una herramienta de la iglesia para establecer su estatus dominante sobre el resto de la sociedad.²⁹

México consta de distintas particularidades debido al sentido de la creación artística con temática religiosa en los pueblos de la antigüedad. A diferencia de sus símiles europeos el arte religioso en el actual territorio mexicano no debía de entenderse como una interpretación de una deidad o un pasaje sino como la presencia misma de dicha deidad: “El hombre de pensamiento mágico está convencido de que en la imitación posee ya el núcleo esencial de la cosa.”³⁰

Bajo esta premisa, el escultor y pintor prehispánico no siente la necesidad de sus contemporáneos europeos de crear obras destinadas a la contemplación y mucho menos es capaz de interpretar el sentido “estético” heredado de la Grecia clásica. En cambio sus representaciones de Dioses tenían que hacer sentir la presencia de dicha deidad, casi siempre producto del “*collage*” de elementos, lo cual resulta en una estética de la fealdad o de lo grotesco, característica heredada incluso tras la conquista y que vuelve la obra posterior a la llegada de los españoles rica en

28 Hay que recordar que el Concilio de Trento estimuló el culto a las imágenes y que éste se proyectó por medio del arte barroco cuya naturaleza concreta, sensorial, narrativa, simbólica, de gran exuberancia formal; también influyó en los espíritus místicos novohispanos, llevándolos a buscar las experiencias concretas. No en balde el arte barroco se empeñó en provocar, mediante la experiencia de las formas concretas, una visión –aunque primaria– de lo divino. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Arte y Mística del Barroco (México: CNCA, 1994)*.

29 John Fleming, *Historia mundial del arte* (Madrid: Akal, 2004), 603.

30 Paul Westheim, *Arte, religión y sociedad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 15.

simbolismos de interpretación secreta para los indígenas. Cabe recordar la atención que tenían los nuevos escultores para con las imágenes del Cristo doliente, icono cristiano de gran impacto para los pobladores autóctonos que provocaron una gran cantidad de tallas de madera con este motivo, muchas de las cuales sobreviven hasta nuestros días como ejemplos de la manufactura de los nuevos artesanos, tal vez un reflejo borroso de aquellos rituales de sacrificio para los dioses derrocados. Según Westheim: “En lugar de hablar sólo al ojo, el artista del México prehispánico se dirige a la imaginación, y para ello se sirve de ese lenguaje que es la forma.”³¹

No es extraño que en una sociedad acostumbrada a la búsqueda de un sentido universal a través de sus dioses, una deidad invisible resultara tan difícil de asimilar y provocara rápidamente la creación de imágenes con las cuales se identificarán los indígenas. La labor de la evangelización, como se ha dicho con anterioridad, corrió a cargo de las distintas misiones distribuidas en México después de la guerra de conquista. Un método probado por los españoles en empresas como la evangelización de las Indias y con menor éxito en Asia. Bajo la premisa de España como una providencia destinada a proteger y difundir la cristiandad, los misioneros franciscanos y jesuitas distribuidos en el territorio de la Nueva España hicieron uso de la pintura y la escultura como elemento importante en la decoración de los templos, en la forma de retablos de mayor o menor complejidad, donde los nativos participaron en el decorado de estos retablos, herederos de ciertas técnicas prehispánicas como la pintura sobre pieles de animales o determinadas forma de pintura mural.³² Sin embargo poco a poco la inserción de herramientas y materiales permitió a los nuevos cristianos tallas en madera y pinturas de técnicas europea de fuerte carácter mestizo. Ejemplos de esta primera

31 Westheim, “Arte”, 25.

32 Cicatrices de la fe, Cicatrices de la Fe, “*Los Ejes Temáticos*”, http://www.conaculta.gob.mx/micrositios/cicatrices_fe/ejes_tematicos.html. (consultado en octubre 2010)

etapa podemos mencionar distintas tallas en madera de medidas variables, Vírgenes, tallas del niño Jesús, y en menor medida Santos y líderes misioneros, especialmente de Francisco Xavier, el Apóstol de las Indias y de San Francisco de Asís, fundador de los franciscanos. Durante esta etapa, fruto de la influencia filipina llegada con los conquistadores, se dan interesantes representaciones de rasgos asiáticos.

Hacia los siglos XVII y XVIII la consolidación de la dominación española da una considerable estabilidad a las actividades artísticas impulsadas por la Iglesia y la burguesía. Es durante este periodo que se tiene la presencia de los llamados “Tres grandes del barroco Novohispano” en la figura de Juan Correa, Cristóbal de Villalpando y Miguel Cabrera (1695 - 1768), cuyas obras son representativas de esta relación religiosidad/pintura. Aunque también es importante tomar en cuenta a los autores netamente españoles que emigraron a la Nueva España junto a sus técnicas heredadas de los grandes europeos. Sólo por mencionar un ejemplo podríamos citar a Sebastián López de Arteaga (1610 - 1656), formado con Zurbarán (1598 - 1664) y cuyo claroscuro influyó fuertemente a la siguiente generación de pintores novohispanos.

Para efectos de conectar la obra de los artistas actuales a analizar en los capítulos posteriores con un origen común que se remonta a este periodo de la pintura en la Nueva España y a pesar de que “la expresión pictórica de esta época fue, en gran porcentaje, contenida y repetitiva”³³ pero rica en representaciones de santos y escenas sagradas; se han aislado temáticas constantes que, como veremos, mantiene secuelas plásticas hasta la actualidad: el angelismo, la trinidad y el culto a la Virgen.

33 CNCA, “Arte y Mística del Barroco,” 39.

1.2.1

El fenómeno del angelismo y la trinidad en la pintura mexicana de los siglos XVI y XVII

Entre las recurrencias de la pintura novohispana de finales del siglo XVI y durante el siglo XVII podemos mencionar la presencia de un *angelismo*, es decir, una particular recurrencia de la imagen de ángeles en distintas y numerosas composiciones plásticas. En palabras de Moreno Villa:

Angelismo, que es a mi modo de ver una característica del arte mexicano. Angelismo que no está sólo en bautizar ciudades del continente como “Los Ángeles”, en California, o “Puebla de los Ángeles”, en México; está en la capilla de los ángeles de la Catedral en la profusión de ángeles de los cuadros de la sacristía catedralicia.³⁴

Estas obras, de fuerte influencia española, podrían obedecer a la necesidad de los artistas novohispanos de representar la labor de los misioneros, quienes identificaban su faena con la de los ángeles los cuales, según la tradición cristiana tienen la misión de purificar, ilustrar y perfeccionar.³⁵

34 José Moreno Villa, *Lo Mexicano* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 81.

35 Villa, “Lo Mexicano,” 101.

Es necesario describir un contexto mínimo sobre la tradición de la figura del ángel en el mundo occidental, con dicho fin y dado que un estudio de este tipo requeriría un documento aparte, nos permitimos citar en extenso un fragmento seleccionado de *Programas Iconográficos de la Pintura Barroca Sevillana Del Siglo XVII*, escrito por José Fernández López.

La cultura occidental, a la que pertenecemos, ha creído que la existencia de los ángeles era algo relacionado únicamente con la tradición judeo-cristiana, tomada de las páginas de la Biblia. Pero en realidad esto no es cierto. La existencia de seres inmateriales, de espíritus puros cercanos a la divinidad, está presente en otras filosofías y religiones, como la de Zoroastro, el Hinduismo, el Budismo o el Islam. Generalmente en todas ellas adoptan el papel de intermediarios o mensajeros entre el ser superior y los hombres, entendiendo su esencia como seres intelectualmente superiores al hombre e inferiores a Dios. En la Biblia la palabra ángel, del griego *aggelos*, en hebreo *malak*, nos habla del enviado, nuncio o legado, sin que el término dé a conocer su naturaleza, equiparándose en su significado, en ocasiones, a los profetas y a los precursores, como San Juan Evangelista². Inclusive, a veces el nombre fue utilizado para designar elementos inanimados, como los cientos³. Pero es en el Génesis y en el libro de Tobías, en los que se encuentran el significado y el significante para el cristianismo del término ángel como espíritu celeste, ministro de Dios ante los hombres; aunque diversos párrafos de la Sagrada Escritura incidan en aspectos singulares sobre la esencia, intelectualidad y cualidades de estos seres.

Sin embargo, el papel desempeñado por los ángeles en el dogma cristiano ha sido generalmente ambiguo. El Concilio de Letrán, del año 756, limitó su culto individualizado a los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael. En el año 1208, el Concilio IV de Letrán confirmaba respecto a la Creación: “*igualmente creó una y*

otra criatura, la espiritualidad y la corpórea, es decir, la angélica y la mundana y después la humana, como común y compuesta de espíritu y de cuerpo"⁴. Pero será sobre todo la Iglesia de Oriente la que profundice en el estudio de angeología, estableciendo una ardua y compleja polémica en su seno entre la negación y la afirmación de la perfecta espiritualidad e inmaterialidad de los ángeles. Fue en la obra de Dionisio Pseudo-Areopagita en la que se desarrolló ampliamente una teoría neoplatonizante de la organización jerárquica del cosmos cuyo centro es la luz, Dios, que forma la Tearquía, la Santísima Trinidad. En torno a ella, en forma de círculos eternos, danzan nueve coros, divididos en tres órdenes de jerarquía celestial. Para Dionisio la jerarquía: *"es una ordenación santa (de las naturalezas), de las formas de la conciencia y de los santos de amor determinada por la mayor proximidad posible a la forma suprema divina"*⁵. Esta jerarquización de las esferas celestes fue introducida en occidente en el siglo IX, por San Gregorio Magno, quien defendió entre los doctores latinos la inmaterialidad de los espíritus angélicos. Todas las enseñanzas de la angeología fueron recogidas, organizadas y sistematizadas por Santo Tomas de Aquino, en su tratado De los ángeles, perteneciente a la Summa Teologica, donde estudió la naturaleza de los ángeles, analizando su existencia, espiritualidad inmaterial, número, diferencias entre sí o jerarquías e inmortalidad⁶. Pero fue a través de la Divina Comedia de Dante, donde la doctrina jerárquica de los ángeles alcanzó mayor difusión. En el Canto vigésimo octavo del "Paraíso", refiere el escritos las jerarquías celestes mostradas por su amada Beatriz, siguiendo la disposición descrita por Dionisio, a quien Dante santifica y reserva un lugar en el Paraíso.

La teología cristiana ha aceptado la tradición de los tres grupos o jerarquías del Pseudo-Areopagita. La primera, compuesta por serafines, querubines y tronos, son los que más de cerca contemplan la beatitud de la divinidad. La segunda, formada por dominios,

virtudes y poderes, gobiernan los astros celestes y los elementos de la tierra. La tercera jerarquía, formada por principados, arcángeles y ángeles, simbolizan la voluntad de Dios de proteger la creación y preservar su relación con los hombres. Las dos últimas categorías, encargadas respectivamente de las relaciones de Dios con los hombres y del cuidado de los hombres, serán, merced su función las más atractivas para el mundo artístico y las que adquirirán una mayor personalidad iconográfica. La doctrina contrarreformista fue claramente permisiva con la tradición. El Catecismo emanado del Concilio de Trento solo expresaba: “*Dios creó de la nada además la naturaleza espiritual e inmutable ángeles*”⁸. Con ello dejaba el campo abierto para el desarrollo plástico de la devoción angélica, en los límites marcados por el decoro.

Es interesante retomar la cronología de obras que señala Moreno Villa, ya que la misma nos aporta una evolución del tema de los ángeles en la pintura novohispana. Que si bien tiene el precedente de los ángeles pintados por Ribera (1591 - 1652), se ve magnificada en cantidad en la plástica de la Nueva España, cuyos resultados eran una mezcla con fuerte acento local de los estilos de Ribera, Zurbarán y la sinuosa línea de Rubens (1577 - 1640) entre otros; además de la influencia de imágenes religiosas y pequeñas reproducciones que llegaban a los nuevos pintores. En dicha cronología resalta la obra de artistas tales como López Herrera (1579 - muerto después de 1648), Baltasar de Echave Orio (1540 - 1620), José Juárez (1617 - 1660), Juan Correa y Cristóbal de Villalpando, en cuyas obras encontramos la continua presencia de ángeles, querubines y en menor medida arcángeles. Cabe mencionar que si bien el ángel en sus distintas categorizaciones era un personaje recurrente, no existía una normativa acerca de cómo representarlos. Sobre Correa, por ejemplo, Vargas Lugo nos dice:

[...]en los ángeles pintados por Juan Correa -tal como lo dictaba el gusto barroco de su tiempo- predomina una belleza andrógina con cabellera oscura, ondulada, que cae más abajo de los hombros; con ojos también oscuros y grandes, nariz recta y fina. Sin embargo, estas figuras no presentan características formales de uniformidad plástica. Tampoco están representadas en una misma edad.³⁶

Esta falta de una normativa acerca de la representación de ángeles da una riqueza considerable en estilo a los ángeles novohispanos, diferenciados de un autor a otro principalmente por el trabajo en las alas y los ropajes, así como su importancia en la escena representada, pudiendo ser desde protagonistas hasta acompañantes de otros personajes.

Entre las pinturas importantes para entender la presencia del angelismo en la pintura novohispana podemos mencionar como predecesor la obra de Alonso López de Herrera, fraile Dominicano famoso por su habilidad con el pincel, quién instituyó en el arte novohispano algunas de las particularidades de la pintura religiosa con presencia angelical. Entre ellas la disposición de los mismos en forma de almendra y una composición heredada de los esquemas valencianos del siglo XVI. En su pintura *Inmaculada*, Herrera propone el tema de la trinidad integrando a la Virgen Inmaculada como un personaje protagónico (característica típica de la pintura novohispana). En esta composición un marco constituido por 17 querubines visibles rodea las figuras principales y sirve de soporte a la composición. Especial atención merece el querubín central (o tal vez un trono) el cual sujeta la luna sobre la que reposan los pies de la Virgen, las alas de los ángeles van del rojo (símbolo del fuego de Dios que los rodea) al blanco más puro que se confunde con las nubes de las cuales surgen.

De un estilo más refinado, de influencia valenciana, Baltasar de Echave Orio realiza pinturas en las cuales el contraste entre sus persona-

36 Elisa Vargas Lugo, *Juan Correa: su vida y su obra, Volumen 2* (México: UNAM, 1994), 20.

jes tiene tanta importancia como el que se observa en los colores. Obras como *La oración en el Huerto* (Fig.2), presenta un ángel delicadamente sensual con los brazos descubiertos por encima del codo, acumulando la sangre que Cristo exuda a la vez que ofrece consuelo al salvador de apariencia más resignada que de éxtasis, quien yace con las manos en posición de oración frente a una variedad de flores. Hay que destacar el trabajo de las ropas tanto del ángel como de Jesús, donde se adivina la influencia de Francisco Pacheco (1564 -1644) en el coloreado y la textura. Interesante el detalle de los personajes que duermen al fondo (dos apóstoles) ajenos al prodigio que se desarrolla a algunos pasos. La composición recuerda poderosamente la pintura homónima del Greco 1541 – 1614) a tal punto que no sería extraño pensar que Orio hubiera visto una reproducción de esta obra en alguna estampa o grabado.

José Juárez, siguiente en la cronología propuesta por Moreno Villa, estableció modelos a seguir en cuanto a la pintura religiosa y cómo ésta habría de relacionarse con los fieles. Su estilo, poderosamente influenciado por Zurbarán a través de Sebastián López de Arteaga, es uno de los mejores exponentes del tenebrismo en el barroco virreinal. Su pintura *La aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco* viene a confirmar el angelismo como característica de la pintura durante la colonia. En esta obra y con una técnica sumamente particular a comparación de sus contemporáneos, Juárez nos muestra una suerte de catálogo jerárquico angelical: serafines y querubines ocupan la parte superior del cuadro perdiéndose en las sombras de un cielo oscuro que se abre ante la presencia de lo divino, mientras que los ángeles de segunda jerarquía³⁷ yacen en un nivel intermedio entre la Virgen y el santo, a los pies de la Virgen; y, como su nombre lo indica, los tronos voltean a ver la acción que sucede al mismo tiempo que soportan el peso apenas insinuado de la aparición mariana. En primer plano el enigmático detalle de un niño que sujeta una tabla con la firma del autor, -probablemente el niño sim-

37 Villa, "Lo Mexicano," 81.

boliza la inocencia- es complementado por rosas, símbolo de pureza, regadas por el suelo.

Cristóbal de Villalpando utiliza como ninguno de los autores mencionados la potencia de la luz para hacer complejas pinturas donde la presencia angelical se desborda en forma de luz y niebla, su obra *La lactación de Santo Domingo* (Fig.3), de la cual existen dos versiones (hablaremos de la versión de Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México). Es un imponente y bellissimo cuadro que recoge el pasaje donde:

[...] el santo dominico rodeado de las tres virtudes teologales: la esperanza, la fe y la caridad, representadas por voluptuosas mujeres en lujosos atuendos de seda en tonos rojo, blanco y verde, seguidas por sus potencias, que son ejércitos de féminas vestidas lujosamente en los mismos colores, todas rodeando al santo, quien recibe en los labios un delgado chorrito de leche del pecho de la virgen; la escena es observada por angelitos regordetes³⁸

Esta presencia de angelitos regordetes que, menciona González Gamio en el artículo a propósito de la restauración del Templo de Santo Domingo, no alcanza a describir la impresionante maraña de serafines, querubines y tronos que rodean a la Virgen, quien se pierden en el brillo dorado que emana de la misma. Los dos bloques principales, el primero a la derecha de color rojo y el segundo verdiazul a la izquierda, se ven bañados de esta luz dorada que emana de la corona y deslumbra a la comitiva angelical, al mismo tiempo el Santo se sumerge en un éxtasis acentuado por su mirada y sus manos en actitud suplicante. Probablemente ésta es una de las pinturas más impresionantes de todo el periodo novohispano, además, de poseer un fuerte sentido personal de Villalpando, por lo que es complicado encontrar influencias directas de los artistas europeos.

38 Ángeles, Gamio, “Arte en Santo Domingo”, *La Jornada*, septiembre 4, 2005, Jornada de en medio, 3.

Juan Correa, unos de los pintores activos en el periodo que comprende entre los años 1676 y 1739, podría ser considerado como “el primer pintor mexicano neto”³⁹ si bien su obra tienen una variada y marcada influencia de distintos autores, Rubens el más importante de ellos. Produce interpretaciones particulares de personajes bíblicos, (El arcángel San Miguel y sus Vírgenes del Apocalipsis los más conocidos) dotándoles de una característica estática, una falta de movimiento de dichos personajes que contrasta con lo sinuoso de sus ropajes. Importante es el detalle de la armadura del arcángel representado por Correa en múltiples ocasiones, con especial atención al uniforme romano plagado de grecas y adornos que parecen extenderse a la alas, poderosamente grabadas en luces y sombras, pura potencia churrigueresca. En su pintura *La Virgen del Apocalipsis* (fig.4) Correa nos presenta una María de apariencia andaluza suspendida sobre la luna que sigue de modo casi textual lo escrito en el Apocalipsis. “Una gran señal apareció en el cielo: Una mujer vestida de sol, la luna bajo sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Está encinta y grita al sufrir los dolores del parto y los tormentos de dar a luz.”⁴⁰

Esta imagen presenta variantes interesantes respecto a sus predecesores, no sólo propone la presencia del Arcángel Miguel como soporte para la figura (mismo que, como se ha dicho con anterioridad, permanece estático, como suspendido en el aire en una actitud rígida evidenciada en sus piernas que más parecen labradas en mármol que pertenecientes a un ser dinámico), sino que también dota de alas a la Virgen aprestándola al conflicto que se avecina (que ya se había visto en José de Ibarra y antes en la obra del mismo tema de Rubens). La presencia del dragón en el ángulo inferior izquierdo está apenas insinuada, como si Correa hubiera querido minimizar la amenaza que éste representa. Esta tendencia de representar Vírgenes, más específicamente Vírgenes del Apocalipsis, es también una característica de la pintura mexicana

39 Villa, “Lo Mexicano,” 81.

40 (Ap 12, 1-17)

del ovohispano, nos referiremos a ella en el apartado destinado al culto a la virgen.

Junto a la presencia angelical (y de hecho sin prescindir de ella), la representación de la Trinidad es otra característica de carácter local de la pintura novohispana. Estas Trinidades, a diferencia de las pinturas con tema similar en el arte español (Velázquez (1599 – 1660), Ribera, Zurbarán, Greco, etc.), consisten en la gran mayoría de los casos en la imagen similar de tres hombres de mediana edad (con un marcado parecido a la imagen arquetípica de Jesús) personificando al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Esto con la finalidad de sintetizar el mensaje de la trinidad sin hacer uso del arquetípico triángulo con un ojo sobre la cabeza de Dios, el cual podría resultar demasiado complejo para los fieles novohispanos, los cuales no tenían el conocimiento simbólico de las poblaciones europeas.

Las múltiples trinidades que existen en México y que, como se ha dicho son un sello particular del arte local, podrían tener su origen, no obstante, en la pintura española. Si bien la trinidad de Miguel Cabrera quién, al lado de Juan Correa y Villalpando es considerado uno de los tres grandes de la pintura novohispana, constituye el primer ejemplo de una Trinidad del tipo “figuras similares”.

La investigación de Moreno Villa ha rastreado el origen de este tipo de representación hasta una estampa del fraile Benedictino Juan de Ricci (1600 - 1681), pintor del siglo XVII, en cuyo tratado “Pintura Sabia” (escrito entre 1659 y 1662) ya existe una ilustración de estas características. Sancionada posteriormente por la iglesia Española no sin que antes se hubiera exportado a la Nueva España, donde dadas las libertades que la Iglesia tenía para con sus artistas, la trinidad con las figuras similares fue adoptada y popularizada como un sello local, siendo las del mencionado Cabrera las más famosas. De resaltar la realizada sobre lámina de cobre, donde tres personajes cuasi andróginos sujetan al mismo tiempo una especie de cetro que sirve como elemento central, el uso del color propuesto por Cabrera sería largamente adoptado por

generaciones posteriores, quienes encontrarían en este autor una identidad nacional claramente diferenciada de la pintura europea.

1.2.2

El culto a la Virgen en la pintura mexicana Novohispana

Es importante señalar que la Virgen como tema en el arte mexicano novohispano tiene dos vertientes importantes: las Vírgenes del Apocalipsis, recurrencia que puede observarse en distintos recintos y donde las realizadas por Miguel Cabrera serían las más espectaculares, y las que tratan como tema la figura de la Virgen de Guadalupe, patrona de los nuevos pobladores.

Las Vírgenes del Apocalipsis llegadas de la tradición europea y difundidas en la Nueva España a través de un original de Rubens⁴¹, recrean con especial atención cada detalle narrado en el Apocalipsis. A saber, la caída del dragón vencido por el Arcángel bajo la mirada de la Virgen (también identificada con la Inmaculada Concepción por las doce estrellas en su cabeza), misma que levanta al niño Dios, mientras una serie de querubines le ofrecen atributos marianos, como el espe-

41 El modelo de Virgen Apocalíptica se difundió en México gracias al modelo de Rubens que inspiró a Cristóbal de Villalpando en la obra de la sacristía de la catedral de México. Santiago Sebastián, *Iconografía e iconología del arte novohispano* (México: Grupo Azabache, 1992), 47.

jo y las rosas.⁴² Esta imagen, plagada de energía y símbolos católicos, probablemente resultó excitante para los pintores novohispanos por la posibilidad de dinamismo y ejercicio técnico que ofrecía. Esto aunado a las magníficas representaciones llegadas de Europa así como el profundo impacto que había tenido en los fieles europeos, la hizo una de las imágenes favoritas de los distintos templos que se habían erguido en la Nueva España. En cuestiones cromáticas la paleta varía de acuerdo al pintor pero se pueden identificar los colores rojos, azules y verdes como constantes, además del uso de sombras.

El colorido de ambas también las separa mucho. La primera, del siglo XVII, tiene una gran abundancia de colores y gamas de éstos; hay zonas de tamaño considerable, por ejemplo los vestidos de los ángeles músicos, en las que concentran un solo color, mientras los de Cabrera tienen por lo menos dos colores y tonalidades; además la primera tiende a crear contrastes muy fuertes con tonos chillantes que generan riqueza visual.⁴³

42 La Virgen apocalíptica según algunos manuscritos de los siglos X y XI ya contaba con tres o cuatro siglos de tradición, su representación se basa en el Apocalipsis de San Juan, donde narra: “Un dragón descomunal bermejo de siete cabezas y sus cuernos y en las cabezas tenía siete diademas [...] La mujer dio a luz un hijo que [...] fue arrebatado por Dios para su solio [...] entanto se trabó una batalla [...] Miguel y sus ángeles peleaban contra el dragón [...] así fue batido aquel dragón descomunal [...] viéndose pues el dragón precipitado del cielo a la tierra fue persiguiendo a la mujer [...] más a la mujer se le dieron dos alas de águila grande para volar al desierto [...] entonces la serpiente vomitó de su boca en pos de la mujer cantidad de agua como un río, a fin que la mujer fuera arrebatada de la corriente” (Apocalipsis XII, 1-15). Beatriz Barba de Piña Chán, Coord. *Iconografía mexicana III: Las representaciones de los astros* (México: PyV, 1992), 164.

43 Paula Mues Orts, *La Libertad del pincel* (México: Universidad Iberoamericana, 1994), 284.

Juan Correa llega incluso a dar ciertas pautas en lo que se refiere a la apariencia de los personajes, características que serán imitadas por sus contemporáneos.

La imagen de María en todas las obras participa de una misma tipología física: la cara oval con los ojos entrecerrados, ceja arqueadas, nariz recta y delgada, labios pequeños y el cabello siempre recogido hasta la altura del cuello y después suelto sobre los hombros, de expresión dulce -Incluso en la virgen triunfante contra el mal- y actitud piadosa. () Dios Padre () tiene en común el hecho de estar representado con una figura de gran carácter, la edad madura, de expresión dulce y paternal, () San Miguel, joven apuesto, gallardo y hasta cierto punto atlético, sin olvidar el candor que acompaña siempre el semblante ideal de este destacado personaje angélico, () los ángeles y querubines () carita redonda, nariz roma, labios pequeños y carnosos y el cabello etéreo.⁴⁴

No es raro entonces encontrarnos con estas vírgenes, muchas de ellas directamente deudoras del ya mencionado grabado de Rubens (la de José de Ibarra (1685 - 1756), Miguel Cabrera y Andrés López (s.d.), por mencionar algunas) donde la única variación importante tanto compositiva como estética sería la de Villalpando.

Sin embargo, en un gran número de recintos religiosos del país dichas vírgenes no llegaron a encontrar un especial afecto de los fieles más reticentes a convertirse por completo al cristianismo. Dicho cambio no puede entenderse sin la presencia de un nuevo icono, ausente de toda representación anterior y completamente mexicano al menos en sus características estéticas, una creación hecha con la finalidad específica de sembrarse en el inconsciente del mexicano de origen indígena. Esta imagen, que en lo posterior se conocería como Nuestra Señora de Gua-

44 Elisa Vargas Lugo de Bosch, *Juan Correa: su vida y su obra, Volumen 2* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 66.

dalupe, que según diversos autores es una interpretación local de la Virgen del Apocalipsis con quién compartía algunos de sus atributos originales.

Para otros menos atrevidos que Sánchez (Miguel Sánchez, primer historiados guadalupano), la Guadalupana no es exactamente la Virgen de la profecía del Apocalipsis; pero deseosos de no desaprovechar tan valiosa alusión, hacen que la Guadalupana cumpla en la nueva iglesia de América que comienza el mismo papel que la Virgen del Apocalipsis cumplió en los inicios de la iglesia de Europa.⁴⁵

La Guadalupana se volvió una fijación en el imaginario colectivo mexicano hasta la actualidad, tiene su origen en el culto que los pueblos prehispánicos tenían a la *Coatlicue*, también llamada *Tonatzin*. Famoso es su monolito en el Museo de Antropología e Historia de la Ciudad de México, el cual presenta sus principales características: falda de serpientes, collar de corazones arrancados a los sacrificados, garras en manos y pies y cráneos sostenidos en los talones. Esta imagen, de particular adoración para los aztecas dominados, constituyó uno de los mayores retos para las misiones evangelizadoras provenientes de España. Si bien su lado oscuro era relacionado con los sacrificios para asegurar la fertilidad de la tierra, su parte femenina y carácter de diosa madre le había vuelto un icono fuertemente presente en la vida diaria de los pobladores. Complementado lo que se menciona anteriormente, Osorio Romero recoge en su estudio acerca de las similitudes entre las Vírgenes del Apocalipsis y la de Guadalupe un pasaje de Villerías donde se profetiza la llegada de una Virgen que aplastará al dragón: “Y que apenas naciera, Virgen victoriosa, con planta vengadora le quebrantaría y domaría la rabiosa cabeza. Y, de acuerdo a la profecía, debía, también en América, aplastar al demonio.”⁴⁶

45 Ignacio Osorio Romero, *El sueño criollo: José Antonio de Villerías y Rojas (1695-1728) (México: UNAM, 1991) 217.*

46 Romero, “El sueño criollo”, 216.

La imagen designada para cumplir dicha profecía, precisamente la de *Nuestra Señora de Guadalupe* que se veneraba en una pequeña ermita sobre las ruinas del templo a *Tonatzin Coatlicue* donde un manto milagroso presenta una Virgen, probablemente inspirada en la Virgen de Cáceres, España. De rasgos mestizos, interpretada por los indígenas como de su propia raza y adoptada como patrona del recién formado país, sustentaba su culto por la creencia popular de que la imagen que se exhibe actualmente en la basílica de Guadalupe, es producto de una mariofanía, es decir, de la aparición milagrosa de la virgen a un fiel.

Tomemos en cuenta esta imagen como una obra pictórica, basándonos en los textos de Francisco Bustamante en su respuesta hacia el arzobispo Alonso de Montúfar, que en el primer concilio mexicano (29 de junio y el 7 de noviembre de 1555), atacaba la libertad que daban los franciscanos a los indígenas para la manufactura de pinturas de temas religiosos, especialmente representaciones Marianas. En ella Bustamante menciona: “[...] la devoción de esta ciudad ha tomado en una ermita en casa de Nuestra Señora que han intitulado de Guadalupe, es un gran perjuicio de los naturales porque les da a entender que hace milagros aquella imagen que pintó el indio Marcos.”⁴⁷

¿Podemos tomar la imagen de la Virgen de Guadalupe como una pintura?

El análisis crítico acerca de la situación que predominaba en el momento de su aparición y la necesidad de los españoles de crear imágenes con las que los indígenas se identificaran, podría darnos como respuesta que probablemente así sea. No obstante, la imagen de la Guadalupana no tiene su trascendencia en la plástica mexicana como influyente de otros artistas en el aspecto técnico sino precisamente como icono de un sentir religioso de una comunidad, el cual ha sido retomado continuamente en propuestas plásticas posteriores que mencionaremos en su momento.

47 Óscar Flores Torres, *Historiadores de México siglo XX* (México: Trillas, 2003), 396.

1.3

Evolución de los motivos religiosos en la pintura realista mexicana hasta la actualidad.

Es importante recordar lo que menciona Moreno Villa acerca de la demora pictórica en México respecto a la adopción de temas profanos, esto es, aquello opuesto a la pintura netamente religiosa, a saber:

[...]si allá (en España), se retrasó tanto la pintura profana, en la Nueva España se retrasó mucho más o nunca se abrió paso. Ni en los museos de la República Mexicana, ni en los libros dedicados a la pintura colonial se encuentran rastros de ella. A lo sumo un bodegón, como el de Antonio Pérez de Aguilar, a fines del siglo XVIII, 1769.⁴⁸

Dada esta certeza, no es de extrañarnos que las obras pictóricas mexicanas contengan elementos religiosos no sólo por la influencia social recibida en el entorno mexicano, sino como parte de la tradición histórica respecto a la relación entre el arte y la religión. No obstante, lo que ha cambiado dramáticamente a lo largo de este tiempo es el enfoque que los artistas dan a los símbolos en sus obras y el uso de los mismos, a veces para enaltecer la idea de la religión pero la mayoría de las veces como un elemento reflexivo que cumple varias funciones a

48 Villa, "Lo Mexicano," 81.

diferencia de sus predecesores, donde su uso obedecía necesariamente lo permitido por la iglesia.

Por medio de comparativas entre diversos autores de periodos históricos distintos, es posible dar un seguimiento a la metamorfosis que ha sufrido el uso de los motivos religiosos en las pinturas mexicanas y como éste ha desembocado en la pintura actual.

Ya que se ha expuesto el tema del angelismo en la pintura novohispana con anterioridad, podríamos mencionar este mismo tema, el del ángel, como un ejemplo del cual partir para esta comparación. Por ejemplo, la obra del pintor Santiago Rebull (1829 - 1902): dicho autor es un buen exponente de lo que podría llamarse un pintor multidisciplinario, tanto técnica como conceptualmente. Sus obras incluyen retratos de líderes políticos, desde Maximiliano de Habsburgo (quién lo nombró pintor de cámara) hasta Benito Juárez; así como dramáticas escenas heredadas de sus estancias europeas, la más famosa de ella *El asesinato de Marat*, pintura reconocida por su espontaneidad así como la sensación de movimiento de sus personajes. En el tema que nos atañe, es interesante mencionar su obra *Sacrificio de Isaac*(Fig.5). Enmarcada en los años correspondientes al fin del romanticismo. En dicho cuadro se representa el pasaje bíblico en el cual Abraham está a punto de sacrificar a su primogénito, hecho que un ángel evita al detener su mano antes de ejecutar al muchacho.

Dado el formato vertical de la pieza y la ubicación de los personajes, tal vez podríamos pensar en una cierta reminiscencia de la pieza homónima realizada por Rembrandt (1606 – 1669) en 1635. Al margen de esto, es importante señalar cómo algunas características de la pintura novohispana aún se mantienen presentes en la pintura de Rebull, la más evidente, el carácter andrógino tanto de Isaac como del ángel y la peculiar proporción en la que son realizadas, dramáticamente más pequeños que la figura de Abraham. De igual modo podemos notar una evolución en las alas, esto es, a diferencia de las alas que habían marcado la pauta en la pintura novohispana, las alas elaboradas por Rebull descui-

dan el detalle exquisito de sus predecesores y son ágilmente realizadas en bloques difusos sin tomar en cuenta las consideraciones previas sobre las plumas de las alas y cómo éstas daban a entender la importancia que el ángel representaba en la pintura. Se puede decir que el sacrificio de Isaac pintado por Rebull es más despreocupado al carecer de la intención avasalladora de las pinturas del novohispano, en cambio es rico en colorido y paisaje. El vivo color amarillo de la túnica de Abraham nos da la idea de lo divino en el hombre que mira asombrado al personaje celestial; su cuchillo, símbolo del sacrificio, se mantiene en la mano del patriarca a diferencia de la versión de Rembrandt, donde cae como muestra de la superioridad de Dios. Un Isaac demasiado pequeño yace con la mirada perdida en dirección contraria a donde ocurre la acción, sinónimo de inocencia y confianza.

Es importante recalcar que esta obra es uno de los ejemplos de la pintura mexicana destinada a narrar pasajes bíblicos. Podríamos mencionar que esta pintura es, de algún modo, heredera muy tardía de la tradición holandesa.

Coetáneo de Rebull y activo en el mismo periodo histórico, encontramos a Hermenegildo Bustos, de quien Raquel Tibol describe su obra como “fruto de una cultura europea que a lo largo de tres siglos se abrió paso, se infiltró, se injertó, se aclimató y, al fin, brotó como respuesta a específicas necesidades espirituales de una comunidad aldeana en el centro de México”.⁴⁹ Bustos propone una pintura lejana al ideal europeo que responde a la demanda local de exvotos y retratos burgueses. Ya sea que la opinión de Montenegro respecto a la inexistencia de una escuela de pintura mexicana sea cierta⁵⁰ o caso contrario, Bustos y sus contemporáneos tuvieron acceso a libros, revistas, almanaques y

49 Raquel Tibol, *Hermenegildo Bustos, Artistas de Guanajuato* (Guanajuato: Ediciones la Rana, 1999). 49.

50 Montenegro opina que los pintores mexicanos de la primera mitad del siglo XIX iniciaban su pintura con los retablos o exvotos, sin tener ejemplos que imitar ni escuelas que seguir. Tibol, “Hermenegildo,” 50.

otras publicaciones ilustradas. Dicho autor consiguió un estilo con un fuerte acento local que, si bien despreciado tras su muerte, fue objeto de veneración tras el triunfo de la Revolución Mexicana gracias al proceso de refuncionalización del arte⁵¹, volviéndose referencia de lo que daría en llamarse arte mexicano. Hermenegildo Bustos entiende la presencia de la religión en la vida de las personas mucho más allá de la presencia divina en retablos de iglesias, toma los símbolos de la religión católica y los ubica a la par de personajes cuyo común denominador no es sino la gran fe en un mismo Dios y sus santos. De estas obras podemos mencionar el *Exvoto de María Eduardo Gonzáles*(Fig.7) y el *Exvoto de Zenón Parra*(Fig.6), ambos óleos sobre lámina donde la figura divina no sólo pasa a un segundo plano sino que son representadas ya por la figura física y artificial de tallas en madera a modo de estatuillas que acompañan, (o velan tal vez) al verdadero protagonista de la obra: el penitente que nos mira desde la parte dominante de la pintura, siempre postrado y por lo general representados de perfil. Apenas con la insinuación de un halo de tenue luz dorada sobre su cabeza, un texto en la parte inferior de la pintura complementa la escena y explican el motivo de la misma, dejándonos pocas interpretaciones para estas pinturas. Entre la simbología de posible interpretación están, precisamente, el halo de santidad, la posición de los personajes, así como el uso de colores y, ocasionalmente, los soportes y las columnas donde están apoyados los Cristos, símbolos de la divinidad como soporte de la fe del retratado. Aunque por lo general dichos elementos ya eran incluidos por la imagen original a la que se veneraba. El valor real de las obras de Bustos no sólo radica en la técnica sino en el hecho de que despoja el símbolo religioso de su solemnidad inalcanzable para el común de la población y lo integra a retratos psicológicos de los fieles, volviéndolos una constante en la vida diaria de la persona corriente.

51 Tibol, "Hermenegildo," 49.

Es hacia 1914 que el pintor Saturnino Herrán ofrece una significativa obra que sintetizaría el conflicto de identidad en la pintura mexicana, si bien la religión católica se había vuelto la más dominante y presente en la sociedad mexicana, la misma se había cimbrado con la vuelta a un orgullo nacionalista que incluía los orígenes prehispánicos y su religión politeísta como un sello característico de un pasado glorioso. Tomando en cuenta esto y en un afán de mostrar gráficamente la relación indivisible en el espíritu del mexicano, Herrán realiza los bosquejos del mural *Nuestros Dioses*(Fig.8), el cual no lograría terminar debido a su inesperada muerte en 1918. En esta pieza pensada para ubicarse en el edificio del actual palacio de Bellas Artes, Herrán habla de la fe de dos pueblos, el mexicano y el español, unidas por una historia entrelazada. Si bien toda la obra reboza una maestría considerable, tanto en los bosquejos a carbón como las primeras pruebas de color y textura, la pieza que debemos considerar la principal para el fin de este estudio es, sin duda alguna *La Coatlicue*, síntesis profunda y avasalladora del espíritu mexicano. Es muy probable que al verse involucrado en varias excavaciones que tenían como fin recuperar piezas prehispánicas, Herrán tuviera conocimiento de los distintos simbolismos que los antiguos mexicanos daban a sus deidades y que transmitían por medio de las tallas de piedra. Por tanto, es casi seguro que Herrán sabría buscar el equilibrio entre la potencia expresiva y simbólica de la imagen de la *Coatlicue* incrustando dentro de ella la imagen de un Cristo que oculta el rostro detrás del cabello. A esta potente mezcla icónica, Herrán agrega elementos que sirven para complementar la lectura de esta obra como lo son el collar de rosas que porta la Diosa, pero que también cruzan horizontalmente la figura del Cristo: las rosas, asociadas comúnmente con la pureza, aquí cumple el papel de grial que recoge la sangre de Cristo derramada por una herida en el pecho, (que no el costado), sobre el cráneo central de la diosa. Aunque puede deberse también a la idea de pureza o compasión en busca de una asimilación entre ambas figuras, el cráneo antes mencionado juega un doble papel en la pie-

za: por parte de la simbología prehispánica, sinónimo de renacimiento y muerte, como dice Westheim; en la tradición cristiana, relacionado con la muerte pero también con el conocimiento. En cada muñeca de Jesús, un ramo de flores difícilmente identificables, probablemente lirios, complementan la ofrenda floral dispuesta al nuevo símbolo de la religión bipartita. De ser lirios, quizá Herrán nos habla de su simbología relacionada con la reconciliación entre dioses y humanos, más que posible tomando en cuenta la idea de dios humanizado que encarna el personaje de Jesús. Sobre su cabeza, la aureola típica de las representaciones de Cristos dolientes, y por encima de ella la palabra *INRI* (*IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM*), en español: «Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos»). Grabada sobre la piedra que da forma al hocico de las serpientes, tentativamente una alegoría cristiana sobre la victoria del bien sobre el mal. Recordemos que la serpiente era una de las formas del demonio en la tradición cristiana. Sin profundizar más en la obra, el paso que da Herrán con esta pieza es significativo pues no sólo rechaza toda utilidad como pintura religiosa sino que, a través de la simbología cristiana, hace una pieza que habla de una sociedad como conjunto, esto es, utiliza símbolos determinados para hacer alegorías visuales a la historia, la sociedad y la fe.

Hacia 1943, José Clemente Orozco (1883 - 1949), uno de los tres grandes del muralismo mexicano, concibe una pieza de la cual realizará dos versiones. Ésta es Cristo Destruye su cruz (Fig.9), obra significativa por el uso de un icono tan conocido y reconocido en México. Si bien Carrillo Gil pone de manifiesto su duda acerca del valor como obra “religiosa” y destaca sus propiedades como manifiesto social y de protesta, no podemos pasar por alto que esta pieza marca un momento importante en la plástica mexicana: el momento en que un pintor de renombre como Orozco transgrede brutalmente el respeto tradicional por la pintura religiosa, utilizando sus propios iconos y símbolos, no solo de la religión cristiana, sino de las religiones en general. En palabras de Paul Westheim:

José Clemente Orozco pinta con el ethos la ira de un profeta bíblico el mural *Cristo Destruye su cruz* (en la Baker Library del Dartmouth College, Hannover, New Hampshire). Al fondo, cañones, tanques, aviones, submarinos, matanzas y sus víctimas. La belleza -una columna griega que yace en el suelo- destruida, pisoteada; la sabiduría -una estatua de Buda-, derribada. Un Cristo de quien se apodera el espanto, después de diecinueve centurias de civilización cristiana, ante lo que la humanidad hizo de su enseñanza, y que, maldiciendo la abominación del mundo, destruye, con el hacha de carpintero, su propia cruz.⁵²

En la segunda versión de *Cristo destruye su cruz* encontramos aún más alusiones a un discurso de complejo contenido simbólico, mucho más oscuro que su predecesora. Este Cristo no se yergue furioso sobre la cruz destrozada sino que se observa en plena acción destructora mientras la cruz se vence sobre una hoguera alimentada de libros que se retuercen ante las flamas. Conviene recordar la importancia de los libros en la tradición de la pintura religiosa europea, Caravaggio (1571 – 1610) y el Greco, incluso Rembrandt, suelen hacer uso de este elemento (particularmente de los gruesos libros que se queman en la hoguera pintada por el muralista). En los brazos de la cruz y el pilote principal se observa la sangre del redentor que escurre aún fresca sobre la madera blanca, los agujeros que deforman las extremidades de Cristo son exagerados hasta afectar la misma forma del pie que se observa sobre el mármol blanco. A su lado, abandonada, la corona de espinas nos anuncia que el profeta rechaza el suplicio al no considerar digno del mismo a la Iglesia corrupta que busca exterminar a golpe de hacha (pensemos que el hacha en la religión católica está íntimamente ligada al suplicio y ejecución de los santos y mártires). La importancia de esta pintura tiene más que ver con la herencia a los pintores posteriores: Orozco desacraliza las figuras religiosas en la pintura’.

52 Westheim, "Arte, religión y sociedad," 15.

Si bien la pintura de los años 20 y 30 tuvo múltiples representantes, la obra realista que venían realizando los muralistas fue tachada de “arte oficial” por parte de grupos rupturistas debido a su alto contenido nacionalista y su negativa a los estilos actuales.⁵³ Los dos más conocidos, *Los Contemporáneos*, en el cual se hallaban Carlos Mérida (1891 - 1984) y Rufino Tamayo (1899 - 1991), y el grupo *¡30-30!*, quienes aportaron un punto de vista plural y abierto a las influencias europeas como el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo, evitando que la pintura de mediados del siglo XX se estancara en el nacionalismo.

A partir de los años 50, y probablemente como consecuencia de los cada vez más numerosos espacios de exposición y apertura del mercado⁵⁴, se dan nuevos movimientos. En palabras de Leticia Flores:

[...] aparece una nueva generación de artistas que se consagró abiertamente a favor de nuevas tendencias plásticas. [...] comprometidos en la búsqueda del quehacer artístico se expresaron de manera individual indetificándose con las amplias ramas del arte y con un deseo de apertura a otros horizontes, pero con una pintura que manifestaba sus raíces, su identidad propia y con un deseo de acceso al arte universal. Este grupo se caracterizó por no poseer tendencias definidas, artistas que no trabajan en conjunto o sobre una misma línea pictórica, sino que cada quien iba creando su propia obra en el lugar y momento que podía.⁵⁵

Dentro de esta generación es de destacar el trabajo de Rafael Coronel (1931-), que si bien pasó por varias etapas desde su aparición como miembro de La Ruptura, incluida la abstracta, su obra desem-

53 Leticia Flores Hernández, “Pintura Mexicana Religiosa 1965-2000” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Filosofía y Letras, 2007), 45.

54 Hernández, “Pintura”, 50.

55 Hernández, “Pintura”, 52.

bocó en un poderoso realismo repleto de personajes que muchas veces portan el hábito clerical. Además de que su pintura hereda el claroscuro de Caravaggio y hace constantes guiños al Rembrandt más bíblico.⁵⁶

Coronel nos transporta a escenas de interacción fuertemente simbólica cuyo mensaje final es complicado y requiere del conocimiento visual-filosófico de su autor.

Hacia finales de la primera mitad del siglo XX, el uso de símbolos religiosos en la pintura se ve cada vez más libre, al grado de volverse una herramienta de uso común en varios artistas. Por mencionar algunos ejemplos de esto podríamos citar a Jorge Gonzales Camarena (1908 - 1980), quien hace alusión al mismo Cristo destruye su Cruz en el mural Liberación, en el Palacio de Bellas Artes. Rodolfo Morales (1925 - 2001), heredero de la tradición del angelismo quien, en modo menos realista, plantea la presencia de estos personajes en escenas cada vez más casuales, como el caso de Las fumadoras de 1986. Donde una de las fumadoras es, de hecho, un ángel rubio pero de piel morena, bolso al hombro, flanqueada por otras figuras que tocan las trompetas, instrumentos con una larga tradición como los predilectos de los servidores de Dios.

Francisco Goitia (1882 - 1960), por otra parte “asegura que su obra es una continuidad del movimiento religioso en la historia del arte. — Toda mi obra es religiosa. Retrocedo a los primeros tiempos del cristianismo”⁵⁷. De atormentado temperamento y un estilo difícilmente definible, encarna el pintor cuyo interés por la religión sobrepasa el tema de sus obras e influye directamente en su vida corriente. Goitia opta por la existencia anacoreta y se retira a la soledad, como harían los misioneros de antaño. La importancia mística/religiosa puebla su obra

56 Juan Salvat, *Historia del arte mexicano: Arte contemporáneo* (México: SEP, 1994), 2288.

57 Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia Total* (México: UNAM, 1987), 463.

pictórica y denuncia, a través de ella, la injusticia y la precaria situación de la población mexicana. Rememora los desastres de la Revolución mexicana y evoca, de un modo constante, a la muerte más brutal observada de cerca en sus años más jóvenes. La aportación de Goitia en el uso de símbolos religiosos la encontramos encarnada directamente en su persona, puesto que se elige a él como modelo para sus representaciones de San Pedro, identificándose a tal grado con el santo que causa una mimesis entre la vida de ambos. Su *Autorretrato con mano en el pecho* (Fig.10) muestra a un santo o un pintor, en pleno periodo de reflexión y angustia por quienes lo rodean, la mano sobre el pecho expresa compasión, decisión y conciencia de su propia condición de mártir; la densa barba de Goitia, característica del pintor, sirve para hablar de sabiduría y madurez, además de ser un cameo a las interpretaciones históricas de los santos y filósofos. Poco conocido pero importante para la recuperación del arte figurativo en México es el grupo de *Los interioristas*, activo hacia 1961. Grupo de artistas de ideales humanistas fundado por Francisco Icaza (1930) y Arnold Belkin (1930 - 1992), también conocido como *los del grupo nueva presencia*, llegó a contar entre sus filas a artistas como Cuevas (1934-), Leonel Góngora (1932 - 1999) y Rafael Coronel (1931 -): “trabajaban hacia una nueva figuración, dentro de la tradición expresionista de Orozco y contrarios a la tendencia formalista que se desarrollaba en Europa y Estados Unidos.”⁵⁸ Si bien se les ha llegado a considerar un grupo sólo tenían vinculaciones ocasionales como practicantes de la nueva figuración.⁵⁹

58 Artes e historia México, Antropología e historia, Arnold Belkin, http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=534. (consultado en agosto 2011)

59 Una pintura de carácter figurativo que reacciona frente al arte informal dominante luego de la posguerra, aparece en Europa y en los Estados Unidos para volverse a su vez dominante hacia 1960-1965. Sin embargo, hay que tener cuidado de no hacer una lectura global de estas “figuraciones” y conviene considerar las especificidades de cada una. Gustavo Ibarra, Coord. *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*, (Buenos Aires: La marca editorial, 2010), 167.

En la década de los 70 el arte mexicano vivió un auge de las nuevas disciplinas, *happening*, *performance*, *body art*, en artistas que buscaban la subversión y la desmitificación de la obra artística. No obstante, podemos mencionar la obra de Alfredo Castañeda (1938-2010), Mario Rangel (1956-2009), Benjamín Domínguez (1942 -), que mediante el surrealismo propulsaron el uso de elementos religiosos (el Arca de Noé de Rangel, o Santo Rey de Castañeda, por ejemplo). En obras como éstas podemos ver la libertad con la que se usa la religión tanto como temática como en forma de recurso estético. Poco o casi nada de la solemnidad de sus predecesores queda en estas pinturas, sin embargo, sería un error pensar que esta tendencia se vuelve dominante en los pintores actuales. En contrapeso, podemos encontrar a pintores como Miguel Carrillo (1947), Rafael Cauduro (1950), Carmen Chami (1974), Arturo Rivera (1945), tal vez Luis Argudín (1955), y Roberto Cortázar (1962), quienes devuelven al símbolo religioso parte del misticismo del cual lo dotaban los pintores novohispanos.



Fig.1 José Sánchez. *El bautizo de los señores de Tlaxcala*. Óleo sobre tela, 308.5 x 194 cm. Siglo XVI. Templo de San José Tlaxcala, Tlaxcala.



Fig.2 Baltazar de Echave Orio. *La oración en el huerto*. Óleo sobre madera, 246 x 154 cm. Siglo XVII. Museo Nacional de Arte, México, Ciudad de México.



Fig.3 Cristóbal de Villalpando. *La Lactación de Santo Domingo*. Óleo sobre tela, 361 x 481 cm. Siglo XVII. Iglesia de Santo Domingo, Ciudad de México.



Fig.4 Juan Correa. *Virgen del Apocalipsis*. Óleo sobre tela, 234 x 124 cm. 1689. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.



Fig.5 Santiago Rebull. *El sacrificio de Isaac*. Óleo sobre tela, 273 x 186 cm. 1857, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



Fig.6 Hermenegildo Bustos. *Exvoto de don Zenón Parra*. Óleo sobre lámina, 35 x 25 cm. 1858, Colección particular.

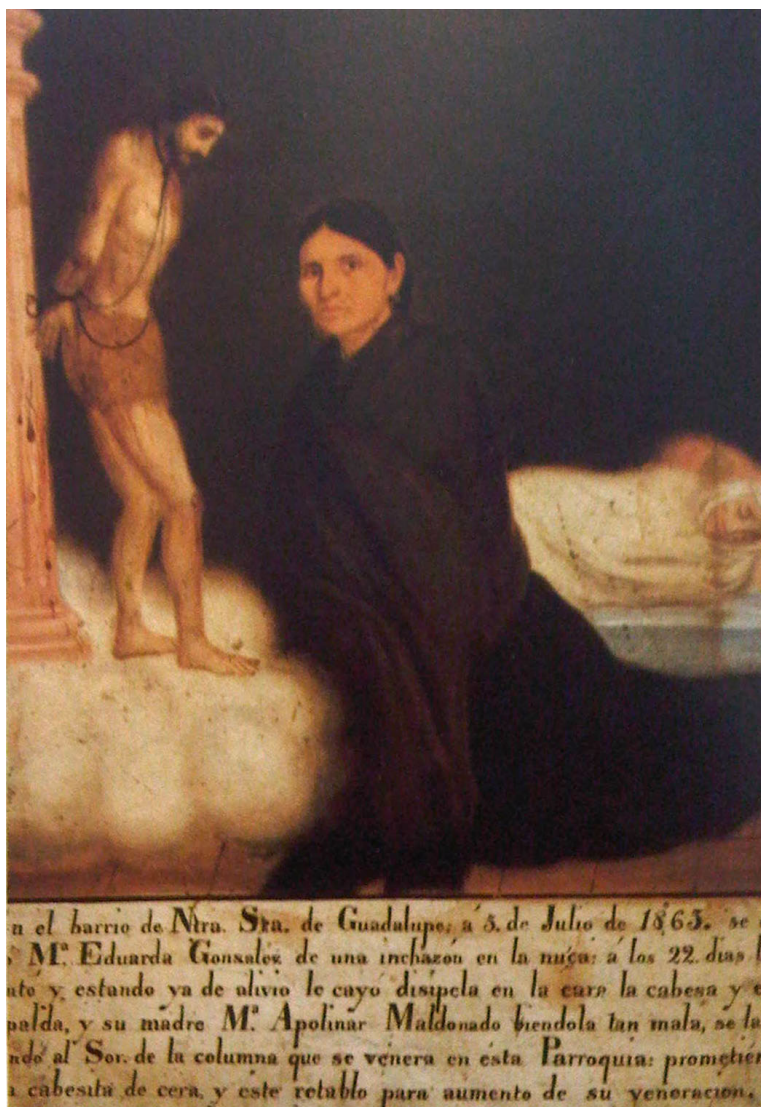


Fig.7 Hermenegildo Bustos. *Exvoto de María Eduarda González*. Óleo sobre lámina, 35 x 25 cm. 1865, Colección particular.



Fig.8 Saturnino Herrán. *La Coatlicue* (Panel principal del mural: *Nuestros Dioses*). Crayón acuarelado sobre papel, 88.5 x 62.5 cm. 1914. Museo de Aguascalientes, México.



Fig.9 José Clemente Orozco. *Cristo destruye su cruz*. Óleo sobre tela, 93 x 130 cm. 1943. Colección Carrillo Gil, México.



Fig.10 Francisco Goitia. *Autorretrato con la mano en el pecho*. Óleo sobre tela, 73 x 87 cm. 1955. Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

Capítulo II

Exponentes actuales de la pintura realista mexicana y su relación con el símbolo religioso como recurso

2.1

Criterios para la selección de pintores realistas mexicanos a estudiar.

Como se ha visto en el capítulo anterior, la presencia de lo religioso como tema o bien como aporte simbólico ha jugado un papel importante, cuando no esencial, en un gran número de pintores mexicanos herederos tanto de la fe cotidiana de los prehispánicos, hasta la presencia dogmática de la iglesia católica en la vida de nacional. Bajo este criterio es válido suponer que la pintura actual, es decir, la que se ha venido desarrollando en los últimos años, habría hecho adaptaciones propias de los mitos o los elementos religiosos como un método de anclar con una tradición pictórica e ideológica. Esto sin que necesariamente se busquen los mismos resultados de las pinturas previas.

En lo que se refiere a la pintura realista mexicana contemporánea, se seleccionaron para su estudio a tres pintores actuales: Arturo Rivera, Daniel Lezama (1968 -) y Rafael Cauduro. Los criterios que se tomaron en cuenta para esta selección fueron:

1. Pintores mexicanos realistas vivos con obra donde se utiliza el símbolo religioso. Esto para tener la posibilidad de realizar una entrevista al pintor en cuestión respecto a su pintura. Bajo este criterio se revisaron diversos listados de pintores mexicanos con estas características y cuya versión impresa (hasta el año 2010) fuera de fácil acceso en librerías. Es de destacar que bajo la premisa de “catálogos de fácil acceso” es prácticamente nula la fuente de consulta referente a pintores mexicanos del último cuarto del siglo XX y comienzos del XXI, con excepción del

Resumen Pintores Y Pintura Mexicana: 200 Artistas Mexicanos , Siglos XIX, XX y XXI, de la editorial Promoción de Arte Mexicano. En dicho volumen se menciona la obra de Arturo Rivera y de Rafael Cauduro, así como la de Rafael Coronel y Miguel Carrillo.

2. En vista de la falta de catálogos de artistas mexicanos realistas, se tomó en cuenta la cantidad de libros disponibles de pintores nacionales con esta estética cuya obra incluyera el uso del símbolo religioso, esto en cuatro de las librerías más comerciales de la ciudad de México: Gandhi librerías, librerías del Fondo de Cultura Económica, librería El Péndulo y librerías EDUCAL; dando como resultado una ausencia de pintores realistas mexicanos vivos en sus secciones de arte. Con la excepción de los libros: Arturo Rivera, *El rostro de los vivos*, de editorial Educual. *Arturo Rivera*, de Ernesto Lumbreras, editado por Conaculta. Daniel Lezama con un libro homónimo de editorial Independiente, *La Madre Pródiga*, también de Lezama, editado por Hilario Galguera Ediciones y de Rafael Cauduro, *Un posible itinerario*, editorial: VID-INBA, además del libro de Jennifer Clement, *Una niña salamandra*, ilustrado con grabados de Gustavo Monroy (1959 -), obra que obedece nuestros criterios pero que al ser el trabajo de Monroy un complemento a un relato, no tomaremos en cuenta.

3. Si bien Arturo Rivera, Daniel Lezama y Rafael Cauduro demostraron ser exponentes publicados del arte realista actual en México, el rango de precios de los libros, (de entre 200 a 2000 pesos), complicaba el acceso a dichas publicaciones, por lo que se recurrió a la consulta de galerías que manejaran este tipo de pintura para confirmar las elecciones de artistas. Las características buscadas en estas galerías fueron: que manejaran obra de autores mexicanos con proyección internacional, que se incluyera pintura realista entre sus ofertas, que organizaran exposiciones con repercusión en prensa, así como la publicación de catálogos con edición profesional. Las galerías que cumplieron con estos criterios fueron:

Galería Arte Actual Mexicano, Monterrey, N.L. México. En cuya cartera de artistas los que cumplían con nuestras especificaciones fueron: Arturo Rivera, Rafael Coronel, Rodrigo Cifuentes (1980 -), Raúl García Sangrador (1972 -), José Parra (1975 -), Rolando Sosa (1983 -), Nahúm B. Zenil (1947 -). No obstante, al ser Arturo Rivera el único con obra publicada confirmamos nuestra primera selección cuya validez ampliaremos en lo sucesivo.

Galería Hilario Galguera. En cuya cartera se distinguen artistas tanto conceptuales como “tradicionales” de renombre internacional, además de contar con representación en la feria de arte MACO 2010, en la ciudad de México. Maneja dos únicos pintores realistas mexicanos: Daniel Lezama y Mauricio Limón (1979 -). Además dicha galería cuenta con una editorial propia lo que facilita la promoción de sus artistas.

Aldama Fine Art. Galería especializada en pintura realista de artistas emergentes. Para nuestro estudio el único pintor con las características requeridas fue Carmen Chami, cuya obra es figurativa y con una considerable influencia católica novohispana. Pero al carecer Chami de catálogos impresos a la venta, la omitimos de nuestra selección final.

Señalemos que de los tres autores propuestos Rafael Cauduro encuentra mencionado en los catálogos de algunas galerías pero no tiene obra física en las mismas, por lo que no se menciona. No obstante, su pintura ha tenido una proyección mediática particular gracias a su neo-muralismo, el cual está presente en puntos comunes de la ciudad de México (metro Insurgentes, Suprema Corte de Justicia) por lo que tiene una gran difusión a nivel público. Bajo esta premisa se recurrió al elemento de difusión pública, es decir, exposiciones en lugares de acceso general o bien, obra que por sus particularidades tenga un carácter notorio.

4. Consideremos que por su carácter oficial, las galerías dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes, así como las afiliadas a la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, resultan de mayor

acceso para la población en general. El muestreo se realiza sólo en la ciudad de México, dada su condición de capital cultural del país.

En las galerías del palacio de Bellas Artes, recinto reconocido por su tradición e historia, se realizan al año múltiples exposiciones tanto de artistas nacionales como internacionales, estando sus galerías reservadas a exponentes ya consagrados en la plástica internacional. Los pintores realistas actuales que respondían a nuestro perfil y que han pasado por sus muros hasta el año 2010 fueron:

Rafael Cauduro. Con las exposiciones *Retrospectiva*, Museo de Palacio de Bellas Artes, 1984; *De Ángeles Calvarios y Calaveras*, Museo de Palacio de Bellas Artes, Sala Nacional, 1995.

Arturo Rivera. *El rostro de los vivos*, Museo Nacional de Bellas Artes. México. (Aunque Arturo Rivera ya había participado en exposiciones colectivas realizadas en Bellas Artes en los años 1984 y 1986, según el currículum del autor disponible en: http://www.artefactualmexicano.com/artistas/17-Arturo_Rivera.)

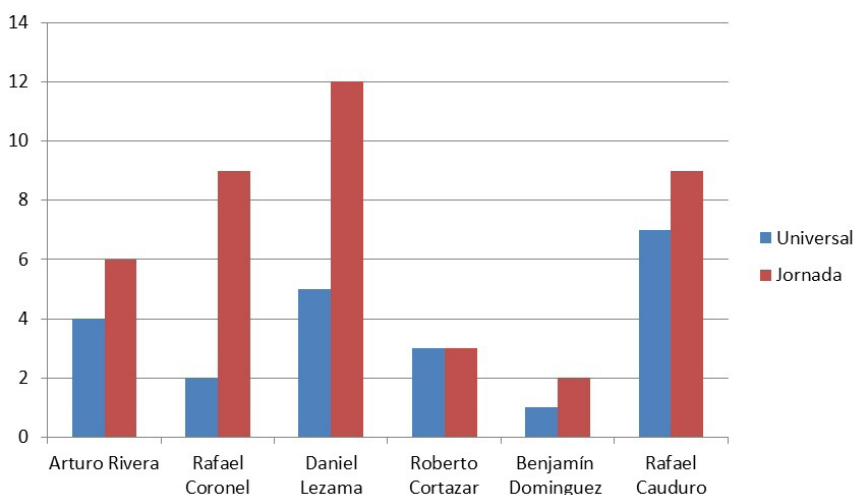
Por parte de Daniel Lezama sólo se tiene una participación en una exposición colectiva en este recinto: *El mito de dos volcanes*, Palacio de Bellas Artes, México, 2005.

También por parte de Bellas Artes en sus espacios culturales: Museo Nacional de la Estampa, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo así como el Museo de Arte moderno, encontramos que Arturo Rivera ha ocupado los espacios del Museo de Arte Moderno en dos ocasiones: con la exposición homónima en 1982 y *Bodas del Cielo y el Infierno* en 1995. Así mismo, Rafael Cauduro ha ocupado el Museo de Arte Moderno en el año de 1991, el Museo Casa Estudio Diego Rivera en el año 1992 y el Museo de la Estampa en 1995.

Por parte de los lugares ajenos a Bellas artes y dependientes de la secretaria de cultura del D.F., encontramos que Daniel Lezama cuenta con una gran retrospectiva, *La madre pródiga*, en el año 2008 en el Museo de la Ciudad de México.

Otro factor a considerar fue la repercusión en prensa de distin-

tos artistas. En base a la estadística realizada por la página periodicos del mundo⁶⁰, se seleccionaron dos rotativos, El Universal y La Jornada, para revisar en sus archivos notas referentes a pintores realistas dentro de nuestro criterios en el lapso comprendido entre los años 2000-2011 y considerando sólo aquellos artículos o críticas relacionados integralmente a los autores, exceptuando las menciones de proyectos colectivos.



Como podemos ver, el artista con más menciones en este lapso temporal es Rafael Coronel. No obstante, la falta de catálogos publicados, así como los periodos de tiempo en que el pintor prácticamente “desaparece” de la escena pública, hace que no cuente con la influencia que poseen otros artistas más jóvenes como Daniel Lezama, quien a pesar de su edad (44 años) ha experimentado un auge en lo que a difusión en prensa se refiere.

Por otro lado, cabe destacar el caso característico de Rafael Cauduro, quien no sólo se concentra en su labor pictórica sino que promueve

⁶⁰ www.periodicosdelmundo.com

concursos de arte realista⁶¹, además de tener una fuerte presencia en eventos culturales (entre ellos la restauración de *La Tallera* (antiguo taller de David Alfaro Siqueiros (1896 – 1974)⁶¹); y bienes raíces⁶², buscando promover su firma como una marca bajo el lema vivir el arte, lo que causa un fuerte impacto en la memoria colectiva. Por su parte, a pesar de pertenecer a la generación de la ruptura, la figura de Arturo Rivera es reconocida nacional e internacionalmente debido a la gran cantidad de premios obtenidos, así como su actividad política en contra del arte conceptual⁶³, la cual lo ha vuelto ejemplo a seguir para una facción de los artistas tradicionales que comparten su visión respecto al arte conceptual.

Por estas razones es que, a riesgo de dejar de lado otros grandes pintores, confirmamos en Cauduro, Lezama y Rivera, a los tres representantes de la pintura realista mexicana, cuya obra continuamente hace uso del símbolo religioso⁶⁴ como expondremos más adelante.

Dichos autores no sólo comparten su inclinación por el realismo, en mayor o menor medida, sino que en su pintura se refieren a un problema de la plástica constante a lo largo de la historia : la identidad cultural de la sociedad en que la se desarrollan. Misma identidad que, en México y probablemente en Latinoamérica completa, se encuentra aún en una constante construcción desde la conquista. “La identidad cultural en América Latina, es una construcción permanente, detrás de cada imagen religiosa, debajo de cada columna de una iglesia, persisten

61 El Universal.com.mx, “Bienal revalora el dibujo”, 2006: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/50517.html>.

62 The Happening, “Presentan el edificio Cauduro” 2012: <http://thehappening.com/3930/presentan-el-edificio-cauduro>

63 Mir(i)ada, Juan Carlos Jiménez A :: Historia y Crítica de Arte, “Rivera en las oposiciones entre pintura y arte conceptual”, 2009: <http://miriadacolumna.blogspot.mx/2009/06/rivera-en-las-oposiciones-entre-pintura.html>

64 Entendido “Religioso” como aquello referente a la utilización de temáticas, elementos o símbolos provenientes de una religión, en el caso de los pintores.

restos, de un sometimiento cultural.”⁶⁵

Entre los tres pintores existe el común denominador de esta conciencia de sometimiento y tiene como respuesta el uso de elementos provenientes del catolicismo como un recurso temático de su obra, pero sin resultar ésta de un acto de devoción de parte del artista, es más bien un modo de cuestionamiento a los dogmas católicos.

Aquí es que los autores, principalmente Arturo Rivera, hacen una aportación actual de un recurso usado y condenado en el pasado: “La humanización más radical de los personajes sagrados”. Darles facultades y defectos humanos en escenas donde el símbolo se vuelve un elemento tenso al ser despojado de su sentido original y adaptado a una función profana, que a pesar de ello nos habla de la religión, pero sin ser destituido del tremendismo. Sobre la obra de Rivera, Diego José dice: “Arturo Rivera pertenece a la tradición del tremendismo”⁶⁶, puesto que su obra sostiene un permanente diálogo con los motivos, las técnicas y la intensidad expresiva de tan rico, pero selecto grupo de artistas en la historia del arte.”⁶⁷

Uno podría decir que el intento desacralizador de la religión en el arte es un tema ya trillado en la historia del mismo, y que si bien, la pintura siempre ha sido tanto una herramienta como un arma, en la actualidad obras tan radicales como la *Piss Cristh* de Serrano han producido un arte de protesta contra el Vaticano y la Iglesia que representa en general mucho más radical y si acaso, más útil en lo que el cuestiona-

65 Julio Bertolotti, *Mestizo, Cap.2: El poder de la imagen* (Argentina: Canal Encuentro, 2007), TV.

66 Entiéndase *tremendismo* en el significado descrito por Evelyn Picon Garfield e Iván A. Schulman en el libro *Las Literaturas Hispánicas: Introducción a Su Estudio*, Volumen 1: “Se trata de un realismo que daba énfasis a los aspectos sombríos de la existencia, la violencia, el crimen y los elementos crudos, repulsivos y vulgares de la vida.” Evelyn Picon Garfield e Iván A. Schulman, *Las Literaturas Hispánicas: Introducción a Su Estudio*, Volumen 1 (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 214.

67 Diego José, *Expiación-Arturo Rivera* (México: Consejo estatal para la cultura y las artes de Hidalgo, 2009), 10.

miento a los dogmas se refiere. Pero he aquí que debemos diferenciar la intención del uso de la religión en la obra de estos autores, no es lo que se podría decir un ataque frontal a la idea de la religión, como lo fue en su momento la *Virgen de Guadalupe* de Rolando de la Rosa, expuesta en el Museo de Arte Moderno en 1987. Exhibición que sería marcada por la intervención un grupo de militantes católicos en contra de la instalación del artista, que incluía una efigie de la Virgen de Guadalupe con el rostro de Marilyn Monroe en su versión Andy Warhol.⁶⁸

Se trata del uso que sutil que dan los autores al tema religioso lo que da ese misticismo recalcitrante de una elegante ironía respecto a las incongruencias de los mitos religiosos. Una utilización de elementos propios de artistas que no se limitan al papel de meros productores de imágenes sino que comprenden el potencial de la pintura para causar reflexiones intelectuales por medio de códigos específicos, y utilizan los mismos para elaborar mensajes destinados a una interpretación mayor que la que ofrece una revisión rápida de la imagen representada. Más evidentemente en las obras de Daniel Lezama y Arturo Rivera.

Para el mejor análisis de los autores seleccionados y un desarrollo más complejo del estudio de sus obras, es necesario adoptar una metodología determinada, que nos permita delinear de manera más precisa los resultados de una investigación destinada a validar nuestra hipótesis sobre las posibilidades del símbolo religioso como recurso en la pintura realista mexicana actual, y la razón de la presencia de elementos simbólicos bajo una tradición religiosa en la obra de los autores elegidos. Con esta finalidad es necesaria la elección de un método de estudio apropiado para el propósito de interpretar pinturas en un contexto actual.

Si bien el estudio por medio de la iconografía (de los vocablos griegos: “*eikon*” (imagen) y “*graphien*” (descripción)) nos bastaría para dar una revisión elaborada de la obra a analizar, nuestra búsqueda de una mejor comprensión del papel que tiene la pintura como recepto-

68 Olivier Dreborise, comp. *La ERA de la Discrepancia: Arte Y Cultura Visual en México, 1968-1997* (México: UNAM, 1997), 332.

res sociales y, posteriormente, emisores hacia esta misma sociedad; nos obligan a ubicarlas en un contexto histórico y social actual, razón por la cual un método que aporte un resultado más específico se vuelve necesario para nuestra investigación.

Nos referimos al método Iconológico, al contemplar las tres partes que Panofsky refiere como necesarias para su uso correcto, es decir:

1-Análisis preiconográfico: Se analiza la obra dentro del campo estilístico, ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen.

2-Análisis iconográfico: Analiza los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características, de acuerdo a los preceptos que este método impone.

3-Análisis iconológico: Analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.⁶⁹

Este método nos proporciona las herramientas necesarias para ubicar tanto a los artistas como a su obra en un plano conceptual determinado, si bien su aplicación como herramienta para conocer la historia del arte está más que comprobada, la iconología aplicada a un autor contemporáneo nos ayudará a tener una mayor certeza sobre la presencia del símbolo religioso en la pintura realista actual.

69 Rafael García Mahiques, *Iconografía e iconología, La historia del arte como historia cultural* (Madrid: Ediciones Encuentro, S.A., 2008), 269

2.2

Autores específicos: Arturo Rivera, Daniel Lezama, Rafael Cauduro. *Importancia del simbolismo religioso como método expresivo.*

En una entrevista del año 1967, Francis Bacon (1909 – 1992) menciona respecto a su obra *Crucifixión*: [...] curioso que un individuo no creyente acuda a la Crucifixión, pero no creo que eso tenga nada que ver con el problema[...] ⁷⁰

Dicha frase habla de cómo el artista actual no se siente atado al símbolo original de la cruz, pero al hacer uso de este elemento no sólo se posesiona de la carga simbólica preexistente sino que la vuelve suya dándole un valor simbólico personal sumada a la emotividad que ya posee.

La Crucifixión, como tema de la pintura, escultura o performance contemporáneos, ha tenido un cierto carácter de comodín para muchos artistas del siglo actual, desde Picasso, Bacon o Saura, hasta Beuys y Manzoni. Todos ellos han subrayado la significación que identifica este tema con la condición sufriente intrínseca al ser humano, especialmente al artista, imbuido desde el siglo pasa-

70 David Sylvester, Entrevista con Francis Bacon (Barcelona: Polígrafa, 1977), 37.

do con la ambiciosa misión de cambiar el mundo. En todas estas obras hay una evidente pulsión de muerte sacrificial, chamanística, que ha atravesado todo el arte del siglo XX con el único fin, por parte de los artistas, de iluminar a los demás hombres.⁷¹

En este mismo sentido, los autores mexicanos que hemos seleccionado utilizan este “comodín” precisamente con la intención de hablar no sólo del sufrimiento de un personaje, sino como metáfora compleja del ser humano o incluso de la sociedad personificada. Este carácter alusivo no se limita solo a la Crucifixión (aunque este tema cuenta con varias representaciones en los casos de Arturo Rivera y Cauduro), sino que se extiende a otros lugares comunes de la fe católica como la Anunciación, la muerte del Bautista y diversos pasajes bíblicos. Incluso en el caso específico de Lezama recurre a la fe local en sus alusiones a la virgen de Guadalupe.

Esta cualidad de adopción del símbolo religioso con la intención de expresar una idea o sentimiento personal, es ampliamente utilizada por los pintores seleccionados. Rafael Cauduro inclusive ha llegado a afirmar: “Mi pintura entra en el terreno de Dios precisamente porque entra en la muerte, para hacer una nueva obra tienes que suicidarte. Si te complaces con tu creación, ya no creas. Llego a la muerte porque vivo.”⁷²

Enmarcado en la tradición del angelismo, Cauduro reutiliza el personaje del ángel, no solo como emisario, sino como ente terrible de destrucción y condena, personificado por atractivas figuras femeninas que se humanizan en las piezas metálicas donde suele trabajar. Cauduro retoma el carácter polisémico del símbolo religioso, en su obra los ángeles ya no son sólo un personajes destinados a recibir la adoración de

71 Sagrario Aznar Almazán “Agresores y víctimas: el sacrificio del artista,” Espacio, tiempo y forma, No.10 (1997): 367.

72 Rafael Cauduro, “Colmena 60,” *Revista la colmena* (1994 [citado en verano 2010]): disponible en <http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena%2060/Abeja/RC.html>

los fieles: el ángel es un emisario de una divinidad, pero es también la divinidad en sí, el carácter implacable de la muerte. “La Realidad y la Verdad están en crisis: son magia, ilusión, mentira, truco. Son un calvario y esto es una calamidad. El ángel es el anticrisis de la calamidad.”⁷³

No es raro que, dada la visión de Cauduro sobre Dios y fuertemente ligado a una tradición católica latinoamericana, sus motivos religiosos se extiendan de los ángeles a las crucifixiones y se mezclen en ocasiones con aquellas fiestas de origen prehispánico, dotando su obra de un fuerte carácter local que, sin llegar al grado de Lezama, lo identifican como un autor mexicano.

Distinta pero con puntos en común es el motivo que plantea Rivera para el uso de lo religioso en sus obras. En entrevista publicada para la revista *El espejo de Urania*, Rivera menciona: “Yo creo que la religión es una utopía. Es inalcanzable pero es un requisito para vivir. Sí me interesan esos temas”.⁷⁴

Dicho interés es más que suficiente para que Rivera dedique gran parte de su producción al planteamiento de escenas específicamente religiosas, por ejemplo su *Última cena* (Fig.11), una de las más importantes. “Rivera usa la iconografía cristiana y sus símbolos como accesorios para llegar a sus conclusiones sobre la contemporaneidad a partir de un contexto cultural común.”⁷⁵

Un caso peculiar es el del capitalino Daniel Lezama. En su obra, esencialmente narrativa, podemos reconocer arquetipos del México que se definió en el cine de la primera mitad del siglo pasado.

73 Cauduro, “Colmena”, web.

74 Pilar Bustamante, Enrique G. de la G. Luis Xavier López Farjeat, “Los muchos ojos de Arturo Rivera”. *Enfocarte no.13* (1995) en *Enfocarte* <http://www.enfocarte.com/2.13/plastica1.html> (consultado en diciembre 2011)

75 Jutta Rütz, *Bodas del Cielo y del Infierno, Arturo Rivera* (México: Museo de arte moderno, 1995), 11.

El cine mexicano, durante la primera mitad del siglo pasado, colaboró indiscutiblemente, en la construcción de la identidad nacional; para ello, las historias que llevó a la pantalla utilizaron algunos repertorios simbólicos como: la vida campirana, los ritos y costumbres populares, las creencias y valores colectivos, los pasajes históricos y los héroes de la patria, así como los espacios de diversión de la sociedad mexicana.⁷⁶

Y si bien en sus complicadas composiciones, algunas de múltiples personajes, se pueden hallar tanto revisiones a mitos griegos como escenas sacadas del folklore antes mencionado, su búsqueda de la “identidad mexicana, guarda un lugar especial para el componente religiosos propios de los mexicanos, elementos simbólicos que no sólo se limita a detalles de “utilería” sino que llega a volverse parte esencial, cuando no, tema de algunas pinturas. Daniel Lezama subvierte los símbolos hasta el punto de que apenas se reconocen. Es decir, no se usan nunca como se plantean en su versión oficial o consciente, sino por medio de un mecanismo de construcción inconsciente”⁷⁷ matizado por la óptica social del artista, en la cual ahondaremos más adelante.

76 Carlos García Benítez, “Cine, identidades e Historia en América Latina desde la democratización” (ensayo publicado en la revista “Nuevos Mundos”, México, Ciudad de México, 6 de Enero 2010.)

77 Merry MacMasters , “No intento escandalizar, sólo deseo pintar con honestidad: Daniel Lezama“, *La Jornada*, marzo 28, 2008, Jornada de en medio, 6ª.

2.3

Análisis de obras: *Coraza*, de Arturo Rivera, *El sueño de Juan Diego*, de Daniel Lezama, y *El Ángel*, de Rafael Cauduro.

Como se ha mencionado con anterioridad, para una mayor comprensión de las obras y sus autores respecto a su relación con lo religioso, someteremos a análisis algunas obras determinantes en el estilo de cada uno. Dicho análisis tendrá como premisa el método iconológico de Panofsky, llevado a una actualidad apoyada por el acceso a entrevistas con los propios autores y el conocimiento de su contexto cultural y social.

Del autor Arturo Rivera seleccionamos la obra *Coraza* (Fig.12), también llamada San Juan.

La obra *Coraza* es de gran importancia en la producción de Arturo Rivera dado que se haya enmarcada en la más importante madurez artística de su autor.

En una etapa de transición que va desde inicios del año 2000 hasta finales de la primera década. Si bien las obras que caracterizaron a Rivera en las series anteriores aún ejercen una fuerte influencia en las pinturas que realiza en estos años, *Coraza* representa una vuelta a los símbolos que se habían hecho presentes en algunas de sus anteriores obras, muchos de ellos homenaje directo o indirecto al grabador Julio Ruelas, así como elementos propios de una tradición personal desarro-

llada desde las obras de los años 90, (en el caso específico de esta pintura, la presencia del armadillo que ya habíamos visto como elemento en pinturas como *El sueño del armadillo* o *La flor*). Además, *Coraza* contiene una fusión de las obras más simbolistas del autor junto con una potente presencia del realismo llevado a un extremo de agresividad en los colores y personajes.

En el cuadro se observa una composición simétrica con un eje central donde una figura, aparentemente femenina aunque podría representar un personaje andrógino, abre la boca en un grito, si bien, no se observa angustia o desesperación en el resto de su rostro. Aparenta un rictus post mortem, sostenido en los músculos faciales. La mayor parte del cuerpo del personaje se halla cubierto por una tela de acabado tosco, al parecer un costal de una tela gruesa abierto en canal a modo de túnica, por la abertura media se observa parte del cuerpo del personaje ataviado con una tela bicolor azul y blanca que llega hasta los tobillos, mismos que escapan de la tela y se apoyan en una superficie de madera, impulsando el cuerpo levemente hacia arriba echando el peso del mismo a la derecha.

Al extremo de las piernas se observa una vara de madera que escapa a un lado del cuerpo y por debajo de la tela que cubre la figura, insinuando una muleta o un bastón. Hacia el extremo superior, ambas manos del personaje se escapan por agujeros en la tela más gruesa, con la mano derecha sujeta una pluma de pavo que utiliza a modo de herramienta de escritura para grabar algo sobre el antebrazo izquierdo, la mano zurda está cerrada en un ademán relajado con la palma oculta entre los dedos.

Por encima del personaje se halla un mosquito de enormes proporciones que hunde su probóscide (aparato bucal) en el nacimiento del cabello del protagonista.

Por detrás de la figura, a modo de fondo, se observa una estructura metálica conformando una figura ligeramente trapezoidal apoyada por un soporte inclinado a la izquierda. Debajo de la estructura existe una

base vegetal a contra luz, debido a lo cual la mayoría de las ramas que la constituyen están delineadas en trazos oscuros. El cielo que ocupa la mayor parte del fondo muestra un atardecer o bien amanecer sobre nubes grises y rojizas por acción de la luz.

Por encima del pecho del personaje se observa la coraza de un armadillo que sirve de contenedor para su esqueleto carente de cráneo (en su lugar está el mismo rostro del personaje). Este animal se reconoce por la cola segmentada como característica comprensible.

Como un detalle peculiar, por encima de las demás capas de pintura se observa un fragmento de, al parecer, lámina pintada en rojo.

Al constituirse por un punto geométrico central, la obra se enmarca en la tradición de las piezas religiosas medievales, si bien no conserva demasiadas similitudes además de la composición.

El rostro del personaje nos remite levemente al San Juan del Greco, así como el uso de fondos grises con nubes apenas insinuadas. No podríamos decir que toma mucho más de esta obra ya que carece de los motivos como la copa de vino que contiene al dragón o el manto rojo que cruza diagonalmente al santo.

Dado el carácter contemporáneo de esta pintura, resulta obvio que Arturo Rivera no se siente atado a las normas y lineamientos que rigen el arte de temáticas religiosas anteriores y posteriores al renacimiento, pero no deja de utilizar elementos comunes a modo de símbolos, de una forma mucho más libre y que al combinarse cobran nuevos significados. De este modo podemos entrever un significado mestizo en la obra de Rivera, al encontrarnos con elementos propios de América, como lo es el propio armadillo, oriundo del centro y sur del continente, o la pluma de pavo, que de ser así, pertenecería a un ave nativa de América y posteriormente llevada a Europa. Estas particularidades, sumadas al color de la piel del personaje, nos remite a un contexto mestizo que aporta nuevas lecturas a la figura de un santo en la tradición Grecolatina.

Análisis Iconográfico . Es de particular complejidad el análisis de la pieza Coraza, podemos ubicarla en una serie donde Arturo Rivera

explora una cierta decadencia dentro de los personajes de sus obras. Realizada en el mismo año que obras como Ejecución o La fumadora, tiene en su tamaño la intención de ser una obra importante en la producción del autor. Es hasta la exposición del 2009 en El Cuartel del Arte de Pachuca, donde se exhibe bajo el nombre San Juan, título en el que podemos apoyarnos para partir de la premisa de que se trata de un personaje bíblico, aunque bien podríamos haber llegado a esta conclusión por el análisis de los elementos simbólicos que exploraremos a continuación.

Coraza, en una primera aproximación, presenta a un individuo joven en representación de un San Juan, con lo cual nos enfrentamos a la primera pregunta respecto a la identidad exacta de la representación. Contemplamos dos posibilidades principales: Juan Bautista y Juan Evangelista.

Juan Bautista, hijo del sacerdote Zacarías y su esposa Isabel (Lucas 1:5), conocido como “El Bautista”, es considerado precursor de Jesu-Cristo en la tradición cristiana, definido a sí mismo como: “Voz que clama en el desierto (*vox clamantis in deserto*)(Juan 1:23)”. Fue conocido por sus bautizos y la búsqueda de la conversión del Pueblo. Es él quien bautizó al mismo Jesús en el río Jordán, lo que supone el inicio de la actividad mesiánica. Decapitado poco tiempo después por órdenes de Herodes Antipas. En la tradición pictórica se le suele representar únicamente su cabeza en una bandeja o bol, un cordero, portando una piel de animal, tradicionalmente de un camello y una cruz de caña, báculo o vara donde se apoya como señal de peregrinaje.

La segunda opción, Juan Evangelista, es según la tradición cristiana el autor del Evangelio de San Juan y quizás de otros escritos, como el Apocalipsis y las Tres cartas de Juan. Considerado el más poético de los evangelistas, es también conocido como el discípulo más amado de Jesús.

Tras ser condenado a muerte por el emperador Domiciano, Juan es indultado y exiliado a Patmos, donde recibe la Revelación.

Los atributos con los que se representa son por lo general el cáliz con serpiente, un caldero, un águila y una pluma de ave representando su labor literaria.

Dadas las dos posibilidades de personaje, tenemos que concentrarnos en la relación que existe entre ambos, incluso podemos localizar precedentes en el arte renacentista donde ambos santos se encuentran juntos. En *Lactancia de la Virgen* de Boticelli (1445 – 1510) de 1485, ambos Juanes flanquean a una Virgen que lacta al niño Jesús. En una pintura posterior, de 1494, una representación de la Virgen de Doménico Ghirlandaio presenta una temática similar, agregando a los personajes de San Miguel Arcángel y Santo Domingo. En ambas representaciones las figuras de los Santos Evangelista y Bautista son fácilmente reconocibles por los atributos propios de cada uno.

Esta relación en una primera instancia se da por el sentido de comienzo y final que tienen ambos personajes en la vida de Jesús, sin embargo el significado de ambos Juanes se debe a una relación mucho más compleja que esta primera deducción.

René Guénon menciona a propósito de la relación de ambos santos la analogía que cada uno tenía con los solsticios de verano y de invierno, considerados estos como representantes del triunfo de la luz y el segundo de la oscuridad. Además de que el solsticio de verano señala el comienzo de la mitad descendente del año, inverso al solsticio de invierno.⁷⁸

Las fiestas de los dos Juanes coinciden con ambos solsticios dotándoles de las propiedades de ascensión y descenso del sol, además de que el mismo nombre Juan, de origen hebreo Hanán tiene los significados de misericordia y alabanza, relacionado el primero con el Juan Bautista y el segundo con el evangelista. Acentuando el sentido descendente de la misericordia para el bautista y el ascendente de alabanza, para el evangelista.

78 René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia Sagrada* (Barcelona: Paidós Orientalia, 1995), 250.

Dicha relación se encuentra en la simbología masónica con su respectiva representación gráfica que representa el ciclo anual y la relación con los periodos solsticiales.

“[...]el círculo es aquí la figura del ciclo anual, y su significación solar se hace, por otra parte, más manifiesta por la presencia del punto en el centro, pues la misma figura es a la vez el signo astrológico del sol; y las dos rectas paralelas son las tangentes a ese círculo en los dos puntos solsticiales, señalando así su carácter de “puntos límite”, ya que estos puntos son, en efecto, como los límites que el sol no puede jamás sobrepasar en el curso de su marcha; y porque esas líneas corresponden así a los dos solsticios puede decirse también que representan por eso mismo a los dos San Juan.”⁷⁹

Otro ejemplo de la particular relación entre los dos San Juan, puede observarse en la pintura San Juan Bautista y San Juan Evangelista (Fig.13). Obra que guarda ligeras similitudes con la obra de Rivera, como es el cielo grisáceo en un momento indefinido del día, posiblemente la ascensión o descenso del sol, si bien ambos personajes están bien definidos, su cercanía y la comunicación entre si los vuelven parte de una misma entidad aun cuando su sentido de dualidad es evidente.

A partir de esta premisa podemos considerar ambas figuras de Juan parte de una misma unidad cíclica anual, solución que al parecer Rivera lleva al extremo de fusionar ambos personajes en un solo ente de características bi-personales dados los atributos que presenta. La figura de la obra Coraza tiene dos capas de tela, la exterior mucho más gruesa y tosca, identificable con la piel tosca que suele vestir el Bautista, tradicionalmente de piel de camello. Una segunda tela de material más fino con los colores blanco y celeste se halla contenida por la primera, estos

79 Guénon, “Símbolos,” 250

80 Chevalier, “Diccionario,” 165..

colores están relacionados en la tradición católica al dogma de María asunta al cielo, pero también son símbolos de “el desapego frente a los valores de este mundo y el vuelo del alma liberada hacia Dios”⁸⁰. Si tomamos en cuenta la relación ascensión y descenso de los personajes, podemos encontrar en la piel de camello la relación con lo profano y el descenso, mientras que la tela azul enfatiza el carácter ascendente del evangelista. No obstante, estos colores también son reservados para los fallecimientos de niños impúberes o aún no sexuados (recordemos el carácter andrógino del personaje), subrayando la idea de una dualidad entre lo material y lo inmaterial.

Para los aztecas el color azul turquesa significaba la primavera (por asociación con su color simbólico de esta deidad femenina), aunque, ambivalentemente, también la sequía y el hambre que a menudo llegaba en la misma época (por asociación con el color del sol, el <<Príncipe Turquesa>>.⁸¹ No es complicado suponer que, a la par de la dualidad del personaje, el pintor le da propiedades mestizas fusionando símbolos de la tradición europea con aquellos de origen americano.

Debajo de la tela azul, el bastón del Bautista surge y es transformado en una muleta en la que el personaje apoya parte de su peso, si bien la forma de la misma no es obvia, la posición diagonal que surge desde donde se hallaría la axila insinúa este instrumento relacionado con la debilidad, ya sea auténtica o simulada, afectando el sentido del pie como símbolo del alma, signo de un defecto espiritual más profundo.

El San Juan Rivera es un personaje angustiado por lo que le ha sido revelado, pero incapaz de escapar al destino impuesto por el ciclo continuo de su existencia. Interesante es señalar el papel de la muleta en el personaje de Edipo, ya que no será la primera vez que esta figura, se relacione de algún modo con la pintura de Rivera.

81 Juan Carlos Sanz y Rosa Gallego, *Diccionario Akal del color* (Madrid: Akal, 2001), 140.

“Edipo, el parricida de los pies hinchados... lo vemos apoyarse en diversas representaciones antiguas mientras escucha y resuelve el Enigma que le expone la Esfinge. En tal caso la muleta y la debilidad de los pies (y por tanto del alma) que aquélla pone de evidencia puede referirse, como bien señala Paul Diel, a la debilidad psíquica del hombre ambicioso o ávido, es decir del nervioso.”⁸²

Respecto a los pies, símbolo del alma, encontramos una nueva referencia a los Santos mencionados con anterioridad, ya que cada uno de ellos tiene un movimiento contrario de ascenso y descenso.

En el fondo, un rectángulo que casualmente se apoya en una diagonal a modo de soporte, nos remite a los dos puntos solsticiales relacionados con ambos santos. Aunque si se trazan dos diagonales que parte de cada esquina del mismo, descubrimos que el centro coincide casi de modo exacto con el centro del personaje (que no del cuadro) por lo que podría tratarse de un recurso visual más que simbólico.

La base de madera sobre la que se yergue el personaje podría considerarse una especie de patíbulo, el cual puede ser relacionado con el próximo suplicio del Bautista y su desenlace final, aunque las representaciones más clásicas suelen mostrarle al momento de la ejecución sobre el mismo suelo o bien, la cabeza ya cercenada. La alusión a la superficie donde se realizan ejecuciones es evidente y, lo que es más, el protagonista de la pintura se asoma peligrosamente al borde del plano presagiando una posible caída a lo desconocido.

Quizás el elemento más determinante en la lectura de la obra sería la acción que lleva a cabo el personaje: escribir en el propio antebrazo izquierdo con una pluma posiblemente de pavo. Este motivo sí es reconocible en otras interpretaciones del San Juan Evangelista, en el caso de Coraza, San Juan no transcribe las visiones apocalípticas en papel sino que se utiliza a sí mismo como aquello donde las revelaciones marcaran un destino, perpetuando un ciclo autodestructivo acentuado por el ges-

82 Chevalier, “Diccionario”, 733.

to de horror detenido al momento de la muerte, perpetuando un grito constante de angustia.

En una alegoría a la obra de Julio Ruelas, *La crítica* (Fig.14), el San Juan de Rivera ostenta en su parte superior un mosquito de proporciones monstruosas que infecta con su órgano bucal al personaje. El símbolo del mosquito se corresponde con el castigo de las plagas bíblicas sobre Egipto, infringido a través de Moisés; pero también, e incluso más interesante, es la lectura que le dan algunos historiadores de la mitología griega que le relacionan con la esfinge de Tebas, que no era sino una alusión a la malaria.

“el monstruo que plantea enigmas a los transeúntes y los devora, no es sino el mosquito de la malaria. El monstruo muere en cuanto Edipo resuelve el enigma, secando los pantanos con un sistema de drenaje. Esta interpretación arroja cierta luz sobre el complejo de Edipo. El rey de Tebas, incapaz de acabar con la esfinge y resignado a esta presencia dañina, se identifica en cierto modo con el monstruo. Un jefe es responsable de los males que no puede superar. Layo es el mosquito, la malaria; para vencerla hay que suplantar al rey. De ahí el asesinato: parricidio perpetrado por Edipo contra quien le cerraba el camino.”⁸³

Es interesante esta segunda alusión al personaje de Edipo, del cual ya habíamos observado la presencia de la muleta del mismo personaje. Sería demasiado arriesgado establecer una relación directa entre Edipo y la interpretación de San Juan de Arturo Rivera, sin embargo, continuando con la explicación de Chevalier, llegamos al símbolo del pantano, mismo donde se cría y desarrolla el mosquito:

83 Chevalier, “Diccionario”, 730.

“...el pantano es uno de los símbolos de lo inconsciente. Éste sólo libera sus aguas muertas, que fermentan y multiplican los mosquitos, si se abren canales; los canales de lo inconsciente son las vías de la expresión de sí mismo; el sueño, la palabra, la poesía, la pintura y la música. El padre es este pantano generador de fiebre... Edipo aparece curiosamente como la figura del analista. Él es quien abre las vías de comunicación: ayuda a evacuar al padre. Pero ambos papeles se juntan cuando se trata de resolver un enigma interior: Edipo es el analista de sí mismo, al igual que todo analizado se torna en cierto momento su propio analista. En este estadio la cura se completa, las partes disociadas de la personalidad se reúnen. Los canales están abiertos, mueren los mosquitos, desaparece el monstruo. Uno no se salva más que por sí mismo.”⁸⁴

¿Se corresponde esta explicación con la obra de Rivera? Ciertamente el San Juan de Coraza presenta una alusión al análisis de sí mismo al escribir sobre el brazo contrario al que sostiene la pluma, y de igual modo que las interpretaciones más optimistas del apocalipsis, la advertencia conlleva ya la prevención del desastre.

Aunque quizás el aspecto más importante en esta relación se refiere a las partes disociadas de la personalidad. En este caso, llevadas a un personaje bipartita como sería el San Juan constituido por el Bautista y el Evangelista, que al fusionarse abrirían las puertas del inconsciente, mismo donde se generan tanto las visiones apocalípticas de San Juan como la misma concepción de la obra artística.

Un aspecto interesante antes mencionado respecto a esta obra es la presencia de elementos que no provienen de una tradición europea, principalmente el esqueleto de armadillo (ayotochtli en náhuatl), cuya concha le da título a la obra. Dicha coraza se mira desde la parte inferior revelando el esqueleto maltrecho del animal carente del cráneo. Cabe destacar que probablemente el armadillo se relacionaba en la tra-

84 Chevalier, “Diccionario”, 730.

dición náhuatl con el inframundo y por tanto con la muerte,⁸⁵ aunque también se le dan propiedades protectoras contra la magia y diversas enfermedades, principalmente de transmisión sexual.

Probablemente es el primer significado el que tiene lectura en la obra: la muerte, común denominador en el destino del bautista y la visión del evangelista, se da cita en el pecho del San Juan, incapacitado para refrenar el destino a pesar de la coraza que le protege, (fe, esperanza, conocimiento anticipado).

Dado que la obra se da en un contexto social moderno, de principios del siglo XXI, debemos ubicarnos en la escena que predominaba a escala mundial en ese momento. Obras anteriores de Rivera nos señalan la preocupación del autor por transmitir el sentimiento apocalíptico que se vivió tras el derrumbe de las Torres Gemelas y el estado de angustia al que era sometida la sociedad en su conjunto. Piezas como *Marte, 11 de Septiembre* (Fig.15), hacen uso de la figura del Dios de la Guerra griego para presagiar el conflicto que estaba por desatarse a raíz de los ataques en suelo norteamericano y cómo los mismos repercutieron en el autor.

Por otra parte, y en una vertiente temática distinta, Rivera también se muestra interesado en el mito particular de Edipo, del cual realiza una profunda alusión en su obra *El sueño de Edipo* (Fig.16). Por lo que no sería raro que hubiera leído la interpretación de Chevalier sobre el significado del mosquito en su relación al mito edípico, buscando una fusión entre el sentimiento apocalíptico del momento y su búsqueda personal de la representación visual del Edipo.

En caso de ser acertada, la interpretación que Rivera realiza sobre los dos San Juan, sería una metáfora del final de un ciclo, como diría Robert Hughes:

85 María del Carmen Aguilera García, *Flora y fauna mexicana : mitología y tradiciones* (Mexico: Everest, 1985), 39.

“[...]La caída de las torres se ha convertido en una de las imágenes emblemáticas del siglo XX; para cualquiera con conocimientos de la biblia también sugiere la caída de la torre de Babel. Todos tendemos a generalizar, pero es fácil ver la construcción de la torre Eiffel como el comienzo de la era moderna y la caída de las torres gemelas como su terrible final.”⁸⁶

Esto es, el San Juan de Rivera, al ser tanto Bautista como Evangelista y, por tanto, ascensión como descenso, representa el final de la era en sí mismo: solsticio de verano y de invierno, principio y fin de la era y por ende, de la humanidad.

El gesto, significativo por su ausencia de relación con la realidad, es el de aquel que ha recibido esta verdad apocalíptica e irrefrenable.

No puede sino ser cronista de lo inexorable, identificándose con el artista y su sentir personal hacia su situación, buscando un autoanálisis similar al del Edipo que, al encontrar la respuesta al enigma abre los caminos de la percepción de su propia realidad y el estudio de sí mismo, representado por la acción de la escritura en su brazo, conectando los extremos de ambos personajes / momentos, en la acción creativa.

Arturo Rivera utiliza elementos de la escuela renacentista y aprovecha recursos ya propuestos por artistas de la talla del Greco o Caravaggio, sin embargo, al reutilizarlos en una interpretación sin precedentes de dos personajes simultáneos, plantea una reflexión intelectual sobre su tiempo y la influencia del medio sobre sí mismo.

La segunda obra a analizar es *El sueño de Juan Diego* (Fig.17), del pintor Daniel Lezama. Es una de las piezas principales de la exposición *La Madre Pródiga* (Museo de la Ciudad de México, abril a Julio 2008), esta pieza de grandes proporciones nos muestra uno de los pasajes religiosos más conocidos en la tradición católica mexicana: la aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego, si bien con una variante

86 Runcie, “El impacto“, DVD.

personal del artista .

En una primera instancia, *El Sueño de Juan Diego* nos remite a la obra *La deposición* de Correggio, donde las figuras se transfieren a una tradición mexicana en la que los personajes de claros rasgos indígenas se posesionan de la escena llevándola a un nuevo significado.

La pintura no relata el pasaje mariano de la aparición en el Tepeyac, en cambio propone la vista de un momento previo a este evento en que, a modo de premonición, Juan Diego adivina el futuro de su raza por influencia del milagro del que será objeto.

El Sueño de Juan Diego posee una composición equilibrada hacia el centro basado en diagonales que se cruzan en el punto medio de la pintura, acentuando la idea de profundidad a través de la construcción de varios horizontes. En la sección superior izquierda, desde el punto de vista del espectador, se observa un cielo levemente nublado (nocturno, nos dice el autor)⁸⁷ con un paisaje típicamente mexicano acentuado por cerros en la lejanía que forma una sierra montañosa.

En esta misma sección encontramos una figura femenina, probablemente una joven que yace sentada sobre una roca mientras sostiene el manto donde se vislumbra la imagen de la virgen de Guadalupe.

La joven está ataviada con un vestido blanco, de manta, y una chamarra de color gris, su rostro está maquillado emulando una calavera mientras su cabello se sujeta con un listón verde. En el espacio superior derecho una estructura de madera sujeta una lona de color azul que es adornada por guirnaldas tricolores de papel (o plástico) picado como icono de mexicanidad.

Por debajo de dicha estructura yace una mujer mayor recostada en un petate y apenas cubierta por un rebozo que abre las piernas dejando ver su sexo, con la mano derecha se cubre el rostro y la mitad superior del cuerpo con un sweater o un chal, y en la otra mano sostiene unas

87 La madre pródiga, “El sueño de Juan Diego”, 2004, http://ciencia_basicaexperimental.net/daniel_lezama/sueno.htm

monedas. Detrás de ella se observan enseres para baño, específicamente un rollo de papel higiénico ubicado por encima de lo que parece una manta. A su lado, un muchacho de unos 16 años sujeta su pierna derecha (la de la mujer), mientras que con la otra mano jala una punta de la tilma con la imagen de la virgen.

El espacio medio es ocupado por la figura de Juan Diego que yace derrumbado sobre las rocas en un trance o sueño, en el brazo derecho porta una rama a modo de báculo, un morral de manta cuelga diagonal sobre su pecho, y un sombrero de palma yace atrapado apenas entre su cabeza y el suelo. A la derecha de la pintura, una niña desnuda sujeta una rosa roja con la mirada atenta a la flor.

Debajo a la izquierda, en una disposición triangular, tres cabras de color blanco y negro se pasean a un costado de Juan Diego con aparente despreocupación. En el otro extremo de la parte inferior yace una formación rocosa equilibrando la composición.

Existen muy pocas alegorías de origen europeo reconocibles en la obra de Lezama, razón por la cual tendremos que observar aquellas que tienen un origen eminentemente mexicano, motivos que coinciden con el discurso que caracteriza la obra del pintor. De este modo podemos mencionar en una primera instancia el paisaje, aunque no reconocible como un sitio exacto insinúa el famoso Cerro del Tepeyac, lugar ubicado al norte de la ciudad de México, perteneciente a la llamada Sierra de Guadalupe. En este sitio se ubicaba un pequeño adoratorio a Tonantzin (ver capítulo 1), posteriormente reemplazado por un templo de veneración que conmemoraba el encuentro de Juan Diego Cuauhtlatoatzin con la Virgen de Guadalupe, también llamada del Tepeyac.

Actualmente el sitio ha sido devorado por la mancha urbana, hecho que también es insinuado en el paisaje de la obra de Lezama, ya que se puede observar una planeación moderna en la ciudad al fondo.

El segundo elemento dominante es la figura de la niña sentada por encima de la figura de Juan Diego. Este personaje viste una chamarra de características modernas ubicándola fuera del contexto clásico del mito

de la aparición de la Virgen al igual que la ciudad al fondo. Su vestido blanco, aparentemente de manta, acentúa su origen indígena y en el rostro luce el maquillaje correspondiente al personaje de *La Catrina*, originalmente llamada *La Calavera Garbancera* (Fig.18)). Creada por el grabador José Guadalupe Posadas y rebautizada por Diego Rivera.⁸⁸

Aunque podríamos relacionar el maquillaje de esta niña con la muerte, no debemos olvidar que en su origen la Catrina era una crítica a las personas que, de sangre indígena, pretendían ser europeos, españoles o franceses, renegando de su propia raza.⁸⁹

Dado este significado, la niña que muestra la tilma con la imagen de la Virgen reniega de su origen y cubre con esta negación a Juan Diego, quien yace indefenso en el sueño. Esto podríamos relacionarlo con la chamarra, probablemente de origen estadounidense, que cubre el vestido típico de su pueblo.

No obstante, el maquillaje en su alusión a lo mortal, también nos remite a la función que dicho lugar tenía en el culto a la Tonantzin, nombre general con el que se conocía a otras deidades como la misma *Coatlicue*, diosa de la vida y de la muerte entre los aztecas.

La tilma de la Virgen, popularmente pensada como producto del milagro mariano conocido como “Acontecimiento Guadalupeño” es una impresión, presuntamente de origen sobrenatural, que se ha vuelto piedra angular del culto a la Virgen de Guadalupe en México. La tilma o ayate es en sí misma una prenda de vestir usada por los indígenas, función que propone el personaje maquillado, mismo que viste simbólicamente el cuerpo desnudo de Juan Diego. La imagen que se observa en la tilma es ya la de la aparición mariana. Es importante el detalle de que dicha aparición carece de cualquier intervención milagrosa, en cambio pareciera simplemente impresa en la tela.

Juan Diego, en su parcial desnudez, se presenta vulnerable, su mano orientada hacia su entrepierna señala el miembro viril cubierto

88 Agustín Sánchez González, Posada (México: Planeta, 2008), 164.

89 Gonzáles, “Posada”, 164.

por la tilma de la Virgen a la vez que sujeta una vara a modo de báculo, tal vez una insinuación a la masturbación y la culpa que la acompaña en la religión católica⁹⁰. El bastón también subraya su actividad pastoril y por tanto, el carácter paternal de liderazgo, ya que éste no sólo significa un instrumento de apoyo sino también nos remite a sus características como símbolo de mando y autoridad.

El sombrero de palma, sujeto sólo por la presión entre la cabeza y el suelo empedrado, insinúa la reminiscencia de este elemento como representación de la corona significando poder y distinción⁹¹, mismos que Juan Diego está a punto de perder por la acción de su propio sueño o inconsciencia.

En el lado opuesto de la obra se hayan dos de los elementos más difíciles de explicar, esto por sus características netamente contemporáneas: por un lado, el niño con una remera de futbol americano que ostenta el número 84, y por el otro, la mujer que sujeta las monedas con la mano izquierda, la cual yace desnuda con las piernas abiertas y cubre su rostro con un suéter o chal de color oscuro. Todo dominado por el improvisado altar, quizás señalando el culto anterior a Tonantzin que tenía lugar en el mismo sitio, aunque con características mestizas como lo es el papel picado que indica el sitio de adoración. Sus colores se asocian con la pureza y la perfección en el blanco, la sangre y el vigor en el rojo y el verde que representa fertilidad y crecimiento, aunque podría ser una alegoría nacional dada la correspondencia de estos colores con los del estandarte patrio.

El lugar que debería ser ocupado por la imagen de adoración se conforma por un improvisado altar cubierto con una lona de color azul (ya hemos hablado de la relación del color azul con el culto mariano y

90 El factor religioso o el factor médico en la masturbación -es decir, el sentimiento de ansiedad y culpa ligado a ella porque los clérigos dicen que es algo malvado y los doctores afirman que conduce a la locura- Thomas S. Szasz, *La fabricación de la locura* (Barcelona: Kairos, 2006), 192.

91 El papel del sombrero parece corresponder al de la -> corona, signo del poder, de la soberanía. Chevalier, "Diccionario," 956.

su significado), en el sitio específico de la imagen que se encuentra al fondo del altar, no existe sino el vacío y la ausencia de cualquier representación religiosa. En su lugar nos encontramos con un rollo de papel higiénico, el cual podemos relacionar con la excreción y con la suciedad así como con sus propiedades de abono o bien con el significado que se le da en diversas culturas. De hecho, entre los aztecas existía la imagen de la diosa Tlazolteotl cuyo nombre significa “La comedora de estiércol”, a quien se le atribuía en esta acción el devorar los pecados de los hombres.⁹²

La mujer con las piernas abiertas, que rápidamente nos remite a la obra de Courbet *El origen del mundo* (Fig.19), muestra una mezcla de desenfado a la vez que oculta la parte superior del torso sin que necesariamente se deba a una acción moral. Este personaje, cuyo vientre y características físicas nos remite a la idea de maternidad, se halla ensombrecida por la lona sobre su cabeza, ocultando la mitad de su cuerpo y la expresión de angustia de rostro, adivinada en la mirada dirigida directamente al Juan Diego dormido. Su mano oculta se mueve hacia el mentón, o tal vez la boca, mientras la otra sujeta las monedas ofreciéndolas a la niña, pagando la vista del milagro. Como puente a Juan Diego y, por ende, a la figura que lo cubre con la tilma, encontramos un niño que en esta función de enlace es a la vez contemporáneo (sus ropas) y antiguo (su piel y su contacto con la mujer), no niega su origen. Muestra el sexo de la mujer, quizás su propia madre, a la imagen de la Virgen y busca fusionar estos elementos en su propio espacio.

La niña desnuda, símbolo de inocencia, juega con una rosa, de varias que se asoman por el extremo derecho. No tiene participación directa en el drama que se desarrolla y su acción de juego, admiración, le resta importancia al milagro. Aunque es pervertida por la punta

92 Patrice Giasson, “Hacia un entendimiento global de los atributos de Tlazolteotl,” *Tlazolteotl, deidad del abono: una propuesta* (Octubre 2012) [Citado el 10 de Octubre 2012] disponible en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn32/631.pdf>

del báculo de Juan Diego que señala directamente la parte baja de su cuerpo como amenaza fálica sobre su inocencia⁹³, parte el báculo de la entrepierna del indígena y oculta su origen debajo de la tilma. Pensemos también en la rosa, no sólo como símbolo del milagro mariano de Guadalupe sino como metáfora de la sangre, el sufrimiento y la resurrección.

La rosa, por su relación con la sangre derramada, parece a menudo ser el símbolo de un renacimiento místico: «Sobre el campo de batalla en el que han caído numerosos héroes, crecen rosales y escaramujos ... Rosas y anémonas han salido de la sangre de Adonis mientras este joven dios agonizaba ... »

“[...] 3. Según F. Portal, la rosa y el color rosa constituirían un símbolo de regeneración por el hecho del parentesco semántico del latín rosa con ros, la lluvia, el rocío. «(La rosa y su color, dice (PORS, 218), eran los símbolos del primer grado de regeneración y de iniciación a los misterios [...] El asno de Apuleyo recupera la forma humana al comer una corona de rosas bermejas, que le presenta el gran sacerdote de Isis.» El rosal, añade este autor, «es la imagen de lo regenerado, como el rocío es el símbolo de la regeneración.»⁹⁴

Por último, las tres cabras que se acercan a Juan Diego amenazando con despertarle, hablan del pastoreo que hacía el indígena antes de caer en el sueño pero también señalan la presencia del invasor europeo en la cotidianidad mexicana. La cabra, al ser un animal no existente en América antes de la llegada de los conquistadores⁹⁵, es metáfora de su

93 Como la -> lanza y el -> majadero, el bastón se ha comparado al falo[...]El bastón hace daño, dicen ciertos pueblos refiriéndose al deseo masculino no saciado. Chevalier, “Diccionario,” 182.

94 Chevalier, “Diccionario,” 892-893.

95 Pedro Saucedo Montemayo, *Historia de la Ganadería en México, Volumen I* (México: UNAM. 1984), 9.

presencia invasora en el territorio. También es posible relacionar la cabra con la presencia de lo divino, idea proveniente de la tradición griega: “Asociar la cabra a la manifestación del dios es muy antigua. Según Diodoro Sículo, las cabras habrían guiado la atención de los hombres de Delfos hacia el lugar donde los humos salían de las entrañas de la tierra, poseídas por el vértigo, bailaban.”⁹⁶

Del mismo modo, las cabras rodean el sueño de Juan Diego guiándonos a la acción que se lleva a cabo, dotándole de un misticismo que envuelve la totalidad de la obra.

Unas de las ventajas que ofrecen las obras de Lezama para su interpretación es el curioso hábito del pintor de escribir cuentos o reseñas simbólicas de su propia obra. Así pues, podemos cotejar nuestro análisis con la misma visión del autor quien, al respecto del *Sueño de Juan Diego*, nos dice:

El pastor de cabras tuvo un sueño en el legendario Cerro del Tepeyac, antiguo templo de Tonantzin –diosa madre y diosa de la fertilidad–, seco y polvoriento cruce de camino para migrantes y civilizaciones, umbral de la isla-ciudad de México y vigía de destinos nacionales. Juan Diego soñaba con el entendimiento imposible de un ser dividido, confrontado a la vez con la orfandad y la omnipresencia de la Madre, del sexo mismo: taltipacáyotl, “aquello que pertenece a ras de tierra”. Soñaba con entender un ser que es otro: la contemplación de la rosa abierta; el ofrecimiento de la imagen en el pliegue a cambio de unas monedas; el cielo nocturno protector de Patmos- Tenochtitlán... la isla donde otro San “Diego/Juan (“cliente”) recibe otra revelación por parte de la misma María Guadalupe. Pero su otro sueño, el de la muerte, será quien lo lleve de la mano al momento de la consagración, el cumplimiento de la

96 Chevalier, “Diccionario,” 222-223.

promesa imposible: la primera imagen que pertenece a México.⁹⁷

Es curioso descubrir la relación que hace Lezama de las revelaciones obtenidas por San Juan en Patmos y la que se le presenta a su Juan Diego, el cual obtiene los secretos de la muerte a través de su propio sueño y la comunicación que éste provoca con una imagen bipartita de la deidad en su origen mestizo.

Este uso de lo onírico y su potencial creativo es explorado en otros cuadros dentro de la misma temporalidad. Podríamos citar: La clase de pintura y Alegoría de Guelatao, donde la figura de la mujer surge como mediadora entre las fuerzas profanas y divinas. En palabras de Pellizi: “-El sueño de la pintura procede desde el vientre hispano-mexicano, virginal/violado, de Guadalupe-Tonantzin—¡puta madre!, suena la imprecación—y allí por fin desemboca en una conjunción sin fin de inocencia y culpabilidad”.⁹⁸

Daniel Lezama, en la obra *El Sueño de Juan Diego* hace su propia profecía ya cumplida del destino de la mexicanidad. Otrora gran imperio, dominado en la fe de un invasor extranjero, nos plantea la imposible comprensión de los nativos a este nuevo Dios/mujer/madre y su asirse a la antigua madre/tierra, quien no puede sino ver el final del linaje azteca. Los elementos contemporáneos de la mano de los motivos clásicos dan un fusión de tiempo que nos conducen a la misma actualidad del pueblo mexicano, sociedad en construcción y de origen traumático cuya orfandad es brutalmente reprimida en la imposición de la nueva Diosa Madre.

Con esta obra, Lezama nos trae, en una composición hartamente renacentista, el cuestionamiento sobre la identidad mexicana encarnada en el sueño de Juan Diego. Una personalidad atrapada entre la inocencia

97 La madre pródiga, “El sueño de Juan Diego”, 2004, http://ciencia.basicaexperimental.net/daniel_lezama/sueno.htm

98 Francesco Pellizzi “Des-encantos y caprichos de Daniel Lezama (una mirada italiana),” Textos a propósito de la exposición La madre pródiga, <http://www.lamadreprodiga.com/imagenes/2Texto%20Pellizzi.doc>

y la culpa.

No obstante, la búsqueda de dicha identidad mexicana puede ser cuestionada en parte por la rígida propuesta del autor. En entrevista para *alitter.tv*, el artista señala:

Mi trayectoria ha sido una trayectoria de investigación sobre la identidad, ha sido un trabajo sobre ¿Qué es ser mexicano? ¿Por qué mi fascinación desde niño con lo mexicano? ¿Por qué somos como somos? ¿Por qué las contradicciones? ¿Por qué es un país tan sabio? Porque yo intuí siempre que México era un país sabio, eso nadie tuvo que decírmelo. ¿Cuál fue el punto histórico donde la gente decidió vivir la vida como la vive?

Eso es la identidad. Para mí es eso, mis cuadros son esa búsqueda, de esos momentos, la encarnación de esos momentos, el reflejar ese sentir, esa forma de ser, que es una cosa que ha sido rechazada y ninguneada sistemáticamente por el arte contemporáneo.⁹⁹

Y complementa:

El tema social es éste: Lo que diferencia a las clases económicas en realidad es la capacidad de encubrir su propia naturaleza con cosas más o menos útiles [...] en la pobreza existe a flor de piel las necesidades humanas [...] tú vete a Chimalhuacán y ahí las niñas se casan a los trece, doce años, y para nosotros clase media, clase alta, es decir “¡hay que pedo, estás hablando de la prehistoria!”, pero pues la prehistoria está a flor de piel, y esas mismas chavas, usan celular. Lo que define a México, es lo que define a los pobres.¹⁰⁰

En un discurso que rememora la demanda de Baudelaire por un

99 Daniel Lezama, 2008. Entrevista. En: *alitter.tv*. Web, *alitter.tv*, http://www.youtube.com/watch?v=OrKrKM_9reY4 4 de Junio de 2008.

100 Lezama, “Entrevista,” *alitter.tv*

pintor “moderno”¹⁰¹, Daniel Lezama pinta pobres como una muestra de la “identidad real” del México actual. No obstante sus obras representan fiestas populares y trances espirituales mayormente protagonizados por personajes con claros rasgos indígenas, equiparando el pobre y lo popular con lo indígena, en una suerte de ejercicio visual sobre “la cultura de la pobreza”¹⁰² planteada por Lewis, un término tan extenso que, como menciona Bonfil, “se empobrece hasta el grado de que en vez de una cultura de la pobreza, tengamos una pobreza de la cultura.”¹⁰³

Valga una mención obvia: popular se deriva de pueblo. Este término es lo bastante impreciso en su acepción común para permitirnos abarcar con él a los grupos indios, las comunidades rurales y las capas urbanas empobrecidas, hasta el nivel ocupacional o de ingresos que nos parezca adecuado para distinguir entre pueblo y no-pueblo. [...] en este contexto la noción de pueblo es contrastante: pueblo no somos todos, sino la mayoría, una mayoría que se distingue de... ¿de qué o de quiénes? Aquí está una de las primeras claves: si la cultura popular no se define por sus contenidos particulares sino por ser la cultura de ciertos sectores, los sectores

101 Brian Wallis, Ed. *Arte después de la modernidad* (Madrid: Akal, arte contemporáneo, 2001), 211.

102 Oscar Lewis consideraba que la cultura de la pobreza es una respuesta adaptativa de los pobres en razón de su condición marginal frente a las sociedades capitalistas terriblemente estratificadas. Para Lewis, la pobreza no es sólo una condición económica sino también una condición cultural, una forma de vida y por ello encuentra posibilidades de perpetuarse a sí misma, al no proveer a los miembros de las clases pobres las destrezas y los valores necesarios para que puedan triunfar en la sociedad dominante. [...] Esta noción de la cultura de la pobreza tiene una clara visión cognitiva, etnocéntrica e ideologizada de la cultura, puesto que se considera que es la cultura la que perpetúa la situación de los pobres. Patricio Guerrero Arias, *Cultura, La. Estrategias conceptuales para comprender la identidad, la divesidad, la alteridad y la diferencia* (Quito: Abya-Yala, 2002), 66.

103 Guillermo Bonfin Batalla, *Pensar nuestra cultura* (México: Alianza Editorial, 1997), 59.

populares, el pueblo, y si esos sectores se definen a su vez por su relación con otros sectores de la sociedad (los sectores no populares, el no-pueblo) entonces en la naturaleza de esa relación estamos haciendo residir la condición definitoria de lo popular. [...] Evidentemente estamos hablando de una relación de dominación/subordinado¹⁰⁴

Lezama no se escapa de lo descrito por Bonfil. En su afán de buscar la realidad mexicana en los pobres cae en una idealización de la “cultura de los pobres” como único elemento original de una sociedad pervertida por el capitalismo. Sin embargo, dicha cultura consigue su identidad al resistirse al peso de esa otra cultura que le amenaza a cada momento, es decir, en su subordinación a esa otra cultura que Lezama considera el no-México se halla la identidad. Pero no una identidad general de México como él propone, sino una identidad de la subordinación ante un factor que no considera lo suficientemente “puro” como para ser representado.

Lezama establece entonces una cultura diferente a la cultura dominante, heredera de la cultura conquistada y con secuelas del trauma de dicha conquista, pero su propuesta perpetúa la diferencia cultural entre colonizadores y colonizados. Si hacemos caso a Bonfil, “dicha distinción es indispensable para organizar y justificar la dominación colonial.”¹⁰⁵

Mantener la diferencia cultural no significa perpetuar inalterada la cultura de los pueblos colonizados, por el contrario, esta se modifica violentamente en todos los aspectos que resulta necesarios ajustar para que los pueblos colonizados desempeñen eficazmente el papel subordinado que se les impone en la situación colonial. Pero, al mismo tiempo, la diferencia cultural se mantiene: los co-

104 Batalla, “Pensar,” 60.

105 Batalla, “Pensar,” 64.

lonizados deben tener otra cultura, distinta a la del colonizador.¹⁰⁶

¿No sería entonces la pintura de Daniel Lezama la extensión del discurso mediático sobre la pobreza en México? Una pobreza repleta del orgullo del que es distinto en parte por su propia pobreza y de algún modo superior anímico, moral y espiritualmente, a esa otra cultura de los ricos, vacía y carente de particularidades de la cual el cine y la televisión mexicana se han encargado de dar buen ejemplo.¹⁰⁷ Lezama no pinta el orgullo indígena representado por Diego Rivera pero tampoco es una obra de denuncia como lo sería en cierto grado la de Orozco. No obedece a un fin didáctico como lo trataron de cumplir las obras de los muralistas ni ahonda en la situación real del pobre (al mismo tiempo pobre e indígena sin distinción), por no decir que pasa por alto que las peculiaridades de México no son un todo uniforme ni siquiera en sus clases indígenas, mucho menos en las clases pobres. (Sin mencionar que la cultura indígena representada contiene en su mayoría alegorías solo a ritos aztecas).

Paradójicamente, pues, la intención de construir una cultura nacional capaz de abarcar a todos los mexicanos, ha resultado ser un mecanismo de exclusión de la mayoría.¹⁰⁸

Evocando uno de los temas predilectos de Lezama, la Virgen de Guadalupe, como depositario principal de su presunta “identidad mexicana” valdría la pena recordar la respuesta de Monsiváis a Octavio Paz respecto al tema de la identidad mexicana.

¿Qué quiere decir? ¿Qué solo la religiosidad nos evita ser un pueblo colonizado? ¿Qué sin la Virgen de Guadalupe, el centro de su

106 Idem.

107 Hugo Sánchez Gudiño, *Génesis, desarrollo y consolidación de los grupos estudiantiles de choque en la UNAM (1930-1990)* (México: Porrúa, 2006), 162.

108 Batalla, “Pensar,” 120.

tradicionalismo, México hubiese desaparecido? ¿Que los antimperialistas y profesionales hubiesen hecho mejor en ser más devotos? ¿Que hay una “Identidad Mexicana” inamovible y común a todos los mexicanos, sin la cual México se desvanecería?¹⁰⁹

En esta situación podríamos cuestionarnos si la obra de Daniel Lezama alcanza los objetivos propuestos por el autor, es decir, el mostrar la identidad mexicana real, o si por el contrario su obra no ahonda aún más la herida racial y social de una cultura atrapada en arquetipos obsoletos, creados para acentuar sus diferencias con la cultura dominante.

Claro está que esta reflexión sobre el alcance de la pintura de Lezama respecto a su propio discurso no demerita de ningún modo su calidad como pintor y no evita que su obra pudiera resultar de gran influencia para una generación de nuevos pintores.

La tercera obra seleccionada, *Ángel de Sodoma y Gomorra* (Fig.20) de Rafael Cauduro, si bien se encuentra ubicada temporalmente en la década pasada, presenta un uso simbólico tal que permiten considerarla una pintura con elementos religiosos útiles a nuestro estudio.

Podría parecer que, en un análisis rápido de la obra de Cauduro, la conformación es comparativamente de menor complejidad que las obras de Rivera o Lezama, sin embargo una de las características propias del trabajo de Cauduro es el uso de elementos texturales que se vuelven parte del discurso narrativo de sus obras.

El angelismo, explicado en capítulos anteriores, es junto con otras tantas, temática recurrente en la obra de Cauduro. Quien expresa sus metáforas existenciales a través de la tradición bíblica proponen un discurso similar al utilizado por Rembrandt, hablando de su actualidad a través de alegorías bíblicas.

En la pintura específica que estamos estudiando se retrata la historia de la destrucción de las ciudades de Sodoma y Gomorra, narrada

109 Xavier Rodríguez Ledesma, *El pensamiento político de Octavio Paz, Las trampas de la ideología* (México: Plaza y Valdés, 1996), 461.

principalmente en *Génesis 19*, sentenciadas a la destrucción por la mano de Dios debido a sus costumbres lascivas y abyectas.

En el relato bíblico Dios revela a Abraham que destruirá Sodoma por medio del fuego y azufre enviando sus ángeles a rescatar a Lot y su familia. Los ángeles hermosos provocan que los pobladores de Sodoma busquen abusar de ellos, pero son detenidos cuando ambas presencias ciegan a las personas, lo que permite la salida de Lot, su esposa y a sus dos hijas.

Posteriormente Dios envía la lluvia de fuego y azufre que destruye ambas ciudad, así como Adma y Zeboim. Al rechazar la advertencia de los ángeles de no voltear hacia atrás, la esposa de Lot da vuelta y se convierte luego en una estatua de sal.¹¹⁰

Si bien el pasaje nos habla de la condena a la que se hacen acreedores los habitantes de estas ciudades por su actitud pecaminosa, también sirve de metáfora de los riesgos de una vida descarriada, además de demostrar la capacidad de Dios para tomar un papel activo en el destino de los hombres, donde su ira es un castigo brutal al cual temer.

Del mismo modo, Cauduro hace especial hincapié en la sensualidad de los ángeles, ubicando a uno de estos emisarios apersonado con una imagen femenina. Determina su edad entre unos quince y diecisiete años, es decir, una edad de despertar sexual que evoca el deseo en el espectador, al igual que a los pobladores de Sodoma, mismos que se hallan representados en la parte inferior de la pieza en la figura de dos cuerpos calcinados, reclinados uno junto al otro.

La obra *Ángel de Sodoma y Gomorra* es por sus propiedades matéricas una pieza prácticamente tridimensional, las texturas sobresalientes en la tela es en sí mismo foco de atención de esta pintura de composición abierta alrededor de un eje central. En la parte superior, cargada hacia la derecha del espectador, la figura de una mujer joven de una belleza particular domina el resto de la imagen. Esta mujer/niña ata-

110 Alberto García Valdés, *Historia y presente de la homosexualidad* (Madrid: Akal Universitaria, 1981), 26.

viada con una túnica azul cenizo fija la mirada en fuera del cuadro y señala con el índice hacia dicho punto, su cabello se mueve por acción del viento y un rostro inflexible refleja la inexorabilidad de sus acciones. La pintura se halla craquelada y fracturada.

En la parte media se observa una masa amorfa de color oscuro, cenizo que constituye una mancha tridimensional con características pastosas que sirve de marco a las figuras inferiores, dos cuerpos humanos reducidos a los huesos y músculos en colores rojizos y negros. La primera figura yace acucilladla alzando levemente la pierna izquierda que oculta el rostro a la altura de la rodilla, detrás, la segunda figura recarga su peso en la primera, sólo se observa el cráneo, un brazo y parte de la pierna.

El primer elemento a describir tienen que ver con la acción misma de señalamiento que ejecuta el personaje en el espacio superior, “para los dogon el índice es el dedo de la vida”¹¹¹, como también es el dedo que simboliza a Zeus y por tanto la acción dominante de Dios. En el contexto de la obra dicho personaje encarna a uno de los ángeles enviados para la destrucción de las ciudades, su dedo autoritario es una extensión no sólo del cuerpo etéreo del ángel sino de Dios mismo. La túnica que viste el personaje representa en su color y en sus características la pureza del mismo y su origen divino, prescinde de símbolos más obvios como podrían ser las alas o el halo con el que se caracteriza a los ángeles en representaciones anteriores.

Aunque “el ángel en tanto que mensajero es siempre portador de una buena nueva para el alma”¹¹², en la representación de Cauduro cobra el mismo carácter de emisario pero esta vez como transmisor de la ira de Dios.

111 Los dogones son un grupo étnico que vive en la región central de Malí, al sudoeste de la curva del río Níger, cerca de la ciudad de Bandiagara, en la región de Mopti. Su población está estimada entre 400 000 y 800 000 persona Chevalier, “ Diccionario ,“ 403.

112 Chevalier, “ Diccionario ,“ 100.

El siguiente elemento a analizar serían las texturas creadas como alegoría a la lluvia de fuego y azufre.

El azufre es el principio activo de la alquimia, el cual actúa sobre el mercurio inerte y lo fecunda, o lo mata. [...] Manifiesta la voluntad celeste (a lo cual corresponde la lluvia de azufre de Sodoma curiosamente por cierto) y la actividad de espíritu. [...] Según el simbolismo alquímico de los místicos musulmanes, el alma que se encuentra coagulada en una dureza estéril debe ser licuada, y luego congelada, operaciones seguidas por la fusión y la cristalización. Las fuerzas del alma se comparan a las fuerzas de la naturaleza: calor, frío, humedad y sequía. En el alma, las fuerzas correspondientes están en relación con dos principios complementarios, análogos al azufre y al mercurio del alquimista, [...] El oro, la luz, el color amarillo, interpretados en sentido infernal, denotan el egoísmo orgulloso de quien no busca la sabiduría más que en sí mismo y que se convierte en su propia divinidad [...] en el Nuevo Testamento. Sodoma es consumida por una lluvia de azufre, y el castigo prometido a los malos en el libro de Job utiliza la misma imagen.¹¹³

El azufre era el principio activo de la alquimia, aquel que fecunda o mata el mercurio, aunque también es señalado como manifestación de la voluntad y a la actividad espiritual. En su interpretación infernal, el azufre denota el egoísmo y el orgullo del que se vuelve su propia divinidad, esta materia es una alusión a los habitantes de las ciudades destruidas que, en su soberbia, había perdido el contacto con el creador.

Las figuras inferiores, representaciones humanas, personifican a la muerte, y en su alusión premonitoria conllevan el mensaje de los ángeles enviados a alertar sobre el desastre. Sin embargo, en su posi-

113 Chevalier, "Diccionario," 162, 163.

ción, creando un solo núcleo formado de los dos cuerpos, el símbolo de géminis, volátil, cambiante y sinónimo de la dualidad entre dioses y hombres, uno parte del otro al igual que la figura angelical que los domina (divino con forma humana), remitiéndonos también al mito de Caín y Abel.

La relación con la tierra, la cual se muestra por la acción de las manos y piernas de ambos personajes, subraya el carácter terrenal y profano contrario a la personalidad etérea del ángel, quién se encuentra suspendido en el aire y del cual no se observa más que un fragmento del total de su cuerpo.

Los colores de la composición nos remiten no sólo al azufre sino a la sal en que queda convertida la esposa de Lot. La sal es una manifestación de agua y fuego, y de la esterilidad y negación de la vida. A partir de esto no es de extrañar que el color blanco sobre el que se apoyan los dos cuerpos hable sobre el destino de las ciudades.

La pintura de Rafael Cauduro toma elementos de la tradición bíblica para hacer una metáfora sobre la vida y la inexorabilidad del destino encarnado en el dedo de Dios. La belleza de la mujer/niña, que representa al ángel es una clara provocación para los habitantes de Sodoma, papel que juega el espectador al caer en la fascinación de la representación femenina.

La masa negra es el conector entre lo divino y lo profano, no sólo es la lluvia de azufre y fuego sino la distancia entre lo humano y la representación angelical de la divinidad. Su textura representa los pecados que ensucian a los hombres y le impiden llegar a las características de estos emisarios. Esta masa se derrumba sobre los dos cadáveres vivientes, representación de la humanidad consumida por sus propias fallas, pero al mantenerse juntas, nos habla también de los valores humanos de solidaridad, quizás de amor, mismo que en su carácter sodomita era la razón de la ira de Dios. Esto es, mientras el ángel yace solitario (recorremos que dos ángeles son enviados a Sodoma, pero sólo uno aparece en la pintura de Cauduro), los cuerpos carbonizados reposan juntos, apo-

yándose uno con el otro, alcanzando con esto una cierta trascendencia que se observa en el efecto de ascensión que parecen inspirar los leves toques de sus dedos con el suelo.

No existe entonces una representación específica en la obra de Cauduro, a excepción del ángel mismo. Es por tanto, una alusión metafórica al destino y la muerte, pero también de aquel amor que lo trasciende a pesar de la condena de la que puede hacerse objeto.

Aunque de estilos distintos, los tres autores a analizar comparten un uso continuo del símbolo religioso en su obra, ya sea como método irónico de cuestionamiento o bien como elemento conector para el gran público. Aunque el símbolo religioso varía la intención de su presencia en la obra de estos tres artistas, podríamos decir que el uso del mismo no es ya para adoctrinar o someter al público a una visión dogmática de la religión, sino que es utilizado como un lenguaje expresivo que se vuelve personal a cada creador. El cual dependerá de su propia habilidad, tanto técnica como reflexiva, para hacer uso del potencial de lo religioso en una pintura contemporánea.



Fig.11 Arturo Rivera. *La última cena*. Óleo sobre lienzo, 195 x 300 cm. 1994, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.



Fig. 12 Arturo Rivera. *Coraza (San Juan)*. Óleo sobre madera, 150 x 200 cm. 2003, Colección particular, México.



Fig.13 Doménikos Theotokópoulos *El Greco*. *San Juan Bautista y Juan Evangelista*. Óleo sobre lienzo, 110 x 87 cm. Hacia 1600, Museo de Santa Cruz, Toledo, España.



Fig.14 Julio Ruelas. *La Crítica*. Aguafuerte sobre papel, 19 x 15 cm. 1906, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.



Fig. 15 Arturo Rivera. *Marte, 11 de Septiembre. 2002, México.*



Fig. 16 Arturo Rivera. *El sueño de Edipo*. Óleo sobre madera, 150 x 100 cm. 1996, Colección del autor.

1996



Fig. 17 Daniel Lezama. *El sueño de Juan Diego*. Óleo sobre lino, 225 x 225 cm. 2004, Colección del autor.



Fig. 18 José Guadalupe Posada. *La Calavera Garbancera*.
Aguafuerte sobre papel, 34.5 x 23 cm. 1913, Museo Nacional de la Estampa, México.

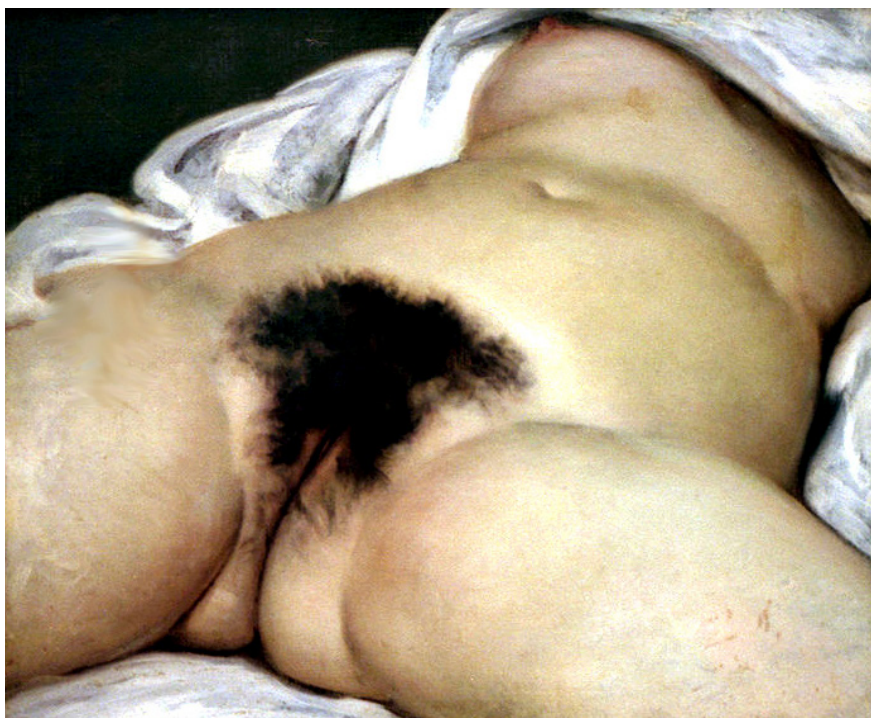


Fig. 19 Gustave Courbet. *El origen del mundo*. Óleo sobre lienzo , 46 cm × 55 cm. 1866, Museo de Orsay, París, Francia.



Fig. 20 Rafael Cauduro. *Ángel de Sodoma y Gomorra*. 1995, S.d.

Capítulo III

Propuesta plástica personal

3.1

Del intento de pintar al intento de hacer arte

Existe una gran inocencia en el que inicia su exploración dentro de la pintura. A veces dicha inocencia repercute en creaciones ingenuas, cuyos valores reales no son sino la expresión más honesta del intento de pintar, muy a menudo con resultados que, si bien decorosos, pueden ser considerados fallidos, salvo en contadas ocasiones en que la chispa de una genialidad técnica vuelve estas primeras obras representativas de un pintor en ciernes.

En el proceso de desarrollo artístico es fácil caer en arquetipos creados respecto al artista como “sufridor ejemplar”, comparado por Susan Sontag con el mártir de antaño: “descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte como los santos descubrieron la utilidad del sufrimiento en la economía de la salvación”.¹¹⁴ No obstante, si uno busca el ejercicio de la pintura como un medio de ganarse la vida, es necesario reconocer que dicho arquetipo, el del genio incomprendido” ha quedado obsoleto,¹¹⁵ y descubrir lo más pronto posible las coordenadas artísticas de nuestra propia época. Un momento histórico donde la obra de arte ha evolucionado hasta ser considerada producto no sólo de la habilidad manual sino de la complejidad intelectual de los artistas, apoyados cada vez más en los adelantos tecnológicos de nuestro presente, mismos que se han vuelto parte del arsenal del autor en apenas unas cuantas décadas.

Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, esta comple-

114 Anna Adell, *El arte como expiación* (Madrid: Casimiro, 2011), 31.

115 Adell, “El arte”. 32.

alidad reinante en las artes plásticas actuales podría dar la impresión de que la pintura ha sido rebasada, e invalidar de inicio cualquier propuesta surgida de la pintura más tradicional. Sin embargo el aceptar esta premisa sería “eliminar el pluralismo en beneficio del más fuerte” en aras de un “academicismo de la tecnología, el arte del motor”¹¹⁶ como lo llamó Paul Virilio.

No es tanto la temática de la pintura lo que ha sido relegado sino su técnica, y lo mismo ocurre con el grabado y muchas otras técnicas de las artes vivas. ¿Qué es el sistema vivo de las artes? Es el sistema y la riqueza de los distintos medios de expresión.¹¹⁷

En esta búsqueda de un pluralismo de las artes es que podemos insertar nuestra obra plástica. No con una postura defensiva de la tradición pictórica sino considerándola una propuesta razonada y sustentada, cuya expresión sería la pintura realista y cuyo desarrollo viene como una reflexión continuada de aquellas piezas surgidas de impulsos emocionales básicos. Obras muy alejadas del realismo presente en las pinturas más recientes (se puede suponer que éstas constituyen una primera etapa de germinación), caracterizadas también por un cierto conservadurismo propio de la sociedad poblana, una de las más religiosas en México¹¹⁸.

Probablemente debido a esta mezcla de estilo y gusto que evolucionaron al ritmo de los intereses perseguidos en las obras de esta primera etapa, la técnica se condujo al realismo como un medio donde no sólo se podía hacer comprender mejor la intención de la obra sino que el mismo autor pudiera interpretar la intención de la imagen repre-

116 Paul Virilio y Enrico Baj, *Discursos sobre el horror en el arte* (Madrid: Casimiro, 2010) 15.

117 Virilio, “Discursos”, 16.

118 Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez Zúñiga, coord. *Atlas de la Diversidad Religiosa en México*. México: Ciesas, 2007.

sentada.

Dicha búsqueda de realismo, si bien influenciada por el hiperrealismo de autores españoles como Antonio López (1936-) o Dino Valls (1959 -), no buscó sin embargo el nivel de perfección de sus obras en persiguiendo una pintura que equilibrara las propiedades de la materia con un discurso poético que “humanizara” la obra. Es decir, que la hiciera expresiva tanto por su narrativa como por sus cualidades físicas, para no caer en la “robotización” de la pintura hiperrealista.

Se tiende así a eliminar el resorte del arte y la técnica de la pintura en beneficio de una hipertécnica hiperrealista. La alta definición y las imágenes de dimensiones desmedidas producen una eficaz atracción óptica, son *terrific* como dicen en Estados Unidos, olvidando que el horror y el terror producen el mismo efecto.

El hipertecnismo produce el robot, el cual tiende a eliminar las distintas formas de expresión.¹¹⁹

Con esta intención se pueden rescatar un par de obras de mediados de la primera década del siglo XXI, tal vez *Icaro & Dédalo* (Fig.21), o *Magdalena III* (Fig.28). Piezas que de algún modo son retomadas en estilo y en esencia con posterioridad como se expondrá en los incisos siguientes.

En una segunda, tal vez tercera etapa, la búsqueda artística sufre un vuelco considerable. Pues si bien hasta ese momento la obra tenía como intención una narrativa y como prioridad un impacto visual, la integración de nuevos discursos al imaginario del autor (tal vez con una madurez ausente anteriormente) modificaron en gran parte su parecer sobre el arte que deseaba realizar. Principalmente por el intento de la

119 Virlio, “Discursos”, 15.

asimilación de “el arte de la idea”¹²⁰ proclamado por los artistas conceptuales, que se reveló como un motivo para continuar, precisamente, con la búsqueda en un arte tradicional. Con un pensamiento surgido del nuevo estudio, raciocinio y aceptación de lo conceptual como una obra artística, no solo válida sino vigente y apasionante en la actualidad.

La pintura es, entonces, la complementación de un discurso complejo que requiere incluir dicho pensamiento en la justificación de la obra, un proceso intelectual cuyo valor surge de la complejidad del autor y nunca de la sola potencia de la técnica. Una epifanía creativa que animó toda una nueva serie de cuadros que componen una segunda serie producida a la par de la presente investigación y que analizaremos en los siguientes incisos.

120 Movimiento artístico que surge a finales de los años 60 en Estados Unidos y que reivindica la importancia del proceso teórico-mental. La idea de la que parte el artista -el concepto- es toda la obra de Arte.

Bocetos, apuntes, maquetas y conversaciones suelen formar parte de la exposición, aunque el Arte Conceptual no es un movimiento monolítico, por lo que sus manifestaciones son tan diferentes como lo son las obras de Walter de María, Richard Long, Gilbert y George, el grupo Art y Language, Weiner, Joseph Kosulh y tantos otros. Arteselección. *Arte conceptual*, <http://www.arteseleccion.com/movimientos-es/arte-conceptual-171> (consultado en Mayo 2012)

3.2

Mi nombre es Legión

En los capítulos anteriores se revisaron y señalaron distintos símbolos religiosos que, en las pinturas de los autores seleccionados, cumplen un objetivo específico dentro del discurso de su obra. En el presente capítulo se realizará un comparativo entre dos series pictóricas. La primera, previa al desarrollo de este proyecto, *Mi nombre es Legión*, incluye pinturas de entre los años 2008-2010 donde la presencia del símbolo religioso influye no sólo en la temática sino también en el aspecto visual de la obra. La segunda, *Éramos legión*, realizada entre los años 2010-2012, a la par de este proyecto, busca ser una contraparte de los temas utilizados en la colección anterior.

El fin de esta comparativa es analizar los símbolos religiosos presentes en obras características de ambas series y corroborar si el estudio de los autores y obras propuestos en los capítulos anteriores ha influido o no en el desarrollo de la obra plástica del autor.

Mi nombre es Legión fue una serie obtenida de la colección *La sangre de los Dioses*, exhibida en la galería *Casa de las Bóvedas* (en la ciudad de Puebla, México, el día 14 de Agosto de 2010). En esta selección el común denominador era la temática y el uso de símbolos religiosos católicos para complementar el discurso de las pinturas. Esta estaba constituida por las siguientes obras: *Magdalena I* (Fig.23), *El rostro de Judas* (Fig.22), *Magdalena II* (Fig.30), *El expolio* (Fig.26), *Magdalena III*, *Cáin* (Fig.24) y *Abel* (Fig.25), *Adán y Eva* (Fig.27) y *San Antonio medita en el desierto ante la aparición de un elefante daliniano en el horizonte* (Fig.29).

Se eligieron *Magdalena I*, *El expolio* y el díptico *Cáin y Abel* para

su análisis, por considerar que tienen elementos representativos de los intereses que se perseguían en ese momento. Cabe señalar que estas resultan de la influencia de los autores clásicos al alcance del autor, principalmente Tziano, Rembrandt y Caravaggio; pero también de la impresión provocada por la en ese momento recién descubierta obra de Arturo Rivera, quien se vuelve referente ineludible a la hora de buscar una propuesta realista.

Es necesario decir que el análisis iconológico practicado anteriormente se vuelve innecesario en las obras seleccionadas ya que, precisamente por su carácter de piezas inaugurales, la profundización en el tema y el significado de los símbolos utilizados es superflua. Es decir, no existió un análisis complejo previo en la realización de estas pinturas sino meramente una imitación de los símbolos conocidos hasta el momento, aunado a la cultura heredada de la tradición católica por la formación familiar. Es por ello que la descripción de estas obras irá acompañada de una breve explicación que corresponda al nivel de conceptualización de la pieza, mismas que apostaban por lo visual más que por el contenido.

La primera pintura a describir sería el *Expolio de Cristo*, inspirada en la obra homónima del Greco que muestra el momento en que el manto rojo con el que Cristo es cubierto durante el suplicio le es arrebatado por sus captores.

El Expolio vendría a suponer otro certificado de maestría para el artista recién llegado de Toledo. La elección del tema [...] se justificaba por el emplazamiento del cuadro: el vestuario de la sacristía, lugar de preparación para el sacrificio de la misa y en el que la figuración del despojo de las vestiduras de Cristo, primer acto preparatorio para el sacrificio del Gólgota, adquiriría un valor simbólico. La representación de este momento era, de todos modos, sumamente rara en la iconografía cristiana. Y a falta de precedentes legitimados sobre los que apoyarse, el Greco echó mano de elementos que apa-

recían en las representaciones de otras historias asimilables desde el punto de vista psicológico [...] y recurrió a un esquema netamente manierista en el que, como un trasunto formal del agobio moral sufrido por Cristo en su vejación, las figuras llenan casi opresivamente el espacio.[...] el carácter conceptual de la obra de arte, a partir del cual se explican elementos como la impasibilidad de Cristo (<<con lo que -decía Azcárete- se alude a la intemporalidad de los permanente>>).¹²¹

En el *Expolio* versionado por el autor, la figura de Cristo ha sido reemplazada por una mujer como símbolo de fortaleza ante la crueldad e inminencia del castigo. Incluso podría decirse que la obra habla más de la fortaleza con la excusa del pasaje pintado por el Greco. Nuestro Cristo feminizado en la pintura ha perdido a sus captores (tal vez se hayan rezagado) dejándole en la soledad de una antesala de la cruz. Resignado y sin perder la templanza, el personaje mira hacia arriba donde se adivina la maquinaria erguida sobre el Gólgota y es ella/él mismo quien se retira su manto rojo en aceptación silenciosa.

En la mano izquierda el detalle de un agujero señalado en rojo anuncia los estigmas, recurso que se volverá a usar en obras posteriores y que es una apropiación de la pintura *El rito*, de Arturo Rivera, donde un detalle similar indica un orificio en la pared, tal vez en alusión a las marcas usadas en el peritaje de algún crimen. Pero que en nuestra pintura atrae la atención hacia determinado detalle.

El vistoso collar de perlas (que, como veremos, es un elemento recurrente en esta serie) explota el carácter de símbolo de doble significado atribuido en la tradición de la pintura barroca,¹²² y al estar relacionadas con la figura de la Magdalena anuncia el sentido de la pintura:

121 José Álvarez Lopera, *El Greco*. (Madrid: Akal, 2001), 23-24.

122 A la vez pureza y virginidad, pero también lujuria. Las perlas son a menudo indetificadas como lágrimas. Odile Delenda, *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento* (México: Landucci, 2001), 23.

una representación de fuerza y sensualidad redimida por el suplicio. Sin culpa ni remordimientos, el personaje Cristo/Magdalena acude solo al castigo, mira desafiante, incluso masoquista, y como última provocación exhibe su desnudez en busca de la atemporalidad del desnudo en la pintura.

El feminizar personajes masculinos de la tradición católica se vuelve una constante en esta serie, tanto por el valor irónico como por ser la mujer una representación de fortaleza que en la pintura religiosa está relacionada con santas y Vírgenes. Mismas que en México son las grandes figuras de culto en una sociedad matriarcal, como se ha explicado en los capítulos anteriores. Pero también por el papel de mujer como “villano” en la tradición cristiana.¹²³

La segunda pieza revisada es *Caín y Abel*, díptico plegable que retrata a los dos personajes bíblicos, primeros hijos de Adán y responsables, según el culto cristiano, de la agricultura y el pastoreo. “Conoció Adán a su mujer Eva, la cual concibió y dio a luz a Caín, y dijo: Por voluntad de Yahweh he adquirido varón. Después dio a luz a su hermano Abel. Y Abel fue pastor de ovejas, y Caín fue labrador de la tierra.” (Gn 4,1), de acuerdo a la tradición bíblica Caín comete asesinato contra su hermano al ser éste favorecido por Dios, razón por la cual es condenado a vagar en la tierra.

Si bien las representaciones pictóricas de Caín y Abel suelen recoger el momento justo en que Caín asesina a su hermano, el díptico del año 2010 propone una revisión acerca de la fe de los dos. En la pieza de la derecha una composición piramidal muy sencilla ilustra al personaje de Abel en actitud de plegaria y con la mirada en el cielo como símbolo de su fe en Dios. Recordemos que “Abel, el más joven procuraba ser justo y ponía sus ojos en la virtud, pensando que Dios presenciaba to-

123 Ser mujer esa <<clavar la espina en el rojo corazón de Jesucristo>>, ya que el cristianismo inculca a las mujeres con la depredación, la abnegación y el sacrificio. Linda S. Kauffman, *Malas y Perversos: Fantasías en la Cultura y el Arte Contemporáneos* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2000), 281.

das sus acciones, y se dedicaba a la vida pastoril.”¹²⁴ El cráneo que flota en la parte de arriba es una alegoría a la muerte próxima de Abel pero también invita a la reflexión sobre la naturaleza de la vida.¹²⁵

En el panel izquierdo, de las mismas proporciones que su contraparte, se nos presenta a Caín, quien dominante y altivo dirige la mirada a la izquierda planificando su exilio. Sus manos se encuentran ocultas y se puede vislumbrar sus antebrazos en un color rojizo como manchados de sangre que revelan su naturaleza criminal. Un diagrama anatómico de un esqueleto que se superpone sobre su figura nos recuerda su naturaleza terrena y mortal, pero protegida por la marca de Dios.” Y tras imprimir en su cuerpo una señal, con que pudiera ser reconocido, le ordenó que se pusiera en marcha.”¹²⁶ Flotando fantasmalmente se encuentra la osamenta de un chacal que recuerda el crimen contra su hermano. El fondo, de un café terroso, insinúa el destino del cultivo de la tierra; y el segmento negro en la parte superior acentúa la naturaleza maldita de su descendencia insinuada en una mancha blanca, tal vez un resto seminal, sobre un fondo rojinegro.

La tercera pieza, *Magdalena I*, es es la primera de una serie de versiones sobre este personaje que han encontrado un eco continuo en las obras de años posteriores. Probablemente es también la obra donde la influencia de Arturo Rivera se deja sentir con más fuerza tanto en la composición como en el aspecto final, así como en cierta saturación de elementos inspirados en su pieza *Adolescente*, de 1993. La *Magdalena I* es probablemente la obra mas vieja dentro de la colección y uno de los primeros intentos de realismo en el quehacer del autor. Paradojicamente buscaba englobar una gran cantidad de elementos así como cuidar la formación piramidal que establecían las pinturas religiosas del

124 Flavio Josefo, Ed. José Vara Donado, *Antigüedades judías, libros I-XI*, (Madrid: Akal, 1997), 31.

125 Alfonso Serrano Simarro, *Diccionario de símbolos* (Madrid: LIBSA, 2007), 45.

126 Josefo, “Antigüedades”, 32.

barroco¹²⁷. Esta pieza también busca algo del tenebrismo de las obras de Ribera y Caravaggio pero con una representación individual sobre un personaje específico. La Magdalena yace al centro de la composición en actitud de oración, su mirada puesta en lo alto es señal de comunicación con Dios y por ende con Cristo. Su actitud es mucho más relajada que en los demás ejemplos, su rostro irradia una luz que se confunde con el halo de santidad representado por una mancha de color blanquecino que rodea su cabeza “iluminada” por la redención. Sobre su pecho flota un triángulo, el “orden perfecto, generalmente en una profunda asociación con las divinidades creadoras. Cuando esta relación quiere recalcarse claramente, será el triángulo equilátero el empleado.”¹²⁸

En la base de la pintura, y de acuerdo a la composición piramidal mencionada con anterioridad, se halla aquello que conecta a la Magdalena con su origen terrenal y pecaminoso: la representación del mono devorando una rana, ambos formas demoniacas en la cultura cristiana.¹²⁹ relacionados con la lujuria y el pecado de la carne. Mismo que ha sido vencido por la fe y representa un nuevo comienzo, idea acentuada por el huevo brillante en la esquina izquierda. A destacar la representación de los clavos frente al rostro de la Magdalena, recordatorio del perdón y el suplicio de Cristo.

En esta pieza, mucho más que en las anteriores, se hace patente el desconocimiento de la simbología religiosa y de los atributos que se utilizan para identificar a los personajes bíblicos según *La Leyenda Dorada*

127 Justino Fernández, *Composiciones Barrocas de dos pinturas en el altar del perdón*, http://www.analesiie.unam.mx/pdf/35_41-43.pdf (consultado en enero 2012).

128 Serrano “Diccionario”, 298.

129 Serrano “Diccionario”, 214-247.

¹³⁰de Jacobo de Vorágine, pieza angular de las representaciones religiosas barrocas. Dicha “incompetencia” se evidencia en la falta de características básicas de las figuraciones de la Magdalena debido a la carencia de un estudio apropiado de obras previas que condujeran a la pieza a una representación más allá de las intenciones del autor. De este modo podemos señalar la falta del cabello suelto así como la ausencia de joyas o perfumes que pudieran identificar a nuestro personaje, quedando su identidad solo respaldada por el título de la pintura.

Es precisamente por esto que la búsqueda pictórica a partir de la conclusión de esta primera serie trata de establecer una relación directa con el estudio del simbolismo religioso para enriquecer el contenido final de la obra, esfuerzo que motiva el desarrollo del proyecto *La simbología religiosa en la pintura figurativa mexicana del siglo XXI: Revisión de la serie “Mi nombre es legión” a la luz de estos símbolos*. No obstante, la revisión de dicha serie resultaría en un absurdo al no contar con el trasfondo teórico suficiente para hacer una comparativa con los pintores y pinturas examinadas hasta el momento. Por ello, y como conclusión del presente escrito, es que se propuso la creación de una nueva serie, desarrollada a la par del estudio de la presencia de símbolo religioso en la pintura realista mexicana y donde la influencia, no sólo de los pintores actuales sino de la obra analizada hasta el momento, tuviera una repercusión conceptual/visual en el resultado plástico.

En los incisos posteriores se analizarán las obras realizadas en este periodo y se señalará aquellas influencias que llevaron a determinados resultados.

130 La leyenda dorada o *Legenda aurea*, recibió esta apelación debido a su enorme popularidad. Fue compilada, probablemente alrededor de 1260, por Jacobo Vorágine, un dominico que llegó a ser arzobispado de Génova y fue beatificado por el papa Pío VII en 1816.

La obra no es una composición original sino más bien, una enciclopedia de vidas de santos con anotaciones. Amy Welborn, *Descodificando a María Magdalena: Verdad, leyendas y mentiras* (España: Palabra, 2006), 67.

3.3

Descripción de la serie *Éramos Legión* y revisión del sentido simbólico presente en ella

Producto del estudio realizado en los capítulos previos, podríamos enumerar una gran cantidad de símbolos religiosos provenientes de la obra que hemos revisado y así conformar un acervo visual para reutilizarlos en nuestra propia pintura.

No obstante, al pretender ejecutar un trabajo distinto al que se revisó en los capítulos anteriores, el uso del símbolo estará más orientado a una insinuación complementada por el entorno y el contexto de la obra. Resultando de esto que las pinturas realizadas para la serie no contendrán necesariamente elementos gráficos específicamente obtenidos de las pinturas investigadas. En cambio, se han tomado elementos que se traducen en una serie de influencias que, a grandes rasgos, podrían enumerarse del siguiente modo:

De Arturo Rivera y su obra *Coraza (San Juan)* se toma el discurso que surge a raíz del nombramiento del personaje. Si bien los atributos, como la pluma, son elementos para reconocerlo, el mismo título *San Juan* contiene una carga simbólica que se complementa visualmente con sus distintas características en busca de un significado complejo, pero al mismo tiempo motiva una lectura específica para el espectador. Es decir, la pintura funciona como pieza visual pero la carga conceptual

recae en el extenso discurso surgido de la sola mención del santo, esto es, el símbolo puede extenderse al título de la pieza.

De Rafael Cauduro y el análisis de su obra podríamos mencionar la libertad que otorga a sus representaciones y la vitalidad de sus personajes. Su aporte es de características más visuales que conceptuales.

Mencionaremos también cómo la profundidad en el retrato basta para caracterizar a sus modelos como seres sagrados, una ironía si pensamos que el concilio de Trento buscó eliminar particularidades de los rostros de los santos en la pintura del barroco en pos de una uniformidad en las representaciones.¹³¹ Retomaremos el detalle en el retrato especialmente en la pintura *Magdalena sobre fondo dorado* (Fig.38).

De Daniel Lezama es difícil definir una influencia directa. Si bien la crudeza de las representaciones de la religión como un elemento subyugante en una sociedad es inspiradora, la búsqueda de sus pinturas es demasiado específica como para que su uso de símbolos escape a dicho fin. Por otra parte, el carácter fuertemente localista no se adapta al estilo propio como tampoco sus composiciones de múltiples personajes. Si acaso podríamos considerar el uso de elementos de atrezzo para obras con montajes más cercanos a la teatralidad. Sin embargo, el carácter mismo de las obra de Lezama donde, a opinión del autor, incluso la Virgen de Guadalupe es un elemento de atrezzo, restan intensidad a la pintura, por lo que se limitará la influencia de este artista.

Cabe destacar que no sólo se obtuvo influencia de estos autores sino que los análisis iconológicos desarrollados en el capítulo dos evidenciaron deficiencias en la metodología creativa del que suscribe, razón por la cual se buscó una profundización en el bocetaje previo a la pintura, lo cual incluyó la elaboración de mapas conceptuales donde uno o más diccionarios de símbolos sustentaran el discurso.

Por otra parte, se puede notar una influencia del estudio de las pinturas del periodo novohispano, caso concreto el de las piezas *Inma-*

131 Ver cap. I

culada (Fig.40) y *El divino rostro* (Fig.41) de los pintores Alonso López de Herrera y Zurbarán, cuyos fondos son similares a los que presentan las últimas obras de *Éramos Legión*. La intención de reutilizar dichos colores es crear una presencia atmosférica específica, una bruma gris azulada de carácter psicológico, en palabras de Chevalier:

“En cuanto a los sueños que aparecen en una especie de bruma grisácea, se sitúan en capas alejadas de lo inconsciente, que piden ser iluminadas y esclarecidas por la toma de conciencia. De ahí, la expresión francesa “se griser” que significa embriagarse a medias, es decir entrar en el estado obscurecido de la semiinconsciencia”¹³²

Con esta atmósfera característica podemos mencionar las siguientes pinturas: *El milagro* (Fig.31), *Tríptico blanco* (Fig.32,33,34), *Fetiché no. 5* (Fig.35) y *Ejercicio en blanco* (Fig.36), de las cuáles *El milagro* y *Tríptico blanco* estarían presentes en la serie *Eramos legión*, no así el resto de las obras.

El milagro y *Tríptico blanco* se encuentra en dicho estado de semi-consciencia y pretende transportar al espectador a ese mismo contexto, situación en la cual se hallan ya los personajes representados, no sólo como una metáfora de espacio vacío sino como ausencia tangible de todo acompañamiento que podría considerarse un “símbolo reconocible”. A pesar de ello, la misma actitud que toma el personaje en la pintura es, de hecho, una muestra de la presencia omnipotente de la deidad que ocupa ese espacio de semi-inconsciencia. Es decir, la ausencia y el vacío de la bruma grisácea son el espacio de diálogo con Dios y al mismo tiempo la carencia de todo consuelo material y humano.

De este modo, en la obra *El milagro*, el protagonista alza la mirada fuera del lugar contenido dentro de la pintura, dirigiéndola en una posición rotatoria y contemplativa a un personaje que no podemos apre-

132 Chevalier, “Diccionario”, 540.

ciar a simple vista, invocándolo en medio de un gesto entre la súplica, el miedo y la adoración. Elementos como el cabello de la modelo no han sido puestos ahí por coincidencia, al contrario, el color rubio responde a una tradición sobre esta característica y su relación con la divinidad: “El color rubio simboliza en efecto las fuerzas psíquicas emanadas de la divinidad. Y la Biblia confirma esta tradición: el rey David es rubio pelirrojo (1 Sam 16,12), como lo será Jesucristo en numerosas obras de arte.”¹³³

Consideremos entonces *El milagro* como una escena donde la búsqueda de una respuesta de naturaleza homónima al título de la obra nos revela un personaje salpicado de la divinidad: un santo, ángel u otro receptáculo de la energía divina.

El gesto en sus manos, e incluso la composición de la pintura, recuerdan de nueva cuenta la obra de López de Herrera, específicamente la pieza *Transverberación de santa Teresa de Jesús*, del año 1640. Óleo sobre lámina que muestra el momento en que el corazón de la santa está a punto de ser tocado por el fuego divino mientras un ángel, un querubín y el espíritu santo, (en la representación clásica de la paloma blanca), complementan la escena y sirven de compañía a la religiosa.

El milagro también busca el momento de la unión íntima con Dios. Nuestro personaje, deliberadamente desnudo para hablar de la sensualidad de una conexión divina, aguarda pacientemente el golpe del fuego sobrenatural con las manos sobre el pecho y levantando las palmas, ofreciéndose como tributo, según la liturgia cristiana, repretando la abertura del alma a los beneficios divinos.

El color rojo, que en una primera instancia podríamos relacionar con el sacrificio, tiene la intención de acrecentar el acto casi erótico de la transverberación, la presencia en los antebrazos “Encarna el ardor y la belleza, la fuerza impulsiva y generosa, el eros libre y triunfante.”¹³⁴ Que vuelve la pieza una provocativa alegoría al éxtasis divino.

133 Chevalier, “Diccionario,” 895.

134 Chevalier, “Diccionario,” 889.

En esta misma línea, la pieza subsecuente *Tríptico blanco* comparte la atmósfera de su predecesora y sigue la tradición del tríptico, tan común en la pintura religiosa renacentista y revitalizada por el uso de Bacon de dicho formato así como la insinuación en sí mismo de la pintura religiosa.

Tríptico Blanco es una alegoría al valor del número tres en el mundo católico asentado en un origen pagano, esto es, la representación triple de la diosa Hécate.

“Hécate, divinidad bastante mal definida, de origen incierto, con una esfera de acción ilimitada, identificada a Artemisa, Deméter, Apolo y también a otros dioses y diosas, se llama «diosa de las encrucijadas».. Este nombre funcional le venía sin duda de que se la tenía por diosa de los tres mundos: el Cielo, la triple Hécate. Arte griego. Siglo IV 449 Tierra y los Infiernos. Su cuerpo es triple, triple su rostro y triple su papel según se la considere dispensadora de todos los dones a los mortales, fuente de toda gloria, o sabia entre todos en el arte mágico de los encantamientos. Se le erigían estatuas en forma de mujer con tres cabezas o tres cuerpos en las encrucijadas de los calveros y las carreteras, [...] Los griegos le atribuían una acción particular sobre la imaginación, creadora de espectros, fantasmas y alucinaciones. Se llamaban hécateas los fantasmas gigantescos que surgían durante las fiestas. Los brujos, o sacerdotes de Hécate eran maestros en el arte de evocar tales quimeras. Bienhechora y terrorífica, la diosa de las tres caras condensa todo lo desconocido que simboliza la encrucijada, imagen del destino.”¹³⁵

Este carácter múltiple también puede simbolizar las tres fases de la luna: creciente, menguante y luna llena.

135 Chevalier “Diccionario,” 448, 449.

“La diosa blanca (la luna creciente) representaba el nacimiento y el desarrollo. La diosa roja (luna llena) era la diosa del amor y de la lucha, y la diosa negra (luna menguante) simbolizaba la muerte y la magia. Los griegos llamaban a estos tres aspectos Hebe, Hera y Hécate.”¹³⁶

Esta cualidad tripartita hace que las culturas occidentales posteriores se basen en la figura de Hécate para representar tres veces el poder de Dios y a su vez, la triple naturaleza de la virgen María. “El día de la festividad de Hécate era el 15 de agosto, que más tarde se convertiría en el día de la Asunción de los cristianos. La Virgen María unifica estas tres fases: virgen, madre y reina.”¹³⁷

A partir de la premisa de la triple representación de Hécate, la pintura *Tríptico blanco* hace su propia apropiación del formato para sugerir una encrucijada visual que ofrece tres versiones de un mismo personaje en diferentes actitudes, tres posibilidades de humor. Recordemos que Hécate está también relacionada con el inconsciente, con aquello de naturaleza mágica y oscura que puede conducirnos en cualquiera de las direcciones contenidas entre la sanación y la muerte.

Esta triple repetición también hace referencia a la tradición novohispana de la trinidad. Como hemos visto anteriormente, un recurso usado por la iglesia en la evangelización de la nueva España fue la licencia poética que permitía proponer a las tres encarnaciones de Dios: Padre, Hijo y Espíritu Santo; En tres personajes de características físicas similares.

Tríptico blanco es una alegoría visual a la encrucijada misma de la iglesia y el paganismo; y del mismo modo, una encrucijada entre la fe, lo profano y la indiferencia. Contenidos que funcionan para conectar

136 Hajo Banzhaf, *La simbología y el significado de los números* (México: EDAF, 2007), 38.

137 Banzhaf, “La simbología,” 38.

los tres dominios de Hécate, en cuyo panel central se propone la vida y el presente. La imagen lasciva, encogida sobre sí misma, que no alcanza a mirarnos pero sí a “contaminar” el exterior de la pintura con una vista rasante, ésta es la vida entre sus dos puntas, pero también una representación de la Virgen Negra que comparte propiedades “mágicas y milagrosas” con las Vírgenes de Montserrat, Altötting y la misma Virgen de Guadalupe.

“Hécate, la poderosa diosa de la luna y de la muerte, forma parte de su stirpe. Todas son negras y representan los secretos chtonicos* de la vida. La Virgen Negra ha conservado algo de lo que se perdió en la Virgen María: la plenitud de lo divino-femenino, postergado en el recuerdo y rechazado por la doctrina cristiana.”¹³⁸

Los tres paneles del tríptico blanco proponen significados múltiples que solo adquieren sentido al ser colocados en un orden específico. El primero de ellos, en una lectura de izquierda a derecha, es la alegoría al nacimiento, luna creciente y desarrollo, su actitud es más bien de confusión e incertidumbre. En una segunda lectura podemos hacer un paralelismo a la ubicación de los personajes propuesta por un gran número de pinturas barrocas, donde las figuras de la santísima trinidad, de nuevo de izquierda a derecha, presentaban en primer lugar al Hijo, Jesús tras el martirio, seguido del Espíritu Santo, representado constantemente como una paloma blanca al medio y Dios Padre en el otro extremo.

Ejemplo de esto podemos citar entre las representaciones más populares a la Santísima Trinidad de Francesco Cairo, actualmente en el museo del Prado en España. Bajo este esquema es importante destacar el pequeño agujero en la palma del personaje del primer panel de *Tríptico Blanco*, un estigma mínimo y casi sanado que hace una referencia,

138 Susanne Schaup, *Sofía: Aspectos de lo divino femenino* (Barcelona: Kairós, 1998), 80.

apenas insinuada al martirio de Jesús, y cuya presencia es un recordatorio de una de las identidades propuestas para el personaje.

El segundo panel, como ya mencionamos, es el que más se relaciona con la feminidad de Hécate y su respectiva divinidad. La diosa roja (luna llena), que en la representación cristiana pasa a ser el espíritu santo (esto debido a que se equiparan sus atributos de sabiduría a las enseñanzas impartidas a los apóstoles), se sujeta la cabeza ante el potencial contenido de su propio conocimiento. Sus ojos perdidos en un punto fuera de la obra establecen la ausencia de límites en el alcance de una magia terrible apenas dominada por la ocultación de sus manos.

En su gesto deformado por la furia, el personaje del panel central recuerda a una de las míticas Grayas¹³⁹, específicamente Pefredo, la malhumorada, la cruel en su equivalente romano. Esta imagen es el periodo de transición y la absorción de conocimiento, pero también la sensualidad del eros previo al entendimiento del conocimiento.

En el tercer panel, quizás el más expresivo de los tres, en el lugar reservado para la luna menguante, símbolo de la muerte y la magia, y así mismo de la ascensión y de Dios; el personaje se sujeta el rostro deformándolo en un gesto ambiguo que otorga una tercera posibilidad a la encrucijada. En la muerte ya no existe furia ni ingenuidad sino conocimiento controlado, a la vez que el personaje ha reconocido su propio cuerpo se ha posesionado de la magia que la impregna y ha devuelto las propiedades de la Virgen Negra a su propia feminidad. Al mostrar los dientes propone su carácter de Dios Padre, pero al mismo tiempo su característica mortal. Bacon nos dice: “¿Qué mejor remache visual hay que los dientes? Son como un clavo que atraviesa el corazón. ¿Qué se acerca más a la vida que los dientes? ¿Qué queda después de la muerte

139 Grayas (griegos).- Hijas de Forcis y de Ceto, hermanas de las Gorgonas, eran tres. Tenían forma de cisne y entre las tres poseían un solo diente y un solo ojo, Perseo les arrebató ambos. Personificaban los diversos grados de la vejez. Sus nombres eran Pefredo, Enio y Deino (Hesíodo en la Teogonía sólo cita a las dos primeras). Giuseppina Sechi Mestica, *Diccionario Akal de Mitología Universal* (Madrid: Akal Universitaria, 2007), 121.

salvo los huesos y los dientes?”¹⁴⁰

Aquí es necesario hacer un salto en la cronología de la producción la cual nos llevaría a hablar sobre las obras *Fetiché No.5* y *Ejercicio en blanco*, obras que si bien fueron realizadas bajo la serie de pinturas aquí descrita, tienen más que ver con el propio autor que con un análisis de contenidos religiosos. No obstante, en un inciso posterior mencionaremos la importancia de estas piezas en la propia relación autor-significado-religión.

El contenido religioso en la siguiente obra *Magdalena sobre fondo dorado*, continúa la premisa de un simbolismo surgido del concepto detrás de la pintura, el resultado visual es producto de una hilación de premisas simbólicas que sutilmente tejen el trasfondo de la pieza.

Como se anunció anteriormente, esta obra es de particular importancia ya que surge como reflejo de las versiones anteriores de las Magdalenas presentes en la serie *Mi nombre es Legión : Magdalena I, II y III*. Las cuales avanzaron en la representación simbólica apenas con el atributo de las perlas, pero sin acentuar las propiedades alegóricas que se ejercen en esta nueva pieza. La cual aprende del potente realismo de Rafael Cauduro y su habilidad para anunciar personificaciones a partir de la sutilidad del retrato, por esto podría considerarse como aquella donde el retrato se ha estudiado especialmente bajo diversas premisas obtenidas del libro *El rostro y el retrato*, de Georg Simmel.

A partir de la premisa “el rostro es el símbolo, no sólo del espíritu, sino del espíritu en tanto personalidad singular, lo cual se debe en gran medida a la ocultación del cuerpo y, por tanto, especialmente al cristianismo. El rostro se convirtió en heredero del cuerpo”.¹⁴¹ se planifica una obra que va en la tradición de la María Magdalena en el arte, curiosamente la fusión de tres mujeres que según la tradición cristiana

140 Adam Low. *Arena*. (Londres: BBC Production Co-produced with The Estate of Francis Bacon, 2005), DVD.

141 Georg Simmel, *El rostro y el retrato*.(Madrid: Casimiro, 2011), 13.

aacompañaron a Jesús en el calvario.¹⁴²

Basándonos, entre otras fuentes, en la lamentación de Gilio de Fabriano:

“¡el demonio incita a los pintores a representarla adornada y ataviada peor que a una prostituta!” [...] “se ven todavía algunos pintores que, pintando a la Magdalena al pie de la cruz, la muestran limpísima, perfumada, cubierta de joyas, de cadenas de oro, con ropa lujosa y presumida, sin darse siquiera cuenta de que ya no es pecadora sino fervorosa discípula”. El cardenal Paleotti apostrofaba con violencia a “¡los que pintan en medio de los santos a la bienaventurada Magdalena (o a san Juan Evangelista, o un ángel) más adornados que un bufón, disimulando con aspecto de santa el retrato de una concubina! Haciéndolo así incitan a las almas a la condenación para la gloria de Satanás”.¹⁴³

se ha tratado de representar una Magdalena a medio camino entre la representación concubina y la deseada por los detractores de dichas imágenes (fracaso en la parte de la inspiración demoniaca, por cierto), minimizando el uso de los atributos a valores prácticamente abstractos que describiremos a continuación.

Magdalena sobre fondo dorado podría parecer en primera instancia una pieza sencilla, si bien potente por su tamaño y su nivel de realismo, donde los puntos clave para entender su significado se hallan en la expresión corporal de la modelo, el rostro, así como en los colores que intervienen en la pieza.

Destaca el color del fondo, un dorado oscuro dominante en tensión contra la figura del primer plano. Una mujer que, con rostro des-

142 Odile Delenda, La Magdalena en el arte, *María Magdalena, éxtasis y arrepentimiento*. (México: Landucci, 2001), 16.

143 Gilio da Fabriano y G. Paleotti, citados por Delenda. Delenda, “La Magdalena”, 19.

encajado, mira hacia arriba en actitud suplicante. El color dorado es rico en simbolismo en la tradición católica. La «luz de oro» se convierte a veces en un camino de comunicación de doble sentido, mediador entre los hombres y los dioses.¹⁴⁴ Así mismo, es el color de la eternidad y la fe que ostentan los grandes dirigentes de la iglesia católica y conecta directamente con la tradición del icono bizantino, complementando el uso de oro con la frontalidad propia del personaje central.

Consideremos que el color dorado en una pintura evoca en sí mismo la sensación de algo religioso detrás de la obra. Una atmósfera propia de la representación de la deidad o el poder en el que se le representa, pero también un color relacionado con la riqueza y, paradójicamente, con la vanidad y la soberbia. “Pero el oro es un tesoro ambivalente. Mientras que el color del oro es un símbolo solar, la <<moneda de oro es un símbolo de perversión y exaltación impura de los deseos>>”¹⁴⁵

No en balde una de las acciones tomadas por María Magdalena es la de despojarse de sus joyas y ropajes elegantes con tal de redimirse a los ojos de Jesús, Magdalena sería una de las tres mujeres que caminan a su lado.

El color dorado representa esta multifacética representación del oro y por tanto de las joyas, la vanidad y el pecado que se ciernen amenazantes sobre la pecadora redimida, cuya culpa, tal vez en una muestra de antiguo sexismo, no puede ser lavada del todo, pero cuya devoción y entrega al Mesías podría, en el mejor de los casos, otorgarle una condición similar a la de sus discípulos. El fondo dorado es también este conducto de crecimiento espiritual y esperanza de contacto con Dios a través de una luz que llena el espacio contenido detrás y por encima de la figura.

Respecto al rostro de nuestra Magdalena, se puede ver una labor mucho más suave que en otras pinturas de la serie, así mismo se busca que exista un gesto específico que acentúe el trance que sufre la

144 Chevalier “Diccionario,” 87.

145 Chevalier “Diccionario,” 786.

santa. Podríamos citar como influencias pictóricas las pinturas: *La Magdalena arrodillada al pie de la cruz*, de Baegert, y *La Magdalena al pie de la cruz*, de Hyre, con la que encontramos una correspondencia en el gesto de las manos. Aunque también podríamos mencionar la versión de Daumier, donde las manos protegen el pecho y por ende el corazón.

El rostro busca ser una expresión de la psique¹⁴⁶ de la Magdalena al momento de la crucifixión de Jesús, reutilizando el recurso que se proponía en la primera Magdalena de la serie *Mi nombre es Legión*. Esta versión hace énfasis en el amor recíproco de Cristo y Magdalena, a su vez el amor entre Cristo y su Iglesia.¹⁴⁷ y la angustia del calvario del salvador. Para esto se han acentuado diversas características faciales. Recordemos aquí lo que Trastoy dice sobre Benito Gutmacher

Angustia y el sentimiento de impotencia por las penas de la vida, como el terror metafísico frente a la muerte. Su cuerpo se apoya en la respiración; su cuerpo interior se convierte en una “madeja de vibraciones”.¹⁴⁸

Se busca entonces lograr esa expresión de “angusti vibratoria” contrastando con la belleza de la Magdalena. Un rostro infectado por la impotencia y el miedo de la pérdida, donde los ojos, el ceño fruncido y el rechinar de los dientes se contienen en una extraña calma producto de la fe, acentuada con la expresión de las manos que sujetan nerviosamente su cabello pero al mismo tiempo mantienen una postura de rezo, un gesto a medio camino de la devoción, el miedo y la súplica.

El cabello es otro elemento que nos hablan del conflicto pasado/aspiración y que es una característica del personaje bíblico.

146 Simmel, “El rostro”, 14.

147 Delenda, “La Magdalena”, 20.

148 Beatriz Trastoy, *Lenguajes escénicos* (Buenos Aires: Prometeo, 2006), 52.

Alguno de los elementos que identifican a nuestro personaje con la Magdalena podrían pasar por alto si no fuera por las convenciones establecidas alrededor de ellos, por ejemplo, no es un azar que el cabello enredado en los dedos del personaje se agite sobre el fondo dorado. “María Magdalena, en la iconografía cristiana, se representa siempre con los cabellos largos y sueltos, signo de abandono a Dios, más aún que recuerdo de su antigua condición de pecadora.”¹⁴⁹

Del mismo modo, el color dorado del fondo sintetiza los atributos característicos de la santa en relación a su pasado de prostituta, (perfumero, ropa lujosa, perlas), encarnando el oro aquellos lujos rechazados para ser redimida. Señalemos también el elemento de la ropa sencilla, una Magdalena contemporánea cuya indumentaria ostenta un color negro en contraste tanto con la piel del personaje como con el fondo, ropa que se resbala insinuando el pecho oculto tras los brazos, un gesto de sensualidad que no alcanza a ser una actitud.

Magdalena sobre fondo dorado es una pieza que se adueña de la persona de María Magdalena para dotarla de una humanidad que poco o nada tiene que ver con las representaciones más idealizadas del pecado redimido. En cambio, preserva sus defectos humanos así como la sensualidad de su oficio previo y la posiciona en un momento definitorio para su alma, un cuestionamiento que lejos de otorgarle paz le llena de miedo ante la incertidumbre del juicio de una fuerza superior. Al mismo tiempo la transporta a la presencia de una escena terrible a la que el espectador le da la espalda y cuya existencia desconoce.

Mención aparte en la serie se merecen las pinturas *La otra mejilla* (Fig.37), *Virgen dolorosa* (Fig.46) y *El profeta* (Fig.47), grupo de obras que interactúan con sus fondos para dar sentido a las piezas: el presagio, el suplicio y el perdón, etapas de una muerte anunciada.

149 Chevalier “Diccionario,”220.

3.3.1

Proceso creativo en la serie

Éramos legión

Probablemente el escrito más conocido sobre proceso creativo es el de Graham Wallas, *El arte del pensamiento*, de 1926, donde proponen cinco distintas etapas que intervienen.

Preparación: se define el problema en el cual se enfoca la mente y explora sus dimensiones.

Incubación: el problema es interiorizado en el hemisferio derecho y parece que nada pasa externamente.

Intimación: la persona creativa “presiente” que una solución está próxima. En muchas publicaciones, el modelo de Wallas es modificado a cuatro etapas, donde “intimación” es visto como una sub-etapa.

Iluminación o insight: cuando la idea creativa salta del procesamiento interior al consciente.

Verificación: cuando la idea es conscientemente verificada, elaborada y luego aplicada.¹⁵⁰

No obstante, en la actualidad múltiples autores han ampliado o reescrito las etapas o el concepto mismo de proceso creativo, muchos de

150 Velasco Barbieri Velasco B. *Psicología Y Creatividad: Una Revisión Histórica (Desde los autorretratos de los genios del siglo XIX hasta la teorías implícitas del siglo XX)*, (Venezuela: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2007), 51.

ellos desde el punto de vista del psicoanálisis. Ciencia que según Tavira es la ideal para estudiar el fenómeno de la creatividad y su proceso.

Si, como se ha observado, el proceso creativo es un proceso mental, la ciencia apropiada para el estudio de la creatividad artística es la psicología; sin embargo, resultan decepcionantes los resultados obtenidos por la psicología académica y es sólo el psicoanálisis, como método de conocimiento de las motivaciones inconscientes, el que nos permite ahondar en el fenómeno dinámico e intrapsíquico fuente de la creatividad.¹⁵¹

Partiendo de este punto de vista, varios estudiosos han encontrado que la creatividad tiene que ver con la interacción del artista con el medio y a su vez con la interacción de un yo interno. Y es más, del inconsciente como motor creativo.¹⁵²

Otros autores como Gemma San Cornelio afirman que dichas relaciones son meros clichés del periodo romántico y apuestan por la creatividad en el arte basada en la disolución y deconstrucción del concepto de obra y autor. No obstante, acepta que dicho concepto llega a volverse paradójico en algunos artistas, ejemplificándolo Joseph Beuys y su idea del “artista como una figura líder, dotada de poderes especiales.”¹⁵³

Probablemente las diferencias entre la definición de un proceso

151 Federico de Tavira, *Introducción Al Psicoanálisis Del Arte: Sobre la Fecundidad Psíquica* (México: Plaza y Valdés, 1996), 24,25.

152 Tavira, “Introducción”.

153 Por ejemplo, Fluxus fue uno de los movimientos contemporáneos conocido por su propósito de unir el arte a la vida, separándolo de su excepcionalidad y su estatus cultural (Friedman, 1998). Sin embargo uno de los más radicales participantes del movimiento, Joseph Beuys, ha sido identificado a lo largo de los años con el chamanismo, volviendo otra vez a presentar al artista como una figura líder, dotada de poderes especiales. (Pagés et al., 2009: 71) Gemma San Cornelio, *Exploraciones creativas. Prácticas artísticas y culturales de los nuevos medios* (Barcelona: VocPress, 2010), 189-190.

creativo entre estos autores tengan que ver con el panorama que se vive en el arte plástico, polifacético y permisivo en una cultura del “todo se vale.”¹⁵⁴ El cuerpo desnudo y mutilado, otrora profeta terrible de la Austria pre-guerra de los accionistas vieneses es, tristemente, un lugar común. Las nuevas tecnologías nos ofrecen propuestas que bien valdría validar por sí mismas y no encasillarlas en la saturada etiqueta del “arte visual”. El internet, gran maestro de nuestra generación, ha cambiado totalmente las reglas de lo que Bacon llamaría “el gran juego del arte.”¹⁵⁵ Si bien la vida se ha vuelto más larga, su extensión es cada vez más corta y, diría Bauman, la importancia del viaje ha remplazado la importancia del destino.¹⁵⁶

En este panorama, no es raro encontrarse con pintores que, agobiados por la separación de la excepcionalidad de las artes con la vida común, apuestan por recuperar la tradición del artista saturnino, “un ideal del artista individual, genial y misterioso”.¹⁵⁷ Caso significativo el de Arturo Rivera, quien habla de su obra como producto de un humor y una potencia dionisiaca con una salida apolínea.¹⁵⁸

Sin embargo dicho conflicto merecería un estudio aparte, no habremos de invalidar o validar un concepto de proceso creativo. En cambio nos concentraremos en describir nuestro propio proceso creativo aplicado para la realización de la serie *Éramos legión*, señalando los casos en que caigamos en coincidencias con lo escrito por otros autores.

154 Juan Cristóbal Cruz, *Signo, Icono o Idolo* (México: Siglo XXI, 2009), 24.

155 Low. “Arena,” DVD.

156 Zygmunt Bauman, *Arte, ¿líquido?*, trad. Francisco Ochoa de Michelena (Buenos Aires: sequitur, 2007), 19.

157 Dentro de este ideal del artista individual, genial y misterioso, resulta inquietante la insinuación de que la creatividad conlleva un alto precio que pagar, que lleva a la autodestrucción, lo cual justificaría por tanto ciertas actitudes en nombre de la creatividad. O en el otro sentido, sugerir que alguien no puede ser creativo si no posee tendencias autodestructivas, es como mínimo extravagante y en todo caso muy poco realista. San Cornelio “Exploraciones”, 190..

158 Federico Weingartshofer, *Los artistas por sí mismos: Arturo Rivera* (México: Canal 22, 1999), DVD.

Antes de comenzar una descripción del proceso creativo tendríamos que suponer una descripción del mismo según el modelo de Wallas, no obstante “esta clásica estructura analítica que conduce de la preparación a la elaboración da, si se toma literalmente, una imagen gravemente distorsionada del proceso creativo.”¹⁵⁹

Según Csíkszentmihályi, el proceso creativo no es lineal sino que está interrumpido constantemente por pequeñas epifanías y depende de la profundidad y amplitud del tema que se trata.¹⁶⁰

Esto explicaría las diferencias evidentes entre la serie *Mi nombre es Legión* y *Éramos Legión*, ya que, mientras la primera no contaba sino con una premisa tan vaga como la actualización de mitos y deidades con personajes contemporáneos, la segunda serie trata de profundizar en el tema del símbolo religioso como recurso y a su vez poner en práctica los conocimientos adquiridos durante la investigación del mismo.

Para efecto de señalar un comienzo de nuestro proceso pictórico tendríamos que ubicar que el problema a solucionar es el de crear una nueva serie de obras que dialoguen con la obra anterior cuya constante sea el símbolo religioso como herramienta discursiva. Este primer momento tendría que ver estrictamente con la acumulación de datos que desemboquen en las ideas a representar visualmente, es decir, la observación de obras, revisión de autores, y lectura sobre el tema. Mismo procedimiento que fue realizado para la redacción de este texto y que habría de influir en la concepción de las pinturas.

Mención aparte, el aspecto emocional al que Tavira atribuye casi la totalidad del proceso creativo juega un papel importante en las reflexiones que se llevan a cabo en la teoría de Csíkszentmihályi y que también están presente en nuestra propia obra. “Los artistas encuentran inspiración en la vida <<real>>: emociones como el amor y la angustia, acontecimientos como el nacimiento y la muerte, los horrores de la

159 Mihaly Csíkszentmihályi, *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. (Barcelona: Paidós Transiciones, 1998), 104.

160 Csíkszentmihályi “Creatividad”, 104.

guerra, una tarde tranquila en la campiña.”¹⁶¹

En nuestro caso, los estímulos emocionales pueden ser tan variados como la experiencia más íntima surgidas de situaciones personales hasta aquellas que involucren fenómenos masivos, a diferencia de los estímulos intelectuales mencionados, que requieren la adopción de conocimiento que complemente el saber previo.

Otro aspecto a considerar que podría englobarse en las “pequeñas epifanías” propuestas por Csíkszentmihályi, es la constante del trabajo con modelos. Si bien la idea es estructurada a un nivel intelectual, durante el proceso previo al trabajo sobre el lienzo se da la convergencia entre dicha idea y la toma de fotografías que habrán de servir de base para el trabajo pictórico (no se trabaja con modelos presentes sino con fotografías). En este punto, el entendimiento que haya entre el modelo y la identidad que habrá de ocupar momentáneamente durante la sesión fotográfica, desemboca en una serie de imágenes en donde, si bien se siguen los patrones ideados durante la concepción inicial, la personalidad del modelo, su habilidad interpretativa y otros factores pendientes de su individualidad, aportan su propio “toque” a lo que será la obra. En algunos casos, modificando sobre la marcha la idea original y obligando a una revisión inmediata de la imagen que se tenía en mente.

161 Csíkszentmihályi “Creatividad”, 110.

3.3.2

Proceso pictórico en la serie *Éramos legión*

En el apartado de proceso pictórico incluiremos aquello que inter venga directamente en la producción de la imagen, esto es, materiales y efectos que proporcionen un acercamiento a la idea a representar. Las conclusiones del proceso creativo deberán buscar aquí una salida visual.

La serie *Éramos Legión* estaría compuesta por las obras: *El profeta*, *La otra mejilla*, *El milagro*, *Tríptico blanco*, *Magdalena en fondo dorado*, *Salomé reclama la cabeza del Bautista* (Fig.42), *La parábola de los ciegos* (Fig.43), *El hambre* (Fig.39) y *La comunión* (Fig.44) (obras realizadas hasta la redacción de este texto, no deseamos continuar la serie con nuevas pinturas). Todas ellas óleos de mediano y gran formato que han sido descritos con anterioridad y cuyo proceso pictórico se cuenta a partir de la selección de fotografías que usaremos como base para el desarrollo de la pieza.

Una vez seleccionadas las imágenes fotográficas (mismas que ya deberán contar con un cierto montaje) se realizan dibujos lineales que se combinarán con otros elementos de un acervo previamente realizado, esto con el fin de complementar el sentido de la pintura o bien, de volver más específico el motivo a representar. En la serie se optó por una estética minimalista en varias piezas (respecto a los fondos). No obstante se agregaron motivos no incluidos en las fotografías en piezas como *El profeta* y *La otra mejilla* entre otras, siendo éstas ejemplo del uso de elementos simbólicos destinados a ampliar su lectura.

Posterior al dibujo a escala que funcionará como *sketch* previo, se ubica la imagen en un plano proporcional al lienzo y se modifica su posición hasta encontrar la más adecuada para un impacto visual. Las

decisiones sobre equilibrio de la pieza se toman en este momento ya que al concluir este paso sólo se marca un dibujo lineal similar al *sketch* sobre el lienzo para usarlo como guía en cuanto a las proporciones de los cuerpos.

Un aspecto importante a destacar es que, a excepción de un par de obras, siempre se utilizará una capa *alla prima* para comenzar con la pintura. Ésta tendrá que contar con el detalle suficiente para presentar ya la idea de volumen que será acentuada con capas sucesivas que se acumularán sobre la primera.

Si bien las primeras obras apostaban por *graso* sobre *magro*, la mayor parte de esta selección prescinden de todo medio pictórico. Se utiliza a lo sumo un poco de trementina para rebajar la pintura. Generalmente se optó por el restregado, aunque en piezas como *La Magdalena* se suavizó la brochada. Se finaliza delineando con pinceles finos y detallando elementos como los ojos, los labios y principalmente el cabello.

En general se utilizan pinceles planos de pelo sintético y óleos *Winsor & Newton*. La paleta está constituida por *Cadmiun Yellow 108*, *Cadmiun scarlet 106*, *Flesh Tint 257*, *Purple madder 543*, *Manganese blue hue, 379*, *Winsor red 726*, *Sap green 599*, *Ivory black 337* y *Titanium white 644*. Se prescinde a propósito de tierras. La tela suele ser canva de algodón preparada de antemano.

Conclusiones

Al final del proyecto la pregunta ¿está vigente el uso del símbolo religioso en la pintura figurativa mexicana del siglo XXI? parece contestarse positivamente. No sólo por el importante papel que juega el símbolo religioso en la obra de los tres autores analizados sino también por la presencia que existe en el trabajo de jóvenes pintores que se mencionarán más adelante. El porqué de esta vigencia requeriría una explicación más amplia de la cual sólo daremos nuestro punto de vista.

El debate, importante programa de la televisión pública Argentina conducido por el doctor Adrián Arnoldo Paenza¹⁶² en cuyas emisiones se invita al público a interactuar vía internet con invitados especialistas en diversas áreas, comenzaba su emisión del día el 28 de Agosto del 2011 con una serie de preguntas orientadas a un tema muy en boga en la actualidad no sólo en el país sudamericano sino en toda Latinoamericana y probablemente en el mundo entero. Con una rápida cortinilla animada se nos cuestionaba del siguiente modo:

¿Qué expresa la idea Dios? ¿Son funcionales (las religiones) o desafían a los poderes establecidos? ¿Son necesarias las religiones?

Más allá de la agria polémica desatada entre un físico y un sacerdote retirado, este programa evidencia que cada vez más las sociedad en su generalidad cuestionan el papel de la religión, la Iglesia o incluso de Dios, como una fuerza cuya influencia tiene repercusiones más allá de sus feligreses. Según Wilber: “Desde los tiempos de Weber, los sociólogos se han interesado por la tendencia creciente a la secularización, el individualismo y el racionalismo. Ante una visión del mundo cada vez

162 Adrián Arnoldo Paenza (n. Buenos Aires, 9 de mayo de 1949) es un licenciado y doctor en ciencias matemáticas por la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (UBA) Mediateca digital, El debate en la Televisión Pública, <http://www.tvpublica.com.ar/tvpublica/programa?id=PA-PP-102360> (Consultado en Septiembre 2012)

más voluntarista y racional.”¹⁶³

En una cultura como la mexicana, famosa porque su fe raya en el servilismo y el culto a la Virgen de Guadalupe aún mueve millones de personas hacia una visita a un lugar otrora pagano, no es de extrañar que la presencia de la Iglesia católica sea definitiva en una gran cantidad de individuos sin importar su clase social o formación académica.

Bajo esta premisa tendríamos que preguntarnos cuál es el nivel de comprensión de los símbolos religiosos que apoyan el culto católico en México y el conocimiento que de ellos tienen tanto feligreses como líderes espirituales, y cuánto de ello ha sido utilizado o reutilizado para la elaboración de obra artística en la actualidad.

No es de extrañar que en una sociedad tan lejos de los contenidos arcanos de los símbolos europeos, la misma institución eclesiástica haya debido adaptarlos a costumbres paganas como ha sido el ejemplo antes descrito de la Virgen de Guadalupe. Pero si bien en ella había una serie de elementos simbólicos especialmente diseñados para la percepción indígena y en conmemoración de sus dioses derrocados, dichos símbolos han ido perdiendo su sentido original hasta encarnar en la imagen de la misma Virgen un símbolo por sí mismo, ya no constituido por pequeños cúmulos de significado sino ser un significante en sí.

La señora, si nos atenemos al texto poético del Nican Mopohua, no sólo se había expresado en impecable náhuatl, en perfecto tepillatolli- el habla noble-, sino que había consignado su mensaje en la más genuina forma de comunicación india: con un Amoxtli; un mensaje pictóricamente escrito y hablado al mismo tiempo, una palabra acontecida, escuchada y vista físicamente en la pintura.¹⁶⁴

163 Ken Wilber, *Un Dios sociable, Hacia una nueva comprensión de la religión* (Barcelona: Kairos, 2006), 183.

164 Fidel Gonzáles, *Guadalupe: pulso y corazón de un pueblo: El Acontecimiento Guadalupeño* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2004), 189.

No es difícil comprobar que la fe depositada en la Guadalupana no deja espacio para el análisis específico de cada uno de los elementos que la componen, siendo esto tarea de especialista o analistas cuyas conclusiones, a excepción de unas cuantas, engrosan una larga lista de libros dedicados a resolver la compleja trama de elementos dentro de la imagen.

Pero ¿qué hay del “gran público” de la Iglesia católica?, los fieles que llenan las iglesias domingo a domingo o acuden masivamente a las visitas pastorales cuando se da la ocasión. Es interesante el ejemplo de “adaptación simbólica” a la actualidad que se suscitó en la visita del año 2012 del papa Benedicto XVI a territorio mexicano, país donde la imagen de su predecesor -Juan Pablo II- constituye una gran sombra que eclipsó la visita del nuevo pontífice.

En el marco de dicho evento y durante su recorrido en el estado de Guanajuato, Benedicto ostentó el pesado y característico “sombbrero de charro” mexicano, ornamento de creación relativamente reciente y cuyo significado podría ser meramente estético pero que constituyó un intento de identificar al Papa con el país anfitrión, otorgándole a los fotógrafos la curiosa postal antes mencionada.

Limitándonos al símbolo religioso en México, no sería imposible suponer que esta innovación de distintivos fácilmente reconocibles por el mexicano actual es una táctica de difusión para la iglesia católica.¹⁶⁵ especialmente diseñada para una sociedad que desconoce los símbolos provenientes del catolicismo más ortodoxo, tanto porque no pertenecen a su idioma simbólico como por la ignorancia de aquellos elementos alguna vez reconocibles en la antigüedad europea.

En cambio, los símbolos identificables en la actualidad pueden ser perfectamente banales o bien, inconsistentes en comparación a sus pre-

165 Pensemos que todo el arte pagado por la iglesia, incluso antes del renacimiento, es una táctica de difusión para el catolicismo. María Cali, *De Miguel Ángel a El Escorial* (Madrid: Ediciones Akal, 1980),36.

decesores. A diferencia de los símbolos antiguos, donde la importancia del mismo radicaba en un estudio elaborado, los nuevos símbolos establecen una lectura inmediata con los feligreses sin que la lectura a profundidad aporte nada al significado. Así pues, el ornamento en la cabeza del Papa no contiene un símbolo en sí mismo pero representa su relación con la población que recibe el sombrero como un conector espiritual con su tipo específico de fe, una fe mexicana cuyos símbolos surgen de valores mediáticos que han construido su identidad en la últimas décadas.

Partiendo de esta premisa es interesante considerar que los pintores analizados con anterioridad (Cauduro, Lezama y Rivera) representan en su percepción de la religión católica, varias perspectivas que podrían identificarse con aquellos modos de ver el símbolo religioso en la sociedad mexicana actual. Si bien Rivera se apropia de elementos locales, su visión en las escenas y personajes religiosos es más bien un análisis de aquellos valores y acervos simbólicos, cuyo estudio constituye un complejo arsenal temático que permite lecturas elaboradas, así como interpretaciones complejas que encuentran eco en la tradición de la pintura clásica. Situación similar ocurre a las obras con presencia angelical de Cauduro, quien fusiona con su peculiar estilo el mito surgido de la ortodoxia católica con variantes provenientes de su conocimiento del mundo y las culturas prehispánicas.

Mención aparte, las pinturas con temática religiosa de Lezama están surgidas de la misma convivencia con la espiritualidad religiosa de los barrios mexicanos.

[...] a través de la simbología que encarna el binomio Guadalupe/Malinche, no es de extrañar que la labor artística de autores/as contemporáneos/as se dirija a reconstruir tal estructura falocéntrica. Aun cuando ciertos contenidos semánticos han permanecido de forma constante a lo largo de la historia, el símbolo guadalupano (protección maternal, esperanza, amor incondicional, etcétera),

distintos grupos sociales lo han apropiado para transformarlo en sus novedosas revisiones, e incluso subversiones.¹⁶⁶

Pero la intención religiosa de la obra de Lezama va más allá de retratar un símbolo como la Virgen de Guadalupe transformándola en un personaje de sus obras. La manipulación de la figura sagrada está orientada a crear un nuevo acervo simbólico en cuya lectura esté capacitado el mexicano promedio. Ejemplo de esto son las obras que utilizan la efigie del cantante mexicano Juan Gabriel. El cantante no es ya sólo una figura del ámbito musical, sino un líder de conciencias, un símbolo de la totalidad del mexicano identificado en este personaje. Caso similar a lo que en Argentina ocurre con la figura de Maradona o en Brasil con Pelé. Esto es, los símbolos neomexicanos (sin relación con el neo mexicanismo como movimiento artístico) ya no son producto de una metáfora o un razonamiento complejo sino de una influencia mediática que ha forjado un idioma simbólico del mexicano mayoritariamente de clase media baja (aunque los mismos estratos pobres son capaces de crear elementos simbólicos surgidos de sus propias tradiciones pero que pueden desembocar en la peligrosa “cultura de la pobreza” descrita en el capítulo dos). El sombrero de charro no complace a las altas esferas de la iglesia o la política sino a este público, uno de símbolos abstraídos de símbolos más complejos que han perdido la comprensión de sus cualidades originales.

Otro ejemplo de esta abstracción simbólica lo encontramos en las populares caricaturas de la diseñadora Amparo Serrano, famosa principalmente por el personaje de “Virgencita *please*”, caricaturización de la Virgen de Guadalupe destinada a permear en un público juvenil e incluso infantil, en base a los trazos sencillos propios de la ilustración contemporánea y frases surgidas del léxico cotidiano de la clase media/alta. En esta versión de la Virgen de Guadalupe, las estrellas, antes des-

166 María de Jesús Castro Dopacio, *Emperatriz de las Américas: La Virgen de Guadalupe en la literatura chicana* (Valencia: PUV, 2010), 15.

tinadas a crear una constelación específica, pierden su sentido original transformándose en puntos arbitrarios que ornamentan la efigie sujeta por un serafín, ahora un personaje bonachón, donde el símbolo original ha perdido importancia. Sus predecesores se han convertido en lenguajes sobrepasados, la nueva versión, funcional como marca y objeto de venta, habla de la banalidad de la sociedad mexicana. A la par de la fe ciega existe esta versión cuyo significado es apenas un vestigio de su poderío original.

Este uso de la simbología religiosa para dotar a imágenes de una carga emocional específica tiene otras vertientes orientadas a fines tan variados como la publicidad. Lejos de las artes tradicionales pero cerca del arte pop, una gran cantidad de servicios y productos han provocado una suerte de *revival* del símbolo, donde elementos actuales son dispuestos en claves clásicas fácilmente reconocibles en el mundo occidental. Un caso reciente y significativo es el del cartel creado por *Ogilvy, Auckland* para *Chapel Bar & Bistro*, donde una toma aérea nos muestra una cama con un moderno Cristo exhausto por el esfuerzo carnal, a sus pies yace una también moderna Virgen en las mismas condiciones (Fig.45).¹⁶⁷

Sin importar que tan laica sea una sociedad, la religión permea hacia sus habitantes, nos dice Ana Adell lo cual, aunado a los procesos creativos descritos por los autores citados, dan como resultado que la religión tenga una carga semántica fuertemente enraizada en una sociedad extraviada entre sus símbolos originales y los heredados por la conquista, pero que construye imágenes de manera obsesiva.

En el arte, la creación, representación o recuperación del uso simbólico, pareciera cobrar un sentido específico dependiendo del autor, yendo desde la parodia, la apropiación, la crítica, hasta el ataque a lo que algunos artistas consideran “la corrupta” institución de la Iglesia. Aunque claro, también existen los artistas pagados por la Iglesia que

167 Advertolog. *Almighty Night*, <http://es.advertolog.com/stacey-hart/impresos/almighty-night-16061755/> (Consultado en octubre 2012)

crean nueva obra religiosa (ya no sólo utilizando el símbolo religioso sino obra religiosa y de culto), como por ejemplo, el retablo hecho por el escultor Javier Marín para la catedral de Zacatecas en el año 2010.¹⁶⁸

En nuestro caso específico, es decir, la pintura realista mexicana y su relación con el símbolo religioso y la influencia de los autores de estudio; nos encontramos que las nuevas generaciones de pintores realistas no dejan de lado el llamado del símbolo para estructurar mensajes en sus obras.

Durante la selección de artistas (ver capítulo 2) y mediante la revisión de catálogos de galerías, nos percatamos de que existe un gran número de pintores jóvenes cuyo estilo se haya fuertemente influenciado por el trabajo de Arturo Rivera, no sólo en cuanto a lo visual sino a veces creando nuevas versiones de temas propuestos por él. Por ejemplo, Rodrigo Cifuentes en piezas como *El nacimiento del ojo* o *El precio de la tecnología* encuentra paralelismos con distintas piezas de *La historia del ojo*, de Rivera, imitando sus encuadres y las atmosferas de sus obras. Alejandro Barrón, por otro lado, posee una técnica similar, detalle mencionado en la revista Replicante por Teresa Martínez Herrera.¹⁶⁹ Marco Zamudio, de menor calidad pero con obra de carácter público, como los murales en la estación Insurgentes en la Ciudad de México, calca con un estilo infantil que intenta imitar a Arturo Rivera motivos extraídos de un análisis visual sobre los tenebristas. Otros autores, surgidos tal vez de una escuela diferente pero con orientación a la pintura realista, buscan a través de la técnica novohispana un acercamiento con el misticismo de la experiencia plástica. Caso de Carmen Chami, cuyo trabajo empieza a sonar fuerte en el mercado de la pintura mexicana.

Queda entendido entonces que el símbolo religioso en la pintura

168 Javier Marín, *semblanza biográfica*, <http://javiermarin.com.mx/biografia/> (Consultado Octubre 2012)

169 Replicante, Duchamp, *El gran estafador*; *Entrevista con Avelina Lésper*. <http://revistareplicante.com/duchamp-el-gran-estafador/> (consultado en noviembre 2012)

realista mexicana se halla vigente en la actualidad y, lo que es más, parece cobrar fuerza como herramienta narrativa en los autores mencionados. No obstante aún no resolvemos si la pintura tradicional se mantiene vigente en el arte actual, tema hartamente escabroso a la luz de algunos hechos que describiremos a continuación.

Si hacemos caso a lo descrito por la crítica/fenómeno de masas, Avelina Lesper, en México existe una suerte de “complot” para acabar con las artes tradicionales en México y así favorecer a las artes conceptuales y contemporáneas como el *performance*, el arte objeto o el *happening*¹⁷⁰. Teoría que, de hecho, tiene una larga tradición en autores como Baudrillard y Virilio, y que ha pasado a ser un tópico común en las discusiones sobre arte actual y tradicional.

No obstante, en tiempos recientes, distintos recintos han mostrando un cierto desprecio por obras de carácter tradicional. Dos ejemplos a citar serían: la negativa del MUAC (Museo Universitario Arte Contemporáneo) a recibir como donación la obra *La Madre Pródiga*, de Daniel Lezama;¹⁷¹ y la expulsión de la colección Blaisten del museo de Tlatelolco, también de la UNAM.¹⁷² resulta escalofriante pensar que, en nuestro papel de autor emergente hemos elegido como medio artístico una disciplina condenada al exilio y la marginación (aquí aclaremos que no sentimos particular simpatía por la figura del artista como sufridor profesional)¹⁷³ aunque vale la pena recordar que esta idea de la muerte de la pintura lleva ya un tiempo flotando en el mundo del arte (ver capítulo 1) sin que se llegue a dicho desenlace.

La pintura al óleo es un proceso lento que poco tiene que ver con

170 Avelina Lesper, *El autoritarismo estético de la UNAM*, <http://www.avelinalesper.com/2012/10/el-autoritarismo-estetico-de-la-unam.html> (Consultado en Octubre 2012)

171 Milenio, *El MUAC rechaza obra de Daniel Lezama*. <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8513668> (Consultado en Octubre 2012)

172 Lesper, “El autoritarismo”, <http://www.avelinalesper.com/2012/10/el-autoritarismo-estetico-de-la-unam.html> (Consultado en Octubre 2012)

173 Adell, “El arte”. casimiro.

la era de la reproducción masiva. Paradójicamente, en este oficio se halla uno de los valores favoritos del mercado: el de artículo “exclusivo” que viene a formar parte del culto por el fetiche original, aquello cuyas características lo vuelven único, imitable y reproducible pero nunca al 100%.

Este valor no es exclusivo de la pintura, la propiedad de la “pieza original” es lo que mueve los grandes mercados del arte. Durante la feria MACO 2012, Wilfrido Prieto ofertó su pieza *Montículos de cal y arena* en 50 mil dólares, obra que estaba constituida, en efecto, por dos montículos, uno de cal y otro de arena.

¿Por qué alguien compraría estas piezas? Pregunta Lesper en su entrada de blog del día 28 de abril, desarrollando posteriormente un discurso en contra de la “banalidad” del arte conceptual, pero ¿no ha sido siempre así?

El arte, la posesión de piezas de arte, no es un ejercicio de la clase media, los mercados de arte cotizados en miles de dólares son divertimentos de una clase dominante. El arte actual, sembrado en la a veces árida tierra de las curadurías, no sobresale por sus valores intrínsecos a la obra conceptual, sino por los manejos que la vuelven objeto de venta o de cotización por lo menos. El ser validado por instituciones equivale a ser cotizado en las colecciones. Un artista requiere del mercado para magnificar sus propuestas, incluso aquellos que claman la creación de un arte “disidente”. Basta recordar el ejemplo de Beuys de San Cornelio o bien en el ideal de cambiar el mundo rompiendo esquemas y atentando contra lo “establecido” bajo el lineamiento curatorial “Se transgresor”, mandato que Nathalie Heinich definió como *la paradoja permisiva*¹⁷⁴.

Cualquiera que sea el caso, parece que, si bien la pintura en México no atraviesa su mejor momento en cuanto a apoyos oficiales, tampoco se avecina una extinción repentina de la misma, y lo que es más,

174 Marc Jimenez. *La querrela del arte contemporáneo* (Buenos Aires: Nómadas, 2010), 173.

nuestra investigación nos permite decir que diversos actores hacen lo posible para posicionar a este arte plástico en un lugar privilegiado de las artes de todos los tiempos. La apertura de galerías especializadas en pintura realista y la apuesta por jóvenes pintores parece augurar al menos otra generación de pintura para México. Sin mencionar las grandes retrospectivas de los ya clásicos artistas de la *nueva figuración*, tres de los cuales fueron estudiados en este documento.

Por último, ¿se cumplió la función de arrojar luz sobre una serie pictórica del que suscribe?

Éste probablemente es el inciso más difícil de contestar, ya que hacia el final del proyecto se vuelven evidentes distintas debilidades en la premisa inicial. Entre éstas, aquella que buscaba por medio de un acervo simbólico crear obras con una pretendida originalidad visual. Esta complicación radica en los riesgos de la imitación simbólica, es decir, reutilizar símbolos para una representación religiosa. Por la naturaleza de los mismos daría como resultado una obra que se asemejaría peligrosamente a las piezas con los elementos abstraídos. Donde su relación a la actualidad religiosa se vería mermada por el uso de códigos que, como hemos visto antes, han caído en desuso en buena parte de la población y así mismo, del público de la pintura.

Otro aspecto a reconsiderar es el exceso de atención que se prestó al contenido visual como conductor con el símbolo religioso, pasando por alto que el mismo podía ser contenido en el concepto de la obra y cuyos valores pueden apoyarse también en el discurso detrás de la pintura. Así, la saturación de elementos simbólicos que ostentan los artistas analizados, pueden resultar en lecturas específicas para un público iniciado en lo religioso, valor que si bien es admirable en estos autores, no responde a nuestra intención del uso del símbolo y lo que es más, de la presencia de lo religioso en la obra propia. Sin que esto signifique la contemplación de una obra obvia, pero sí una cuyos valores no sólo estén en la presencia de objetos o cosas específicas sino que pueden ampliarse a los colores, las posturas, las actitudes o (más importante aún)

las atmósferas de las pinturas.

Otro punto importante en este análisis final es la posibilidad de que la obra explore una vertiente original por medio del contenido “simbólicamente autobiográfico”, dándonos la oportunidad de crear un acervo de símbolos personales cuya explicación por medio de lo conceptual le dé sentido a la pieza expandiendo su lectura a una revisión del artista mismo como parte de la obra. Valor que si bien se asume en la pintura, difícilmente se considera un elemento importante de la misma, dejando éste a las suposiciones o las biografías posteriores, pero cuya existencia cimienta el objeto artístico y le da una lectura particular y única en relación al proceso creativo.

En base a esto hemos expandido el sentido simbólico de la obra (que se ha explicado en incisos anteriores) al particular acervo de símbolos que conforman nuestro propio lenguaje pictórico que va a unirse o complementarse con las bases simbólicas adquiridas y reutilizadas de las obras analizadas. Bajo esta premisa la lectura del símbolo ha de darse en base a la explicación alegórica de las obras y su conexión con la realidad y el contexto del autor. Mismo contexto que, si bien pertenece al mundo personal del artista, es necesario exponer con la finalidad de que el símbolo presente en la pintura alcance su correcta proporción y su conveniente lectura. Dicho contexto incluye la pérdida de la madre del artista y la posterior sacudida emocional que conllevó dicho evento.

En la psicología existencialista de Frankl se implica, dentro del proceso creativo, la vivencia de la angustia existencial generada por la conciencia de la muerte, la carencia de un sentido y el vacío de contenidos de valor, para enfrentarse al reto de existir efímeramente. La conciencia de que la vida tiene un límite permite evaluar y dar sentido a la vida cotidiana, y resuelve la angustia existencial (Frankl, 1962). En este orden de ideas, la actividad fecunda del hombre creativo da lugar a productos vitales y sentido a la existen-

cia: La nutre y enriquece y es fuente de satisfacción y plenitud.¹⁷⁵

Esto es, como diría Leader en *La moda negra*, podemos considerar que el evento mencionado repercute a nivel psíquico en la obra pictórica y crea conexiones a nivel inconsciente entre el tema de estudio, las obras analizadas, el contexto de las mismas y el evento específico. Llevando a la conclusión de que el suceso descrito aumentó el escepticismo acerca de la idea de Dios y la hipotética habilidad del mismo para “obrar de manera milagrosa”. Conclusión que es representada de modo simbólico en las obras pertenecientes a la serie *Éramos legión*, obras realizadas entre el periodo previo al luto y posterior. “Distintas prácticas artísticas comparten la preocupación de dar a la ausencia una presencia física: convierten a un espacio negativo en algo real y sustancial.”¹⁷⁶

Dicho espacio sería precisamente la obra pictórica, la “ficción” creada para sobrellevar la realidad traumática, una ficción que no sólo busca ser un placebo sino que representa la repercusión física de una emoción y busca hacerla extensiva a un público hipotético. De algún modo, una obra que busca expandir la atmósfera del luto al espectador y a través de ella contagiar la falta de fe y la única relación posible de lo religioso con el autor, ésta es, el escepticismo de la idea de Dios, la ausencia tangible de Dios.

175 Tavira “Introducción”, 24.

176 Darian Leader, *La moda negra, Duelo, melancolía y depresión* (México: Sexto Piso, 2011), 173.



Fig. 21 Francisco Soriano. *Icaro & Dédalo*. Óleo sobre lienzo, 180 x 180 cm. 2010, Colección particular, Ciudad de México.



Fig. 22 Francisco Soriano. *El rostro de Judas* (De la serie “*Mi nombre es legión*”). Óleo sobre lienzo, 70 x 140 cm. 2010, Colección particular, Puebla, México.



Fig. 23 Francisco Soriano. *Magdalena* (De la serie “*Mi nombre es legión*”). Óleo sobre cartón, 90 x 130 cm. 2010, Colección del autor, Puebla, México.



Fig. 24 Francisco Soriano. *Caín* (De la serie “*Mi nombre es legión*”). Óleo sobre lienzo, 50 x 200 cm. 2010, Colección particular, Ciudad de México.



Fig. 25 Francisco Soriano. *Abel* (De la serie “*Mi nombre es legión*”). Óleo sobre lienzo, 50 x 200 cm. 2010, Colección particular, Ciudad de México.



Fig. 26 Francisco Soriano. *Expolio* (De la serie “*Mi nombre es legión*”). Óleo sobre lienzo, 180 x 90 cm. 2010, Colección particular, Puebla, México.



Fig. 27 Francisco Soriano. *Adán & Eve* (De la serie “*Mi nombre es legión*”). Óleo sobre cartón gris, 90 x 130 cm. 2010, Colección del autor, Puebla, México.



Fig. 28 Francisco Soriano. *Magdalena II* (De la serie “*Mi nombre es legión*”). Óleo sobre cartón gris, 90 x 130 cm. 2009, Colección particular, Ciudad de México.



Fig. 29 Francisco Soriano. *San Antonio medita en el desierto ante la aparición de un elefante daliniano en el horizonte* (De la serie *“Mi nombre es legión”*). Óleo sobre cartón gris, 90 x 130 cm. 2009, Colección particular, Ciudad de México.



Fig. 30 Francisco Soriano. *Magdalena III* (De la serie “*Mi nombre es legión*”). Óleo sobre lienzo preparado. 70 x 70 cm. 2009, Colección particular, Ciudad de México.



Fig. 31 Francisco Soriano. *El milagro*. Óleo sobre lienzo, 150x140 cm. 2011, Colección del autor, Ciudad de México.



Fig. 32 Francisco Soriano. *Tríptico blanco* (panel izquierdo). Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. 2009, Colección particular, Ciudad de México.



Fig. 33 Francisco Soriano. *Tríptico blanco (panel central)*.
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. 2009, Colección particular,
Ciudad de México.



Fig. 34 Francisco Soriano. *Tríptico blanco (panel derecho)*.
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. 2009, Colección particu-
lar, Ciudad de México.



Fig. 35 Francisco Soriano. *Fetiché No.5*. Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm. 2012, Colección del autor, México.



Fig. 36 Francisco Soriano. *Ejercicio en blanco*. Óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm. 2012, Colección del autor, México.



Fig. 37 Francisco Soriano. *La otra mejilla*. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. 2012, Colección del autor, México.



Fig. 38 Francisco Soriano. *Magdalena sobre fondo dorado*. Óleo sobre lienzo, 160 x 160 cm. 2012, Colección del autor, México.



Fig. 39 Francisco Soriano. *El hambre*. Óleo sobre madera, 130 x 70 cm. 2012, Colección del autor, México.



Fig. 40 Alonso López de Herrera. *Inmaculada*. Óleo sobre lienzo, 52.7 x 38.7 cm. Siglo XVII, Colección particular.



Fig. 41 Alonso López de Herrera. *El divino rostro (detalle)*.
Óleo sobre madera, 1624, Colección particular.



Fig. 42 Francisco Soriano. *Salomé reclama la cabeza del Bautista*. Óleo sobre lienzo, 140 x 150 cm. 2010, Colección particular, Roma, Italia.



Fig. 43 Francisco Soriano. *La parábola de los ciegos*. Óleo sobre lienzo, 110 x 200 cm. 2012, Colección particular, Roma, Italia.



Fig. 44 Francisco Soriano. *La comunión*. Óleo sobre lienzo, 140 x 140 cm. 2012, Colección del autor, Ciudad de México.



Fig. 45 Ogilvy, Auckland. *Almighty Night*. Fotografía digital, 2012, Chapel Bar & Bistro, Nueva Zelanda.



Fig. 46 Francisco Soriano. *Ruega por nosotros*. Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm. 2010, Colección particular, Oaxaca.



Fig. 47 Francisco Soriano. *El profeta*. Óleo sobre lienzo, 180 x 60 cm. 2011, Colección del autor, Ciudad de México.

Fuentes de consulta

1. Aguilera García, María del Carmen. *Flora y fauna mexicana: mitología y tradiciones*. Mexico: Everest, 1985.
2. Adell, Anna. *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro, 2011.
3. Banzhaf, Hajo. *La simbología y el significado de los números*. México: EDAF, 2007.
4. Barba de Piña Chán , Beatriz. Coord. *Iconografía mexicana III: Las representaciones de los astros*. México: PyV, 1992.
5. Baumant, Zygmunt. *Arte ¿Líquido?* Madrid: Sequitur, 2007.
6. Bethell, Leslie. *Historia de América Latina*. Barcelona: Critica, 1990.
7. Bonfin Batalla, Guillermo. *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza Editorial, 1997.
8. Cabañas Bravo, Miguel. Coord. *El Arte Español Del Siglo XX: Su Perspectiva Al Final Del Milenio*. Madrid: CSIC, 2001.
9. Cali, María. *De Miguel Ángel a El Escorial*. Madrid: Ediciones Akal, 1980.
10. Castro Dopacio, María de Jesus. *Emperatriz de las Américas: La Virgen de Guadalupe en la literatura chicana*. Valencia: PUV, 2010.
11. San Cornelio, Gemma. *Exploraciones creativas. Prácticas artís-*

ticas y culturales de los nuevos medios. Barcelona: VocPress, 2010.

12. Cristóbal Cruz, Juan. *Signo, Icono o Idolo*. México: Siglo XXI, 2009.

13. Crespi, Irene, Ferrario, Jorge. *Léxico Técnico de las artes*. EU: DEBA, 1995.

14. Csíkszentmihályi, Mihaly. *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós Transiciones, 1998.

15. Delenda, Odile. *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*. México: Landucci, 2001.

16. de la Torre, Renée y Gutiérrez Zúñiga, Cristina. coord. *Atlas de la Diversidad Religiosa en México*. México: Ciesas, 2007.

17. Dreborise, Olivier. comp. *La ERA de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*. México: UNAM, 1997.

18. Fleming, John. *Historia mundial del arte*. Madrid: Akal, 2004.

19. Flores, Tores, Oscar. *Historiadores de México Siglo XX*. México: Trillas, 2003.

20. García Mahíques, Rafael. *Iconografía e iconología, La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro, S.A., 2008

21. García Valdés, Alberto. *Historia y presente de la homosexualidad*. Madrid: Akal Universitaria, 1981

22. Gonzáles, Fidel. *Guadalupe: pulso y corazón de un pueblo: El Acontecimiento Guadalupano*. Madrid: Encuentro, 2004.
23. Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia Sagrada*. Barceolan: Paidós, 1995
24. Guerrero Arias, Patricio. *Cultura, La estrategias conceptuales para comprender la identidad, la divesidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala, 2002.
25. Gutiérrez Haces I Juana. *¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, primavera, año/vol. XXIV, número 080 (México: UNAM, 2002)
26. Herschel B. Chipp. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
27. Ibarra, Gustavo. Coord. *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*. Buenos Aires: La marca editorial, 2010.
28. Jimenez, Marc. *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Nomadas, 2010.
29. Juárez, José. *Recursos y discursos del arte de pintar*. México: Museo Nacional de Arte, 2002.
30. Moreno Villa, José. *Lo Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

31. S. Kauffman, Linda. *Malas y Perversos: Fantasías en la Cultura y el Arte Contemporáneos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
32. Josefo, Flavio, Ed. Vara Donado, José. *Antigüedades judías, libros I-XI*. Madrid: Akal, 1997.
33. Leader, Darian. *La moda negra, Duelo, melancolía y depresión*, México: Sexto Piso, 2011.
34. Lopera, José Álvarez. *El Greco*. Madrid: Akal, 2001.
35. Moyssén Echeverría, Xavier, Ortiz Gaitán Julieta, *La crítica de arte en México: Estudios y documentos (1914-1921)*. México: UNAM, 1999.
36. Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel*. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
37. Osorio Romero, Ignacio. *El sueño criollo: José Antonio de Villeras y Roelas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
38. Picon Garfield, Evelyn e A. Schulman, Iván. *Las Literaturas Hispánicas: Introducción a su Estudio, Volumen 1*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
39. Panofsky, Edwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza editorial, 1994.

40. Rodríguez Ledesma, Xavier. *El pensamiento político de Octavio Paz, Las trampas de la ideología*. México: Plaza y Valdés, 1996.
41. Rojas Osorio, Carlos. *Pensamiento Filosófico Puertorriqueño*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2002.
42. Salvat, Juan, *Historia del arte mexicano: Arte contemporáneo*. México: SEP, 1994.
43. Sánchez González, Agustín. *Posada*. México: Planeta, 2008.
44. Sánchez Gudiño, Hugo. *Génesis, desarrollo y consolidación de los grupos estudiantiles de choque en la UNAM (1930-1990)*. México: Porrúa, 2006.
45. Saucedo Montemayo, Pedro. *Historia de la Ganadería en México, Volumen 1*. México: UNAM, 1984.
46. Schaup Susanne, Sofía. *Aspectos de lo divino femenino*. Barcelona: Kairós, España. 1998.
47. Sebastián, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992.
48. Georg Simmel, *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro, 2011.
49. Stremmel, Kerstin. *Realismo*. Germany: taschen, 2006.
50. Sylvester, David. *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa, 1977.

51. S. Szasz, Thomas. *La fabricación de la locura*. Barcelona: Kairos, 2006.
52. de Tavira, Federico. *Introducción al Psicoanálisis del Arte: Sobre la Fecundidad Psíquica*. México: Plaza y Valdés, 1996.
53. Tibol, Raquel. *Hermengildo Bustos*. Artistas de Guanajuato. Guanajuato: Ediciones la Rana, 1999.
54. Trastoy, Beatriz. *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2006.
55. Vargas Lugo Elisa. *Juan Correa: su vida y su obra*. Volumen 2. México: UNAM, 1994.
56. Vargas Lugo, Elisa. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México: UNAM, 1992.
57. Vázquez Olvera, Carlos. *El Museo Nacional de Historia en Voz de sus Directores*. México: Plaza y Valdés Editores, 1997.
58. Villa Roiz, Carlos. Gonzalo Guerrero, *Memoria olvidada: trauma de México*. México: Plaza y Valdés Editores, 1995.
59. Virilio, Paul y Baj, Enrico. *Discursos sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro, 2010.
60. Wallis, Brian. Ed. *Arte después de la modernidad*. Madrid: Akal, arte contemporáneo, 2001.
61. Watztein, Elena, Juárez, José. *Recursos y discursos del arte de*

pintar. Michoacán: Museo Nacional de Arte, 2002.

62. Welborn, Amy. *Descodificando a María Magdalena: Verdad, leyendas y mentiras*. España: Palabra, 2006.

63. Westheim, Paul. *Arte, religión y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

64. Wilber, Ken. *Un Dios sociable, Hacia una nueva comprensión de la religión*. Barcelona: Kairos, 2006.

Catálogos.

65. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. *Arte y Mística del Barroco*. México: CNCA, 1994.

66. José, Diego. *Expiación-Arturo Rivera*. Pachuca: Consejo estatal para la cultura y las artes de Hidalgo, 2009.

67. Rütz, Jutta. *Bodas del cielo y del infierno*, Arturo Rivera. México: Museo de arte moderno, 1995.

DVD'S

68. Bertolotti Julio. *Mestizo, Cap.2: El poder de la imagen*. Argentina: Canal Encuentro, 2007, TV.

69. Low Adam. *Arena*. Londres: BBC Production Co-produced with The Estate of Francis Bacon, 2005. DVD.

70. Rodríguez Carlos, *Edward Hopper, el pintor del silencio*. España: Canal+, 2005, DVD.

71. Runcie James, *The new shock of the new*. Oxford: History Channel & BBC, 2004, DVD.

72. Weingartshofer, Federico. *Los artistas por si mismos: Arturo Rivera*. México: Canal 22, 1999, DVD.

Diccionarios

73. Alamán, Lucas. *Diccionario Universal de Historia y Geografía, t. II*. México, 1853, Harvard University.

74. Brandon, J. Valiente Malla, S.G.F. Trad. *Diccionario de Religiones Comparadas, Volumen 1*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975.

75. Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

76. Sanz, Juan Carlos y Gallego, Rosa. *Diccionario Akal del color*. Madrid: Akal, 2001.

77. Sechi Mestica, Giuseppina. *Diccionario Akal de Mitología Universal*. Madrid: Akal Universitaria, 2007.

78. Sourieau, Étienne. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal, 1998.

79. Serrano Simarro, Alfonso. *Diccionario de símbolos*. Madrid: LIBSA, 2007.

Páginas Web

80. Advertolog. *Almighty Night*. <http://es.advertolog.com/stacey-hart/impresos/almighty-night-16061755/> (consultado en octubre 2012)

81. Arteselección. *Arte conceptual*. <http://www.arteseleccion.com/movimientos-es/arte-conceptual-171> (consultado en Mayo 2012)

82. Artes e historia México. *Antropología e historia, Arnold Belkin*. http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=534. (consultado en agosto 2011)

83. Avelina Lesper, *El autoritarismo estético de la UNAM*. <http://www.avelinalesper.com/2012/10/el-autoritarismo-estetico-de-la-unam.html> (consultado en octubre 2012)

84. Cicatrices de la fe, *Cicatrices de la Fe, Los Ejes Temáticos*. http://www.conaculta.gob.mx/micrositios/cicatrices_fe/ejes_tematicos.html. (consultado en octubre 2010)

85. De la Fuente Beatriz, “¿Qué es el pintura mural?”. *La pintura mural prehispánica en México*. 2004. <http://www.pinturamural.esteticas.unam.mx/intro.html> (Consultado en Verano 2010)

86. El Universal.com.mx. *Bienal revaloriza el dibujo*. 2006. <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/50517.html>. (consultado en agosto 2012)

87. Giasson, Patrice. “*Hacia un entendimiento global de los atributos de Tlazolteotl*,” *Tlazolteotl, deidad del abono: una propuesta* (Octubre 2012) disponible en *Historia de la Pintura en México*. “Centro cultural Valle Oriente” http://www.arte-musica-y-cultura.com/pintura_en_mexico.html (consultado el 10 de Octubre 2012)

88. Fernández, Justino. *Composiciones Barrocas de dos pinturas en el altar del perdón*. http://www.analesiie.unam.mx/pdf/35_41-43.pdf (consultado en enero 2012).

89. Javier Marín. *Semblanza biográfica*. <http://javiermarin.com.mx/biografia/> (Consultado Octubre 2012)
90. Lésper, Avelina. *Nuevos grandes maestros*. Avelina Lésper, crítica de arte. http://www.avelinalesper.com/2011_07_10_archive.html (Consultada el 16 de Octubre de 2012).
91. Lezama, Daniel. 2008. *Entrevista*. En: *alitter.tv*. Web, alitter.tv, http://www.youtube.com/watch?v=OrKrkM_9reY (consultado el 4 de Junio de 2008)
92. Mediateca digital. *El debate en la Televisión Pública*. <http://www.tvpublica.com.ar/tvpublica/programa?id=PA-PP-102360> (Consultado en Septiembre 2012)
93. Milenio. *El MUAC rechaza obra de Daniel Lezama*. <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8513668> (Consultado en Octubre 2012)
94. Replicante, Duchamp. *El gran estafador, Entrevista con Avelina Lésper*. <http://revistareplicante.com/duchamp-el-gran-estafador/> (consultado en noviembre 2012)
95. The Happening. *Presentan el edificio Cauduro*. 2012: <http://thehappening.com/3930/presentan-el-edificio-cauduro> (consultado en agosto 2012)

96. Zona centro, noticias. *La Tallera de David Alfaro Siqueiros renace, será sede de residencias de artistas internacionales*. 2012: <http://www.zonacentronoticias.com/2012/09/la-casa-taller-de-david-alfaro-siqueiros-renace-sera-sede-de-residencia-de-artistas-internacionales/> (consultado en septiembre 2012)

Tesis

97. Flores Hernández, Leticia. *Pintura Mexicana Religiosa 1965-2000*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Filosofía y Letras, 2007.

Periódicos y Revistas.

98. Aznar Almazán, Sagrario. *Agresores y víctimas: el sacrificio del artista*. Espacio, tiempo y forma, No.10. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Departamento de Historia del Arte, 1997.

99. Cyper Gerardo, *El arte popular y la pintura mexicana*. México: Cuadernos de comunicación CIIH, 1978.

100. Flores Gutiérrez, Daniel. *Aspectos generales sobre la función de la pintura mural prehispánica*. La pintura mural prehispánica en México. México: UNAM, Febrero 2005.

101. Gamio, Ángeles. *Arte en Santo Domingo*. México: La Jornada, septiembre 4, 2005, Jornada de en medio.

102. García Benítez, Carlos. *Cine, identidades e Historia en América Latina desde la democratización*. Nuevos Mundos, 2010.