

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ

FACULTAD DEL HÁBITAT

“Iconografía e iconología del grabado Amenaza sobre México, del artista mexicano Leopoldo Méndez durante la década de 1940-50.

**Tesis que para obtener el grado de:
Maestría en Historia del Arte**

Presenta: Arq. Jose Carlos Rosillo Gonzalez

Asesora: M.A.V. Carla de la Luz Santana Luna

**Sinodales: Dr. D.G. Fernando García Santibáñez
Dr. Arq. Juan Fernando Cárdenas Guillén**

Julio 2012

DEDICATORIA

Agradezco el apoyo, la paciencia a mi titular MAV. Carla Santana Luna que me guió oportunamente en los momentos claves de mi tesis, igualmente agradezco a todas las personas que desinteresadamente colaboraron con sus consejos para terminar el presente trabajo. Así mismo a los asesores de mi tesis Juan Fernando Cardenas Guillen por su agudeza en sus comentarios, a Fernando García Santibañez por su crítica depurada y puntual.

Finalmente a la LDG Vanesa Marín Alvarez por su paciencia en la elaboración de este documento.

De todo corazón José Carlos Rosillo González

INTRODUCCIÓN

Este estudio se ocupa principalmente de comprobar cómo la idea del sufrimiento y sacrificio contenida en la crucifixión de Cristo sirve a Leopoldo Méndez para manifestar en el grabado (*Amenaza sobre México*) la inconformidad por los hechos ocurridos durante la primera mitad del siglo XX, generando cambios, transformaciones y permanencias en la interpretación y asociación de los símbolos patrios y judeocristianos, logrando enfoques diferentes en la plástica mexicana.

En esta dirección, las publicaciones que diferentes autores hicieron sobre Leopoldo Méndez, versan generalmente de la totalidad de su obra, descuidando el análisis particular de una sola: (*Amenaza sobre México*), grabado en el que encontramos la voluntad del autor para mostrar amor, coraje y sufrimiento manifiestos e intrínsecos, que expresa desde espacios estos símbolos que subyacen en el grabado, donde nos revela un propósito más profundo, creciente y expandido de su convicción esencial de ser mexicano.

La investigación se desglosa en cuatro capítulos: el primero aborda las causas y orígenes de la idea del sufrimiento entre los mayas y aztecas y su correspondencia con autores plásticos europeos y mexicanos del siglo XX; en el segundo capítulo veremos a través de una revisión que abarca del paleocristiano hasta el siglo XX, las principales épocas y artistas plásticos que se ocuparon por representar la imagen de la crucifixión de Cristo. El tercer capítulo nos hablará a través de una semblanza de Leopoldo Méndez, del contexto entre los años 1940 y 1950, periodo en el que realizó el grabado (*Amenaza sobre México*.)

En el capítulo cuatro y último, el análisis iconográfico e iconológico de la obra (*Amenaza sobre México*) es el instrumento comprobatorio de que en este grabado. Se abren diferentes posibilidades para la búsqueda de nuevos lenguajes, donde la pugna de dogmas da paso a nuevas y más sinceras rutas en la plástica mexicana hacia confrontar al hombre contra el hombre siempre, en busca de una identidad que de testimonio fiel del espíritu libre, crítico y esperanzador.

El contenido general de este estudio servirá para aquellos quienes con espíritu abierto y expandido sepan ampliar los diferentes campos profesionales en la historia del hombre y del arte.

Dicho bien, el sacrificio es necesario para la satisfacción o bienestar particular o colectivo.

En esta dirección , en la historia del hombre y el arte y en específico en la historia del arte mexicano la idea del sufrimiento y sacrificio contenida en la imagen de la crucifixión de Cristo ha servido para mostrar el descontento como denuncia por las acciones políticas y sociales que estaban ocurriendo durante la primera mitad del siglo XX y que se manifestaron de manera explosiva y relevante durante el periodo de 1940-50.

Desde este punto de vista conocemos cómo la injusticia social y el sometimiento a las imposiciones de dogmas políticos, sociales y religiosos tuvieron una influencia determinante que provoca en los artistas, la ocasión para manifestarse a través de la obra plástica por el sufrimiento ocasionado a las diversas clases marginadas, dejando ver con aguda crítica las situaciones que estaban ocurriendo en México y el mundo.

De esta manera vemos cómo en la estampa del grabado “ *Amenaza sobre México* ” de Leopoldo Mendez , retoma los antiguos mitos y ritos de sufrimiento , inmolación y humillación públicas; la cruz y la picota manifestando a través del grabado nuevas direcciones en la historia del arte.

ÍNDICE

CASO	III
-------------------	------------

CAPÍTULO 1.- La idea del sufrimiento.....	1
--	----------

1.1.- Causas y orígenes de la idea del sufrimiento y su representación plástica.....	3
1.1.2.- La idea del sufrimiento entre los mayas y aztecas representada en la imagen del sacrificio humano.....	14
1.1.3.- La idea del sufrimiento representada por diferentes artistas europeos y su expresión en la plástica mexicana del siglo XX.....	17

CAPITULO 2. Principales épocas y representantes plásticos que trabajaron la imagen de la crucifixión de cristo. Del paleocristiano hasta el siglo XX.....	27
--	-----------

2.1.- Arte paleocristiano siglo III al VII	29
2.2.- Siglo IX al XIV	40
2.3.- Siglo XV al XVII	49
2.4.- Siglo XVIII al XX	61
2.5.- Pintores Mexicanos siglo XX	75

CAPITULO 3. Leopoldo Méndez, grabador mexicano del siglo XX.	81
.....	
3.1.- Semblanza del artista	83
3.2.- Leopoldo Méndez, obra y contexto en México durante la década de 1940 y 1950.....	97
CAPITULO 4. Análisis iconográfico e iconológico de la obra Ame- naza sobre México, de Leopoldo Méndez	105
4.1.- Descripción preiconográfica	108
4.1.1.- Estructura de la obra	112
A. Descomposición armónica del rectángulo	113
B. Regla de oro	114
C. Simetría	115
D. Estructura	117
E. Relaciones históricas	122
F. Triadas	124
G. Diferencias de expresión	127
4.1.2.- Análisis iconográfico	129
4.1.3.- Análisis iconológico	135
CONCLUSIÓN	149
BIBLIOGRAFÍA	154

CASO

En la historia del arte mexicano encontramos diferentes personalidades del mundo de las artes plásticas y de otras disciplinas afines, que se manifestaron a través del grabado para mostrar su descontento con las acciones políticas, sociales y religiosas que se estaban desarrollando durante el siglo XX y que se manifestaron de manera explosiva y muy relevante durante el periodo de 1940-50.

Desde este punto de vista conocemos cómo la injusticia social y el sometimiento a las imposiciones de los dogmas políticos, sociales y religiosos tuvieron una influencia determinante, situación que provoca en los artistas, la ocasión para manifestarse a través de la obra plástica, desde el sufrimiento ocasionado a las diferentes clases marginadas, dejando ver con aguda crítica las situaciones que ocurrían en México durante la década de 1940-50.

De esta manera vemos cómo en la estampa del grabado (*Amenaza sobre México*) de Leopoldo Méndez, retoma los antiguos mitos de sufrimiento y la humillación públicas; la cruz y la picota, que transgredan de alguna manera los lenguajes clásicos de esta época en México y generan nuevas dimensiones en la historia del arte. Leopoldo Méndez inmortaliza en su grabado no solamente los acontecimientos de su época sino también el pensamiento crítico y voluntad de derecho que tiene el ser humano a ejercer la denuncia en contra de la injusticia.

Este estudio contribuye al conocimiento y ampliación del arte mexicano, el contenido intrínseco que subyace en la imagen representada en la estampa del grabado (*Amenaza sobre México*) del artista mexicano Leopoldo Méndez, la evolución en la expresión plástica mexicana como mensaje social.

El enfoque de este proyecto es complejo porque involucra abordarlo desde las diferentes disciplinas y momentos en la historia del arte ligados estrechamente por las circunstancias políticas, sociales, y económicas que se gestaron fuera y dentro de nuestro país, involucrando a los personajes y autores más relevantes en espacio del arte universal, que dieron pie a la consolidación de diferentes lenguajes artísticos y literarios en este tema, para conocer las causas de los cambios, transformaciones y permanencias contenidas en la idea del sufrimiento, representado en la imagen de la crucifixión de Cristo.

El estudio de la estampa revela cómo la idea de sacrificio y sufrimiento, expresada en la imagen de la crucifixión de Cristo a través de la historia del arte universal, muestra cómo a partir de su conformación iconológica e iconográfica nos da un testimonio real de que la naturaleza humana es en la mayoría de los casos, antagónica y conflictiva, generando dudas y miedos de orden social político y filosófico, y que estas inquietudes se representa por medio de imágenes plásticas, generando armas de lucha o de adulación, entre otras tantas.

De manera general, el arte expresa la aspiración del hombre a una vida llena y armoniosa, es decir a esos bienes fundamentales que una sociedad ha construido, sin embargo una obra de arte verdaderamente creativa es siempre hecha de una parte de protesta contra la realidad aparente, y sea consciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista. En esta dirección León Trotsky (1983) dice: “Todas las corrientes artísticas nuevas han empezado por la rebeldía”.

En el caso que nos ocupa, abordamos algunos autores como Chevalier, Carlo Mc Cormick, Pastor Miralba y Sandblom Philip, y artistas plásticos que refieren en su obra plástica la idea del sufrimiento por el sacrificio, como Alex Grey, Frida Kahlo y Clemente Orozco.

De esta forma vemos que la idea de sacrificio nos resulta una experiencia común, universal y desagradable, dependiendo del enfoque hacia donde se dirija y los medios circunstanciales para que se exprese, como en el caso de los ritos y mecanismos sacrificales, que giran en torno a esta expresión. Sin embargo, la idea del sufrimiento, entre otras cosas, connota liberación, gloria, poder y sacrificio.

En esta dirección Chevalier (1968,p.389) comenta “El sacrificio ligado a la idea del intercambio, a nivel de energía creativa o de energía espiritual. Más el objeto material ofrecido es precioso, más será la energía espiritual recibida y el regreso será poderoso, no importando cuáles fueren los fines purificatorios o propiciatorios”. Como en el caso del artista Alex Grey, Mc Cormick Carlo (1993,pp.24,25) nos dice: “el artista da curso a su energía creativa y la expresa plásticamente en su obra en los temas de vida, muerte y mortalidad, y se vuelve menos relacionado con los aspectos físicos y viscerales de la muerte y la descomposición”. el se dirigió hacia la visión de una muerte mundial inminente.

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, del siglo XX, Grey produjo una considerable serie de trabajos que enfrentaban el peligro ominoso del olvido apocalíptico y el genocidio masivo. En esta fase de elevada preocupación política y social, la fascinación mórbida y la potencia terrorífica visual de su arte servía como parábola humanísticamente relevante.

De esta manera corroboramos cómo el artista Alex Grey en la pintura (*Crucifixión nuclear*) nos muestra a un Cristo crucificado por encima de un hongo atómico que se eleva sobre una ciudad en llamas, interpretando que Cristo permanece por lo bueno que hay entre nosotros y que la misma brutalidad e ignorancia que asesinó a Jesús podría algún día ser responsable de una guerra. En esta misma dirección el muralista mexicano José Clemente Orozco representa un Cristo que no está subordinado a su destino, se rebela contra lo que considera las causas fundamentales del sufrimiento de la humanidad, y así rompe totalmente con el esquema clásico de la composición y actitudes que tradicionalmente acompañan esta imagen para mostrarnos el coraje la furia y sobre todo la firme decisión de terminar con el sufrimiento que implica no solo su sufrimiento sino la liberación de un yugo político y religioso, o la abolición de lo que considera nefasto para el crecimiento y libertad del ser humano. La fuerza que emana de esta figura contagia de furia, muy al contrario de los programas iconológicos del siglo XV, que establecían que la imagen debía expresar piedad.

Observamos cómo diferentes artistas a través de los tiempos han representado esta idea y que lo hacen por tabú, o por encargo, o por dinero, pero hay otros que lo hacen porque está en su naturaleza o es la naturaleza que se ha encargado de recordárselos en su propio cuerpo, ya sea física o emocionalmente, Philip Sandblom (1995,p.) Nos dice que la relación entre el arte y la experiencia es más convincente en la pintura realista, y hasta puede ser patéticamente evidente, como en el caso de Frida Kahlo, la pintora surrealista mexicana, esposa de Diego Rivera. “Pinto mi realidad” dijo, y la verdad es que era una realidad de lágrimas, sangre y dolor. Hacía alarde de haberse sometido a muchas operaciones, y no exageraba: le habían hecho treinta y dos. Algunas innecesarias y equivocadas, y se sometió a ellas sólo con la esperanza de conservar el amor del infiel esposo.

Bajo este enfoque, Pastor Miralba (2003,p.) Comenta; Aunque en todas las sociedades antiguas el sacrificio humano había sido una práctica frecuente, cuando los españoles llegaron al Nuevo Mundo, este acto les horrorizó.

De ahí que fuera uno de los asuntos más abordados en los relatos de la conquista. Para explicar la incapacidad de los españoles para comprender el sacrificio humano es necesario recordar que uno de los cambios introducidos por el cristianismo no fue, precisamente, la limitación de los sacrificios de animales en fiestas extraordinarias y la total prohibición de los sacrificios humanos. Cristo en la cruz fue la señal del último sacrificio humano para la redención de la humanidad entera.

A partir de este enfoque será necesario conocer la continuidad que se tiene a través de los diferentes periodos y regiones en la historia del arte universal para así conocer las influencias y sus consecuencias en México.

Como justificación para la realización de esta investigación, consideramos las diferentes expresiones plásticas que se fueron desarrollando en México durante la década de 1940 y 1950 y los acontecimientos que ocurrían paralelamente en otras partes del mundo (la segunda guerra mundial en Europa). Dentro de esta esfera temporal destacamos el grabado (*Amenaza sobre México*) del artista mexicano Leopoldo Méndez .

Es por demás interesante conocer por qué el artista manipula los símbolos que corresponden a este periodo, manifestando en este grabado sus temores y deseos. De esta manera apreciaremos a través de un viaje retrospectivo en la historia del arte mundial, las diferentes representaciones que se hicieron de la crucifixión de Cristo para entender cómo Leopoldo Méndez, de acuerdo con su momento histórico reemplaza los símbolos preestablecidos de la crucifixión de Cristo, provocando cambios y transformaciones en la imagen que representan en esta imagen, su rechazó a los acontecimientos mundiales que se gestaban durante este periodo. Buscando despertar en la conciencia del mexicano a través de valores, traducidos en mitos, costumbres y sobre todo en una manera de percibir el comportamiento humano a través de las pasiones y sufrimientos de un pueblo hondamente nuestro.

El objetivo de este estudio es conocer los cambios, transformaciones y permanencias en los significados simbólicos que ha tenido la idea del sacrificio representada en la imagen de la crucifixión de Cristo y como ésta a su vez se resignifica en la historia del arte universal, en los diferentes artistas que se ocuparon de este tema.

De esta manera fue necesario incursionar en la historia del arte universal para analizar a diferentes autores y sus propuestas, analógicamente respecto del enfoque de este tema. Por lo que es necesario conocer la idea del sufrimiento y sacrificio a través de sus diferentes disciplinas. Y de esta manera contribuir en la formación del acervo que corresponda para dar una correcta lectura a los símbolos contenidos en la idea del sufrimiento en la imagen de la crucifixión de Cristo, en la Historia del Arte Universal .

El periodo contenido fue de 1940 a 1950, porque concierne a la década donde el contexto mundial conforma los escenarios políticos y religiosos donde el artista Leopoldo Méndez configura la estampa del grabado (*Amenaza sobre México*)

El objeto de este estudio es interpretar el contenido iconológico e iconográfico del significado intrínseco de la idea del sufrimiento que se ha manifestado en la historia del arte universal, para descifrar las influencias que tuvo el artista mexicano Leopoldo Méndez, en la realización de la estampa del grabado (*Amenaza sobre México*), y demostrar los cambios, transformaciones y permanencias que ha tenido la idea del sufrimiento en la historia del arte, contenida en la imagen de la crucifixión de Cristo, para determinar la aportación y la trascendencia que hace el artista a la historia del arte contemporáneo mexicano. Para lo cual, los objetivos particulares fueron: 1 Realizar un análisis de las causas y orígenes de la idea del sufrimiento y su representación plástica a través de diferentes momentos de la historia del arte occidental y de México.

2 Analizar las diferentes características que se manifiestan en la idea del sufrimiento, desde los artistas plásticos que representaron la crucifixión de Cristo, a partir del paleocristiano y hasta el sigloXX.

3 Interpretar el contenido iconológico e iconográfico de la idea del sacrificio y del sufrimiento en el grabado (*Amenaza sobre México*) del artista mexicano Leopoldo Méndez

Para así responder a las preguntas de investigación planteadas al inicio de este trabajo, que son las siguientes

1.- ¿ Los símbolos cristianos y prehispánicos son una constante para expresar el amor y odio a las situaciones políticas sociales y religiosas?

2.- ¿Es la idea del sufrimiento contenida en la representación de la crucifixión de Cristo una constante para reconfigurar obra de Leopoldo Méndez?

3.- ¿ Las razones ,sociales, políticas y religiosas motivaron a Leopoldo Méndez para utilizar los símbolos cristianos y prehispánicos en la obra Amenaza sobre México?

4.- ¿Es la gráfica de carácter nacionalista el instrumento por el cual, el surrealismo se integra mejor a las protestas por los actos de violencia que suceden en México y el exterior?

5.- ¿Es la influencia surrealista lo que lleva a Leopoldo Méndez para expresar en el grabado (*Amenaza sobre México*), su inconformidad por los hechos que están sucediendo durante el periodo de 1940-50?

Se planteo la siguiente hipótesis .

Con la desacralización de los símbolos cristianos, y la manipulación de las imágenes prehispánicas Leopoldo Méndez reutiliza los contenidos culturales para reconfigurar en la estampa del grabado (*Amenaza sobre México*) una búsqueda por un nacionalismo a ultranza, a través de un lenguaje figurativo surrealista. Buscando a través de la estampa una propuesta que habrá de cambiar la dirección del arte en México y en el extranjero en la expresión plástica de los contenidos de orden social, político y religioso.

El desencanto de los ideales políticos y religiosos durante la década de años 1940-50, obliga a Leopoldo Méndez a mostrar en el grabado en madera (*Amenaza sobre México*) Su repudio a la violencia y una manera de cuestionarse a sí mismo ante la imposibilidad de recobrar una identidad cultural que yace manipulada por las ambiciones particulares de los actores políticos.

CAPÍTULO 1

La idea del sufrimiento

1.1. Causas y orígenes de la idea del sufrimiento y su representación plástica.

Hablar de la emoción del sufrimiento, en sus representaciones plásticas implica una revisión de los contextos y momentos de la historia del hombre y de sus representaciones particulares, así como de las distintas líneas de evolución que ha tenido esta imagen central en el arte universal.

La escénica del sufrimiento nos resulta una experiencia común, universal y desagradable o ingrata, dependiendo del enfoque con el que se dirige y sus medios expresores, los ritos y mecanismos de sacrificios, inmanentes de esta expresión. Además, la idea del sufrimiento entre otras cosas connota, y denota liberación, gloria, poder y sacrificio.

En la construcción y destrucción del mundo, el sufrimiento se vincula con sus características de dolor y sacrificio; resulta un mal necesario ya que gran parte de nuestra historia física, y material y espiritual se asienta en esta escénica. Además se eslabona en los diferentes contextos sociales y culturales, se suman a la representación de imágenes para plasmar plásticamente las consecuencias y presagios, de lo que es y lo será de trágico en el futuro de la humanidad.

Como el caso del artista Alex Grey. Mc. Cormick Carlo. (1993, p. 25) nos dice, que el artista da cauce a su energía creativa y la expresa plásticamente en los temas de vida, muerte y mortalidad, y se relaciona menos con los aspectos físicos y viscerales de la muerte y de la descomposición; se dirigió hacia ver una muerte mundial inminente, durante los años setenta y principios de los ochenta, Grey produjo una considerable serie de trabajos que enfrentaban el peligro ominoso del olvido apocalíptico y del genocidio masivo.

En esta fase de elevada preocupación político social, la fascinación mórbida y la potencia terrorífica visual de su arte fungía como una parábola humana relevante, sobre los que pasaría al género humano, de continuar por su errado camino.

En este caso la pintura Crucifixión nuclear de Alex Grey figura.1, nos muestra a un Cristo al estilo del pintor Mathiaz Grunewald, crucificado por encima de un hongo atómico, quien se eleva sobre una ciudad en llamas: interpretando que Cristo permanece por lo bueno que hay entre nosotros, y que la misma brutalidad e ignorancia que asesinó a Jesús podría algún día ser la responsable de una guerra de repercusión mortífera mundial.

De esta manera, lo que consideramos inevitable en el campo de lo desconocido, por diferentes causas y orígenes, no nos permite sin embargo abstraernos de ello. Nos persigue, nos asalta a cada paso, pero cada encuentro nos provoca una reacción que se puede medir, dependiendo de las diferentes disciplinas que se ocupen de este sentir en ese momento y en los lugares donde sucede.

En esta ocasión, le toca a la historia del arte explicar a través de los artistas y sus estilos, mostrar las representaciones plásticas de la emoción de sufrimiento, desde el sacrificio del hombre y sus símbolos inmanentes que simbolizan esta carga emocional profunda.



Fig.1. Crucifixión nuclear. De Alex Grey. Espejos sagrados. 1993. P.14.



Fig. 2. Pierre-Paul Rubens, óleo sobre tela hacia 1612. pinacoteca alte .Múnich. Alemania. Enciclopedia Grolier.tomo IV.

En esta dirección, Chevalier Jean (1999, p.839) comenta “El sacrificio es un símbolo de renunciamiento a los bienes terrestres por amor del espíritu o de la divinidad, en toda las tradiciones se encuentra el símbolo del hijo, o de la hija, inmolidos, como el ejemplo de Abraham e Isaac es el más conocido.” La crucifixión de Cristo Jesús en las imágenes que los artistas expresaron la idea del sufrimiento. Es sin lugar a dudas, apasionante el recorrido en la historia del arte occidental al observar cómo en diferentes épocas esta idea se ha fortalecido en el sentido necrófilo por un lado y por el otro, en un sublime y extraordinario modelado de la figura física. Como es el caso del artista Pierre –Paul Rubens en 1612. Figura.2.

Aquí advertimos cómo el artista suprime los personajes santos, centuriones etc....Que normalmente acompañan esta escena saturando el campo visual, como en las crucifixiones de los siglos XIV y XV.

Rubens al contrario, suprime los personajes secundarios y nos presenta un Cristo crucificado y desnudo, solamente cubriendo con un cendal armoniosamente las partes públicas, para continuar con el movimiento del cuerpo desnudo, con el dorso a tres cuartos, otorgándole gracias al manejo de la luz, una imagen casi escultórica, destacando el volumen y movimiento del cuerpo representándolo luminoso y sensual, el fondo oscuro le confiere a esta imagen fuerza drama y belleza, atenuando las heridas que aparecen sobre el cuerpo, apartando en esta imagen el sustrato de sufrimiento.

Cada época ha expresado sus anhelos, esperanzas, temores y angustias, así advertimos cómo, en la construcción de las imágenes, se van añadiendo o quitando atributos de índole simbólico, para configurar este magno acontecimiento, de acuerdo con los hechos sociales, políticos y religiosos del momento que atraviesan las instituciones y sus actores.

Se deduce que para que haya motivo, existe un fondo que será de origen piadoso o manipulado. De esta manera, el sufrimiento tiene el impacto deseado, y se representa plásticamente como un ícono universal simbólico del sacrificio sintiente, contenido en la imagen comunicadora de la crucifixión de Cristo. Los artistas serán los encargados de interpretar esta escena de una manera personal, o por la demanda particular o institucional, modificando la carga iconográfica.

En esta dirección Escalante Gonzalbo F. (2002. p.14) nos dice: “toda cultura necesita transformar el hecho universal del sufrimiento: el dolor, la enfermedad, la separación, el abandono, la muerte; necesita darle un significado para que la vida humana sea soportable. En general dicha transformación consiste en convertir el dolor en una forma de sacrificio.

Asociar la experiencia concreta y presente del dolor con una totalidad superior que trasciende y puede darle sentido, cualquiera que este sea, hay que admitir de entrada, que contribuir a la armonía del cosmos, padecer la ira de los dioses o redimir el pecado original pueden ser experiencias que ofrezcan igual o parecido consuelo, normalmente la idea de sufrir puede referirse a un sinnúmero de causas, dependiendo de las circunstancias y la manera de enfocarlo, ya que puede ser desde un dolor físico, la pérdida de un ser querido etc.. Una de las razones por la cual es representada la imagen del sufrimiento en nuestra civilización judeocristiana que es trascender, en y por la representación de la crucifixión, por la expiación de nuestros pecados.”



Fig.3. Sacrificio humano revista, Arqueología mexicana núm., 63, p.68

En cuanto a la cultura del México precolombino la idea del sufrimiento los aztecas, practicaban ritos sangrientos de sacrificios humanos que consideraban necesarios para proteger el orden cósmico, que constantemente amenazaban los peores cataclismos.

Estos sacrificios, consistentes en la extracción del corazón de la víctima proporcionan con al dios Huitzilopochtli la sangre que requería, para que obtuvieran favores. A los españoles, la idea del sacrificio les pareció brutal y bárbara. Sin embargo, en la concepción indígena, la existencia del mundo dependía del ofrecimiento constante de sangre humana a los dioses. figura.3. En esta imagen vemos al centro la acción de esta escena

La dirección de la mano derecha del sacerdote, señalando el momento de inmolar a la víctima sobre la piedra de los sacrificios, para poder extraerle el corazón. Los sacrificadores aparecen de menor talla, destacando la importancia de los sacerdotes que ofician este ritual. Al fondo, un reducido grupo de víctimas, todavía más pequeños, que esperan (amargamente) el fin de su destino.

De Piña y Barba Beatriz (2004, p.14.) Sostiene que. “Las representaciones del conocimiento escatológico y de la muerte en general son muy diversas; abarcan todas aquellas imágenes que se pueden relacionar desde cualquier punto de vista con el tema de la muerte.” En la religión cristiana la crucifixión de Cristo representó el último sacrificio humano, el único necesario para la redención de la humanidad.

En cambio, León Portilla Miguel. (2003, pp.14, 15) sostiene que, la práctica de sacrificios humanos ha despertado muchas veces reacciones de horror y condenación. Menos numerosos han sido, los intentos de comprensión de los mismos.

En Mesoamérica abundan las expresiones de rechazo; los cronistas, tanto eclesiásticos como secular. Pero coexisten los testimonios de admiración, un buen ejemplo lo ofrece fray Bartolomé de la Casas, quien llegó a decir de los antiguos mexicanos, que los sacrificios humanos que ofrecían a sus dioses daban testimonio de su gran religiosidad, esta religiosidad implicaba que la sangre de los sacrificados –la chalchihuatl, agua preciosa - fortalecía la vida de los dioses, en particular del sol. De este modo se propiciaba la perduración de la presente edad cósmica; diríamos que se redimía a los seres humanos de su destrucción cósmica.

Esto ha generado que los mensajes contenidos en la representación plástica varíen y se expresen a través de diferentes técnicas y códigos iconográficos propios del periodo cultural del momento histórico.

En esta dirección Hauser Arnold (1968, p.27.) Comenta que la obra de arte se condiciona de dos maneras; desde el punto de vista de la sociología y de la historia de los estilos.

El individuo no solo tiene la libertad psicológica de escoger entre distintas posibilidades, dentro de la causalidad social, sino que también crea constantemente nuevas posibilidades que, si bien las condiciones sociales del momento las limitan de ninguna manera las predeterminan. El personaje creador inventa nuevas formas de expresión, no se las encuentra ya conclusas y a su disposición.



Fig. 4. óleo sobre tela, la columna rota. Colección de Dolores Olmedo. 1944.



Fig. 5. Árbol otoñal con fucsias. Óleo sobre lienzo. 88.5x88.5 cm. Museo de Landesmuseum, Darmstadt

Comprobamos, cómo los diferentes artistas a través de los tiempos han construido sus obras por tabú, por encargo o por dinero, pero hay otros que lo plasman porque está en la naturaleza de su cuerpo, ya sea física, emocional, racional o espiritualmente.

En esta dirección Sandblom Philip. (1995, p.16) nos dice que la relación entre el arte y la experiencia vivida es más convincente en la pintura realista, y hasta patéticamente evidente, como en el caso de Frida Kahlo, la pintora surrealista mexicana, esposa de Diego Rivera. “Pinto mi realidad” dijo, y la verdad es que era una realidad de lágrimas, sangre y dolor. Hacía alarde de haberse sometido a muchas operaciones y no exageraba, le hicieron treinta y dos, algunas fueron innecesarias y equivocadas, y se sometió a ellas con la esperanza de conservar el amor del infiel esposo, amor amenazado con cada aventura que aparecía en la vida de éste. Convenimos en este caso que la idea del sufrimiento es una viajera que en nada se detiene pero en todo se entretiene, así los artistas interpretan la expresión de dolor y plasman una realidad, confirniéndole a la obra características intrínsecas de su personalidad y con su manera particular juzgan al mundo y mismo si le otorga a la obra valores psicológicos existenciales, estableciendo con su expresión técnica un estilo surrealista figura 4.

En una de las poesías más bellas de Trahl Georg (1992, p.75.) En su poema de los girasoles, nos expresa: “Vosotros girasoles dorados, inclinados con fervor hacia la muerte, vosotros humildes hermanos. En una quietud semejante concluye el año de Helianthus en la frescura de la montaña. Su embriagada frente palidece de besos en medio de aquellas flores doradas de melancolía. La oscuridad silenciosa empapa el espíritu.” En este sentido el artista Egon Schiele manifestó el sentimiento de tristeza y sufrimiento de esta poesía con más énfasis en la pintura *Árbol otoñal* Figura 5. vemos un árbol deshojado sobre una superficie grisácea, ramas caprichosas, que en parte solo son manchas de color, cuya forma sinuosa configura un especie de movimiento que recuerda los gestos estáticos de una danza expresiva. Aunque es un motivo sencillo, incluso pobre Egon Schiele consigue convertirlo en una metáfora de la tristeza y de lo efímero.

Vemos en estas manifestaciones, que tanto al artista como el poeta interpreta la idea del sufrimiento desde su postura e idea del mundo emanadas en su momento social y político.

Steiner Richard (1992. P.75, 81) considera, para Schiele, que la gran ciudad no producía ningún paisaje espiritual, al parecer la gran ciudad y la vida moderna del mismo modo que “el horror sangriento de la Guerra Mundial” muestra las consecuencias funestas de las “tendencias materialistas de nuestra civilización”, a las que no podía prestar ninguna atención en su obra artística. Creía en el resto de una cultura noble, no en un simple impulso nostálgico, como sucesor directo del “Ver Sacrum” de la Secesión Vienesa, y además creía que este resto solo se conservaría con la ayuda de las artes, para detener el desmoronamiento cultural cada vez más avanzado.

Aún cuando la obra sea independiente y personal, las circunstancias de la época que la permean lo obligan a tomar una postura, pero no es fácil asumirla ante los acontecimientos de talla mundial. Lo que de cierta manera genera un sentimiento de sufrimiento que se refleja en el manejo plástico y en los símbolos que la obra conlleva. Egon Schiele pinta su angustia en un autorretrato, Figura 6 reemplazando la imagen de San Sebastián por la de él. Le vuelca toda la carga de sufrimiento con una emulación al sacrificio, dándole una doble connotación, ya que también nos brinda por la postura, la crucifixión de Cristo, y nos muestra cómo la del sufrimiento rompe fronteras en las diferentes representaciones de esta idea medular definitivamente, el contenido judeo cristiano es presencia en la composición de la pintura, y el subconsciente histórico se proyecta en esta obra.

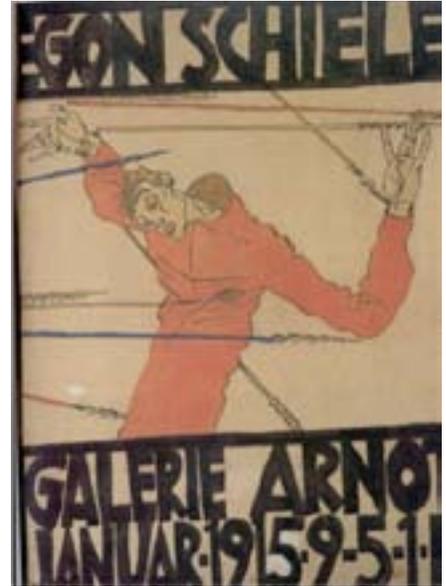


Fig.6. Autorretrato como San Sebastián (Cartel para la exposición de la galería Arnot), 1914-15, tinta china y pintura aguada, 67x 50 museo der Stadt Wien, Viena.

El sufrimiento implica también el desconocimiento y la incertidumbre por ser emociones que no podemos explicar con palabras, como tampoco el miedo a la muerte con sus implicaciones de hecatombe personal, familiar y social. En esta dirección, Dondis.DA, (1976.P, 180), comenta : “el artista tiene un don para crear imágenes, sin embargo este don asociado a ritos coligados a ritos religiosos añade una aureola de magia que nunca se ha extinguido por completo en relación con su imagen. Cada cultura ha interpretado diferentemente el papel del artista en la expresión religiosa. Unos por ejemplo los musulmanes y los hebreos, la han prohibido tachando la imagen de antireligiosa y asociándola con la adoración de los falsos Dioses”.

La trasmisión del sufrimiento en la historia del hombre es constante para la construcción y destrucción del mundo. Reconocemos la necesidad de expresar con imágenes, tanto los hechos cotidianos como los grandes acontecimientos y paradigmas de nuestra civilización. Diferentes autores desde diferentes nichos del conocimiento, se han ocupado de explicar el significado y la carga que emana del sufrimiento implícito-explicito en la pintura expresora de la mayoría de las actividades del hombre. Los artistas en estos casos redimensionan a través de su pintura las esferas de los anhelos, miserias, sufrimientos, esperanzas y preocupaciones entretejidas con aspectos que fluctúan, entre lo política, la sociedad y la religión.

Dentro del campo del judeocristianismo coincidimos con Chevalier Jean (1999, p.840) en que el sacrificio es, en el antiguo testamento, la manera en que el hombre recorre la supremacía divina. El sacrificio en el pensamiento hebraico tiene un sentido muy particular. La vida debe preferirse a la muerte, el sacrificio de existir, es decir el martirio, tiene valor en la medida en que se sacrifique su vida mortal, por testimoniar la vida superior dentro de la unidad divina.

Los sacrificios humanos se prohíben rigurosamente y los reemplazan los sacrificios de animales, en orden de ascenso. No se trata jamás de sacrificar las necesidades corporales, arriesgando conscientemente ese deseo. El sacrificio no es la mutilación de la naturaleza, por la unidad entre el cuerpo y el alma, donde uno y otra se conjugan y se ayudan mutuamente desde su lugar respectivo. Esta unión es más intensa e íntima que el alma sola? Según el pensamiento hebraico, tiene un soporte material dentro de la sangre.

Uno de los ejemplos que mejor ilustran esta unión es el de Abraham e Isaac. El donde el dolor frente este sacrificio no debe consentirse, es una prueba trágica y dolorosa para Abraham y para Sara quien no soporta la idea de que su hijo muera y se angustia muchísimo. Comenta Chevalier Jean (1969, p.840) que “El sacrificio debe ser visto dentro de una perspectiva justa, puesto que el autosacrificio que proviene de una orgullosa humildad será un error que corre el riesgo de terminar en una manifestación de masoquismo, alejando de esta manera la plenitud del amor.”

Sin embargo, la cultura occidental establece las normas sociales sobre cómo sufrir. En esta dirección. Freud (1999.p.59) comenta que el proceso de la civilización se acompaña de una forma particular del sufrimiento, en la medida en que nos obliga a sujetar cada vez con más energía, nuestra inevitable animalidad: “la cultura reposa sobre la renuncia a las satisfacciones instintuales; y produce así una “frustración” típica, inseparable del desarrollo cultural.”

De manera general, consideramos la muerte es el último descanso; quizá esto sea cierto dentro del más pragmático sentido científico, pero el hombre debido a mecanismos inconscientes, busca un lugar después de la muerte, un lugar en el que continúe lejos de la putrefacción de la carne y de las necesidades fisiológicas, es decir, trascienda su animalidad y comparta con los dioses el privilegio de la inmortalidad, y reemplace su miedo a la soledad y al sufrimiento con vida eterna.

Existen mecanismos de diferente índole y pretensiones que las sociedades imponen y determinan, en menor o mayor grado; el arraigo o desalojo de impulsos vitales de los habitantes de una sociedad en continua evolución, sujeta también a los paradigmas del pasado. Esto significa vivir en una continua angustia, sufrimiento y contradicción. Porque la sociedad impone a los individuos que la conforman, cargas que nunca pidieron y deben soportar, y porque estas personas arrastran emociones negativas de su pasado personal sin resolver, pues aún no saben cómo.

En el caso, el artista es quien de alguna manera, actúa como termómetro social, manifestando la influencia de los cambios, transformaciones y permanencias de nuestra historia de las ideas y de su respectiva correspondencia en las artes plásticas de su momento. El identifica y reinterpreta a su manera, los hechos que lo afectan, reflejando la sociedad donde sobrevive. No implica necesariamente retratar la sociedad del momento actual, sino que con espíritu crítico supone o preconiza situaciones del futuro, como es el caso de la crucifixión nuclear. El Cristo atómico, del artista Alex Grey.

1.1.2. La idea del sufrimiento en Mesoamérica representada en la imagen del sacrificio humano.

Explicamos ya porqué el hombre necesita comunicar de una manera gráfica y plástica los diferentes estados del sufrimiento por los que atraviesa el alma en su recorrido desde la vida hacia la muerte.

En este apartado consideramos que para entender cabalmente la idea del sufrimiento desde el enfoque de este estudio, no podemos, o al menos no debemos, pasar por alto la relación sufrimiento –sacrificio y sacrificador-victima ya que son estos los elementos fundamentales dentro de la cosmovisión correspondiente al momento histórico en el que se desarrollaron los hechos. Esto establece los antecedentes que explicarán el grabado de Leopoldo Méndez (Amenaza sobre México) en algunos aspectos influyentes en la configuración iconográfica de esta estampa que estudiaremos en el capítulo 4.

Para los mayas y aztecas la existencia del mundo dependía del ofrecimiento constante de sangre humana, a través de diferentes técnicas y rituales para sus respectivos dioses. El sacrificio humano permitía a los sacerdotes la invocación de favores para las diversas actividades de orden social, político y religioso que dependían de estos ritos. Lo atestiguan un sinnúmero de imágenes esculpidas en piedra en la base del Templo Mayor de Tenochtitlán, dedicado a los dioses Huitzilopochtli y Tlaloc. Donde se representa el tzompantli o altar a los muertos, Figura.7. También a manera de inscripciones en el Códice Madrid figura. 8, donde se representa el sacrificio humano a cargo de los sacerdotes que lo ofician.

En Mesoamérica, León Portilla M. (2003, p15.) Comenta: “como en el cristianismo, el sacrificio humano es elemento esencial de su realidad cultural, por ello importa entender su significación más plena; en Mesoamérica, el ofrecimiento que redime a los humanos de su destrucción cósmica; en el cristianismo, fundamento de redención del género humano.”



Fig.7.Detalle de tzompantli, en templo mayor. Tomada de Arqueología mexicana .No.63.p.41

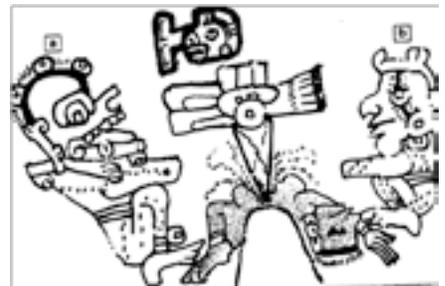


Fig. 8. Dios de la muerte. Códice Madrid. Tomada de arqueología mexicana, No. 63.p.66.



Fig.9 .Extracción del corazón .Códice Florentino. Arqueología mexicana, Num.63. Pág., 32.



Fig., 10. Muerte por flechamiento .Historia Tolteca-chichimeca. Arqueología mexicana .Num.63. Pág. .32.

En este contexto, la idea del sufrimiento desde los ritos sacrificadores será una constante asociada las ceremonias que se venían practicando paralela y corrientemente con otras actividades de origen sagrado.

Los españoles, del siglo XVI, propagaron en México la idea del sufrimiento, durante y después de la conquista.

Esta misma idea ha expresado de diferentes maneras, un motivo para trascender a través del dolor y del sufrimiento, para obtener la inmortalidad del alma y la vida eterna.

El sacrificio humano o muerte ritual para los mayas prehispánicos, era sin duda el acontecimiento más relevante de su cultura. Implicaba también definir las condiciones y cualidades de los sujetos que efectuaban este rito propiciatorio, para que fuera del agrado de las deidades correspondientes, durante los dieciocho meses del año.

Encontramos ritos que están clasificados y condicionados por ejemplo, para cuando se violaban las normas sociales; entonces los sacrificios humanos religiosos implicaban diferentes técnicas, como el flechamiento, ahorcamiento, apaleamiento, lapidación, decapitación y desollamiento. La más significativa era la extracción del corazón. También como ejemplos señalamos las más significativas, para este caso de estudio: extracción del corazón Figura.9 y flechamiento, Figura.10.

En Mesoamérica encontramos principalmente en Teotihuacán, el sacrificio por extracción del corazón. Fue una práctica muy importante porque este sacrificio se asocia a una serie de mitos relacionados con el sol y la luna, es decir con la religión y sus ritos. El sacrificio humano era parte de esta cosmovisión que, además, exigía la presencia de diferentes dioses y deidades, como es el dios del maíz. Figura.11.

En esta dirección Graulich Michel, (2003, pp.19, 20) comenta: “Los principales eran los sacrificantes, los sacrificadores y los sacrificados.

Entre los primeros había guerreros; mercaderes, artesanos ricos y otros particulares; representantes de Capullis o corporaciones, reyes. El Estado, que se hacía cargo del costo de las guerras, también ofrecía, en ocasiones víctimas, las cuales eran parte de tributo de otras ciudades. Sin embargo, generalmente las víctimas eran capturadas durante las guerras de conquista o bien eran compradas por individuos que recibían apoyo de sus familia y del grupo al que pertenecían.

Los sacrificantes se hacían notar; por ejemplo, el guerrero lo hacía desde el campo de batalla, luego de su entrada triunfal a la ciudad con sus cautivos y la presentación pública de estos, en las danzas, en la velación de las víctimas en su última noche, en la marcha al templo con el vencido, en el banquete posterior, todo lo cual conllevaba prestigio y honores. Lo mismo ocurría cuando se trataba de un esclavo purificado, debía anunciarse la intención de inmolar, comprar y presentar a la víctima, la cual iba vestida por la ciudad, durante semanas, meses o todo el año, como una deidad y ser tratada como tal. También había que bailar con la víctima, y velarla en su última noche, llevarla al templo, a los guerreros no se les estaba permitido subir por la pirámide hasta la piedra de sacrificio y ver al dios (en su templo), cara a cara, es decir morir simbólicamente.”



Fig.11.Sacrificio del Dios del maíz. Códice Dresde. Tomada de arqueología mexicana. Num.63. Pág.66.

1.1.3. La idea del sufrimiento representada por diferentes artistas europeos y su expresión en la plástica mexicana del siglo XX.



Fig.12 Grabado encontrado en un misal de la sacristía del Municipio de Guadalucazar San Luis Potosí, foto tomada por Carlos Rosillo

Con la llegada de los españoles a territorios americanos, Hernán Cortes y su tripulación, en su gran mayoría formados y educados dentro del cristianismo, con una sed de conquista de espacios hacia la expansión de dominios para la corona española y los intereses de su país dentro y fuera de Europa; llegó también una manera de ver el mundo por supuesto, como europeos del siglo XVII.

Bajo la consigna de la conquista, impondrían través de las armas conjugadas al catecismo cristiano su cultura, ejecutaron acciones ominosas para detentar el poder y el dominio de los bienes del territorio americano, recurriendo a todo tipo de estrategias algunas de ellos despiadadas y salvajes; con otros estratégicos como la evangelización, a cargo de quienes pertenecían a diferentes congregaciones religiosas. De esta manera impusieron por medio de la supresión de los diferentes cultos originarios, una cultura multicultural en provecho únicamente de los agresores españoles. Suprimieron según los españoles, lo que había sido brutal y cruel, como el sacrificio humano.

Sin embargo, si consideramos que la religión cristiana representa al hijo de Dios, Jesús sacrificado y muerto después de un terrible sufrimiento en la cruz para el perdón de nuestros pecados, y después de esta terrible agonía resucitó al tercer día, y renació entre los muertos para una vida eterna; En la Figura.12 notamos evidentemente, en la distribución de los personajes el programa iconográfico vigente en ese momento, el sacrificio humano-divino y redentorio que la tradición judeocristiana le permeo a España y esta sobrepuso en sus territorios conquistados de ofrenda.

De esta manera los españoles utilizaron esta semejanza para suplantar el rito y redimir al pueblo mexicano, sometiéndolo a sus intereses económicos y religiosos, igual que los mexicanos, quienes sacrificaban a los suyos a cambio de interceder con las deidades cósmicas para el beneficio de la agricultura y de sus rituales particulares, mostraban al crucificado como arma de dominación .

A lo largo de la historia de la humanidad, se impone la lucha por sobrevivir los desastres naturales; las invasiones por el dominio territorial implica, que el hombre este en un continuo estado de angustia, alarma y preocupación, que solamente llega a comprender a través de sus diferentes obras escritas, construidas o representadas desde las artes menores y sus diferentes expresiones plásticas, y sobre todo desde el sacrificio humano, el hecho supremo de inmolación humana.

Sin lugar a dudas, fue uno de los fenómenos determinantes en la cultura del mundo cristiano, y las diferentes expresiones que tenemos hoy de este tema que, a pesar de vivir una era de beneficios y logros sociales en la mayoría de las disciplinas, seguimos siendo partícipes en mayor o menor grado del culto de sacrificio, no con la brutalidad física de antaño, sino más terriblemente mas inhumana, entendida de diferentes maneras y conductas moldeadas por el constructo social actual. Si lo vemos desde esta óptica, entenderemos cómo trasciende esta idea en el subconsciente colectivo de nuestra actual sociedad y como interpretamos este hecho desde nuestro nicho cultural.

Buscamos por algún medio, interpretar con imágenes los hechos que restan en el inconsciente de cada cultura. En el siglo XX en México, vemos en la obra del artista mexicano Rafael Cauduro, Figuras. 13 y 14 las diferentes representaciones que se hacen sobre el sentido trágico de la idea del sufrimiento, a través del sacrificio humano, que nos recuerda que esta práctica, continúa en el subconsciente colectivo de la cultura mexicana.

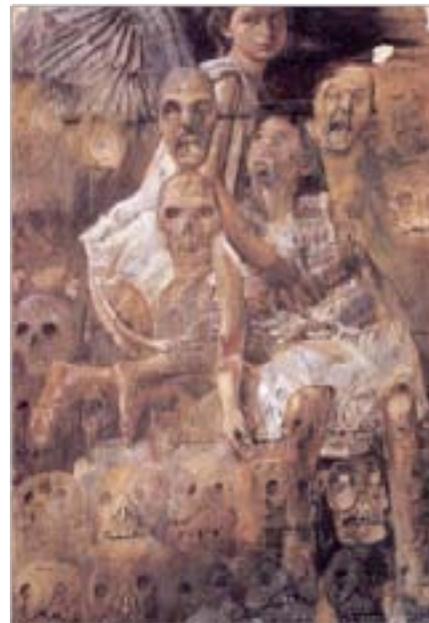


Fig.13. Rafael Cauduro, Tzompantli con ángel y niña, 1995.Oleo y acrílico sobre tela .200 x122 cm. Colección del artista, Cuernavaca, Morelos. Arqueología mexicana Num.63.p.70.



Fig.14.Rafael Cauduro, Tzompantli 1(metal), detalle, 1994.Acrílico sobre tela.122 x 210 cm. Colección Juan Carlos y Christian Serralde, ciudad de México. Arqueología mexicana p.70.



Fig. 15. José Clemente Orozco; American Civilization- Ancient Human Sacrifice. Fresco, 1932. Detail, pre-Cortesian section, Blaker Library, Dartmouth College, New Hampshire.

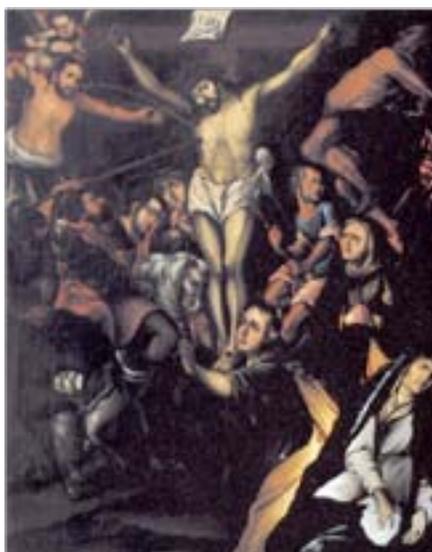


Fig. 16. Gabriel José de Ovalle .Crucifixión serie de la pasión, oleo sobre tela. Hacia 1749. Ex convento de Guadalupe, Zacatecas. Arqueología mexicana num.63.p.53.

En en la imagen de la fig.13, ciertas veladuras superpuestas nos sugieren la idea del tzompantli, combinándola hábilmente con representaciones contemporáneas de una niña alada que está entre el cielo y el inframundo, la repetición de rostros que van de lo figurativo hasta lo abstracto nos recuerdan al patetismo necrófilo, que el artista mexicano José Clemente Orozco representó en la pintura al fresco, del sacrificio humano .figura. 15.

Con este enfoque, Pastor Miralba (2003, p.59) comenta; “Aunque en todas las sociedades antiguas el sacrificio humano había sido una práctica frecuente, cuando los españoles llegaron al Nuevo Mundo, este acto les horrorizó. De ahí que fuera uno de los asuntos más abordados en los relatos de la conquista.

Para explicar la incapacidad de los españoles para comprender el sacrificio humano es necesario recordar que uno de los cambios introducidos por el cristianismo no fue, precisamente, la limitación de los sacrificios de animales en fiestas extraordinarias y la total prohibición de los sacrificios humanos.

Cristo en la cruz fue la señal del último sacrificio humano para la redención de la humanidad entera. Para los cristianos, después de este sacrificio no será necesario ni permitido ningún otro.”

Por otro lado, la crucifixión del pintor Gabriel José de Ovalle Figura.16 destaca el contenido de violencia, odio y tristeza en torno del Crucificado, mezclados con el horror que expresa uno de los ladrones, que se precipita al centro de la imagen como si fuera un grito de dolor. Toda la composición sugiere que el sacrificio es necesario y obviamente esta en Jesús, quien representa bañado en luz, al único, al elegido, tanto por su posición dentro de la estructura del cuadro, como por los argumentos antes mencionados.

Actualmente, las pasiones son las mismas pero mediatizadas por los medios globales de información o de control. En este punto, es importante subrayar que las diferentes expresiones que ha tenido el sentido del sufrimiento han variado en forma, técnica y representación; en algunos casos omitiendo y en otros agregando elementos que circulan alrededor del fenómeno cultural del momento. Sin embargo, los elementos de contenido no cambian. Solamente se traducen o se visten de acuerdo con el pensamiento, actitudes y medios técnicos que el artista utiliza en su momento, y de una manera crítica, cambia el significado iconográfico modificando el mensaje iconológico.

Con los españoles, después de la conquista en México, ocuparon el territorio más no el pensamiento y las costumbres rituales que constituían en gran medida la estructura social, política y religiosa. Con ellos llega también el cristianismo, en lo que respecta a las prácticas rituales del sacrificio humano, los españoles no las toleraban y comenzaron una lucha sistemática en la destrucción de estas convicciones y sus representaciones físicas, contenidas en códices y relieves adosados en las construcciones de oficio administrativo y religioso.



Fig. 17. Ediz.Ardo-Venezia .reprografía .Marco Antonio Pacheco/ Raíces. Arqueología mexicana .Num.63.p.62.

Entre el siglo IV y el de la conquista de América, los cristianos combatieron a todo tipo de paganos, infieles y herejes. Con ello acumularon variadas experiencias de lucha, así como amplios conocimientos sobre las costumbres de otros pueblos, en especial sobre sus prácticas religiosas. Todo esto lo plasmaron en vastas obras que sirvieron para diseñar estrategias de evangelización y conversión.

Los españoles intentaron por todos los medios suprimir estas prácticas que consideraban reprobables para el espíritu y por supuesto, dentro de la concepción cristiana, les satanizaron.

Como referencia vemos cómo en el siglo XII crearon imágenes que muestran el castigo del infierno para quienes continuaran con estas ceremonias. Figura.17. Esta estrategia, que los españoles utilizaron para la conversión de los indígenas era común, desde hacía siglos en Europa. En esta escena, los ángeles empujan a los soberbios hacia las llamas del infierno, en donde se encuentran Lucifer y su hijo, el Anticristo. Mosaico de la Basílica de Torcello, Venecia, siglos XII-XIII.

No nos extrañe, esta manera de hacer las cosas, que las imágenes se confeccionen con artistas locales, que se basan, en los modelos de los grabados de los evangelarios y salterios europeos. Las imágenes se difunden de dos maneras: la primera desde del interior, es decir circulaban en el interior de México, y sus principales receptores eran los mexicanos, en la segunda, las imágenes circulaban solo en ciertas esferas en México y en el extranjero.

Algunas de ellas son verdaderas obras de arte, tanto en la técnica como en la interpretación del contenido: “como por divertidas para el observador de la época y el contemporáneo.” En el primer grupo aparecen escenas de la representación del sacrificio humano elaboradas bajo la dirección e interpretación de los criterios de este momento. Es probable que el artista en cuestión haya sido español, ya que el aspecto formal de las construcciones no corresponde a la realidad del momento. Sin embargo, el contenido se exagera y modifica en muchas ocasiones, exagerando la brutalidad.

Es evidente que el artista está familiarizado con la idea de que el medio o el receptor estaban, en cierta manera, preparados para entender este sincretismo visual equiparable a la representación de esta realidad como válida. La recurrencia del tema en las crónicas de los conquistadores y evangelizadores españoles fue el sacrificio humano.

Este icono también llamó la atención de los artistas europeos, y en la representación de estas imágenes exageraban el contenido necrófilo, y en ocasiones hasta lo ridiculizaban como en el caso de la Figura. 18 donde los escenarios no corresponden en nada con la arquitectura piramidal, los personajes están ridiculizados, un tanto afeminados y distantes, tanto por sus actitudes y proporciones, las que corresponden más al modelo griego que domina en esta representación.



Fig. 18. grabado del siglo XVI de Theodore de Bry. Tomado de Subirats, 1992.rep.Marco Antonio Pacheco raíces. De arqueología mexicana. Núm., 63.p.60.



Fig.19. Grabado del siglo XVI de Theodore de Bry. Imagen tomada de Subirats, 1992.rep.Marco Antonio Pacheco/ Raíces. Arqueología mexicana no.63.p.61.



Fig.20. Américo Vespuccio se presenta a América, dibujo de J. Stredan

En el grabado del artista Theodore de Bry Figura.19 vemos cómo termina el sacrificio de las víctimas, mostrándonos el canibalismo, no de una manera terrible o abyecta, sino festivo, es decir casi se recrean en la representación de la escena del sacrificio, donde todos participan en el disfrute culinario de la víctima, sin vergüenza por el acto, incluso los personajes están desnudos, sin culpa.

Es obvio que los artistas plasman exageradamente los ritos y costumbres de México, aunque no hayan sido testigos directos, porque algunos ni siquiera presenciaron estas escenas, pero en su afán de comunicar este rito retomaban pinturas de artistas europeos para describir el hecho.

Estas imágenes se dirigían principalmente a europeos fuera y dentro de México. Así encontramos diferentes influencias en la representación de este tema central, en el dibujo de J. Etre-dan Figura.20 donde también advertimos el gusto por la exageración y la quimera. En la composición de la imagen sobresale que este acontecimiento se convierte en una agradable y, aparente reposada conversación a la orilla del mar y a la sombra de los árboles. Los personajes, con afán de sobrevalorar la cultura de occidente se representan con el poder cultural y religioso, en el momento de la conquista. La parte conquistada que representa América ella está desnuda, es decir virgen, en términos de tierra descubierta. No hay vergüenza en su desnudez, pero ve hacia arriba al conquistador, parece inspirada en Adán y Eva en el paraíso, a Vespuccio, lo vemos parado, apoyando su mano derecha en un báculo, con la insignia de la iglesia católica, y en su mano izquierda un instrumentó de navegación como símbolo de su oficio.

Mientras que América, desnuda, con gorro y largos cabellos lo saluda desde la hamaca interrumpiendo su sosegada digestión, y parece que hay, más sumisión que relajamiento, reflejando la conquista fácil del europeo.

Al fondo y en primer plano animales salvajes conviven con los personajes que pasean en sumisa calma, y en el fondo de la escena, un grupo de (caníbales) personas que degustan frente a una hoguera, trozos de un cuerpo humano, es tal el desenfado en los personajes, que más bien parece una invitación, un goce escatológico, delirante, en su contenido necrófilo que raya en el surrealismo figurativo más puro, más no ingenuo.

A los extranjeros y peninsulares les resulta más fácil entender esta idea, llena de evocaciones propias de una cultura europea, que nos remite a la idea plasmada que encontramos en la pintura de Pieter Brueghel, el Viejo. Figura.21. Donde plasma el mito del país de la abundancia, un fabuloso reino en el que los alimentos caen del cielo o hacen lo posible por ser comidos: un pavo desplumado que se introduce voluntariamente en una fuente, un cerdo con un cuchillo clavado, un huevo con piernas con un puñal hincado para extraer la yema, y a orillas de un bello lago, rodeado de formaciones rocosas de azúcar, los personajes se reponen de su glotonería junto a una mesa, en la que se acumulan los manjares, un caballero un soldado, un campesino y un cura.

Como advertimos, en relación al dibujo de Estredan figura 20, en estas pinturas, la imagen es idílica y paradisíaca; tal vez con la idea de encontrar, en América, el paraíso perdido. No agrade. Al contrario, todo pasa con en un paraíso donde los animales, y los hombres y mujeres están desnudos y juntos participan de ese canibalismo, sin el menor asomo de pena o vergüenza. Esto nos remite también, a la pintura de Edouard Manet. figura.22,



Fig.21.Pierre Bruegel. Hacia XVI El país de Coccagne. Múnich Alte Pinakotek (1567-52x78 cm).



Fig.22.Edouard Manet, Almuerzo Campestre, óleo sobre lienzo, 208 x 264.5 cm; PS, sala 29.museo de Orsey.Paris.

La merienda campestre realizada en 1863, donde el artista representa una escena al aire libre con el clásico motivo de picnic. Los personajes masculinos, vestidos, dialogan en franca holgazanería los disfrutes de convivir al aire libre: sin embargo las mujeres aparecen desnudas, la actitud de quien aparece en primer plano, es serena y sin preocupaciones, coincidiendo nuevamente con el dibujo de J. Stredan (fig. 20) es claro que el disfrute de la naturaleza como antigua tradición, se había convertido en el modo habitual de relajamiento en la nueva burguesía, Notamos aquí las coincidencias o, mejor dicho, el afán representativo de los peninsulares hacia los extranjeros, de plasmar las bondades del clima de la naturaleza, y proyectar el sacrificio humano casi como una atracción turística.

Advertimos en esta escena, que el artista utiliza la imagen para proyectar el desnudo de una manera natural, y expresar simultáneamente aspectos de confort y tranquilidad. Es alucinante el espíritu y las fantasía de estos artistas, ya que cada uno, a través de la imagen artística, representa lo que más conviene a sus intereses, o tal vez a los intereses de las personas que están en los mandos superiores, en los sentidos político y social, a los intereses que convenían para que la realidad de México no chocara con la mojigatería cristiana de la época.

Deducimos cómo los artistas, en la representación del sentido del sufrimiento, han alternado imágenes de placer y de dolor, lo que ha permitido modificar la manera de representar la esencia del sufrimiento, deformando la realidad, adecuando el contenido intrínseco de esta idea a la idiosincrasia, y las costumbres y conveniencias de la época lo que determina que, en la representación de la pintura se incorporen imágenes que se codifican de acuerdo con los intereses, el programa iconológico que conviene para atenuar o magnificar ciertas ideas que propicien la exaltación, o rechazo de este concepto, del sufrimiento, contenido en el sacrificio humano; insinuando subliminalmente la dirección de este contenido, aceptando la doble carga social y moral, con argumentos que convienen a los intereses económicos y morales de una nueva sociedad, en beneficio de los conquistadores, con la proyección de terror, castigo y sufrimiento representada en las imágenes de esta idea medular.

CAPÍTULO 2

Principales épocas y Representantes plásticos que trabajaron la imagen de la crucifixión de Cristo. Del paleocristiano hasta el siglo XX.

2.1. Arte paleocristiano siglo III al VII

Como ya señalamos en el capítulo anterior, la idea del sufrimiento es una constante que servirá para conocer cómo los artistas a través de su expresión plástica, en los diferentes periodos y momentos de la historia del hombre, han buscado expresar mediante cerámica, escultura, arquitectura, poesía, grabado y pintura los relatos bíblicos más importantes, imponiendo de esta manera las ideas del catolicismo.

Concluimos que a través de estas representaciones plásticas el significado de la idea del sacrificio humano se representa a través de la imagen de la crucifixión de Cristo. Y también como esta imagen tendrá una configuración diferente según los movimientos sociales, políticos y religiosos, variando de acuerdo con los diferentes momentos en la historia del arte.

En la historia del cristianismo, la imagen de la crucifixión de Cristo ha servido como eje de transmisión para difundir diferentes mensajes que se han utilizado para el servicio del hombre y las instituciones para las que depende. Quiere decir que tanto los contenidos iconográficos e iconológicos no han cesado de modificarse, modificando continuamente la idea de sacrificio y sufrimiento.

Esta imagen verá su representación más excelsa en las diferentes expresiones plásticas que los artistas más destacados han hecho de acuerdo con los momentos y regiones de las otras culturas de occidente, y su evidente influencia en Mesoamérica durante los siglos XV y XVI. Y de esta manera, conocer en la historia del arte universal los artistas y actores que influyeron en el manejo plástico de esta imagen y su evidente resistencia.

Esto nos explica cómo a través de diferentes configuraciones simbólicas, los significados utilizados en la representación de la crucifixión de Cristo adquieren en la obra plástica distintas connotaciones de carácter político, social y religioso.

El propósito de este capítulo será destacar cronológicamente a través de la historia del arte universal, los principales periodos y artistas que desde el paleocristiano hasta el siglo XX representaron esta imagen, y de esta manera entender las causas de los cambios, permanencias y transformaciones que ha tenido esta imagen tanto en la evolución del contenido bíblico original y su consecuente representación plástica, y testimoniar en el tiempo espacio de la historia del arte universal los momentos claves en una sociedad en continua mutación influida por vertiginosos cambios pragmáticos de diferentes índoles políticas, sociales y económicas y de control mediático –tecnológico que sirvan para establecer como la idea del sufrimiento, se viste de acuerdo con la violencia en la que participa el mundo en busca de seguridad, que obviamente implica miedo, dolor, sacrificio y esperanza, representando plásticamente el significado intrínseco de los valores que permean en cada época, haciendo de este icono un símbolo de resistencia y protesta que ciertos artistas utilizan para cuestionar al hombre en su ansia por el poder, gloria y la inmortalidad, sustituyendo las imágenes tradicionales confiriéndoles significados específicos que convengan a su sentir existencial, provocando diferentes estilos, aportaciones y corrientes alternativas en la historia del arte universal que tomaremos como antecedente, para conocer las posibles influencias que pudo haber tenido Leopoldo Méndez en la estampa del grabado en madera Amenaza sobre México hecho en México en el periodo 1940-50 y conocer el significado intrínseco que prevalece en esta obra y comprobar a través de una retrospectiva en la historia del arte de occidente y el pasado precortesiano de México, los contenidos simbólicos y correspondencias análogas que nos auxilien a comprobar cómo el sentir de un artista se permea en el medio que lo rodea y reconfigura los mensajes variando no solamente el estilo y la factura en la imagen, sino la interpretación de los diferentes momentos y hechos, manipulando las ideas de acuerdo con la época. mostrando la incorporación de elementos nuevos, manifestando así una preocupación social libre de enmiendas acuciando así un sentido de crítica y denuncia social aportando nuevas direcciones al arte contemporáneo universal.

Uno de los medios más importantes de difusión de la cultura cristiana es, la imagen, que se representará a través de diferentes medios de expresión plástica. Bierdermann Hans (1969, p.110) dice que los antecedentes de la representación de la crucifixión de Jesús la refieren los cuatro evangelistas (Mt 27,32-56; Mc 15,21-41; Lc 26,26-49; Jn 19,16-37). Pasando por Mateo nombrado Simón, un hombre de Cyrenia, es reconocido por portar la cruz, llegando al lugar del cráneo, el Golgotha, ellos crucifican a Jesús. Y le dan a beber vino con hiel.” Pero Jesús se niega a beberlo.

Después de crucificado, reparten sus vestiduras a la suerte. Una cartela sobre su cabeza proclama “Jesús de Nazareth, el rey de los judíos” (Jn 19,19).Lucas pone en escena a los soldados que corren alrededor de Jesús .y la gente. Según, el relato de Lucas (23,35): “el pueblo solamente observaba, los jefes discuten”. Cerca de la cruz, indica Juan, “que está delante de su madre, la hermana de María mujer de Cleofás, María de Magdala (Jn 19-25). Hay tres cruces sobre el Gólgota ; la de Cristo y la de los ladrones crucificados con él, uno a la derecha y otro a la izquierda, precisa Mateo. Después que “Jesús ha dejado su espíritu” (Jn 19-30) uno de los soldados lo ataca con su lanza en un costado, para verificar su muerte.

De esta manera los artistas representaron en imágenes los iconos de origen pueblerino pasando por los relieves en sarcófagos, esculturas, pinturas , etc. Ya que son los portadores del mensaje mesiánico representado por la crucifixión que perdurará hasta nuestros días, Por supuesto, con diferentes cargas simbólicas de acuerdo con su momento pero básicamente la misma: el miedo a la vacuidad y la esperanza de una vida después de la muerte, situación de por si antagónica pero efectiva, que se representa de muchas formas, variando el contenido iconográfico de la imagen.

En este apartado hablaremos someramente del arte paleocristiano y de los artistas anónimos, como antecedente, para explicar algunas de las causas que originaron las diferentes representaciones de la crucifixión de Cristo.

Con el despertar de la cristiandad, se dieron también, los primeros ejemplos del arte cristiano, y se representara en pintura al fresco, adoptando el lenguaje artístico del momento, representando los ideales del Evangelio en su propio estilo. Estas expresiones se dieron durante los siglos III y V d.de J.C., Los últimos siglos del Imperio Romano. En el paleocristiano encontramos las primeras manifestaciones de arte figurativo representacional, utilizando la talla directa sobre diferentes soportes pétreos, como los bajorrelieves en piedra que se encontraron en la catacumba de Priscila, que representa el pez y el ancla. s.III.En la figura. 23.vemos la representacion de lo que será más tarde, la cruz o soporte para el crucificado. Sin embargo esta imagen no contiene ninguna referencia hacia el dolor o sufrimiento humano.

Sin embargo en la pintura al fresco representada en la catacumba de San Pedro y San Marcelino, las figuras de Adán y Eva.s.VI. Figura 24, destacamos en esta representación pástica el dolor y pena, y reconocemos la exigencia de representar en imágenes figurativas este castigo, en la imagen de Adán y Eva desnudos, mostrando los signos de vergüenza y sufrimiento por violar las leyes sagradas y merecer su consecuente expulsión del Edén o Paraíso. Del engaño que sufre Eva por la serpiente, al comer del fruto prohibido vendrá la desgracia del género humano, pues ante este hecho Yahvé Dios condena al hombre a morir y fueron sus palabras. “Por haber escuchado la voz de tu mujer y haber comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldita la tierra por tu causa; con doloroso trabajo te alimentarás de ella todos los días de tu vida; te producirá espinas y abrojos, y comerás de las hierbas del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra; pues de ella fuiste tomado. Polvo eres y al polvo volverás. Genesis,(1996:3).



Fig. 23 .Símbolo paleocristiano. S.III. D.J. Roma, Catacumba de Priscilla



Fig. 24 Adán y Eva, mediados del siglo III. Roma, Catacumba de San Pedro y San Marcelino



Fig. 25 Anagrama de Cristo. Siglo IV. Museo Pio Clementino Vaticano.

Más tarde hacia el siglo IV, advertimos en un sarcófago de tipo pasionario magníficamente tallado tanto en la profundidad del relieve en piedra, la expresión detallada de los personajes al centro del relieve tallado la cruz con una corona de flores y el anagrama griego de Cristo que parece ser una prolongación de la cruz porque se conjuntan dos símbolos pasionarios como aparece en la figura 25. En esta imagen los personajes están dispuestos en la parte inferior destacando la cruz y a la izquierda aparece un soldado romano sentado en un pedazo de madera que vela apenado apoyado sobre su escudo, en la parte derecha otro personaje que completa la imagen que evoca el dolor y la resignación, ya que está despierto y con las manos cruzadas en espera de una respuesta. Sobre los travesaños en las extremidades de la cruz aparecen dos aves: a la izquierda un gallo y a la derecha un águila que parecen unirse con su canto para el Cristo crucificado. Es interesante que en esta imagen no aparece la figura de Cristo tal como la conocemos ahora, como el cuerpo se substituye por el anagrama, procurando la connotación de dolor y sufrimiento sin mostrar el cuerpo de Cristo doliente.

Más adelante, en el siglo V encontramos el desarrollo del arte Grupa, y paralelamente una de las primeras representaciones cristianas de la subida al calvario. Una de las representaciones, la más antigua que conocemos en que se encuentra la imagen de Jesús Crucificado sobre un panel de marfil de forma horizontal, en la figura.26 de izquierda a derecha distinguimos el árbol donde judas se ahorca y a sus pies la bolsa con monedas de plata, señalando así el triunfo sobre la muerte. En esta dirección le sigue la virgen María y San Juan Apóstol, y luego sobre la cruz Cristo vivo sin barba y con los brazos abiertos, que más parece un Cristo en triunfo, la que corresponde al Cristo sufriente, y hacia la derecha en último término, Longino el soldado romano quien con el brazo y el puño cerrado amenaza a Cristo.



Fig. 26 Marfil, hacia 420-30 siglo V. Londres, British Museum.

Sin embargo, en un texto de la época encontramos las siguientes estrofas que nos muestran la idea del sufrimiento representado en esta imagen fechada hacia 420-30:

Gloria a ti que has venido a salvar a los hombres

Gloria a ti que te has hecho carne en el interior de la Virgen María

Gloria a ti que fuiste atado

Gloria a ti que fuiste flagelado

Gloria a ti que fuiste blasfemado

Gloria a ti que fuiste clavado a la cruz

Gloria ti que fuiste enterrado y resucitado. (Efraín 373.)

En esta dirección (1974, p.38) comenta que con la lenta decadencia del imperio romano durante el largo periodo abarcado entre los siglos III y V d.de J.C, se debilitó el impulso que al arte oficial había dado en un estado fuerte y en una economía floreciente. Las masas volvieron al misterio de las religiones orientales en busca del consuelo espiritual, en una época de agitación, y surgió un creciente interés por el judaísmo, hasta que el cristianismo lo eclipsó.

Advertimos cómo la idea del sufrimiento contenida en la imagen de la crucifixión de Cristo impactó, de manera contundente en la mente de las personas, y en especial en los artistas, porque ellos representaban por encargo o por vocación personal, la realización de estas imágenes.

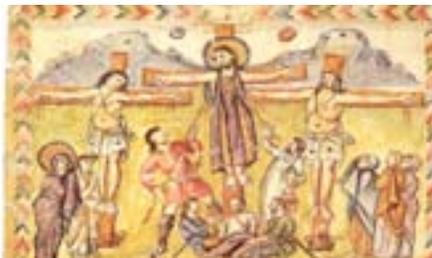


Fig. 27 Manuscrito iluminado Florencia siglo VI. Rectificar 586 .Roma, Biblioteca medicea laurenziana.

Asimismo encontramos en La Biblia y sus extensiones apócrifas, tanto en su expresión textual como plástica, imágenes realizadas en piedra, bronce, madera, marfil, frescos y documentos escritos e ilustrados, que muestran la crucifixión como símbolo de sufrimiento y sacrificio. Esto nos muestra que el arte busca sus recursos de convicción en esta línea general. En la edad media, al principio del siglo VI en occidente, advertimos como con el desarrollo de los monasterios cristianos, que son los que preparan la difusión por manuscritos de estilos ornamentales de influencias nórdicas e iranianos, señalamos también la prolongación del arte paleocristiano mezclado con influencias bizantinas.

Una de las más antiguas representaciones orientales de la crucifixión la vemos en un manuscrito iluminado, encontrado en Mesopotamia pintado por el monje Rabula en el siglo VI. Hacia 586. En la figura 27, se ve por primera vez la aparición ocasionada de la primera herida sobre el flanco derecho de Cristo, por la lanza y citada por San Juan. (Uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua. (19.34). Esta tradición dominaría la iconografía de la crucifixión: el soldado Longino que hiere un flanco de Cristo. Si bien la idea del sufrimiento contenida en esta imagen el sacrificio, no excede los límites del dolor, a los ojos del espectador. A Cristo se le crucifica pero no parece sentir el sufrimiento sino tristeza y esta emoción se apoya en las dimensiones en menor escala de los personajes acostumbrados que le acompañan en su martirio y dolor, son de menor talla. los colores son vivos, el contenido de la imagen nos sorprende más por su extraordinaria sencillez y colorido y por el buen intento de proporcionar tridimensionalidad ya que en esos momentos el artista desconoce el uso de la perspectiva destacando solamente los primeros planos por saturación de color, logrando de esta manera que el espectador identifique claramente el contenido de esta imagen .

Esto nos muestra ya, el contenido necrófilo del sentido del sufrimiento y dolor en la transición entre la vida y la muerte, ya que su principal interés no estaba en este mundo sino en el otro. Esta imagen nos relata como la idea del sufrimiento es la del sacrificio de Cristo en la cruz, además de la relación de vergüenza, ya que este castigo se reservaba a los criminales. Esta situación anima a los primeros cristianos a minimizar la idea evitando en lo posible otras connotaciones de dolor. Dentro de los primeros siglos de la era cristiana, nos han quedado pocas imágenes de Jesús crucificado. Parece que esos cristianos no quisieron que la imagen terminara como un objeto de escándalo para los paganos, era ante todo, una imagen de triunfo.



ig. 28 Panel de la puerta de madera del. Siglo VI. En la iglesia de santa Sabine en Roma.

Bovini Giuseppe (1969.p.38) comenta que en el paleocristiano existía el entendido de que la crucifixión era un castigo que se aplicaba a ladrones y criminales. Los primeros ejemplos del arte cristiano se encuentran entre los desarrollos artísticos de los últimos siglos del imperio Romano. Puesto que los primeros cristianos vivieron en una época de alto nivel cultural, es lógico que se beneficiaran de las tendencias de las artes figurativas, Las utilizaron para expresar sus propias aspiraciones religiosas, aunque por falta de opciones adoptaron el lenguaje del momento, expresando sin embargo los ideales del evangelio en su propio estilo.

Entre los siglos III y XI se desarrollan extraordinarios avances en las disciplinas de la expresión de las artes plásticas, tanto en el dominio de los diferentes materiales, como en la maestría de sus artífices, destacando innumerables temas de contenido público. Son la adopción al cristianismo en 323, se establece como oficial y se aceptan por completo las formas artísticas de expresión vigentes en las diferentes disciplinas y sobre todo en los evangelarios, un documento que privilegia a las clases poderosas de la iglesia.

Estos avances, inciden también en la escultura en relieve de pequeño formato. Una de las primeras representaciones conocidas de la crucifixión data del siglo VI, sobre un panel en la puerta, de madera de la iglesia Santa Sabine en Roma figura. 28 que representa la crucifixión de una manera muy sencilla desarrollando una técnica que permite a los artistas manejar una gran cantidad de imágenes, logrando expresar, por medio del relieve en madera, la profundidad necesaria para destacar la importancia de los personajes con el impacto deseado en el contenido simbólico y en el temático.

Advertimos, cómo la idea de sufrimiento la tratan de una manera simple sin mayores complicaciones, cumpliendo con las necesidades que piden las circunstancias. Sin embargo, Artemio Artigas confirma que solo en el siglo VI aparece la crucifixión en la iglesia de Santa Sabine, pero aún sin las características que con el tiempo adoptaría esta imagen de Cristo; al igual que los ladrones seguirán apareciendo frecuentemente con los brazos abiertos en cruz, pero sin mostrar el sufrimiento del crucificado.



Fig.29. Monograma en sarcófago.de Ravena. Siglo VII.600-699.

En el siglo VII, con el estancamiento del gran comercio, se desarrolla un estilo decorativo animalario entrelazado, desde la Rhenanie a Italia del norte y de Bizancio a los países escandinavos, en conjunción con elementos locales paleocristianos. Referenciando en este caso el gusto por la talla en relieve, que vemos en los sarcófagos. En particular el de Ravena, donde notamos un gusto refinado desde el punto de vista estilístico, que muestra una depurada elegancia en el trazo de sus figuras, debido a la profundidad del modelado, destacando su calma y dignidad. En la figura. 29. Vemos en el centro del sarcófago de Ravena la figura de la cruz, que se refiere a Cristo, evitando connotaciones directas de sufrimiento humano.

Sin embargo, sabemos que Ravena era un centro artístico que produjo una obra influida por el estilo bizantino, lo que implica la ciudad como parte de la tradición continuada del imperio de Occidente. También por conveniencia, rompemos la secuencia cronológica al tratar Bizancio, y al Imperio de Oriente como una entidad, modelo que se conoció con el nombre de iconoclasta que tuvo una duración de 730 a 787 y de 815 a 843, en que la ley prohibió la representación de figuras divinas y de santos, como una reacción, entre otras cosas, el exceso de fe que en algunos sitios se le profesaba al icono o imagen.

Por otro lado, tomaremos como referencia al Imperio Romano de Oriente, que desarrolla un estilo independiente al de la Europa occidental; el estilo bizantino que por sus características formales, cambia el estilo que lo distingue del clásico o paleocristiano.

El estilo bizantino se basa en la técnica del mosaico. Consideramos que el arte bizantino constata la diferencia notable entre el arte oficial y el monástico. El primero, sensible a la majestad de Dios por lo que no representa las escenas de la pasión. Y el monástico, al contrario, trata estos temas con lujo de detalle y exuberancia.

En el siglo VIII 700-799. Por conveniencia del tema, destacaremos solamente los datos que nos parecen pertinentes para este estudio. En 726 -Primer edicto iconoclasta en Bizancio (querrela de imágenes) contra las representaciones figurativas que incluían una idolatría pagana, y en 781- el Evangelionario de Godescalc, retorno a la representación humana de calidad con estilo antiguo de drapeados, etc. Y el taller de manuscritos e iluminadores de Tours y la abadía de, Alcuin.

2.2. Siglo IX al XIV

En este apartado, haremos una selección de imágenes de la crucifixión de Cristo, que diferentes artistas plasmaron, destacando las características iconológicas que sirvieron en la representación plástica de esta imagen.

Durante el siglo IX, La grandeza buscada por Carlomagno a principios de siglo, los libros fueron la preocupación constante de Carlomagno, y de sus amigos, ministros y colaboradores e hicieron grandes esfuerzos por enmendar los textos, que de alguna manera actuaron, como empresas editoriales, y volvieron a emplear el lujoso pergamino de color violáceo, como en los primeros siglos cristianos.

En una de las representaciones más bellas de la crucifixión de Cristo las encontramos en las miniaturas donde vemos el despliegue en la imaginación de pintores de todas las razas europeas, a menudo estimulados por los personajes que les encargaron: obispos, príncipes, condes palatinos, que intervinieron personalmente en los sucesos de la época. Constatamos que las miniaturas revelan la paz intelectual que predomina en la escena como en la miniatura del Sacramentario de Lorsch de la figura. 30.

Observamos cómo al crucificado se le representa dentro de un formato rectangular, permitiendo una fácil lectura de los contenidos iconográficos, en esta miniatura el manejo de colores recuerda los frescos que aparecen en las catacumbas de San Pedro y San Marcelino. En esta imagen los personajes son casi de la misma escala, minimizando el efecto de dolor, la cruz parece más que nada indicar la jerarquía de Cristo que el mismo sufrimiento, Cristo está vivo y con los ojos abiertos, la herida del costado izquierdo es apenas visible, los pies no están estigmatizados, se apoyan suavemente en la cruz; el sufrimiento de la virgen queda casi eclipsado tanto por el manejo formal, es decir el cuerpo no está lo suficiente moldeado para sugerir a través de su expresión el dolor, solo patentiza la compañía y cumple con el programa iconológico. De san Juan apóstol, podemos decir lo mismo. En la parte superior aparecen las representaciones de la luna y el sol.

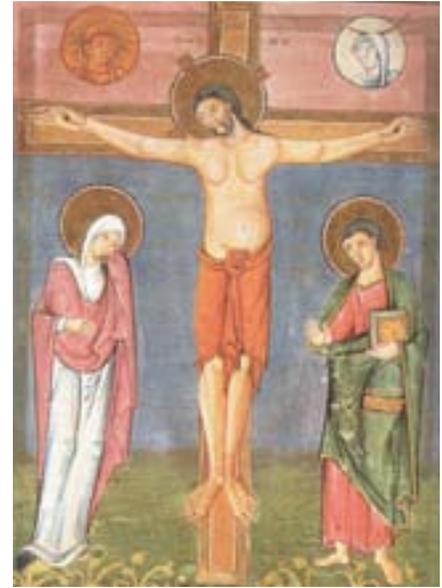


Fig.30, Crucifixión de Cristo. Miniatura del Sacramentario de Lorsch. Hacia 800 (museo Conde Chantilly) historia del arte 1976 ed., Salvat



Fig.31. La crucifixión .Evangelario de Otón II, hacia 980.Siglo X. Aquisgran, Tesoro de la Catedral

En el siglo X, con la adopción del cristianismo como religión oficial en el año 333, se aceptaron por completo las formas artísticas vigentes, uno de los medios de expresión que apoyaron esta idea fueron los legendarios del siglo X, donde reconocemos la influencia de los talleres carolingios (escriptoria) sobre la iluminación mozárabe. En el caso del evangelario de Otón, advertimos como los artistas, en Alemania (Europa Occidental) que trabajaban al servicio de los Otones, crearon un estilo completamente distinto, que bien considerado, tuvo un significado más directo y duradero en la evolución posterior del arte medieval.

En la crucifixión del evangelario de Otón Figura.31 distinguimos cómo en Alemania, bajo la dinastía de los Otones, existen diferentes artistas que elaboraron estos evangelarios, estaban suscritos a la estructura de este formato y a las disposiciones de la persona que los encomendaba. En la composición distinguimos cómo los personajes están dispuestos del centro hacia fuera, buscando una tercera dimensión con base en una perspectiva muy sencilla para expandirlo hacia el observador. Al centro de la imagen, Cristo crucificado sobre el monte Gólgota esta vestido y vivo y lo acompañan en su agonía dos ladrones, quienes aparecen atados con los brazos hacia atrás de la cruz semidesnudos formando parte del arco como límite mientras los flagelan por sus verdugos, que portan sendos garrotes en señal de amenaza.

En la parte superior, enmarcan la escena un arco foliado revestido por veinticuatro capullos que emergen del capitel de las columnas, y sobre ellas en sus extremos, descansan dos aves pasionarias envueltas en elementos foliados que atestiguan este trágico momento. Es interesante como la idea del sufrimiento y castigo se expresan, de manera sencilla rayando en lo naif. En esta imagen no hay elementos brutales, la expresión es bastante espontánea, Identificando solamente los códigos históricos convenidos de esta época.

Con el estilo gótico nace el siglo que marca las grandes transformaciones sociales e intelectuales que en el siglo XII tuvieron lugar en el norte de Europa, en los siglos X y XI. Las comunidades monásticas habían sido los últimos reductos de la cultura y de la fe religiosa, en un mundo de campesinos y pequeños señores en lucha de unos con otros que más tarde en el siglo XIII se conjuga con una serie de propuestas e innovaciones de carácter social, político, religioso y económico que conlleva una nueva visión plena de oportunidades para elevar el nivel de las costumbres públicas y privadas del clero secular; de esta manera el arte románico evolucionó, para dar paso al arte Gótico por expresiones que destacan tanto por su finura como su representación temática son las ilustraciones iluminadas en los salterios de la época. En la crucifixión de la figura.³², advertimos en la disposición de los elementos iconicos, destacan los cuatro evangelistas. San Mateo, San Marcos, San Juan y San Lucas, que se trataron de acuerdo con su representación simbólica. El Cristo aparece en una posición de abandono con los ojos cerrados y el rostro y su cuerpo masacrados, destacando también la sangre que ocasiona el martirio de su crucifixión, la figura se estilizo y delimito en sus fronteras, dando la impresión de que está hecha de marfil, aminorando de esta forma lo brutal de este sacrificio, no existe la cartela, y en lugar de las acostumbradas figuras de San Juan y la Virgen, los substituyen dos árboles que están podados en la parte inferior y tal vez el abundante follaje represente el renacimiento a una nueva forma de vida. En el rectángulo que conforma la imagen están representadas una enredadera de formas (hoja de acanto) entrelazadas, que caracteriza el trabajo de búsqueda e integración al formato.



Fig. 32, La crucifixión .Salterio de Winchester, hacia 1070 siglo XI vitela 305 x 19m.Londres, British Museum. Las bellas artes .tomo i.pag228.

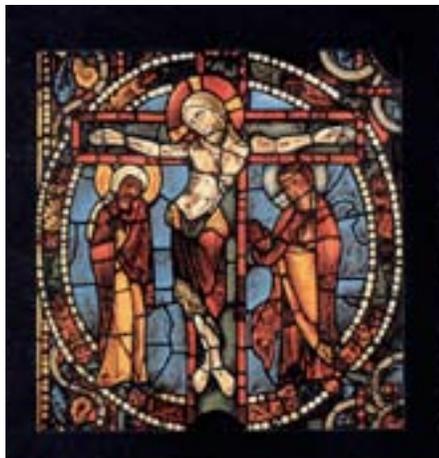


Fig.33-Vitral. Hacia 1150. S.XII. Catedral de Chartres, Francia.

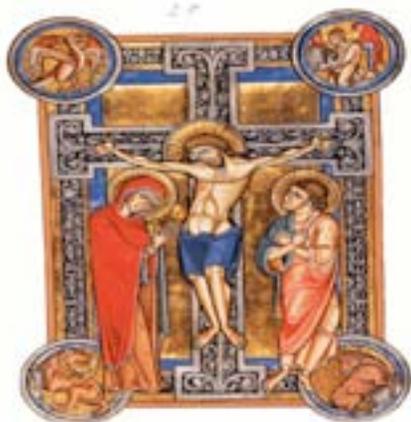


Fig.34. Enluminure, hacia 1200-1232. S.XIII. New York, Pierpont Morgan Library.

Con el desarrollo de la arquitectura de estilo gótico en el siglo XII en Francia, encontramos diferentes variantes y soportes que servirán para plasmar la imagen de la crucifixión de Cristo. En las catedrales encontramos grandes ventanales adornados con vitrales como los de la catedral de Chartres figura.33, uno de los mejores ejemplos de este particular arte. Y también una manera muy clara de manifestar el dolor a través de la luz del sol tamizada en el acomodo del vidrio de diferentes colores, magnificando el dramatismo trágico y espectacular. Hay que considerar también que en la manufactura de estos vitrales los programas iconográficos se encomendaban tanto a los artistas como a los artesanos, ya que sin ellos no habría sido posible su realización.

Hacia 1200-1232, siglo XIII, hallamos en cuanto al desarrollo artístico de la época, diferentes soportes para la representación de las obras con temas religiosos que se realizaron en catedrales, bóvedas, castillos y palacios, donde notamos el estilo decorativo gótico curvilíneo inglés y la difusión del gótico rayonante. En diferentes ilustraciones, vemos imágenes de la crucifixión de Cristo y de la vida de los santos también sobre diferentes soportes, como en las ilustraciones iluminadas de los textos religiosos que apreciamos en la figura.34. Estos artífices dejaron testimonio tanto de voluntad creadora, y dominio técnico como del sentimiento de profunda espiritualidad religiosa.

Estas características se extienden hasta ya bien entrado el siglo XIII, donde las encontramos en una de las primeras representaciones elaboradas en mármol de la crucifixión de Cristo. Un relieve exquisitamente tallado, del artista Nicola Pisano, en el Bautisterio de Pisa, hacia 1200 Figura.35. En esta espléndida talla comprobamos el oficio del artista, tanto en el detalle agudo y minucioso como en el tratamiento de los personajes, considerando también el volumen; consiguiendo en la expresión de cada uno de los personajes el dramatismo correspondiente al tema que se desarrolla en esta imagen, donde advertimos a través de la disposición esta imagen la disposición de los personajes, el respeto a los códigos iconográficos del momento. Destacan en primer plano a la derecha de Cristo, la Virgen María, quien se desvanece en los brazos de María Magdalena a causa de la angustia de ver crucificado a su hijo, clavado en la cruz, con las manos abiertas y su mirada dirigida a su madre. A la izquierda de Jesús; un grupo de fariseos que complementa esta escena, muestra su dolor, revelando el asombro de ver al hijo de Dios crucificado.



Fig 35-.Nicola Pisano, mármol hecho hacia 1260, Bautisterio de Pisa. Italia. 1260



Fig.36. .La Crucifixión: Legendario de Ratisbona, anónimo hacia 1270. Siglo XIII. Reproducido con la autorización de la Dirección.

diversos ejemplares hacen patentes durante este siglo, variando en las representaciones el contenido iconográfico, dimensiones, soportes y técnicas de realización. como en el caso del legendario de Ratisbona Hacia 1270 Figura .36. donde apreciamos la muerte de Cristo como un ritual divino, acto sagrado y de consentimiento. En esta escena la crucifixión, la cantidad de personajes va en aumento. Representa al Salvador clavado a la cruz, por la personificación de las virtudes teologales: sabiduría, obediencia, misericordia y esperanza. En los costados de la víctima, dos grupos de ángeles que sobrevuelan sobre una nube; en el costado del redentor el ángel que representa la fe recoge la sangre preciosa de la herida del costado de la víctima, y a la izquierda del mismo dos ángeles que representan la iglesia. Como testigos de este dolor le acompañan al pie de la cruz la Virgen María madre de Dios y María Magdalena. en esta imagen, las variantes de composición tradicional. se conserva, el formato rectangular acostumbrado en este tipo de legendarios, al centro, la imagen de Cristo crucificado. Sin embargo, los personajes que se encuentran en los pies del crucificado ya no son los flageladores que aparecen en la figura 31, del evangelario de Otón.

En esta imagen personajes más cercanos a la familia de Jesús substituyen a los flageladores, y en sus expresiones denotan tristeza, señalando los estigmas de la pasión sobre el cuerpo de Jesús crucificado: a través de textos en latín se rebela el parentesco de cada uno de los personajes. En esta imagen encontramos elementos de carácter masoquista “te amo pero hago sufrir” es terriblemente contradictorio para nosotros pero el flagelo y el terror al sufrimiento era necesario señalarlos, para imponer entre los fieles la obediencia que de ellos se esperaba. Dentro de la imaginería piadosa del arte gótico, Lasko Peter (1969, p.153.) Comenta “Las emociones más tristes y más solemnes entraban igualmente en el repertorio del artista gótico”

En el siglo XIV, existen variantes de acuerdo con las diferentes regiones y escuelas de Europa occidental, como en el caso de la escuela francesa figura.³⁷ Esta imagen representa la crucifixión de Cristo realizada en una pintura elaborada con tinta negra sobre seda. En ella comprobamos el amplio repertorio iconográfico y la gran cantidad de personajes que invaden la superficie de la pintura.

Subrayamos que esta obra destaca no solamente el acontecimiento de la crucifixión, sino también el técnico, expresando el sufrimiento más que de una manera bruta y terrible como suave y reposada. La calidad de las líneas permite al artista plasmar magistralmente los detalles: los dedos de las manos largas y afiladas de María, la madre de Dios quien ante el sacrificio de su hijo se desvanece, mientras la ayuda María Magdalena y sus demás primas. Al centro Jesús crucificado muerto y flagelado, expresando en su cuerpo delgado y descarnado las heridas por él tormento de haberlo clavado en la cruz. Su cabeza coronada por finas y punzantes espinas de las heridas en su cuerpo brota la sangre preciosa, por tres pesarosos ángeles que sobrevuelan a los costados de la víctima recogen en copa la sangre preciosa: la cruz; al lado izquierdo del crucificado aparece de rodillas San Juan apóstol, con rostro afligido, cerrando los puños de sus manos en señal de angustia y pérdida esperanza. Atrás de él tres personajes, que en orden de tamaño y de la manera como se visten, representan el poder y la clase social.

En esta imagen destacan la persona que muestra en sus manos la lanza que contiene en la punta hiel y que dirige a la herida del costado de Jesús, para patentizar más el dolor. Unode los personajes publicos sostiene una cartela en direccion al crucificado, acompañado esta acción con un texto que dice “este es el hijo de Dios.” Y tres de de los cuatros evangelistas cuentan la anécdota de un centurión romanopresente en la crucifixión que exclamó; “Realmente era el hijo de Dios”.



Fig. 37, Escuela francesa. Anónimo. 1345. Siglo, XIV. Tinta negra sobre seda, París Museo de Louvre.

Habitualmente señala con el dedo a Cristo, mientras habla, (sus palabras aquí son claramente legibles en latín) y a él frecuentemente se le representa a caballo.) Para hacer más real el sufrimiento de Jesús, a sus costados, están Dimas y Gestas, ladrones que lo acompañan en este sacrificio, sin embargo en sus cuerpos no aparece ninguna clase de flagelaciones, solamente están atados sobre la cruz en la parte superior de la misma, sobre la cabeza de Jesús destaca una cartela que dice: “he aquí el rey de los judíos, y a manera de remate, tres arcos góticos cobijan al centro un pelicano que se desangra del pecho en señal de sacrificio, para dar de comer a sus crías, apoyando la idea de la víctima que se inmola misma, para dar de comer a sus hijos. En sus extremos, dos arcángeles que rematan esta imagen. Para nuestro estudio señalamos la recurrencia del número tres, ya que es un elemento básico en la conformación simbólica de esta imagen, y que surgirá y desaparecerá de acuerdo con su momento histórico y los artistas que lo representen.

sin embargo el patetismo y dolor acompañan esta imagen, destacamos la preferencia por mostrar el sufrimiento, en este sentido desfilan las imágenes todas y cada una de ellas: las humanas, las divinas, las que murieron, las figuras polimórficas y hasta los animales que anidan sobre la cruz. No hay otra cosa más que drama, sangre un espectáculo, de dolor, tristeza .Y no solamente en el caso de la crucifixión de Cristo, sino también en la vida de los santos.

La obra plástica relata a través de imágenes los recursos iconográficos que convenían al mensaje y contenido de a las variantes de una estructura social específica ¿o es acaso la verdadera manifestación de fe? Lo evidente es la maestría con la que el autor desarrolló esta magnífica imagen, donde la técnica y estilo nos revelan la pasión con la que el artista se entregó en esta obra, captando toda la imaginería propia de la época.

Es por consiguiente una imagen que influye en la plástica, como en los objetos de culto y sus expresiones en arquitectura; un periodo verdaderamente rico en este tipo de expresiones, que ahora nos deleitan y nos ayudan a entender como a través del tratamiento plástico, encontramos el sabor visual de como se representan los personajes, tanto en su factura técnica como en la expresión ; nos remitan aquellos del paleocristiano del siglo VI , simples, rayando en lo naif , no obstante que los hechos relatados sean de dolor, martirio y sacrificio.

Durante los siglos XV, al XVII, surgieron en diferentes regiones de Italia y fuera de ella artistas, estilos y escuelas que caracterizaron el acento de este fragmento de la historia. Citaremos los que más convienen al interés de este estudio y que por sus características nos muestran desde diferentes perspectivas, cómo la idea del sufrimiento evoluciona formal y significativamente la expresión plástica de acuerdo con el pensamiento de esta época.

Grolier (Vol.2 1974, p.5). Aunque la historia del arte en Italia se remonta a épocas muy anteriores a la era cristiana, trataremos este tema a partir del arte moderno el que comenzó a mediados del siglo XIII. El arte etrusco, romano precristiano y el cristiano a partir del año 313, año de la tolerancia del cristianismo en el imperio romano, no debe olvidarse, pues sirve de fundamento a toda la pintura y escultura italianas. En el siglo XIII se produce una ruptura con el pasado, así lo comprendieron Vasari , biógrafo y crítico del arte del siglo XVI, y sus contemporáneos, al considerar fundadores del arte moderno a Cimabue y Giotto.

2.3. Siglo. XV al XVII



Fig.38.La crucifixión de Amberes .De Antonello de Messine, óleo sobre madera 1475. Siglo XV. ..Escuela Italiana. Museo de Loo Schone Kunsten.

A principios del siglo XV aparece en Europa el renacimiento o sea el retorno de los estilos grecorromano y el desarrollo del estilo gótico alemán, con una tendencia a los efectos espaciales y expresiones de realismo tanto en la pintura, como en la escultura.

Lejos de olvidar la expresión y maestría de la escuela francesa, la pintura italiana también se impone, no solamente por su enorme sensibilidad a la luminosidad “de .los colores y tonos aterciopelados del artista Antonello de Messine Grolier (Vol.2 1974,p.22).figura.38 Antonello de Messine hacia 1430-1479. Siciliano de nacimiento, fue uno del los pintores que introduce la técnica al óleo en Italia y el más importante del sur de Italia en el siglo XV .con una fuerte influencia de las escuelas Franco Flamencas, debido a tener por rey a Renato de Anjou. La crucifixión de Amberes.Figura 38 nos muestra la técnica al óleo muy perfeccionada, al igual que los primeros flamencos y superior a la corriente en Venecia y otras partes de la Italia.” Con la sutileza del trazo y pincel que es propia de su maestría, Antonello crea una imagen suave y aterciopelada que contrasta con el triste suceso de la crucifixión de Cristo, donde los cuerpos de los ladrones parece que se catapultan en dirección al crucificado como en una danza de muerte que se dirige al infinito, para abrir paso a Cristo muerto pero sereno.

Esto marca un sutil contraste con la técnica, donde los personajes son pocos, los necesarios para profundizar la escena, que se fuga en un horizonte clásico. En el primer plano aparecen dos personajes conocidos como María Magdalena y la madre de Dios, en reposo, en el reposo de la muerte, que a pesar de ser violenta por la situación, no se refleja en ninguna persona. Esto de alguna manera marca una constante respecto de la idea del sufrimiento que manifestaban los artistas del paleocristiano.

En la pintura de la crucifixión de Cristo figura.39, que realizó el pintor veneciano Carlo Crivelli, nacido en Venecia hacia 1430 esta obra está plena de fantasía, capricho y de tintes del gótico tardío. Nos sorprende totalmente por su dominio técnico, que lejos de suavizar la expresión del sufrimiento en los rostros de los personajes, los exagera, y donde toda la atención del observador se dirige hacia los rostros; inclusive el formato que por su verticalidad y manejo de la perspectiva realza los planos rectangulares superpuestos que estrechan la escena, le confiere un aspecto más angustioso, y es tremendo el impacto humano que logra comunicar en los rostros de María Magdalena y la madre de Jesús; el crucificado aparece también agotado y con las huellas de la muerte presentes en el rostro, y sobre todo la muerte descansa sobre sus piernas, que dirigen la atención al lugar donde se encuentran las osamentas de Adán y Eva. El cráneo como constante de lugar, origen y regreso. A este pintor estuvo lo influyó la iconografía cristiana, destaca los personajes bíblicos, es decir, el estilo romano renacentista.

En esta dirección Fleming William (1971. P.190.) Señala cómo, el humanismo florentino y su sucesor, el humanismo romano, fueron consecuencia de una readopción de los valores de la antigüedad grecolatina, como un intento de reconciliar las formas paganas con las prácticas cristianas, un deseo de reinstalar la filosofía de Platón y reinterpretar la de Aristóteles, y por encima de todo, redescubrir el mundo y al hombre.

El humanista renacentista no tuvo como actitud la orientación a la religión ni la ciencia. Substituiría los dogmas bíblicos y litúrgicos con la autoridad de respetados escritores clásicos. Al mirar hacia adelante, halló antecedentes y raíces más convenientes y convincentes en las civilizaciones de Grecia y Roma, más que en el pasado medieval inmediato.

De Salas Xavier (1974, p. 28.) Comenta Alberto Durero en 1471 siglo. XV fue pintor, artista gráfico, humanista de inmensa capacidad intelectual. Se interesó en las matemáticas, la geografía, arquitectura; escribió tratados de geometría y perspectiva, fortificación, proporción, y dejó mucho material para un tratado de historia del arte.



Fig.39.La crucifixión de Cristo .Carlo Crivelli , óleo sobre madera 1490-91.sigloXV. Pinacoteca de Milán.



Fig.40.Crucifixión de Alberto Durero. Grabado siglo XV.1471.

Con Alberto Durero, reconocemos, a uno de los más grandes personajes en la historia artística. Su obra, tanto en la pintura de caballete como en el dibujo nos muestra por medio del grabado, la línea clara, precisa, fuerte y evocadora el trazo del buril y de la punta seca, en un diluvio de finura y expresividad; además en negro y blanco. Esto ayuda a aumentar el patetismo de la imagen y a destacar la personalidad del artista, al sugerir acertadamente el dramatismo imperante que recorre la escena, confiriendo a la imagen un acucioso sentido de dolor y sufrimiento en las actitudes de los personajes, donde las súplicas, desmayos, ruegos, conformidad y abandono conforman la totalidad de este grabado.

Parece que el tema de la crucifixión tenía una fascinación extraordinaria, porque de varias maneras la muerte era el personaje intrínseco que algunas veces lo expresaba sutilmente a través de reflexiones gráficas, donde insinuaba las pasiones y debilidades del ser humano, como lo atestigua en el grabado de la crucifixión figura.40

Este artista supo tratar un sin número de imágenes cotidianas, alusiones a las virtudes y escenas de la vida de los santos. Es sin duda impresionante el trabajo expresado en una técnica tan complicada como el grabado, y en casi todas en las que nos sorprende por la exactitud del trazo.

En la Italia del siglo XVI encontramos a Rafael de Sanzio, el más joven de los tres artistas más grandes del Renacimiento. De su gran y variada obra tomaremos solamente la pintura de la crucifixión de Cristo, que pintó en 1500. Es interesante esta representación porque a pesar de lo clásico de la composición, nos sorprende que lo pinte alrededor de los 17 años que nos muestre la idea decantada del sufrimiento.

Monteverdi Mario (1974, pág. 135,) comenta Raffaello Sanzio era hijo de un pintor local de Urbino, que quizá viviera lo bastante para enseñar a su hijo los rudimentos de la pintura. Hay un fresco La virgen y el niño, en casa de Urbino que se supone ser la primera obra de Rafael, aunque tal vez sea la del padre, que murió en 1494. Los años siguientes de Rafael, son oscuros. El primer documento es de 1500, cuando recibió el encargo de participar en un cuadro hoy perdido. Por entonces es casi cierto que había ya trabajado con Perugino en los frescos de Perugia; aunque solo tenía 17 años, parece que ya había dejado atrás a Perugino.

En la imagen de la figura 41 advertimos cómo, Rafael supo ver las posibilidades estéticas y las explotó y cómo substituye el pesimismo secular de sus antecesores, mostrando el recorte de las figuras en un fondo cuidadosamente estructurado, mediante el uso de la perspectiva y de los colores claros y aterciopelados, permitiéndole suavizar lo triste de este acontecimiento.

El Cristo aparece espectacular y crucificado. Al centro y sobre su cabeza está en la cruz la cartela tradicional y a sus extremos la noche y el día que los representa por los astros (el sol y la luna) derivados de una iconografía preconcebida para esta imagen; flotando a sus extremos, dos ángeles recogen en copas la sangre preciosa de sus tres heridas, el de la derecha de Cristo, dirige su mirada hacia el sol que representa la luz, y el ángel de la izquierda bajo la luna que representa la noche, dirige su mirada hacia la Virgen María y María Magdalena.

En cuanto a los personajes que están a los pies de la cruz, a la derecha, la madre de María, Santa Ana, vestida de negro en señal de luto, y de rodillas San Juan apóstol con el pecho abierto revelando pena y dolor. A la izquierda, la Virgen María de rodillas y María Magdalena de pie, que nos sugieren sutilmente en el lenguaje de sus rostros y manos, la pena y dolor que las mueve. Esta pintura es uno de los ejemplos más bellos en representar el drama de la pasión y el sufrimiento de Jesús.



Fig.41.Rafael óleo sobre madera 1505, siglo XVI. Galería Nacional de Londres.

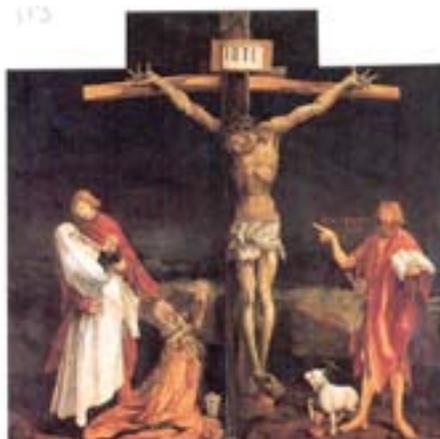


Fig.42.Mathias Grunewald, óleo sobre madera. Siglo XVI.1515.Museo de Colmar Francia

Rafael estaba bajo la influencia de otros pintores y nobles poderosos, que en gran medida lo ayudaron a establecer ya no un estilo, sino más bien, una serie de códigos que se manifiestan en la representación de la crucifixión de Cristo.

Durante los siglos XV y XVI se advierten grandes cambios, tanto en la manera de mostrar la imagen como el grado de dramatismo específico en la misma, vemos cómo, en las primeras décadas del siglo XVI se constituye uno de los periodos más brillantes en la historia de la pintura de los países germánicos, es innegable la talla de autores como Grunewald, figura .42. (Más próximo a lo medieval) y de Alberto Durero, figura.40. , Considerado como el primer artista del norte de Europa que comprendió el espíritu del Renacimiento italiano. Distinguiamos también, a Cranach, Altdorger, Grien o Holbein que definen, en su conjunto, un momento de florecimiento artístico notable.

Ejemplo fundamental para este estudio, por la manera de representar la idea del sufrimiento y su carácter necrófilo, y que de alguna manera inspira a otros artistas en el futuro para representar la tortura, sufrimiento, dolor y patetismo, la encontramos en la pintura al óleo sobre madera, que forma parte del retablo de Insenheim , del artista alemán Mathiaz Grunewald. Horst Vey (1974 p.13.) Comenta Grunewald nació probablemente en Wurzburg entre 1470 y 1480. Mathis Gothardt, llamado Grunewald fue contemporáneo de Durero, pero totalmente distinto de este. La Crucifixión de Grunewald es una prueba de que el espíritu estático gótico continuaba en la época de Rafael y Durero. Grunewald estaba familiarizado con la perspectiva y el espacio renacentistas, pero a diferencia de Durero, usaba las técnicas del Renacimiento simplemente para realzar el impacto emotivo de sus imágenes .La figura terrible de Cristo en la crucifixión es medieval en su evocación de la agonía y la fealdad de la muerte por tortura.

En la imagen de la crucifixión, figura 42. Las figuras son angulosas y extrañas y anuncian el expresionismo casi con cuatro siglos de anticipación, las imágenes destacan sobre la oscuridad del cielo, y la crucifixión representa verdaderamente la muerte de la carne con un carácter fantástico y lúgubre de gran fuerza trágica.

Al principio del siglo XVII en Holanda, notamos una gran progresión de estilos ligados al renacimiento y de influencia italiana, además de la aparición de tendencias barrocas al lado de un clasicismo muy razonado.

Este género de representaciones muestra variantes en cuanto a la disposición del crucificado. El profesor Hammacher A.M.(1974 p. 28,) comenta. El artista Jan Brueghel que nace en Bruselas se distinguía por pintar paisajes, fruta y flores de textura tan fina y aterciopelada que se le dio el sobrenombre “el de terciopelo”. En la figura 43, Jean Brueghel destaca en esta

crucifixión el uso de la perspectiva y de la sección áurea como elementos regentes en la composición.

En este caso observamos que la crucifixión queda en un segundo plano, con los personajes más importantes al centro de la pintura, destacando la idea del dolor en la Virgen María, quien aparece en el centro de la composición y parece desmayarse. Mediante el hábil manejo del color logra crear atmosferas suaves y finas para resaltar en forma de zig-zag los momentos más significativos de la pasión, rodeados de un colorido extraordinario, acentuado por luces y sombras ascendentes. De esta forma consigue encubrir el carácter del sufrimiento y lo convierte en un acontecimiento donde la mayoría de los personajes aunque de expresión violenta, crean por si mismos los puntos direccionales de esta composición a través de una perspectiva en espiral.

En este siglo notamos la drástica desaparición de paisajes abarrotados de imágenes, para propiciar la imagen o centrarse en el crucificado. En este reglón, en distintas regiones de occidente, manifiestan un claro interés por retratar la escena de la crucifixión siguiendo las mismas pautas de composición.



Fig.43.Jan Brueghel, óleo sobre madera .1604. siglo XVII. Galería de los Uffizi. Florencia



Fig.44.Hendrick Ter Brugghen. Óleo sobre tela ,hacia 1625, Siglo .XVII. Museo Metropolitano de Arte en Nueva Cork

El profesor Hammacher A.M. (1974, p. 114). Comenta Hendrick Terbrugghen, nacido en Deventer en 1588, fue discípulo de Abraham Bloemaert antes de marchar a Italia en 1604. Permaneció en Italia hasta 1614, fecha en que regresó a Hul-trecht, llegando a ser uno de los principales miembros de la escuela de esta ciudad. Pintó asuntos religiosos y algunos cuadros de género, en sus cuadros se encuentran elementos de Cavalieri d, Arpino en el colorido, de Orazio Gentileschi en el preparado de los colores, y especialmente de Caravaggio en algunas de sus figuras y en los efectos de iluminación que dan volumen a las formas. El arte de Terbrugghen, comparado con el de Joachim Wtewael y el de Bloemaert, es sosegado y tranquilo, interpretando las formas y las texturas por medio de reflejos y luz.

En la figura.44, admiramos en esta crucifixión, la atmósfera que se respira es de tragedia, sin embargo, la expresión de los personajes que le acompañan parecen estáticos y sosegados destacando las formas y las texturas de los vestidos de los personajes por medio de reflejos de luz, suavemente atenuados, en el fondo de la parte baja de la pintura, mientras que en la parte superior dominan los tonos oscuros dramatizando la figura convulsa de Cristo. Por medio de este sistema confiere a los tres personajes un patetismo extraordinario; el Cristo está muerto en expresión de dolor, la corona de espinas casi des-encajada de la cabeza se inclina hacia abajo en señal de dolor y de muerte, la angustia en los rostros de los personajes que lo acompañan hacen eco de este inevitable sufrimiento. Es un cuadro muy bien logrado, ya que los tres personajes expresan la idea de muerte y sufrimiento de una manera muy limpia y humana.

En relación con esta época, decimos que la representación del hombre por el hombre, es decir la idealización del hombre a través del sufrimiento, un Dios único a través de su hijo único ¿será ésta una razón válida para que en este siglo y en diferentes regiones de Europa se representen casi solos? O solamente es un acuerdo entre los programas iconológicos del momento; en todo caso la evidencia es concreta y va más allá de las fronteras regionales para imponer su sello durante el siglo XVII.

Bayon Damián (1976, p. 171). Comenta Pedro Pablo Rubens nació en Siegen (Alemania), de padres flamencos desterrados, el 28 de junio de 1577. Su abuelo paterno fue un prospero farmacéutico de Amberes cuyo hijo Juan padre del pintor, estudio derecho e incluso viajó a Italia con el fin de perfeccionarse, frecuentando las universidades de Roma y de Padua. Este Juan Rubens iba a conocer en 1561 un año fasto: al mismo tiempo es nombrado magistrado municipal en Amberes y contrae enlace con María Pypelinckx, que iba a ser la madre de su numerosa prole.

Todo este proyecto de felicidad va a ser contrariado por la marcha de los acontecimientos. La mano del ocupante español se vuelve más dura de lo que había sido en tiempos de la gobernadora Margarita de Parma, hija del Emperador. Y como se sospecha que Juan Rubens se ha hecho calvinista, no hay duda que las autoridades lo vigilan o, al menos, él se cree vigilado. Cuarto hijos le han nacido ya a Juan cuando, en 1568, los condes de Egmont y Horn pagan con sus vidas en la Plaza de Bruselas sus intentos libertarios.

Pierre Paul Rubens, parte a Italia en 1600, y en Venecia modificó para siempre su técnica del color, al darse cuenta del maravilloso color de Ticiano, Tintoretto, y Veronés. Vivía en el norte de Italia como pintor de cámara del duque de Mantua. En corte tan ilustre, Rubens estudió las extensas colecciones de pinturas y esculturas antiguas del duque. Se le conocen dos estilos, uno pictórico derivado de fuentes italianas y otro de estilo clásico compuesto de estudiadas composiciones y frescos colores como vemos en la crucifixión de la figura.45. En esta representación, la crucifixión de Cristo refleja el gusto de la época por los personajes retratos idealizados con diferentes temáticas, tanto mitológicas como bíblicas. En esta dirección, el artista nos muestra la crucifixión de Cristo de una manera muy sobria y elegante, un Cristo solo, muerto, como lo atestiguan sus facciones, en una atmosfera melancólica y de hondo sufrimiento.



Fig.45. Pierre Paul Rubens, óleo sobre madera, hacia 1612. siglo, XVII. Pinacoteca de Munich

Así lo atestigua el tratamiento del cielo donde amenaza la tormenta, que representa la inevitable tragedia de la muerte del hijo de Dios. Sin embargo, gracias al tratamiento lumínico sobre su cuerpo, destaca la parte del dorso que gira en un suave escorzo que armoniza un cuerpo casi desnudo, proporcionado, de suaves contornos; las partes parecen esculpidas, revelándonos la preferencia del artista en mostrar en esta imagen a un Cristo idealizado, un Jesús dolorido y llagado por los estigmas que aparecen en brazos pies y costado de su cuerpo. Sin embargo el tratamiento en este cuerpo es hermoso casi poniéndole todo el valor, por la falta de personajes que normalmente acompañan esta escena. El tratamiento del fondo oscuro contrastan con la luminosidad del cuerpo, solamente lo acompaña la cartela, a manera de la explicación que resalta.

En esta dirección y durante el mismo siglo XVII, encontramos en España a los pintores Francisco de Zurbarán y Diego Velázquez, en los que hayamos ciertas preferencias en la representación de un Jesús crucificado: ocupando la totalidad del soporte, que destaque solamente la figura de la víctima sobre un fondo oscuro, sin exageraciones o deformidades en su cuerpo.

En el caso de pintor Francisco de Zurbarán, de Salas Xavier (1974, p. 214). Comenta Francisco de Zurbarán nació de una familia campesina, en el pueblo de Fuente de Cantos, cerca de Badajoz. Cuando tenía 12 años, se le noto afición a la pintura y lo enviaron a Sevilla, donde en la escuela d pintura de Juan de Roelas hizo extraordinarios progresos. Cuando dejó la escuela a los 16 años, ya tenía reputación de artista en la ciudad y fue inmediatamente empleado como aprendiz en el taller de un pintor de bordados de la ciudad, Pedro Díaz de Villanueva. A los dos años de trabajar aquí, era ya un técnico excelente en la materia. Por esta época conoció a Velázquez que era entonces aprendiz en Sevilla. Lo mismo que este, Zurbarán tomó también como modelos las pinturas de Caravaggio y José de Ribera. Esta influencia perduro en él, y ponía en su pintura grandes manchones de sombra y de luz que había aprendido de las obras de los grandes pintores, lo cual le servía como medio de expresar su sentido del volumen.

El realismo, que era que era la base de su estilo primero, lo adquirió de Juan Martínez Montañés, Caravaggio y Rivera, lo cual le inspiró el dar a los rostros de Los Apóstoles, por ejemplo, pintados hacia 1623, facciones de rudos campesinos, de expresión realista y natural. Por ahora, Zurbarán no estaba aun interesado en lo ideal.

No obstante en la crucifixión de la figura. 46 encontramos la idealización del Cristo hecho hombre y solo, que no está muerto todavía, el artista le confiere la esperanza de que el sufrimiento que su sacrificio por los hombres le causo perdoné los pecados humanos ante Dios, la expresión es más bien de un abrazo porque justamente los brazos se proyectan para recibir la gloria o la vida después de la muerte; es una actitud reposada y tranquila de alguien que espera y perdona, los pies inclusive están apoyados en una ménsula de madera para confirmar esta actitud que magnificada brillantez que emanada de su cuerpo y un cendal vaporoso que parece flotar alrededor de las partes púbicas de Cristo.

La comentada dualidad realismo-simbolismo de la plástica del siglo XVII español ha enfrentado a muchos historiadores de arte, que adoptaron de manera cerrada, una u otra interpretación. En el Concilio de Trento se aconsejaba un arte claro, sencillo y comprensible, que tuviera una interpretación realista, que estimulara la piedad. La pintura y la escultura de este periodo evolucionarían hacia un arte cada vez más conceptual, críptico y simbólico, que escultores y pintores abordaron principalmente.

Por expreso deseo de la iglesia católica se fomentó el culto a los santos y la representación de sus vidas, para que de ellas el pueblo tuviera el ejemplo. Lo que proporcionó trabajo artístico ininterrumpido a muchos artistas.



Fig. 46. Francisco de Zurbarán, óleo sobre tela, hacia 1627-29. Siglo XVII. Museo de Bellas Artes, Sevilla. Programas iconológicos de la época.

De esta manera, la monarquía española se erige en defensora de la iglesia católica y de los principios que se concretaron en el Concilio de Trento; el arte se puso al servicio de estos ideales, y de ahí la preferencia por los temas religiosos, especialmente aquellos que la reforma había despreciado. Pero también son importantes los temas de retrato de reyes, príncipes y nobles, los autorretratos de los artistas, por la preocupación que ellos tenían de su propia imagen; así como los muy característicos bodegones, con o sin intención simbólica.

Las flores, frutas, verduras y animales muertos, que escondían bajo su estatismo un significado profundo hasta representar esqueletos y calaveras; las vanidades, como medios para expresar la cortedad de la vida y lo innecesario de los bienes materiales. El tema de la muerte lo trata desde dos visiones opuestas: la macabra y la triunfal solemne.

En esta dirección, Diego Velázquez Grolier, (1974.p.210) nació en Sevilla, en 1599. Su padre Juan Rodríguez de Silva, procedía de una familia portuguesa establecida en Sevilla solamente dos generaciones antes. Su madre Jerónima de Velázquez era de familia distinguida, y Diego usó este nombre materno para firmar sus obras. Sus padres no eran ricos, pero le dieron educación esmerada. Primero estudio latín y filosofía y, más tarde, pintura con Francisco Herrera.

Con la influencia de Caravaggio y Montañés, Velázquez encontró las bases para su estilo maduro, en un estudio detallado de la naturaleza de las cosas y en el vivo sentido de lo real. Conserva a lo largo de su carrera la dignidad y su identidad; perfeccionó su arte en los retratos de la corte en pinturas históricas, siguiendo la línea que comenzó en sus naturalezas muertas, escenas domésticas y cuadros religiosos.

Al igual que Zurbarán y Rubens, Velázquez trata al personaje de Cristo individualmente o en la cruz, el estudio de su cuerpo lo representa luminoso y reposado, la atmósfera que lo acompaña es respeto; tristeza y luto, apoyado por el contraste del fondo oscuro; la corona de espinas que ciñe su cabeza expresa el dolor no tanto por las heridas que las espinas le causaron, sino por la sutil aureola que despide su cabeza con la idea del sufrimiento y no abigarrada; ya que toda la atención se centra por su simetría y contraste en el Cristo.

Por su parte Gallego Julián (1976, p.90 y 98). Comenta, nunca hay en él defectos de dibujo y la atmósfera esta expresada por la penumbra o la luz, como en Caravaggio, pero con más delicadeza y menos afectación dramática. Ya de mozo muestra una serenidad, una calma, un sosiego que en su época eran signos de majestad.

Como en el caso, De la figura 47 el Cristo crucificado, del convento de San Placido (hoy en el Prado), tema del que ha quitado sangre y dramatismo, concentrando su interés en el estudio de un apolíneo desnudo que se recorta sobre el oscurísimo fondo. Según el consejo de Pacheco, pinta los pies sujetos con sendos clavos. En esta dirección Moreno Villa (1992.p.145.) comenta .Cristo, es un cuerpo visto, pero sobre todo un cuerpo estudiado. Estudiado para que serene el ánimo con su enorme simplicidad hermosa y nos aleje de la carne hacia la contemplación de la muerte serena.



Fig.47.Diego Velázquez, óleo sobre tela. Hacia 1631-32.siglo XVII. Museo del Prado Madrid

2.4. SIGLO XVIII al XX

En el siglo XVIII, los artistas exploraron muchas clases de asuntos nuevos, la iglesia y la aristocracia no eran ya los únicos patrocinadores. La rica clase media también deseaba cuadros para adornar sus casas, y para perpetuar sus gremios y corporaciones. El retrato crecía constantemente en importancia. En el destacaron Anthonis Van Dyck, Cornelius de Vos y Bartholomeus Van der Helst.

Por primera vez el paisaje y la naturaleza muerta se consideraron temas, de valor por propio derecho, ya nunca más fueron papeles secundarios. Pintores flamencos y holandeses se deleitaron en plasmar flores y frutas en un estilo ilusionista ricamente detallado. En esta época, muchos artistas buscaron o se inspiraron en los patrones, paisajismo, el retrato los temas de toda índole. Hay un verdadero sentimiento por el paisaje, precursor del siglo XIX. En este siglo destacamos a los pintores como Fragonard, David, Girordet, Gerard y Guerin. Surge la presencia del pintor Pierre Paul Prud-hom, que trataba los temas clásicos a la moda y los interpretaba siempre con una finura y una delicia graciosa que nos hacen recordar el siglo XVIII.

En sus retratos se mostraba hostil, impersonal y árido como es el neoclasicismo, pero vuelve a la técnica vaporosa y esfumada de Leonardo y Correggio.s de Jaques Louis David. A los 16 años le mando el Obispo de Macon de su casa en Cluny a la Academia de Dijon, donde empezó a estudiar. Después trabajo para grabadores en parís y en 1784, con el dinero de un premio, fue a Roma donde hizo poca labor, pero luego ser amigo del escultor Antonio Canova. Su propia pintura no es de estilo neoclásico, sino fuertemente influida por Leonardo y Correggio.

(Grolier Vol.5 p. 74.1974). Prud-hom fue el más original de los contemporáneos de Jaques Louis David. A los 16 años, el Obispo de Macon lo envió a su casa en Cluny a la Academia de Dijon, donde empezó a estudiar. Después trabajó para grabadores en París, y en 1784, con el dinero de un premio, fue a Roma donde hizo poca labor. Pero llegó ser amigo del escultor Antonio Canova. Su propia pintura no es de estilo neoclásico, sino fuertemente influida por Leonardo y Correggio.

En la Figura .48. Observamos cómo el artista muestra la influencia del siglo pasado y la preferencia por imágenes con el colorido oscuro; pero en 1865 adopta el principio de este siglo, que entretiene la pintura con un destino social. En esta crucifixión, Cristo aparece a la derecha del cuadro en primer plano joven y sin barba, con las piernas encogidas y los pies clavados, que descansan en el zoclo de la cruz, mientras que los brazos y la mayor parte de su rostro quedan en la penumbra, que une la expresión de dolor.

Advertimos que la idea del dolor no es el arquetipo correspondiente a las escuelas italiana y española del siglo XVII, que mostraba la figura principal al centro de la composición, y sobre el cuerpo las heridas o deformaciones para hacer más dolorosa la escena. El autor quiso disimular el dolor con el manejo del claro oscuro, ocultando los rostros de los personajes generando una atmósfera de misterio y penumbra como en la expresión de María Magdalena quien de rodillas junto a Cristo, cubre con su mano derecha los heridos pies, de Jesús, la Virgen María yace en los brazos de Santa Ana, que se pierde al fondo de la pintura en una dramática sombra de dolor.

El movimiento de la luz sobre el cuerpo de Cristo lo convierte en un elemento dinámico, de fuerza y dolor, como si el sufrimiento tuviera movimiento ascendente, que nos sugiere el reino celestial, mientras la cartela parece desprenderse en señal de pérdida. tarse y expresar sus inquietudes. En la imagen de la crucifixión de Cristo, el dolor y sufrimiento. A finales del siglo XIX encontramos en la obra del pintor ruso Nikolai Gay, Con el arribo del siglo XIX, nuevas corrientes plásticas e intelectuales se abren paso, como el impresionismo y el manifiesto surrealista, que sirvieron a los artistas para manifestarse y expresar sus inquietudes, en una nueva imagen de la crucifixión de Cristo, de dolor y del sufrimiento.

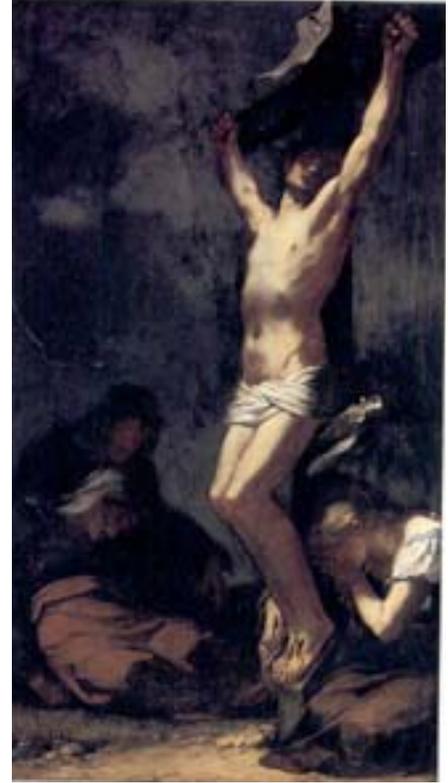


Fig.48.Pierre Paul Prud ' Hon. Oleo sobre tela hacia 1722.Paris Museo de Louvre.

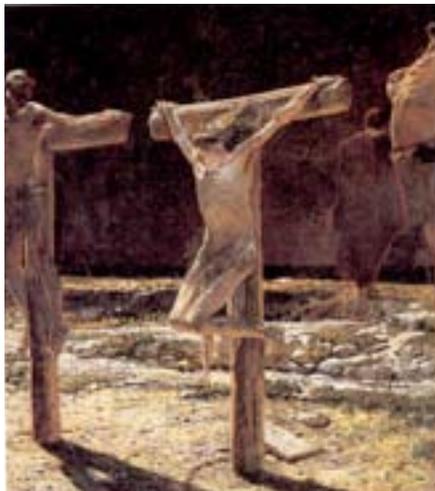


Fig. 49. Nikolai Gay, óleo sobre tela, hacia XIX 1893, Paris Museo de Orsay.

(Fr.wikipedia.org/wiki/Nikolai, 2008, p.2 y 4). A finales del siglo XIX encontramos a Nikolai Gay, Nikolai Gay. Nacido en Voronej , en el seno de una familia rusa de origen francés .Su abuelo emigra a Rusia en el siglo XVIII, y sus padres mueren cuando era niño. A Nikolai lo educa un servidor enfermero de la familia. Termina sus estudios en el departamento de Matemáticas y Física en la Universidad de Saint-Petersburg y la Universidad de Kiev.

Sus últimas pinturas son sujetos extraídos del nuevo testamento. Que apreciaron los críticos liberales de este periodo como Vladimir Stasov y criticaron los conservadores como Ernest Renan. Las autoridades prohibieron estos personajes por blasfemia, ¿Cuál es la verdad? El Cristo o Pilatos (1890) lo retiraron de las exposiciones y no lo admitieron a la Academia Anual de Exposición de Artes; el Tsar Alexandre III le solicita que el Calvario (Gólgota) o crucifixión realizado en 1893 se juzgue chocante y blasfemo, por ello fue retirado y prohibió. Influidor por las tradiciones judeo cristianas, el pintor Nikolai Gay nos expresa en la crucifixión, de la figura 49, una actitud anticonformista, muy distinta a la del siglo XVII, suave y reposada, nos muestra al contrario, el dolor de la agonía de Cristo, al centro de la imagen, con las piernas recogidas sobre la cruz en señal de dolor, porque esta clavado en la cruz sostenido únicamente por las manos, enfatizando este dolor en la cabeza, cuyas espinas y cabellos se adhirieron a la cruz; la cartela que normalmente aparece justamente sobre la cruz, está tirada en el suelo como si la hubieran arrancado con violencia, mientras Dimas a su derecha, parece flotar sobre la cruz con la cabeza rapada y el cuerpo lacerado, dirigiendo la mirada hacia Cristo, en señal de súplica y dolor al ver el sufrimiento de Cristo en su agonía. Gestas, el segundo ladrón, aparece apoyado sobre el travesaño de la cruz con el dorso convulso en señal de impotencia, y al fondo de espaldas, San Juan apóstol, que se desvanece por medio de una veladura manifiestan pena y dolor ante la impotencia por no poder hacer nada para evitar el dolor de Jesús crucificado.

La aparición del impresionismo marca toda una época de búsqueda de un estilo, de experimentar la vida, que dio pauta a muchos artistas para representar, personajes, paisajes, bodegones y todo género de motivos que se expresan a través del simbolismo o sintetismo.

(Grolier Vol., 7, 1974, p. 47.) “Paul Gauguin nació en París en 1840 en un hogar clase media. Tres años más tarde, después del golpe de estado de Louis Napoleón, la familia emigro a Sudamérica... vivió en Lima, Perú. Gauguin comenzó temprano a interesarse por el arte, a dibujar, pintar y coleccionar cuadros impresionistas. El impresionismo le fascinaba. En 1876 conoció a Camille Pizarro, que le emocionó mucho.”

En la crucifixión del Cristo amarillo, figura 50, Paul Gauguin representa la idea del sufrimiento, eliminando los colores oscuros y las heridas demasiado visibles en el cuerpo de Cristo, para cambiar los escenarios por otros de colores brillantes y tropicales; el artista conserva el canon tradicional de las proporciones de las imágenes y su topología.

Aquí no hay programa iconológico, no existe un patrocinador, es la visión particular de un artista que sufre, añora y lo, lleva a expresar su tristeza de esta manera. Los personajes se transportan a tiempos y lugares diferentes. Se visten al estilo de campesinas bretonas en recuerdo de su país natal. En primer plano, a la izquierda de Jesús la Virgen María de espaldas al espectador y con la cabeza inclinada, en segundo plano a la derecha, Santa Ana, vestida de negro en señal de luto, y atrás de ella María Magdalena, que reconocemos por un dejo de cabello rojo que asoma sobre su frente; ambas con las manos juntas, cruzadas sobre sus regazos en señal de pena.

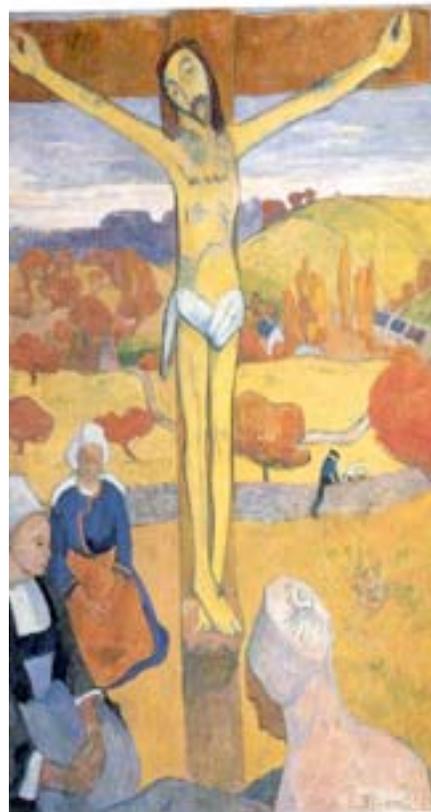


Fig., 50. Paúl Gauguin, óleo sobre tela, hacia 1889. Siglo XIX. Búfalo, Albright- Nox .Galería de arte

Esta transmutación de época marca la diferencia total con las anteriores representaciones de la crucifixión de Cristo; es audaz en cuanto al tratamiento del color, sobre todo en la imagen que presupone tristeza y penumbra, pero aquí la idea del sufrimiento se baña de luz y colores intensos.

Al Cristo no lo modela el refinamiento del volumen, porque es plano y poco detallado, sino la luz sobre el cuerpo, que confiere dolor, frente a un sol poniente intenso y calcinante. No hay otro tipo de referencia de las que vemos repetidas en las crucifixiones anteriores; no hay cartela, el rostro de Cristo refleja tranquilidad y reposo sincero tal vez naïf. A la izquierda a través de un fondo en perspectiva (tal vez San Juan apóstol) que se aleja con la cabeza agachada de respeto y duelo.

Más tarde, en 1900 encontramos al pintor Edvard Munch Grolier Vol.7, (p.1001.1974).“que nació el 12 de diciembre de 1863 en Loyten, al sur de Noruega; su madre murió cuando el tenía cinco años y su hermana mayor cuando tenía catorce. Fue un niño delicado de salud y en su obra aparecen con frecuencia los temas de la muerte y la enfermedad .También a su padre le afectó fuertemente la muerte de la madre, proyectándole a la manía por lo religioso y haciéndolo oscilar continuamente entre la jovialidad y la violencia demente”.

En la pintura de Munch figura.51, la expresión de sufrimiento se eslabona con el expresionismo figurativo, movimiento plástico de esta época. Pero, Munch lo plasma de manera personal y representa en su crucifixión, al Cristo joven, desnudo, suspendido en la cruz, en medio de una multitud que representa como una gran masa de color enviada hacia la víctima. Destaca solo el crucificado con el color claro y la posición correspondiente con la estructura tradicional de esta escena. Pero enorme dolor de esta crucifixión. Cristo está más en los personajes, inclusive Munch participa de la escena en el centro de la composición, de frente al espectador uniendo su dolor al de la Virgen María, Santa Ana y María Magdalena; a la derecha de Cristo Dios un soldado romano y junto a él un personaje de frente que sonríe con ironía reforzando irónicamente el sacrificio de Jesús.

Dentro de la misma corriente, ésta él pintor realista alemán Lovis Corinth. (Grolier. 1974, Vol. 7, p 32.) “Certifica, que nació el 21 de julio de 1858 en Tapiau, en la Rusia oriental. De niño se refugió en el dibujo como defensa contra sus hermanos hostiles. Su padre, que era noquero, noto su disposición artística y lo envió a estudiar precisamente arte en Königsberg, en el Báltico”. En la crucifixión de la figura .52, surge la evolución en la representación del sufrimiento sobre todo cuando no se condiciona a normas y criterios convencionales.



FIG. 51. Edvard Munch, óleo sobre tela, hacia 1900. Oslo .Múnich Museo.

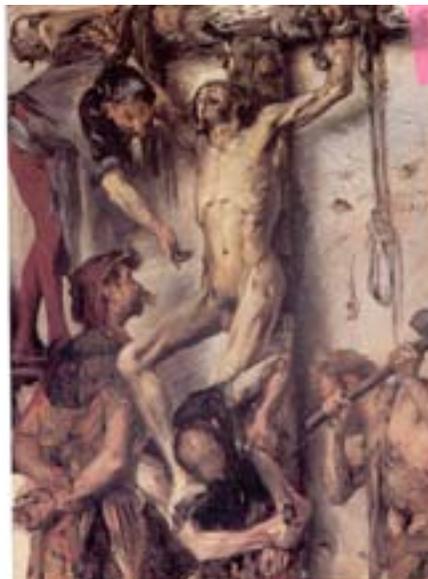


Fig. 52. Lovis Corinth, óleo sobre tela, 1907, Regensburg, Osteutsche Galerie

Esta imagen va más allá de cualquier época, es intemporal en el sentido humano, ya que el flagelo al dolor y la esperanza convergen en esta imagen, donde de la ausencia de sexo la hace todavía más dura y patética (el sacrificio entendido del hombre por los hombres) no hay paisaje que distraiga esta escena, solamente un muro deteriorado como un paredón, donde aparece el Cristo desnudo, amarrado con cuerdas, a la cruz mostrando un cuerpo endeble, con las carnes cansadas y flojas, exponiendo lo frágil del cuerpo humano, su rostro se refleja el dolor del momento, cristalizado cuando un verdugo le clava con un mazo los pies a la cruz. No tiene corona de espinas, la cabeza hacia atrás con los ojos abiertos, expresando el martirio que los sacrificadores le ocasionan y parecen disfrutar, dolor por el tormento ocasionado por los sacrificadores que parecen disfrutar, mientras el personaje de diestra en primer plano, con las manos en la espalda, sostiene justamente el cenital y contempla serenamente la escena.



Fig. 53 Otto Dix, óleo sobre tela, 1948. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Con la obra del pintor Otto Dix figura. 53, nos aproximamos definitivamente al siglo XX y a los hechos políticos, económicos y sociales mundiales que incidieron en todo el mundo y que fungieron como aglutinante en la creación de nuevas expresiones plásticas de contenidos de lucha y crítica social en el encuentro de la noción de identidad territorial y conciencia moral manifestadas en los diversos caminos de los artistas que representaron la crucifixión de Cristo como emblema de protesta.

Más tarde en España, Grolier (1974, vol.8 p. 106,) encontramos al precursor. “Pablo, cuyo nombre completo es Pablo Ruiz y Picasso, recibió sus primeras lecciones de pintura de su padre, profesor de dibujo de Barcelona .Ingreso en la Escuela de Arte de Barcelona en 1895, donde demostró ser estudiante precoz, y más tarde asistió a la Academia de Madrid, de 1897 a 1898.En 1900 visitó Paris...Su interés por el surrealismo se despertó alrededor de 1925, y después de la segunda guerra mundial se trasladó al sur de Francia.”

La obra de Picasso es muy amplia de gran ingenio y variadas propuestas en cuanto al concepto, corriente y actitudes; variantes que determinan su expresión plástica de acuerdo con el momento y espacio político y social. Nos aproximaremos a la crucifixión de Cristo de la figura. 54, concebida entre los años 30 a 40, que corresponden a la factura de la Guernica, pintura con temas de violencia y brutalidad. En esta dirección escogida, transitamos los cambios y transformaciones emergentes de su buceo por el surrealismo abstracto, y cómo el artista modela esta corriente por los campos, colores y figuras orgánico, que al abrazar entre sí para incidir y magnificar el dolor y la ironía en este instante cumbre.

En la pintura distinguimos que las proporciones de los personajes corresponden con la emoción que causa el dolor del sacrificio. De esta manera disminuyen o aumentan, según las dosis del sufrir. Percibimos al Cristo que sobresale de un fondo blanco donde se yuxtaponen las imágenes de la Virgen María con la boca abierta en señal de dolor, y en la diestra de la cruz, los planos se mezclan en colores rojos, amarillos y azules para enseñarnos un sacrificador en menor escala, sobre una escalera, que martilla la mano de Jesús, mientras que en el fondo, en dirección correspondiente, un diminuto personaje a caballo hierde con su lanza el costado derecho de Cristo, sobre bocas abiertas tortuosas, que expresan el sufrimiento de esta inmolación. Sin embargo el pintor no puede eludir la influencia de Grunewald, figura.41, sumando, el aspecto trágico y tenebroso de este pintor. Vemos el sufrimiento condicionado al dolor que el artista le confiere según su búsqueda y encuentros personales y la crítica a una sociedad, construida de violencia y brutalidad.



Fig.54. Pablo Picasso, óleo sobre tela, hacia 1930 .Paris Museo Picasso.



Fig.55. Salvador Dalí, el Cristo DE San Juan de la Cruz. Óleo sobre tela. 1951. Glasgow, Saint Mungo Museum, of religius life and Art.

Ahora vemos a Salvador Dalí, en la figura.55, con la imagen única, que la tradición de los siglos XV y XVI influyó el Cristo invertido está en una perspectiva que señala el cielo que se pierde entre nubes de colores muy oscuros. El interés de este cuadro es la tendencia surrealista onírica, en la posición del artista para ubicar al espectador que substituye al padre creador por él mismo, como autor.

(Grolier, vol.8.1974.p.40.) “Salvador Dalí nació en Felgueras, Cataluña, España el 11 de mayo de 1904, en la calle Monturiol No, 20. Estudio pintura en la Academia de Bellas Artes de Madrid DE 1921 A 1926; sus obras de este periodo reflejan la influencia de varios movimientos del momento: Post-impresionismo, cubismo, futurismo, y el más importante, Pintura Metafísica Su gran admiración por la obra de Chirico fue la base para sus futuras pinturas surrealistas”.

Desarrolla su vocación en la fogosidad de su mitomanía asociada perfectamente a su megalomanía. Desde los siete años quiere ser Napoleón y sus estudios artísticos son bastante flojos, con un profesor de dibujo. También descubre Cadaques y su bahía; de ese encuentro nace el amor de una vida plena de aventura y placer estético.

Con Marc Chagall notamos otro lenguaje ,mas dirigido hacia la protesta. (Grolier.1974, vol.8, p.35.) El artista Marc Chagall, “nació en una familia judía pobre en Vitebsk, Rusia. En 1907 hizo su aprendizaje con un pintor local y más tarde en ese mismo año se traslado a St. Petersburg, donde estudio primero en la Escuela Imperial de Bellas Artes y más tarde bajo la tutela de Leon Bakst.”

Notamos la similitud entre Chagall y los demás pintores que trataron este tema, cuando la obra alude al contexto histórico, en los elementos icónicos que representan ver la situación de ese momento a través de la arquitectura, elementos bélicos y campiranos.

Es decir un recorrido de la obra para sostener y transmitir a su manera estos contenidos, para ver el mundo a partir desde estos sentimientos. Chagall nos muestra cómo la guerra a través la imagen de la crucifixión de Cristo figura, 56 genera un estandarte de renuncia de la violencia del sufrimiento que entretejidos en este periodo de abandono para el mundo y para el mundo judaico en especial, el manejo de los elementos figurativos que representan el sufrimiento causado que destrucción bélica ha causado.

La idea de sufrimiento contenida en los elementos iconográficos marca una sutil diferencia en los personajes, que normalmente vemos en los pintores tradiciones de épocas pasadas.

Notamos cómo la figura de Cristo hasta por tamaño, parece tener una fuerza que expelle en todas direcciones a los personajes, por cierto cambiados de sus lugares habituales. Parece una explosión, un caos, un mundo que se autodestruye en la anarquía de la violencia, en medio de un Cristo que yace vulnerable en la cruz, y con la cabeza hacia el lado contrario de como habitualmente se expresaba; los personajes huyen, guardan, atacan, vuelan, destruyen y abandonan. Todo es desolación y pena.

Es interesante destacar respecto a su obra, que los émulo de Hitler las quemaron en 1933; donde el autor compara la experiencia por los judíos de Europa del Este vivieron en los años 1930, con la persecución y la crucifixión de Cristo.



Fig.56.Marc Chagall , óleo sobre tela, hacia 1939. silo XX. Chicago, Instituto de Arte



Fig. 57 Graham Sutherland, óleo sobre panel. 1946. Northampton, Saint Matthew's

Graham Sutherland, Nacido en Londres el 24 de agosto de 1903. Estudio en Epsom College, Surrey y en el Goldsmith's College de la Universidad de Londres, desde 1921 hasta 1926. En 1926 se convirtió al catolicismo, y desde alrededor de 1950, hasta su muerte estuvo profundamente implicado en la religión. Después de la guerra produjo varias obras religiosas, incluyendo una crucifixión en 1946 para la iglesia de San Mateo en Northampton.

Las imágenes de Sutherland se inspiraron por una parte, en Grunewald y por otra parte, en las fotografías de las víctimas de los campos de la muerte de la segunda guerra mundial. Introdujo una nueva y terrible significación contemporánea en la historia de Cristo y en la historia del arte universal.

La influencia que Grunewald ejerce sobre Sutherland patentiza la continuidad de elementos iconográficos contenidos en la imagen de la Figura 42. Notamos esta similitud en la figura 57, como la inclinación de la cabeza del crucificado, y la corona de espinas magnificando el dolor el sufrimiento. Pero el personaje está solo, sobre un muro, a la manera de manera de un cubismo tardío; no hay perspectiva ni otros elementos o personajes que distraigan la atención del Cristo crucificado, quien permanece sombrío, sometido y con las piernas arqueadas, en señal de fatiga y tortura. Existe una pequeña barrera a los pies de la cruz que señala un límite, a manera de altar, como distancia entre el observador y la obra.

Las circunstancias bélicas que marcan este siglo repercuten y traspasan fronteras, y la historia del arte asume a través de los artistas diferentes tendencias y expresiones mostrando cambios y similitudes, en el intento por plasmar en las imágenes características de identidad tanto en político, religioso y social y apocalíptico como en el caso de Beksinski.

En esta dirección destacamos en Beksinski como un ser recluso, no se muestra jamás en público, no expone sus pinturas, pero trabaja doce horas al día con un fondo de música clásica, pinta cuadros en el aislamiento, firmados en la parte de atrás. Igual que los grandes artistas de este siglo, Beksinski fue arquitecto de formación, trabajo que jamás amó y que hizo con la presión de su padre. Nació el 29 de febrero de 1929, en un pequeño pueblo, al sur este de Polonia.

Comenta, no cualquiera entra en el universo prohibido de Beksinski. Todos los caminos son trampas, y como se cree la muerte no acude a la cita. Más allá de la muerte existe otro mundo desfasado, donde la piedra es el cuerpo del misterio; intensamente, alguien o algo mira, y esta mirada desgarrada, hace estallar y recomponer el misterio. Con Beksinski se impone la presencia, la ironía de una desacralización sagrada, de un mundo donde los conceptos; las ideas no tienen lugar, porque en esta otra parte, la existencia de toda cosa es a la vez prodigiosamente real, mientras pertenezca a un solo mundo todavía posible: el de la alucinación.

El carácter apocalíptico de Beksinski baja a nosotros como una multitud de imágenes surrealistas que son una especie de sinfonía y de danza de la muerte asociada a su decoro fúnebre, el del horror.

Es quizá la manera de ver el mundo, la injusticia, la manipulación de los valores morales, la continua zozobra que amenaza al mundo, la inquietud que reina a causa de los medios de difusión; radio, televisión y todos los mecanismos que ofrece la tecnología para adormecer la conciencia, lo que la obra del autor refleja en el múltiple contenido de esta crucifixión, figura.58.

Sin embargo, para que esto suceda es necesario conservar los patrones preestablecidos de la configuración judeo, cristiana. El personaje está al centro, exento de otros que normalmente acompañan al sacrificado en estas circunstancias. La cruz se conforma y se substituye con una antena de transmisión (televisión) el cuerpo son los restos de lo humano, al que solamente le queda el esqueleto que se aferra lastimosamente a la cruz, y se sostiene atravesado por una parte, de la antena que sugiere la lanza del sacrificador Longino.



Fig.58.Beksinski .1980,pintura al oleo 73x87



Fig.59.La escuela de Viena, Hermann Nitsch. Performa 1948.

En este caso, el manejo y el significado de los símbolos las causas particulares que afectan al artista lo predeterminan. Existe una tendencia a conservar los restos figurativos del cuerpo de Cristo para atraer al observador hacia el carácter efímero de nuestra existencia, e irónicamente proyectar los valores mediatizados, porque es más fuerte la tecnología que la religión o hasta el extremo de la muerte de la religión por la difusión masiva impersonal totalmente de la información. Solamente nos queda cuestionar por qué continúa el símbolo de la crucifixión como sufrimiento, en una sociedad que impone mediatizado y manipula con ellos para abrir nuevas rutas a su monopolizado mercado. Las circunstancias que marcan esta época traspasan las fronteras, también en la historia del arte.

En diferentes expresiones encontramos cambios y similitudes entre ellas para impregnar las imágenes de identidad. Esta impronta la encontramos en la expresión de nuevos sentidos en el arte, hallamos en Viena, la obra de Hermann Nitsch, gambusino del Body-Art o arte del comportamiento, su encuentro con los happenings lo sintetiza en el cada vez mayor implicación física del artista en su obra. Aunque no conviene etiquetar algunas propuestas artísticas exclusivamente como body art, se puede utilizar esta denominación allí donde el artista involucra específicamente su cuerpo como soporte material de creación artística.

A principios de los sesenta, realizó su primera escenificación, el accionista vienés Hermann Nitsch. En 1938 protagonizaba complejos rituales catárticos, en los que el uso de la sangre se volvió una manera liberadora de los instintos de agresividad reprimidos en el proceso de autoproyección de normas que la cultura y la religión imponen férreamente.

Herman Nitsch, (Historia del Arte.vol.16.,1995 p.29.) Uno de los miembros más radicales de los accionistas vieneses, en la escenificación de este tema medular en la que participaron músicos, actores y artistas, elude la crucifixión figura.59, como forma de tortura, así como los rituales asociados a la muerte.

La violencia plástica del color rojo de la sangre destaca sobre la inmaculada blancura de las ropas con que se visten los oficiantes de ese teatro orgiástico, en el que Nitsch saca a la luz para exorcizar, las represiones, prejuicios y barreras que las imposiciones de las normas de la religión y la cultura establecida provocan. Así, el poder desacralizador hacia a los mitos cristianos es enorme.

Terminaremos este apartado con tres artistas europeos, que con sus características simbólicas y de expresión plástica, trataron el tema de la crucifixión de Cristo, y demostraron cambios evolutivos de esta imagen.

Jaquez y Guilles (p. 196.2008) nacieron en Francia hacia el final del siglo XX, desde de la técnica del tatuaje, aplicaron de manera realista y en negro y blanco, plasman el símbolo de la crucifixión de Cristo sobre la espalda desnuda de su compañero. Esta expresión procede de grupos marginales, donde el tatuaje es un especie de soporte vivo. Nos recuerda los grabados de Alberto Durero, artista del siglo XV. Figura.60.

Otra dirección un poco más audaz, le corresponde al pintor H.G. Giger, quien cuestiona tanto a la sociedad, como a la religión católica, en las ideas preconcebidas y el dogmatismo recalcitrante de los cultos y ritos católicos. Este artista recurre a cultos demoniacos y a las ciencias ocultas, incitando provoca de manera insultante al espectador. Contrapone los valores morales de la religión católica con el uso de los colores oscuros y el tratamiento de los personajes de extravagantes formas, que nos sumergen en la tendencia tenebrista los paisajes fantásticos y apocalípticos como los de Peter Brueghel el viejo, y Brueghel el joven, a quien también se le conoce como Peter del infierno, por su maestría en la realización de escenas obsesivas y diabólicas.

La figura.61. Muestra la imagen que Giger realizó para la serie de cartas, titulada el tarot de lo oculto y que ilustró la portada de la del libro *Opus Diaboli*, en 1995. La década de los 90 es la de las sectas y la del los asesinos iluminados.



Fig. 60 jaques y guilles tatuaje sobre el cuerpo



Fig.61 R H Giger impresión offset en cinco colores. 16.9 x 10.5 cm

2.5. Pintores mexicanos siglo XX

En México coinciden varios artistas que expresaron en la obra plástica el dolor y el sufrimiento del pueblo, por las injusticias sociales, políticas y religiosas, que se gestaron durante la conformación del país, durante la independencia de 1810 y la revolución de 1910.

Álvaro Obregón en 1920, establece la campaña educativa que José Vasconcelos ministro de educación promueve para todo el país y que favorece el muralismo que se abre paso hacia 1920, llamando a Rivera, Siqueiros, Clemente, Orozco y Fermín Revueltas para plasmar la historia de México hacia el pueblo, sobre los muros de edificios públicos como la escuela nacional preparatoria de San Idelfonso.

Esta idea nació con la finalidad ideológica de atraer la historia propia a un pueblo mayoritariamente iletrado y por ende ignorante de su historia además de motivar su sentimiento y su conciencia social para construir la secularmente identidad nacional interrumpida.

Con Vasconcelos se funda la Escuela de Aire libre de Coyoacan en 1921 y el movimiento Estridentista de, M. Maples Arce, F. Revueltas, G. Cueto, A. Vela, R. Alba de la Canal y Leopoldo Méndez, y También el movimiento muralista de José Clemente Orozco.

En 1928, los pintores se reúnen para fundar el grupo 30-30, con Alba de la Canal f. Díaz de León y Fernando Leal, también crean y la Galería de Arte Moderno Mexicano y más tarde en 1934, 35 los talleres gráficos de la Nación en 1935 además la Galería de Arte Mexicano, aquí exponen autores mexicanos y escritores de New York. Esta efervescencia dará, a la fundación distintos grupos de artistas jóvenes revolucionarios, a cargo de García Bustos, J, Estrada, G. Monroy y f. Ravel. En este año se forma el grupo insurgente, con José Carlos María Tegui y el periódico El Insurgente, en el que participa activamente Leopoldo Méndez 1946.

En 1947 se establece la Sociedad Mexicana de Grabadores y en 1948 la sociedad para el Impulso de las Artes Plásticas, donde abren sus artes, pintores escultores, grabadores, arquitectos y escritores dentro del arte revolucionario.

Con José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, y Leopoldo Méndez, brota la plástica propiamente mexicana, libre de estilos y de dogmatismos. Si bien denota el peso de los pintores europeos, el planteamiento es la clara protesta personal contra las instituciones sociales y religiosas.

(Obras Maestras de la Pintura.vol.2.1983, p.196) José Clemente Orozco. (1883 y 1949) es uno de los grandes pintores de la vanguardia mexicana. Estudió en la Academia de San Carlo de México y desde muy joven fue intérprete plástico de la revolución, requerido para temas políticos y sociales que ha desarrollado en grandes composiciones murales. Puso al servicio de estas ideas un estilo heroico, fundado en un realismo de carácter expresionista, conscientemente ligado a las viejas tradiciones artísticas mexicanas, de violento dinamismo y amplísima factura.

En la figura.62, muestra como transmuta las actitudes del Cristo, que marcan el cambio más importante y radical en la historia de la configuración simbólica de la crucifixión de Cristo. La actitud es clara y definitiva, el Cristo ya no se subordina su destino, sino que se rebela contra él. Nos muestra el coraje, la furia y sobre todo la firme decisión de terminar con el sufrimiento que implica no solo el suyo sino la liberación de un yugo político y religioso; abole porque lo considera nefasto para el crecimiento y libertad del ser humano.

Esta figura contagia al espectador furia épica, muy al contrario de los programas iconológicos del siglo XV, que establecieron las imágenes como inmersas y expresoras de piedad. Moreno Villa J. (1992 p. 136) comenta al respecto, Orozco sabe penetrar en lo negro, tiene la fuerza de los grandes para hundirse en la muerte. Los medios de que se vale el pintor para conseguir los efectos patéticos, horripilantes y hasta crueles son los más sencillos.

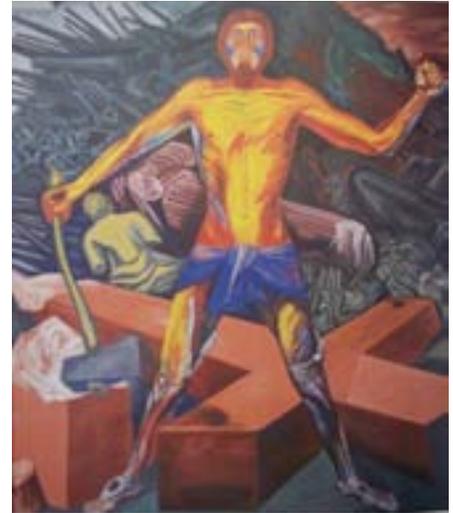


Fig. 62. José Clemente Orozco: American Civilization-Modern Migration of the Spirit, Fresco, 1932. Detail, post-Cortesian section, Baker Library Dartmouth College, New Hampshire.



Fig.63. David Alfaro Siqueiros: Tropical América. Fresco 1932.Exterior of the Plaza Art Center, Olvera Street, Los Angeles California .The mural has been partially painted over and has suffered bad deterioration.

Como protagonistas, la negrura, y luego las grandes masas vueltas de espaldas y las contorsiones delirantes o las posturas petrificadas. Orozco es de una sobriedad de color temeraria. Blanco, negro, grises y rojos. Colores trágicos, de muerte.

(Wikipedia.org/wiki/ David Alfaro Siqueiros .22.03.2008.) Siqueiros nació en Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua, en 1896.Su padre era el abogado Cipriano Alfaro y su madre Teresa Siqueiros.

En 1911 ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria y por las noches asistía a la Academia de San Carlos, Siqueiros tenía una filosofía anarquista y estaba a favor del comunismo .A lo largo de su vida realizó diversos actos que le valieron varios años de cárcel.

Su obra se enmarca en el grupo de pintores y muralistas mexicanos, junto a Diego Rivera y José Clemente Orozco. Muralistas expresionistas mexicanos que anticiparon las tendencias neo, representativas que se dieron en los años sesentas. Sus frescos exteriores los dedica a temas revolucionarios y de interés social, para inspirar una toma de conciencia hacia la identidad, en las clases populares. Figura 63.

Como expresor de un realismo sincrético y donde sus síntesis personal, Siqueiros expresa en este mural, la inconformidad secular por el sufrimiento del pueblo, a Dios Padre por el águila nacional y también la cartela clásica utiliza las imágenes tradicionales de este concepto central. La preocupación del artista evidencia el dolor del pueblo que lucha o que es sojuzgado por el poder en turno mexicano.

Crucificando a un indígena en el lugar de Cristo, amarrado a una cruz desde su dolor por la tortura que le ocasiona, sus ideales, el indígena dirige su cabeza en diferente dirección de la que acostumbramos ver en este icono central, sin embargo la posición de las piernas y el dorso se vuelcan hacia el espectador, compartiéndole todo el dolor posible. En el paisaje nos ubica en la época de las construcciones mayas. El paisaje o fondo nos recuerda la época las construcciones mayas que se derrumban a los pies del sacrificado.

Es francamente una provocación a la conquista por los derechos de los más alejados de los beneficios y de la seguridad social y política. Este mural sería más tarde borrado por ser considerado inconveniente. Rodríguez Pranpolini I. (1981, p.9) comenta al respecto. “La concepción del arte actual y los problemas culturales que heredamos en los países que hemos padecido el yugo colonial, es la que responde en los tiempos modernos a la ideología burguesa”.

Por otro lado con el grabado en madera Amenaza sobre México de Leopoldo Méndez, somos testigos de que los artistas mexicanos, plasmaron no solamente el fenómeno socio político y religioso del momento en México. Sino también por los acontecimientos involucrados en el mundo en este momento la segunda guerra mundial de 1940 a 1945.



Fig., 64. Amenaza sobre México. 1945. grabado en madera.

Palma Reyes F., (1994.p.161) comenta, Leopoldo Méndez nació en México, D.F., el 30 de junio de 190, en el seno de una familia de obreros manuales, su padre era zapatero y sus hermanos trabajadores de varios oficios .Tal vez por eso el heredó la gran facilidad en la utilización de los buriles que lo habría de señalar como notable grabador .Tal vez por eso, también se habría de orientar hacia la protesta social que llena todas las horas de su vida de artista.

En el grabado de la Figura. 63 apreciamos el carácter típicamente revolucionario unido al gran fervor nacional, observamos claramente estas preocupaciones y como utiliza la imagen de la Crucifixión de Cristo como protesta, interpretado a partir de varios símbolos el contenido intrínseco de este mensaje.

En el grabado Amenaza sobre México figura 64, nos muestra como sobresale la imagen de la Crucifixión de Cristo, ahora con el águila Nacional con la serpiente enroscada en el madero central, emergiendo entre los nopales. Símbolo de nuestra historia todos, que en palabras del propio Leopoldo Méndez (apuntes, 1955) el plasma “la realidad viva del hombre, con el ansia de saber, con la risa y con la impetuosa fuerza colectiva de este hombre que habrá de ser espejo fiel de todo el drama real del hombre mexicano.”

CAPÍTULO 3

Leopoldo Méndez, grabador mexicano del siglo XX

3.1. Semblanza del artista.

Diferentes personalidades del mundo de las artes plásticas y otras disciplinas afines, relacionadas directas o indirectamente con Leopoldo Méndez figura 65, nos han dejado testimonio de su obra así como de su personalidad, que influirá en la gráfica nacional y en la historia reciente del arte mexicano del siglo XX.

Abordaremos de manera sucinta, el origen, su vida y las principales circunstancias que influyeron para que expresara en el grabado la inconformidad que sufre un pueblo, siempre en demanda de paz y justicia social.

De origen humilde, Leopoldo Méndez nace en México, D.F., el 30 de junio de 1902, en el seno de una familia de obreros manuales; su padre era zapatero y sus hermanos trabajadores de varios oficios. Heredaría la gran facilidad en uso de los buriles que, lo señaló como un notable grabador. También se orientara hacia la protesta social que llenó todas las horas de su vida de artista.

List Arzubide Germán (1981, p.25) nos dice, Leopoldo Méndez como estudiante en la primaria, ocupa sus horas de ocio en acudir a la escuela de pintura y dibujo de la Esmeralda, donde aprende los rudimentos de estas actividades. Pasa a la Academia de San Carlos y de allí a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Chimalistac, que Alfredo Ramos Martínez organiza donde se une a un grupo de futuros artistas que manifestaban su repulsión a los cánones académicos y buscaban formas más libres. Así se proponen darle a la pintura un rumbo que ellos llamarían revolucionario y aquí Leopoldo Méndez descubre a un grupo de poetas llamados los estridentistas, entre los que sobresalen Árqueles Vela, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Luis Felipe Ordaz Rocha, Luis Felipe Mena, además de pintores, como, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, y el escultor Germán Cueto.

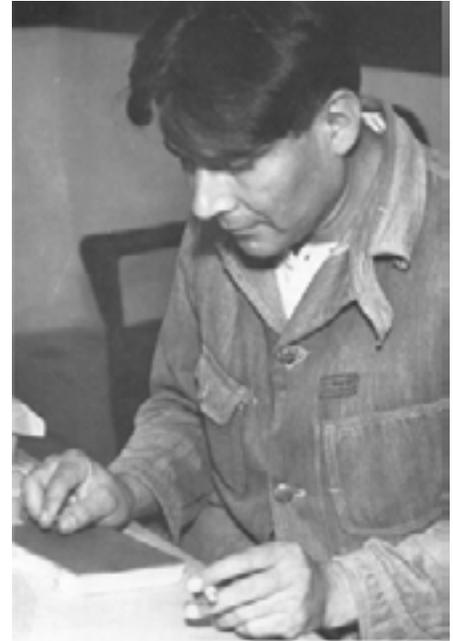


Figura.65.Foto tomada de .Leopoldo Méndez.
Artista de un pueblo en lucha

Entre 1920 y 1922, Leopoldo Méndez continúa sus estudios de arte en la Escuela de Pintura Libre de Chimalistac, y publica por primera vez sus dibujos en la revista Zig-Zag que dirigía P. Malabehar ; también comienza a trabajar en diferentes periódicos como dibujante, a la par de maestro de dibujo en la enseñanza primaria . Poco después se ocupa con E. Cortes Juárez y Adolfo Best Maugrand en la SEP, para lograr que la enseñanza del dibujo escolar se basara en las raíces del arte popular.

En este periodo, se constituyen la Escuela al Aire Libre de Coyoacan, y el inicio del movimiento muralista mexicano, donde Leopoldo Méndez, Diego Rivera, José Clemente Orozco Alfonso Caso y otros artistas participan de forma activa en la busca de nuevas expresiones, tanto en la plástica como en ensayos críticos , creando el sindicato de artistas, pintores y escultores .

En 1926 Leopoldo Méndez, Francisco Díaz de León y otros artistas colaboran en la revista Horizonte, figura.66.

También realizan diferentes ilustraciones en la técnica de linóleo. En 1928 se traslada al Puerto de Veracruz, donde realiza sus primeros carteles de carácter social y milita con gran convicción en las organizaciones políticas de izquierda .Leopoldo Méndez y sus compañeros artistas publican el periódico 30-30, donde firman la 1ª. Protesta de artistas independientes por la reestructuración de la Escuela de Bellas Artes.

Leopoldo Méndez en este tiempo, también participa en Veracruz de manera activa, en diferentes mítines que la Liga Anti-imperialista de las Américas organiza, para protestar entre otros hechos, por el asesinato del líder cubano Julio Antonio Mella y para expresar el apoyo a la lucha de Augusto Cesar Sandino en Nicaragua. Leopoldo Méndez siempre incansable, participa también como profesor de Cultura Estética en la SEP, como profesor de Artes Populares de las escuelas de Pintura al Aire Libre para niños, de los institutos de Chalco, y colabora además en la revista Sembrador, y El Maestro Rural, órgano de la SEP.

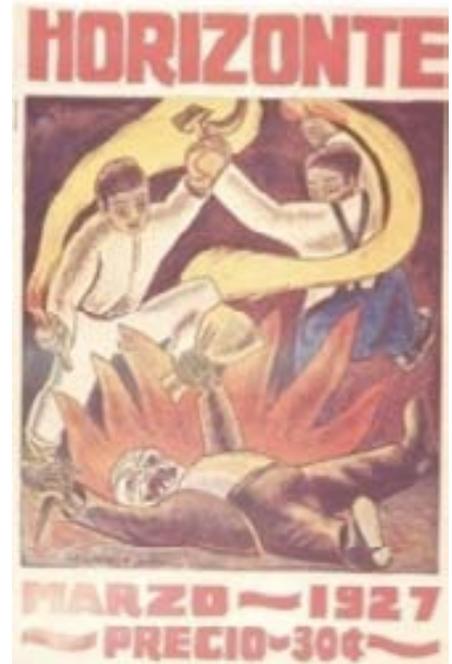


Figura.66. Portada De revista, 1927.tomada de Leopoldo Méndez. El oficio de grabar



Figura.67. Grabado en madera de pie, para portada de la revista, Frente a Frente.1934. Tomada de Leopoldo Méndez .El oficio de grabar.



Figura.68. En carpeta. En nombre de Cristo, litografía. Colección Carlos Monsiváis. Tomada de Leopoldo Méndez 1902-2002.

En este departamento ocupa un puesto que le permite realizar varios proyectos. Ese mismo año lo nombran profesor especialista de la Misión Cultural Permanente, y realiza varias ilustraciones. En este torbellino de actividades, Leopoldo viaja en 1930 a los E.U, donde expone junto con Carlos Mérida, en la sala de arte de la librería de Jeke Zeitlin de los Ángeles California, y en el Instituto de Arte de Winsconsin.

En 1932, le nombran Jefe de la Sección de Dibujo, del Departamento de Bellas Artes de la SEP, y monta en el mismo edificio un taller de grabado y litografía, a propósito de la agudización de la crisis político económica de la década de los treinta .Diferentes artistas se manifiestan a través de la obra plástica, y Leopoldo Méndez se vuelve colaborador gráfico de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en la revista Frente a Frente, figura.67.

Pinta también los muros del Museo de Morelia, ilustra los corridos de la revolución y participa en una exposición individual en San Francisco, California. Coinciden los hechos políticos en el resurgimiento de los cristeros que asesinan a doscientos maestros rurales, para que Méndez por encargo de la SEP realice un portafolio de siete litografías.

Con el título En nombre de Cristo, figura.68, Reyes Palma Francisco (1994, p.8) comenta y con la rabia volcada sobre la piedra litográfica, Méndez desencadenó el trazo en torbellinos e incendios para que no se olvidara el asesinato de maestros y niños a manos de los cristeros azuzados por los sacerdotes contrarios a la “educación socialista” del cardenismo. Méndez ilustra también las huelgas de los trabajadores de las empresas petroleras que ocurrieron durante el periodo de Calles y Cárdenas, cuando pidieron aumento salarial. Estos hechos sirvieron a Leopoldo para expresar su inconformidad hacia el abuso patronal.

En 1937 participa en el Primer Congreso de Intelectuales Mexicanos con una exposición colectiva, en la que presenta grabados en madera y también colabora en el mural colectivo de la Escuela Nacional de Maestros, junto con E. Ugarte y M. Pacheco. Funda en ese año el Taller de Gráfica Popular (TGP) que presidirá hasta 1952. También en 1937 realiza un cartel para la conferencia Propaganda y Espionaje nazis, auspiciado por la liga Pro Cultura Alemana en México.

Con el equipo de la LEAR pinta algunos tableros al templo de caseína y para la Confederación Revolucionaria Michoacana realiza las litografías La amenaza del fascismo y El imperialismo y la guerra.

En 1939, Leopoldo Méndez recibe la beca de la Guggenheim Foundation que le permite recorrer parte de los Estados Unidos y convivir con los sectores más desvalidos de su población. De esta experiencia realizará una exposición colectiva con 20 litografías, en la galería de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Plasma el tema de segunda guerra mundial en el grabado La venganza del pueblo, en la litografía Sus triunfos son los nuestros, y en las calaveras de ese año, sobresale el Corrido de Stalingrado, figura.69. Citamos a este propósito la entrevista de Raquel Tibol a Leopoldo Méndez en Análisis del carácter y función del TGP. “Artes de México” no.18, pags.7 a 10. Es muy difícil hablar del drama sin vivirlo, muy difícil de reflejar lo que nos circunda sin participar en ello. En los momentos más terribles de destrucción hay algo positivo que se puede exaltar; pero al artista debemos esos momentos para expresarlos.

Por otro lado, en Calaveras estranguladas, colaboración que hace con Alfredo Zalce, notamos que los cambios políticos y económicos confirman en Leopoldo Méndez un estilo puro y acabado, demostrando en este portafolio de 25 grabados.

En la serie sobre la carestía de la vida, destacan el grabado Mercado negro.

También se imprime El libro Negro del Terror Nazi en Europa, donde coopera con los grabados Asesinos en comandita y Deportación a la muerte, Figura.70.



Figura.69. Corrido de Stalingrado. Grabado en linóleo, 1942. tomado de Leopoldo Méndez .Artista de un pueblo en lucha.



Figura.70. Deportación hacia la muerte, grabado en linóleo .1942. Tomada de .Leopoldo Méndez .El oficio de grabar.

Entre los años 1944 y 1945, realiza la edición de 40 grabados para el libro de Juan de la Cabada: *Incidentes Melódicos del Mundo Irrracional*, figura.71, que obtuvo el premio al libro mejor ilustrado. En 1946, graba el rayo figura.72, y *La lucha por el carbón* figura.73.



Figura.73. La lucha por el carbón .Grabado en Scrach-board, 1944. Imagen tomada de Leopoldo Méndez, El oficio de grabar.



Figura.72. El rayo .Grabado en madera de pie, 1944. Imagen tomada de Leopoldo Méndez, El oficio de grabar.

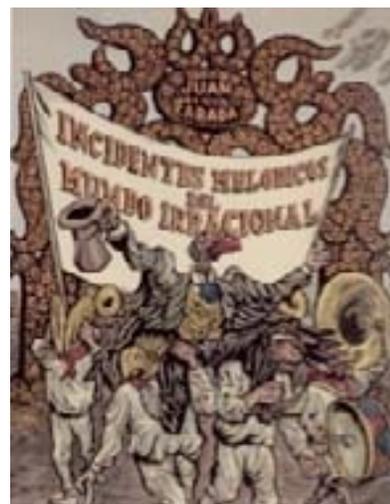


Figura.71. Incidentes melódicos de un mundo irracional. Grabado en madera de pie. Imagen tomada de Leopoldo Méndez, el oficio de grabar.



Figura.74. Amenaza sobre México. Grabado en madera de pie, 1945. Tomada de Leopoldo Méndez, El oficio de grabar.

Estos grabados, que tanto por el tema como por la técnica marcarían en el autor una controversia en cuanto a su propia dirección de contenido y estilo, la sublimó en 1945, con la declaración de principios del TGP, cuando realizó el grabado en madera *Amenaza sobre México*, figura.74. Justino Fernández lo consideró su obra maestra.

Mientras tanto, desilusionado ideológicamente abandona el Partido Comunista Mexicano, sin embargo, representa al grupo Marxista El Insurgente periódico local para el que hace varias ilustraciones. Esta etapa en la vida de Leopoldo Méndez se caracteriza por cambios que derivan en publicaciones, tanto en México como en el extranjero: Buenos Aires, Panamá, Los Ángeles, Praga, Estocolmo, Polonia, etc. Participa en conferencias, exposiciones y posturas ideológicas que lo integrarían en la formación del Partido Popular de Lombardo Toledano.

Participa en el portafolio Estampas de la Revolución Mexicana, y en ochenta y cinco grabados de los miembros del TGP, con Libertad de Prensa en tiempos de don Porfirio. De esta época conocemos también su incursión en el cine, donde participa con diferentes grabados para la película Rio Escondido y con ampliaciones de grabados a gran escala en la asamblea de la UNESCO.

En 1950, Leopoldo Méndez colabora en numerosos actos en pro de la paz en Chile, con el excelente grabado en madera Pelea de Gallos y otros grabados, que por la temática, nos muestran siempre con cierta ironía propia del mexicano que las formas de poder social son una farsa. Él también responde con ironía, hacia lo cruel y despiadado que es el sistema social, y lo evidencia con sus siguientes grabados como El que compra maíz, Figura. 75.

En la Cosecha y otros más de carácter rebelde, su serena pero combativa personalidad lo lleva a expresarse por medio de su mejor aliado, el grabado, su técnica inseparable, espada de la justicia cortante, mordaz e hiriente, y en ocasiones sublime y tierna, capaz de arrancar lágrimas a las piedras o de burlarse de la realidad, en un surrealismo que ha sido uno de los aspectos que determinan en parte la personalidad del mexicano. Leopoldo Méndez va al fondo, directo, incansable en su sed de justicia por los que sufren causas de injusticia social, como el desalojo de sus tierras, de su identidad. Va en contra de todo lo que significa manipulación por el poder, que denuncia en sus grabados El Pueblo en Armas y el Reparto de la Tierra.



Figura., 75. El que compra maíz 1948. Linografía propiedad de Carlos Monsiváis .tomada de Leopoldo Méndez 1902-2002.

Es por todo esto que en 1952, recibe el Premio Internacional de la Paz, medalla que el Consejo Mundial de la Paz le concede, premio que comparte con TGP. En este tiempo también realiza grabados en linóleo para las películas *Un día de vida*. Y *Memorias de un mexicano*. Participa en diferentes exposiciones colectivas en Polonia, Checoslovaquia, y Suiza y París, donde expone los grabados *La lucha por el carbón*, entre otros.

Con la llegada del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) el muralismo incrementa y se fortalece la corriente que se opone al arte de contenido sociopolítico. En este periodo, Leopoldo Méndez realiza un mural de veinticuatro metros cuadrados sobre láminas de plástico flexite con buril eléctrico, con el tema de *jugando con Luces*. Para el pabellón de la Nacional Financiera, de la Exposición Objetiva del Gobierno de México que se presentó en el Estadio Nacional.

En este periodo, Leopoldo Méndez continúa incansable en la realización de estampas en diferentes partes del mundo y participando en toda clase de actos con temas referidos a la paz, así como con tópicos de justicia social.

Esto mismo lo hace viajar nuevamente y encontrar motivos para el desarrollo de su arte y mayor definición de su postura artística, que la crítica reconoce.

En una conversación con H. González Casanova, Leopoldo Méndez expresa: “Las gentes de mi generación son otra cosa; no pueden ser lo mismo que los artistas que fueron Posada y sus contemporáneos. Las condiciones son otras; las hemos enfocado desde un ángulo bastante estrecho con todas las teorías formuladas por artistas y críticos. Forma. Contenido. Proyección de la obra de arte. Aplicación, es decir dirigida en un sentido, y siempre. Esto creo que nos ató las manos durante mucho tiempo, lo sentíamos y particularmente sentía que algo me estorbaba, pero no sabía qué”.

En los años 1955, 1956, 1957 Y 1958, Leopoldo Méndez realiza innumerables proyectos en diferentes galerías particulares, y en el gobierno de la ciudad de México, en diferentes estados del país, y también en el extranjero: Italia, Yugoslavia, Paris y Cuba. No hay una etapa de su vida en la que se haya mantenido inactivo Leopoldo, ya que su espíritu de lucha por los derechos de los otros, siempre lo llevó a encontrar oportunidades donde expresar su conocido amor por el pueblo, y los lugares que para él representaban una parte de México en su contenido revolucionario los conservó hasta su muerte.

Dado el prestigio que tenía, fruto de su entrega a sus convicciones y al arte del grabado, que siempre defendió al que fue fiel, esta le permitió el acceso a los mandos cercanos del poder, y los aprovechó con sus amigos, para expresar esta corriente nacionalista, no solamente de México, sino también del extranjero, donde su fama ya era evidente.

Sin embargo, imbuido en el espíritu de lucha y denuncia social, sigue participando en muestras colectivas del taller TGP, exposiciones en el extranjero, y en 1964 obtiene una mención especial en la exposición de la Habana, por sus ilustraciones de la autobiografía de Manuel Maples Arce A la orilla del río. Ya en su madurez, como persona y artista, es ampliamente reconocido por su honradez y por su postura que siempre mantuvo, impermeable a las perversiones políticas y a los movimientos plásticos pasajeros.

Esta situación lo hace ser jurado en diversas instituciones del país y del extranjero, en numerosos certámenes y concursos.

En 1968, es miembro fundador de La Academia de las Artes en México, y expone lo que fue su última muestra colectiva con su querido taller del TGP, con el título tan significativo: 450 Años de Lucha del Pueblo Mexicano.

El nombre de esta muestra es el presagio de una culminación combativa en la historia del arte en México, y a la vez el comienzo de otro tipo de lucha en la conciencia de todos aquellos que entendieron el significado intrínseco de la obra de este gran artista mexicano quien sostuvo a ultranza el coraje y la vitalidad de sus convicciones, permanentemente a favor de las causas sociales.

Ahí se irían haciendo las anotaciones que iban a quedar encerradas en la historia del El Movimiento Estridentista que List Arzubide escribiría mas tarde y publicaría en Jalapa. Fue ahí donde llego la noticia, dada por German List , de haber descubierto el “café de nadie” y donde se resolvería aprovechar el lugar, misterioso y recóndito, para llevar a cabo una exposición de lo que cada uno hacia. La exposición tuvo lugar en una noche memorable. Hubo pinturas, mascarar, recitación y lectura de poemas y retratos de asistentes y contribuyentes. Esa noche yo la describiría en mi libro El Movimiento Estridentista, y agregaría un retrato de Leopoldo Méndez diciendo: “se deshizo la exposición entre las manos musculosas de Leopoldo Méndez, el ultimo dandy del overol”. Signo del futuro que enraizaba la vida ascensional sobre sus piernas cimentadas de obrerismo.

Elevado con la altanería de una chimenea fluida y segura, pudo, bajo el romanticismo de sus brazos mecánicos, alzar los últimos sueños de la tarde estridentista. Después de sus pasos que iban sembrando la nueva potencia se perdieron en la última barriada de la multitud y todavía su frente de bronce era dura y radiosa como una imposición a la verdad.

List Arzubide Germán (1981, p.26) comenta “ mientras tanto, Manuel Maples Arce terminaba la carrera de abogado y con una carta de presentación de político influyente, marcharía a Jalapa, en busca del Gobernador General Heriberto Jara, Colocado de juez de lo civil, yo le seguí como su secretario y muy pocos días después, gracias a una charla que Manuel y yo tuvimos con el General Jara, Manuel ascendió a Secretario General de Gobierno y yo ocupe una cátedra de Literatura en la Preparatoria y contando con la abierta simpatía del Gobernador, se procedería a editar la revista Horizonte, para cuyas ilustraciones y portadas requerimos a Leopoldo Méndez y a Ramón Alva de la Canal. El movimiento estridentista se instalo en Jalapa.

Fuero tres años de gran actividad, 1925, 1926, y 1927, no solo para editar Horizonte, sino también para dar a la publicidad con gran dignidad editorial libros para el pueblo, silabarios de higiene y civismo, de zootecnia y agricultura; de ciencias sociales y catecismo político. Leopoldo Méndez fue el ilustrador de esas obras populares, con sentido de lo que habría de atraer al pueblo. Después editamos los libros del movimiento estri-dentista que ilustraron Leopoldo Méndez y Alva de la Canal. Teníamos el proyecto de poner al alcance de la juventud, antiguas obras de don José María Luis Mora, de Ignacio Ramírez, de Ignacio María Altamirano de los hombres de la reforma, de los grandes poetas y novelistas, contando siempre con la ayuda de Heriberto Jara.

Un golpe político derrumbó el gobierno del General Jara y todos los proyectos se derrumbaron con él. Cada quien salió por su lado y Méndez se fue a trabajar a Veracruz, en 1928, donde ilustraría la revista Norte, que intentó continuar con la obra de Horizonte.

Llamado por sus compañeros de la Escuela de Pintura al Aire Libre, vuelve a México para editar 30-30, un periódico en que aparecen los primeros carteles de inquietud social, dibujados y realizados por Leopoldo Méndez, Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal...etc. Más tarde se llenan las esquinas con los carteles de la Liga Anti-imperialista de las Américas; del grupo Manos Fuera de Nicaragua (a favor de la lucha de Sandino) de protesta contra el gobierno reaccionario de Cuba acusándolo del asesinato en México de Julio Antonio Mella.

En 1929 ingresa como maestro de pintura a una de las llamadas Misiones Culturales de la Secretaria de Educación Pública, que recorren el país dando cursos de diversas enseñanzas populares. Dibuja para el periódico El Maestro Rural.”

Entre tanto Germán List parte para Europa, en 1929, comisionado por la Liga Anti-imperialista de Frankfort der Mein, de la bandera que Sandino había arrebatado a las fuerzas invasoras de Nicaragua. A mi regreso, en 1930, decidido de hacer un viaje de aventura literaria a los Estados Unidos e invito a Méndez a venir conmigo, visitando parte de la frontera para saber cómo viven los mexicanos explotados en aquellas tierras, como trabajan en el llamado valle de California; visitamos San Diego y los Ángeles, con el fin de hacer un libro de denuncia que nunca pudo llegar a realizarse pero que a Méndez le sirio mucho para perfeccionarse en el dibujo de tipos del pueblo desamparado. Al regreso, el Secretario de Educación, Bassols, lo nombra jefe de la sección de dibujo de Bellas Artes, 1932, y yo lo ayudo y proponemos al Ministro Bassols hacer teatro de muñecos que yo había contemplado en Europa. Formamos el grupo con Germán Cueto y Lolita su esposa, Elena Huerta, Ramón Alva de la Canal y su hermana Lolo.

Se fabrican los muñecos, se hacen las decoraciones, se ensayan bailes y representaciones y estrenamos la obra El Gigante de Elena Huerta y Comino vence al Diablo de mi cosecha; y el teatro Comino, que recorrerá la República con éxito resonante, hace su aparición. Por esos días Méndez fija su residencia en el hermoso claustro del exconvento de la Santísima y yo comparto el alojamiento con fraternal afecto. De ahí Méndez saldrá para los Estados Unidos a presentar una exposición junto con el pintor guatemalteco Carlos Mérida.

A su regreso, en 1933, ingresa como socio fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y dirige una sección en el periódico Frente a Frente que se transforma en un acusador social a base de dibujos de fuerte impacto.

El trabajo de equipo va ampliándose al decorar el edificio de la Confederación Revolucionaria Michoacana. Concorre al Primer Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales Mexicanos, celebrado en enero de 1937. En el, Leopoldo Méndez pronuncia el discurso de apertura y se inaugura una exposición colectiva de la que nace el taller de Grafica Popular en el que se agrupan Méndez, O'Higgins, Zalce, Luis Arenal, Ignacio Aguirre, Isidro Campos, Everardo Ramírez, Raúl Anguiano, Jesús Escobedo, Ángel Bracho y otros.

Con la segunda guerra mundial, ofrece al Taller de Gráfica Popular la oportunidad de condenar los crímenes del fascismo y Méndez logra una serie de dibujos entre los que sobresalen los titulados Deportación a la muerte, sobre los trenes en que los judíos eran llevados al holocausto y otros más sobre el terror nazi que recorren el mundo con la firma de Méndez.

De las calaveras populares de ese año sobresale el grabado Stalingrado, con la figura triunfadora de un soldado soviético, vencedor de las tropas alemanas.

Méndez alcanza renombre mundial, con sus grabados, sus aguas fuertes, sus dibujos en donde domina todas las formas de expresión gráfica. Los triunfos se suceden uno tras otro y va recogiendo galardones que generosamente entrega al taller y comparte con sus compañeros cada vez que se encomiendan series de colecciones sobre temas de lucha social.

Cuando en 1968, Leopoldo es designado Miembro Fundador de la Academia de las Artes en México, nos reunimos para felicitarlo en una comida de un restaurante de San Ángel. Manuel Maples Arce, Árqueles Vela, Germán Cueto, Salvador Gallardo y hacemos larga sobremesa recordando nuestras luchas literarias y artísticas, no pasa por la mente de ninguno de los reunidos la idea de la muerte, menos aun la de Leopoldo, el más joven de todos, el más rico en sabiduría creadora. Nada presagia su final.

Y el 7 de febrero de 1969 Manuel me llama por teléfono para informarme haber recibido noticia de que Leopoldo está hospitalizado y decidimos ir a visitarlo. Al llegar al hospital, vemos que lo llevan en silla de ruedas hacia el interior. Nos mira sonriente y nos hace un ademán de saludo y nos ruega no acercarnos porque teme estar enfermo de una enfermedad contagiosa. Lo saludamos de lejos prometiéndole volver pronto, seguros que no era nada grave.

Nuevamente volvemos Manuel y yo al hospital y nos informan que nos posible visitar a Leopoldo porque su estado es delicado. Al día siguiente, 8 de Febrero , Manuel me comunica la noticia de la muerte del gran artista. Y el 10 de Febrero de 1969, su cadáver es incinerado en el Panteón Civil de Dolores y sus cenizas, obedeciendo su última voluntad, esparcidas al viento.”

Leopoldo Méndez culmina su vida el 8 de febrero en la ciudad de México, sus restos se cremaron en el Panteón Civil de Dolores. Con su muerte, México recuerda a uno de los grabadores más importantes que han existido y que significa un capítulo muy importante en la estampa y el arte del grabado mexicano del siglo XX.

De la publicación que hace el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M. en acotaciones al recuerdo de Leopoldo Méndez, pagina 30,1981,destacamos en fragmentos de entrevistas, de la misma publicación los siguientes comentarios en nombre de los amigos de Leopoldo Méndez, escribe un adiós póstumo a Ida Rodríguez de Prampolini, quien comprendió la actualidad más allá de la anécdota de la obra de Méndez, a Elena Poniatowska, quien habló maravillas de la conciencia del artista y de su destreza en la expresión de la estampa, a Juan Marinillo, German List Arzubide y Juan de la Cabada, por la gran amistad y su sentido del arte, que los unió en una gran cantidad de proyectos, que fructificaron significativamente en la historia del arte en México y en el mundo.

También a otras personalidades, como Gilberto Bosques, Pablo O’Higgins, Mariana Yampolsky, José Sánchez, Manuel Álvarez Bravo, Rafael Carrillo Azpeitia, Gabriel Figueroa y Emilio Fernández fueron testigos fieles de la creatividad y honestidad de la obra de Leopoldo Méndez.

De la Cabada Juan (página 30, 1981), nos dice, nuestro Leopoldo Méndez no era un rebelde a secas: exaltado exótico, exhibicionista, extravagante. ¡No! Era un rebelde nato, ejemplar, apacible, de índole universal en su forma nacional y en fervoroso raciocinio revolucionario.

Bosques Gilberto, (1981, p.31.) por su parte comenta, el periodista Rómulo Velasco Ceballos y yo habíamos propuesto al Secretario de Educación, Ezequiel Padilla, que se hiciera un periódico para el campo, para que la gente que no sabe leer, se hizo entonces El Sembrador. Padilla quería que la primera portada, a cargo de Leopoldo Méndez, fuera una persona sembrando estrellas, cosa que le pareció a Leopoldo enteramente cursi y le dijo que de la mano prefería que salieran granos de maíz.

O Higgins Pablo (1981, p.32.) nos dice que Leopoldo realmente ayudó mucho al Taller con su forma de actuar y trabajar. No podía dedicarle todo el tiempo, lo que ganaba por fuera ayudaba a sostener el taller y él tenía muchos apuros económicos, pero siempre que otras organizaciones le pedían grabados y carteles él los hacía. Por último, Yampolsky Mariana (1981, p.33.) explica Leopoldo es el único ser con quien yo me he topado que tenía una generosidad extraordinaria para hacer suyos los problemas de los demás, Cuando un compañero acudía a él buscando orientación, Leopoldo meditaba largamente, dedicaba mucho tiempo hasta encontrar la forma de ayudar. Eso si nunca metía la mano para corregir el trabajo de otro.

3.2. Leopoldo Méndez. Obra, y contexto en México durante la década de 1940 y 1950

En este apartado, mencionaré someramente las causas contextuales que influirán en la representación del grabado en madera: Amenaza sobre México? que Leopoldo Méndez integro entre 1940 y 1950, y que explican cómo inciden en su crucifixión de Cristo, desde el sufrimiento que los efectos de la situación política, social y religiosa causaron y afectaron este periodo, así como impregnaron a todo lo largo del siglo XX. Específicamente en las artes plásticas.

Es indispensable, entender a Leopoldo Méndez como uno de los grabadores mexicanos que más cerca estuvo de interpretar la idea original del sufrimiento; de un pueblo en busca de confirmar su identidad, a través de la crucifixión de Cristo. En qué se elaboró el grabado en madera titulado Amenaza sobre México, Leopoldo Méndez tenía ya, la reputación de un artista hecho, sensible a las causas sociopolíticas, que siempre afectaron su comportamiento y su expresión en la gráfica nacional. A esto se le aúna el gran cariño y orgullo que sentía por la historia de los mexicanos.

Leopoldo Méndez siempre estuvo atento a los distintos acontecimientos del país durante el ejercicio de poder, de los presidentes Plutarco Elías. Calles Miguel Alemán. También se enfocó en las causas del exterior que amenazaron la seguridad del país, durante el ejercicio y su estabilidad. Porque se estaba gestando la segunda guerra mundial; todos estos incidentes marcaron definitivamente la expresión en su obra, específicamente en el grabado en madera Amenaza sobre México.

Méndez trascendió por su tendencia humanista, y por estar siempre atento a los sucesos de México, y el exterior, que lo lleva a recorrer en 1939 los Estados Unidos, y le permite acercarse a los sectores más desvalidos de este país, población donde su dolor y sufrimiento se reflejarían en varios de sus múltiples grabados con este mismo tema.

Una de las causas que más influyen en la obra de Méndez, para la realización del grabado Amenaza sobre México, es la gran agitación política que se vivió entre 1939 y 1940.

El Presidente Lázaro Cárdenas pide la cooperación de los gobernadores para recibir refugiados españoles y repatriados y declara a México neutral en la segunda guerra mundial, por la invasión nazi en Bélgica. Este periodo afecta a México con una serie de huelgas y actos de violencia donde los artistas se vuelcan en sus obras plásticas y literarias. En 1942, Leopoldo Méndez aporta los siguientes grabados: La venganza de los Pueblos Figura.76, Sus triunfos son los nuestros figura.77, El Corrido de Stalingrado figura.78. Y Calaveras estranguladas. Figura.79.



Figura.77. Mariscal S Timoshenko.Sus triunfos son los nuestros .litografía para cartel, 1942. Tomada de Leopoldo Méndez. El Oficio de Grabar. Grabado 73. Pagina 174



Figura.78 Corrido de Estalingrado. Grabado en linóleo para calaveras de 1942 .Tomada de Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en Lucha. Página 74.

Estos grabados nos muestran a un Leopoldo Méndez comprometido con México y su partido, pero también con su obra, ya que ésta hablará para enjuiciar los hechos que estaban sucediendo, como la escasez de combustibles y el racionamiento del comercio y la industria, que se traduce en la salida de millones de campesinos a los Estados Unidos. Esta conlleva la denuncia de estos hechos.



Figura.76. la venganza del pueblo .grabado en linóleo hoja volante, 1942.Tomada de Leopoldo Méndez Artista de un pueblo en Lucha. Página 34.



Figura.79.Gregorio Cárdenas. Grabado en linóleo para calaveras estranguladoras, de 1942.Tomada de Leopoldo Méndez. El Oficio de Grabar. Grabado 117. Página 175



Figura.80. Mercado negro. Grabado en linóleo. 1944. Tomada de Leopoldo Méndez .El Oficio de Grabar. Grabado 78. Página 175



Figura 81. Deportación hacia la muerte. Grabado en linóleo 1942. Tomada de Leopoldo Méndez .El Oficio de Grabar. Grabado 75. Página 174

Diferentes artistas se manifiestan desde sus diferentes disciplinas creando murales, seminarios y revistas literarias, incluso para mujeres. Leopoldo Méndez Publica un portafolio de 25 grabados en la editorial La Estampa Mexicana, que dirige el arquitecto Hannes Meyer. Para la serie sobre la carestía de la vida realiza el grabado Mercado Negro Figura 80.

Se imprime El libro Negro del Terror Nazi en Europa. Méndez coopera con los grabados La Gestapo, Asesinos en comandita y Deportación hacia a la muerte. Figura.81.

Esta serie de grabados, la mayoría de ellos en linóleo, nos muestran tanto la habilidad técnica, como la agudeza mental y nos presenta a primera vista un grabado puro, diáfano, sin rodeos, cuestionando de una manera clara los hechos, también el inicio de nuevas interpretaciones, como cuando retomar las calaveras de Posada para quien tuvo gran admiración y respeto, e interpretar el tema de Calaveras estranguladoras. Entre 1944 y 1945 se publica la segunda edición del portafolio de 25 grabados.

La Estampa Mexicana edita el libro de J. de la Cabada: Incidentes Melódicos Del Mundo Irracional, Figura 82, ilustrado con 40 grabados de Leopoldo, mientras que el periódico El Popular, del 11 de noviembre de 1945, escribió: “Éste es uno de los libros mas brillantes ilustrados que se hayan publicado en este hemisferio en muchos años “.

Durante los años 1944 Y 1945 se obtienen logros y cambios importantes en México: inician campañas de alfabetización y se decreta gratuita la enseñanza técnica y profesional, los artistas Rivera, Tamayo, Orozco pintan murales en el Instituto de Cardiología, y en el Smith Collage en Massachusetts, Estados Unidos, también en el Hospital de Jesús, donde David Alfaro Siqueiros funda el Centro Realista. Además, pinta Nueva Democracia en el Palacio de Bellas Artes, y mientras Diego Rivera: realiza murales sobre el México prehispánico, en el Palacio Nacional.

Con la llegada de Fidel Velásquez como secretario de la CTM, se publican las autobiografías de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, con el título No hay mas ruta que la nuestra. Leopoldo Méndez promueve la creación del taller de Ensayos de pinturas y materiales plásticos, en el Politécnico, y pinta Víctimas de la Guerra y Víctimas del fascismo. Se funda el grupo de Artistas Jóvenes Revolucionarios: A. García Bustos, j. Estrada, y G. Monroy, entre otros.

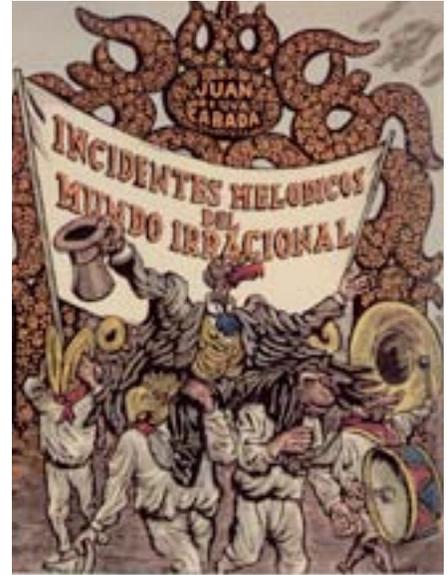


Figura.8 2. Incidentes melódicos de un mundo irracional. Portada de libro, grabado en madera de pie, 1944. Tomada de Leopoldo Méndez .El Oficio de Grabar. Grabado 80. Página 175



Figura. 83. Amenaza sobre México. Grabado sobre madera. 1945. Tomada del libro, Leopoldo Méndez, El oficio de grabar. Grabado 91. Página 175

Estos acontecimientos nacionales y extranjeros dirigen a los artistas más importantes de este momento, a centrarse en dos factores esenciales; el resurgente nacionalismo y la lucha por el poder que el primero comprende; además de la segunda guerra mundial que significaba una amenaza latente en México y en el mundo. Este año se hace la declaración de principios del TGP. Con y en este caldo de cultivo Leopoldo Méndez plasma el grabado en madera, con el título Amenaza sobre México. En el Leopoldo Méndez vierte, además de su reputación de artista hecho, su sensibilidad a las causas sociopolíticas, en la grafica nacional. También el gran cariño y el orgullo que sentía de la historia de los mexicanos.

“Amenaza sobre México”. Figura.83. La considera Justino. Fernández, como su obra maestra. Con este grabado, Leopoldo Méndez sintetiza el pensamiento de las causas que provocarán los cambios más importantes en el país y determinarán los caminos en las nuevas generaciones de mexicanos, y fincar también nuevos derroteros en las tendencias de las artes plásticas.

En 1946, el jurado que integraron por Francisco Díaz de León, G, Fernández Ledesma y José Clemente Orozco, le otorgan el primer premio, como libro de ese año, a Incidentes Melódicos del Mundo Irracional. Figura.82, y justamente ese mismo año, abandona por motivos personales el partido comunista.

Este premio imprime un nuevo derrotero artístico en Leopoldo Méndez. En 1947, participa en representación del grupo marxista el Insurgente, con una ponencia, en la mesa redonda sobre el tema Objetivo y táctica del proletariado y el sector revolucionario de México en la actual etapa de la revolución histórica del país: se verifico en la sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes y en el Salón de Actos del Sindicato Nacional de Telefonistas.

Ese mismo año, Gómez Sicre, director de arte de la Unión Panamericana, recomienda a Leopoldo Méndez, para que ilustre un trabajo sobre México en la revista Fortune. Lo que le da a Leopoldo Méndez nuevos bríos, y además se integra a la formación del Partido Popular de Lombardo Toledano.

Participa también en el portafolio Estampas de la Revolución Mexicana, con ochenta y cinco grabados de miembros del TGP, en los siguientes temas,: Libertad de prensa en tiempos de don Porfirio Díaz, León de la Barra: el Presidente Blanco, El embajador Lane Wilson arregla el conflicto.

Con la fundación del partido Revolucionario Institucional (PRI) en 1947, se funda también el Partido Popular: Vicente Lombardo Toledano. Lo que significó cambios que los artistas que están de esta escena aprovecharon, porque realizan diferentes proyectos plásticos como el mural para el Hotel del Prado a cargo de Diego Rivera y José Clemente Orozco, realiza los Teules y también sobresale L. Covarrubias. Se crea el Centro de Arte Mexicano Contemporáneo y la fundación de la Sociedad Mexicana de Grabadores, organismo para estimular y difundir el grabado.

Entre 1948 y 1949, se promueven grandes obras de modernización. Se aprueba el derecho de huelga, entre otros que modificarán la estructura social, política y las artes plásticas, como el arte cinematográfico. Leopoldo Méndez conocerá así, en su vida como grabador y artista, la oportunidad de colaborar en el cine, y hace grabados en linóleo para diferentes películas, como Pueblerina y Río Escondido. De ellos, Estampa Mexicana edita diez grabados con el tema de la misma película: La siembra Figura.84, “Las antorchas” Figura 85, y varios documentales, entre los que se incluye uno sobre el TGP, que realiza Bryant Fundación, de los Ángeles, California, donde apreciamos Calaveras Aftosas con medias nylon, figura.86.



Figura.84. La siembra, De la serie de grabados para la película Pueblerina .linografía .colección Carlos Monsiváis Tomada de Leopoldo Méndez 1902-2002.El privilegio del dibujo. Página 134



Figura.85. Las antorchas (película río escondido) grabado en linóleo, 1947. Tomada del libro, Leopoldo Méndez, El oficio de grabar. Grabado103. Página 175



Figura.86. klim milk, grabado en linóleo para calaveras de 1947. Tomada del libro, Leopoldo Méndez, El oficio de grabar. Grabado118. Página 175

Entre los años 1949 y 1950, los cambios socio políticos se vuelven más vertiginosos, y en el 49, se cancela el registro del Partido Sinarquista y se forma la sociedad para el impulso de las Artes Plásticas, donde los pintores, escultores, arquitectos, grabadores y escritores se unen para luchar por el arte revolucionario y la integración plástica. Esta situación lleva a Leopoldo Méndez a incursionar en una serie de congresos y representaciones en México y en diferentes partes del mundo, donde siempre colaborará como grabador en diversas exposiciones, tanto colectivas como individuales.

Los disturbios entre los estudiantes nicolaítas y los militares ocasionan la caída del gobierno de Michoacán, pero se genera la Dirección General de Asuntos Indígenas. Con la muerte de José Clemente Orozco, se hace una exposición de los trabajos de Diego Rivera, en Bellas Artes y de los trabajos del TGP, doce años de obra artística colectiva. Octavio Paz colabora con Libertad bajo palabra y Juan José Areola, con Varia invención.

La obra Amenaza sobre México, que Leopoldo Méndez realizó en 1954, la permearon los testigos, el tiempo y los hechos de su época, y decantaron sus preocupaciones sociopolíticas y religiosas. De esta síntesis, a la manera de José Ortega y Gasset, emana su propuesta viva en la historia del arte mexicano y universal.

CAPÍTULO 4

**Análisis iconográfico e iconológico
De la obra Amenaza sobre México,
de Leopoldo Méndez.**

Este capítulo explica a través de diferentes ensayos escritos por Erwin Panofski Erwin , pagina, (1970, p. 46-47), muestra los pasos que nos ayudaran para “descifrar” e interpretar el significado intrínseco que subyace en la estampa del grabado (Amenaza sobre México) Figura, 87 del artista mexicano Leopoldo Méndez hecho en México el año de 1945.

La aplicación de estos ensayos está en función al enfoque particular que tiene esta obra de arte y ordenado en cuatro apartados. El primero corresponde a la descripción preiconografica, el segundo explica la estructura en la obra el cual comprende siete sub-apartados, y el tercero y cuarto corresponden al análisis iconográfico e iconológico.



Figura 87. Amenaza sobre México o lo que debe de venir.

4.1. Descripción preiconográfica

Este apartado describe, los elementos icónicos del grabado de la figura 88, que servirá como guía para ordenarlos con carácter identificativo y facilitar su identificación. El grabado está dividido en cuatro rectángulos en orden ascendente y numerado del uno al cuatro.



Rectángulo 1



Rectángulo 2



Rectángulo 3



Rectángulo 4

Figura 88.

Al centro del rectángulo 1 de la figura 88. En primer plano, vemos a Leopoldo Méndez, a manera de escorzo, acostado sobre su pecho sobre un inmenso libro abierto; acompañado a su derecha un esqueleto con dos cabezas cubiertas de largo pelo, su antebrazo izquierdo sostiene su cabeza y la mano con el puño cerrado apoya la mejilla; su rostro aparece con una actitud de preocupación reflexiva portando en su mano derecha un buril, acompañado de dos manos desencarnadas al momento de escribir su nombre Méndez 1945 sobre esta página, a la derecha del autor en la parte superior de la hoja, el dibujo de un hombre cayendo al momento de ser atravesado por sendas bayonetas.



Rectángulo 1

En el rectángulo 2, atrás del autor, un nopal pleno de agudas espinas que es atravesado por la parte inferior de la cruz a manera de puñal, sobre la cual reptaba la cola escamosa de una inmensa serpiente, confiriéndole por su naturaleza un carácter agresivo.



Rectángulo 2

Al centro del rectángulo 3. Destacan las patas del águila sujetas por la cola de la serpiente a la base de la cruz a manera de nudo, indicando con el cascabel de su cola, dos sujetos crucificados sobre una enorme hoguera que arde a sus pies. Ellos portan sobre su cabeza una capucha en forma conoidal, uno con los brazos caídos y otro que mantiene los brazos sobre los travesaños de la cruz. A la izquierda a la altura de las patas del águila, surge la inmensa cabeza de la serpiente cubierta de escamas con las fauces abiertas, de la cual salen dos brazos y con las manos sostienen en lo alto un báculo alargado, que porta en la parte superior el insignia del águila Nazi, delante de esta insignia que parece dirigir a un sacerdote ataviado de casulla y mitra con los brazos levantados, notamos la mano derecha parece bendecir y el brazo izquierdo levantado porta un gran cirio prendido que parece dirigir o rechazar la columna de soldados alemanes que porta fusiles con afiladas bayonetas, algunos de ellos sostiene la bandera con el emblema de una calavera, y en su marcha tirado en la tierra un hombre muerto, éstos avanzan a través de campos de cultivo en dirección una ciudad, la columna militar avanza lentamente, en un movimiento sinuoso que émula el reptar aniquilador de la serpiente, dejando a su paso desolación y muerte, al frente de la fila que se dirige a la ciudad entre un paisaje pedregoso donde crecen tres plantas de maguey, se distingue un primer grupo de personas del pueblo que porta tres estandartes, y el segundo al frente de la columna solo uno, que porta en la parte superior una cruz.



Rectángulo 3

La columna avanza por un camino circundado por campos de cultivo y caseríos y a la mitad del camino a la derecha una torre de vigilancia esta columna camina en dirección a una gran ciudad cubierta, en gran parte de obscuridad, donde sobresale una construcción religiosa con tres torres. Al centro, crucificada el águila muerta, su cabeza cae con el pico hacia abajo, hacia el extremo derecho, sus alas están sujetas a la cruz por tres puñales y los extremos de los travesaños, atravesados por tres afiladas cuchillas que parecen girar en dirección a las manecillas de reloj. Las patas del águila están sujetas a la cruz por la presión de la cola de la serpiente.



Rectángulo 4

4.1.1. Estructura de la obra

Para efectos de este análisis consideramos ocho apartados señalados con literales A,B,C,D,E,F,G,H, que describen someramente algunos de los criterios geométricos e históricos que el autor pudo utilizar en la creación del grabado (*Amenaza sobre México,*) figura 89. Concebida durante la década de los años 1940 y 1950.

A. Descomposición armónica del rectángulo

La figura, 89, está dividida en rectángulos numerados del uno al cuatro en orden ascendente, destacaremos solamente las imágenes que se encuentran en primer plano.

Apreciamos dentro de este sistema cómo el grabado, se desdobra temáticamente y gradualmente en cuatro rectángulos horizontales, y simultánea y verticalmente, los dos triángulos también rectángulos, que equilibran uno y otro, los símbolos más destacados, y articulan perfectamente el sentido general de la composición. Rectángulo 1, aparece la figura de Leopoldo Méndez echado sobre un inmenso libro escribiendo, acompañado de la figura de un esqueleto, rectángulo 2, el nopal y parte de la serpiente, rectángulo 3, apreciamos la parte inferior de la misma mostrando las patas anudadas por la cola de la serpiente, y finalmente en el rectángulo 4, vemos la parte superior el águila crucificada.



Rectángulo 1



Rectángulo 2



Rectángulo 3



Rectángulo 4

Figura.89.Estampa del grabado en madera de pie, Amenaza sobre México

B. La regla de oro

En la figura 90 apreciamos la aplicación de la regla de oro, que formaliza Vitrubio, arquitecto romano de la época de Augusto, quien estudia y define el problema estético. Esta regla se aplica no importa la distancia, las medidas, la altura lo largo o lo ancho. Se multiplica lo largo por un factor 0.618, por una parte, y se hace lo mismo con el ancho, así tendremos el punto ideal o bien el punto de oro, que es ubicar el punto más importante o el que más conviene, centrándolos en este caso, el punto que se sitúa entre la mano que sostiene la cabeza del autor y su ojo, marca tanto el equilibrio de la composición enfatizando la preocupación que le confiere esta actitud, en quien está pensando en una tragedia por venir que es justamente el tema del grabado y el soporte visual como relator, figura,91.



Figura.90



Figura.91

C. La Simetría

En la figura 92, apreciamos como la simetría divide el campo visual en forma de cruz, que visto de acuerdo con el tema, corresponde al significado de la estructura clásica cristiana, que divide la imagen en cuatro campos, predominando la vertical, enfatizando nuevamente al autor justo en el costado izquierdo, es decir que también está crucificado en analogía directa con el águila, situada en la zona superior izquierda donde se da con el mayor del campo visual, enfatizando la idea de la crucifixión. En este caso tenemos este criterio de simetría, el autor la aplica para centrar toda la atención en el centro de la estampa, manifestando tanto la simetría característica de la crucifixión de Cristo, como la idea del sufrimiento que justamente en el libro donde el autor está relatando los hechos violentos que suceden durante el periodo de 1940 a 1950.

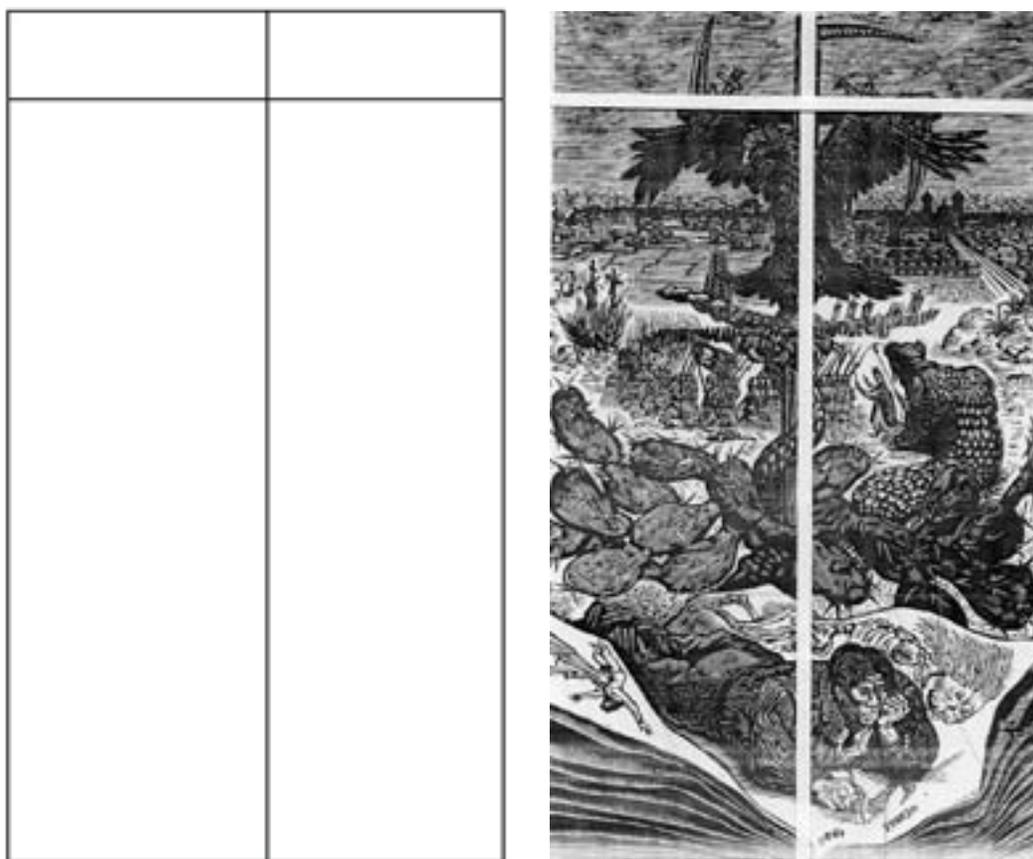


Figura.92

Las escenas que describe en su grabado más significativo Leopoldo Méndez, inician desde la parte interior de manera ascendente, en su permanente preocupación por la desigualdad tan injusta que le tocó vivir en la década de 1940 a 1950. Enseguida dibuja los nopales y la serpiente enroscada en la cruz y de su destino como los símbolos vilipendiados, para continuar, desde la óptica judeocristiana, del máximo sacrificio imolador, con las crucifixiones secundarias que desembocan en nuestra águila, grande y crucificada enmarcada, a la manera de la cartela tradicional aquí no con una, sino con tres guadañas que refuerzan y proyectan una segura muerte irredenta. A sus pies, los soldados nazis redoblan su paso también de muertes y más adelante se convierten en hombres que transitan y pasan por un lado de nuestra águila, son pequeñas, vulnerables, y desembocan hacia su destino sin esperanza, en las ciudades que los devoran, sin oportunidad de conquistar la justicia social que les pertenece por el mismo hecho de ser hombres.

D. Estructura y Composición

En las artes plásticas la estructura en la composición de la obra de arte es fundamental porque es una de las variantes que pueden explicar y ampliar el conocimiento del significado de la obra representada, como lo muestra la estampa del grabado en madera *Amenaza sobre México* del artista mexicano Leopoldo Méndez.

En las figuras 93,94, y 95 encontramos que en la composición de esta imagen un común denominador en lo que se refiere a partición por bloques de seis elementos utilizando en la parte inferior del formato la parte más grande que aprovecha para destacar su imagen como punto focal más importante como protagonista relator presagiando la eminente catástrofe, representada atrás de él. O sea el personaje se sitúa como el interrogador, el juez que de alguna manera cuestiona a través de la imagen de la águila crucificada, destacando esta imagen como foco secundario, esta situación la comprobamos en la figura. 93. Donde el cruce de la diagonal con la perpendicular pone en evidencia esta situación de carácter formal que se repite en los esquemas de las figuras 94 y 95 en esta ultima sugerida por la posición del personaje. Advertimos, que en cada uno de estos esquemas o particiones está dividido en seis apartados tanto en sus diagonales como en la estructura párela y al plano horizontal.

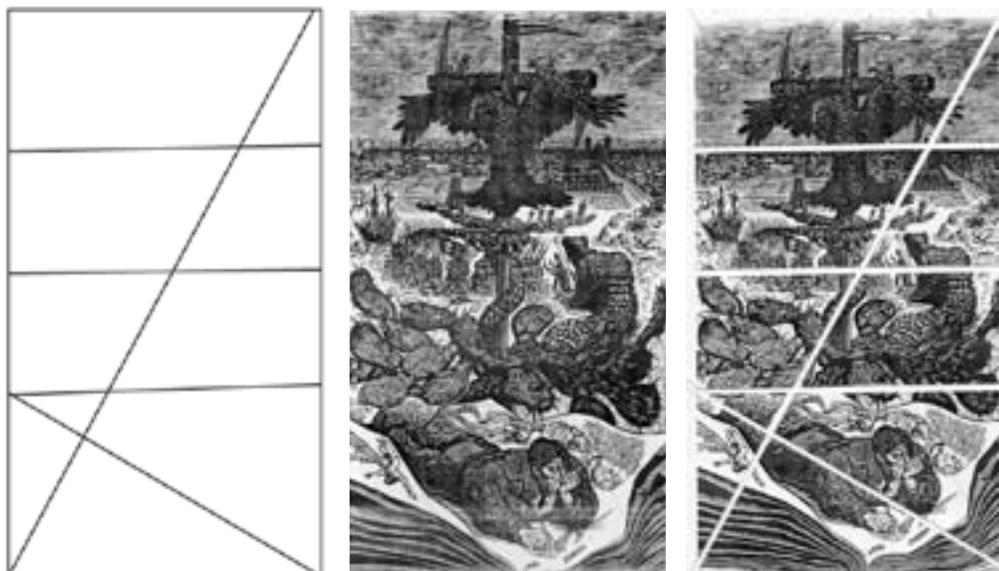


Figura.93

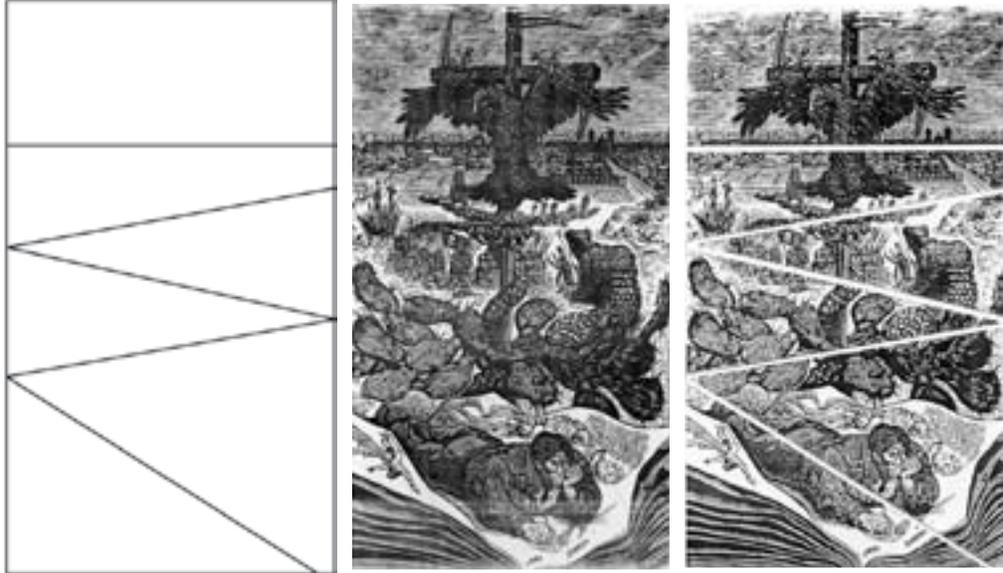


Figura.94

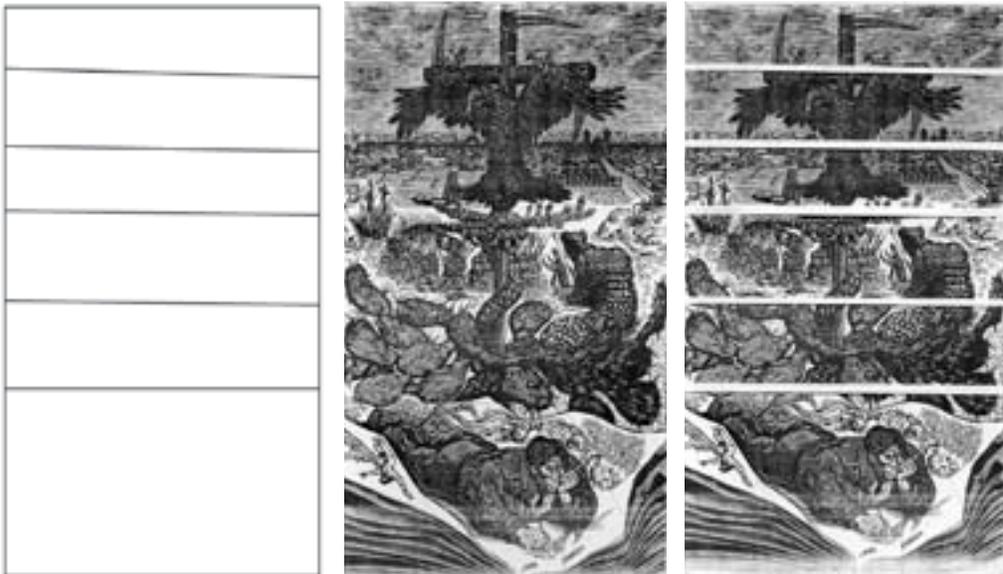


Figura.95

A través de la historia del Arte, observamos en el grabado de Leopoldo Méndez la recurrencia que tienen los artistas de ayer y hoy, en la aplicación de los cánones clásicos aplicados por los artistas del siglo XVII.

Si equiparamos Jean Brueghel artista flamenco hacia 1568-1625 (figura.95) y Leopoldo Méndez mexicano hacia 1902-1969, (figura 96,) ambos relatan plásticamente un acontecimiento, en la historia del hombre y del arte, donde la pasión y el sufrimiento se comulgan y se expanden para describirlas cada uno a su manera dependiendo obviamente, del momento histórico, dimensiones, temática y su técnica particular.

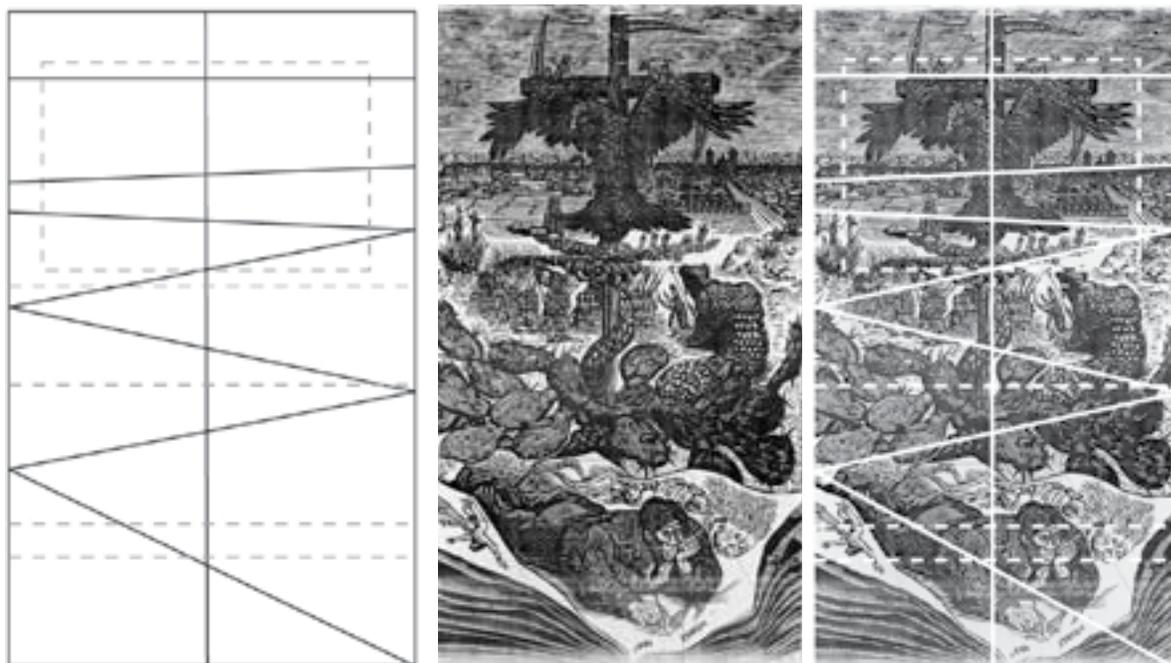


Figura.96

En la figura 97, destacamos en la pintura de Jean Brueghel la semejanza estructural que existe en relación al grabado de Leopoldo Méndez en ambos casos la simetría está presente dentro de la cual están proporcionados los personajes, sin embargo notamos enseguida el apego a los ceñidos dogmas de la iglesia católica sujetos al patrón iconológico del momento. En el grabado de Leopoldo Méndez se conserva la estructura ya que los hechos no coinciden conforme a los relatos de la biblia, es decir hace solamente alusiones a las circunstancias históricas transfigurando la imagen sin embargo, conserva el contenido intrínseco de dolor y sufrimiento de la crucifixión de Cristo.

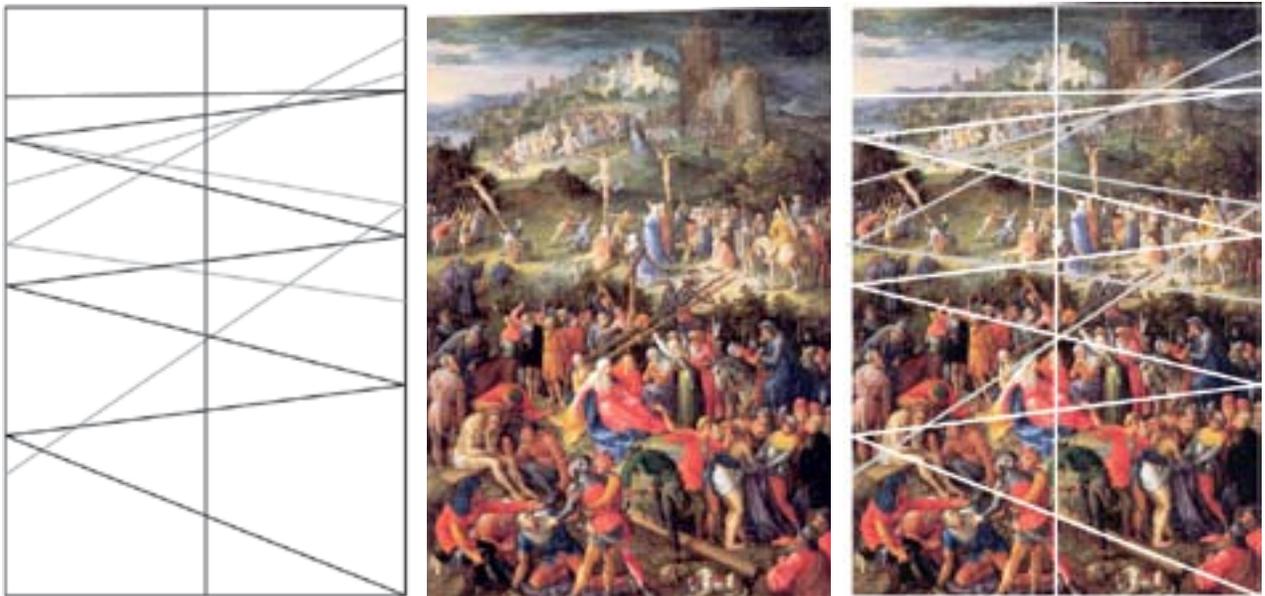


Figura.97

En la figura 91, con Jean Brueghel notamos la semejanza en cuanto a la estructura ya en ambos casos está basada en la simetría dentro de la cual están proporcionados los personajes, sin embargo en la pintura de Jean Brueghel notamos enseguida el apego a los ceñidos dogmas de la iglesia católica sujetos al patrón iconológico del momento. En el grabado de Leopoldo Méndez se conserva la estructura ya que los hechos no coinciden conforme a los relatos de la biblia, es decir hace alusiones a las circunstancias históricas transfigurando la imagen sin embargo, conserva el contenido intrínseco de dolor y sufrimiento en la crucifixión de Cristo.

E. Relaciones históricas

En la construcción de la figura 96 de formato horizontal, es probable que el autor, dado la cantidad de elementos narrativos en la composición, haya elegido el esquema clásico de los pintores del siglo XV, como apreciamos en la figura 95, con Jan Brueghel convergiendo en temática y abundancia de figuras.

En estas dos obras de arte encontramos la similitud en la composición de tipo histórico donde el relato de las situaciones político, sociales y religiosas se relacionan entre sí para manifestar en este caso la idea del sufrimiento a través del mensaje plástico. Tanto en el discurso geométrico como en la retórica de imágenes y la cantidad de personajes que son necesarios para configurar y reforzar el significado o mensaje, como en la repartición del formato por un eje trazado al centro, esto equivale a establecer en este eje la simetría en la composición. De esta manera los elementos restantes estarán subordinados a los principios de la descomposición armónica del rectángulo, de esta manera advertimos como Leopoldo Méndez al igual que otros artistas retoman estructuras de composición del siglo XV. Es interesante destacar que en la construcción de la obra, el uso de la perspectiva es indispensable por la cantidad de personajes y la información contenida en la imagen.



Fig.98. Leopoldo Méndez Siglo XX

En las figuras, 99, 100, y 101, comprobamos nuevamente cómo la simetría en la composición ratifica el concepto de centro, representado por su verticalidad que indica propiedad y dominio de vínculo entre lo terreno y divino. Marcando dos territorios, el de los hombres y el de los dioses, sin embargo en el grabado de Leopoldo Méndez esta situación se magnifica tanto en la transfiguración de la imagen como en la lectura negativa de la misma.



Figura.99



Figura.100



Figura.101

F. Tríadas

La reiteración o gusto por el número tres, es una fracción que se ha tratado históricamente en la construcción de símbolos que asociados conforman una unidad de mensaje con diferentes vocaciones y connotaciones, variando o conservando los contenidos de acuerdo a los momentos en la historia del hombre. Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, (1969, p.972). El tres es un número fundamental. Explica un orden intelectual y espiritual, un Dios dentro del cosmos o dentro del hombre. El sintetiza la tri-unidad del ser vivo que resulta de la conjunción del uno y el dos, producido en este caso en la unión del cielo y de la tierra. En el grabado de Leopoldo Méndez, el tres es un número fundamental en esta composición que Leopoldo Méndez acostumbra asociar para destacar los diferentes acontecimientos que se estaban gestando en México y el mundo durante la década de 1940 -50, confiriéndoles asociaciones políticas y morales.

En este caso, el símbolo de la crucifixión de Cristo, Leopoldo Méndez reconfigura el uso de este símbolo distribuyendo los elementos a manera de tríadas para reforzar o maximizar el contenido intrínseco que subyace en cada uno de ellas, reiterando la idea de sufrimiento.

En la figura 102, a primera vista de este grabado distinguimos la primera tríada, los protagonistas Leopoldo Méndez, los emblemas de la patria y México. En este tenor iremos descubriendo a manera de tríadas los diferentes grupos que conforman este grabado y la recurrencia en la disposición en tríadas.



Fig.102. Leopoldo Méndez Siglo XX



Fig.104.

Siguiendo esta idea encontramos en la figura 103, en primer plano dos triadas que se entrelazan simbólicamente. El águila sujeta a la cruz por tres cuchillos visibles, y la cruz que en sus extremos aparecen tres guadañas y por último al fondo bajo el ala izquierda, del aguila figura 104, tres torres de iglesia, tal vez en referencia indirecta a los tres clavos que se utilizaron al crucificar a Cristo. Exacerbando con estos símbolos el triple dolor, el de la patria la del hombre y la iglesia. En esta dirección, advertimos en el trabajo de Leopoldo Méndez la conducta del hombre religioso protestatario y apasionado que revela a través de los símbolos y mitos que le son queridos.

En la figura105, vemos una columna a manera de peregrinaje donde destacan dentro del grupo tres estandartes, y la derecha de la misma en primer plano, tres plantas de maguey.



Fig.103.



Fig.105.

En la figura 106, distinguimos en la parte media y superior del grabado, tres cruces, la primera situada al centro y que soporta el águila, y las otras dos a la derecha que representa dos personajes crucificados sobre una inmensa hoguera.

En las imágenes de la figura 107, a la izquierda vemos tres cabezas, el rostro de Leopoldo Méndez acompañado por una calavera bicéfala, y a la derecha figura 108 la mano del autor escribiendo y dos manos descarnadas que señalan en dirección al buril.

En la figura 109, apreciamos a nivel general la presencia del número tres, el águila la cruz y la serpiente y en una segunda lectura Leopoldo Méndez, el águila y la serpiente es decir están superpuestos.



Fig.106.



Fig.107.



Fig.108.



Fig.109.

G. Diferencias de Expresión

En este apartado podremos comprobar cómo la idea del sufrimiento contenida en las diferentes expresiones en la historia del arte universal como mexicano, diferentes artistas han hecho suya esta idea y la manifiestan a través de la interpretación que tiene para ellos la realidad misma de los hechos y su interpretación personal y las circunstancias que los forzan, para denunciar con diferentes configuraciones simbólicas y técnicas la expresión de esta idea. Generando a través de la historia de estilos diferentes expresiones, como en el caso de Leopoldo Méndez, que supo a partir de una reflexión profunda de los hechos que le tocó vivir, expresar el sentido social, político y religioso y generar una denuncia de lo que él creía que podría significar para él y para nosotros estos hechos en México y su trascendencia en el futuro

En el tríptico de la figura. 110. Vemos tres ejemplos donde se evidencian el estilo y la expresión de esta idea de sufrimiento por los hechos que prevalecieron en la mitad del siglo XX. De izquierda a derecha 1 Leopoldo Méndez. 2, Lovis Corinth y 3 Beksinski.



Fig.110. Leopoldo Méndez



Es evidente la preocupación que tiene para nosotros el futuro y sobre todo cuando este es presagio de horror y sufrimiento Leopoldo Méndez al igual que otros artistas, que buscaron a partir de la idea del sufrimiento impactar con su mensaje plástico-necrófilo, un despertar de la conciencia para poder cuestionar desde adentro lo que sucede en el mundo de la apariencias y en este sentido el lenguaje plástico y estilo, determinan el impacto que tiene para nosotros la realidad expresada por medio de esta idea y determinar la importancia que tiene para nosotros, conocer a través de la historia del arte a los artistas y sobre todo a Leopoldo Méndez que logro a partir de figurativo , interpretar un sentido surrealista y trascender con su obra las fronteras del arte y una manera de utilizar la obra plástica como detonante de justicia y de lucha social.

4.1.2. Análisis iconográfico

En este apartado, nos ocuparemos principalmente de la descripción y clasificación de las imágenes que conforman el grabado de la figura 111, divididas en los rectángulos del 1 al 4, este grabado descriptivo identificativo, constituye el mundo de imágenes, narraciones y alegorías dentro de las coordenadas culturales, geográficas y temporales que esta imagen tiene.



Rectángulo 1



Rectángulo 2



Rectángulo 3



Rectángulo 4

Figura 111.

En el grabado de Leopoldo Méndez (Amenaza sobre México) figura 111, gestado durante la década de 1940 y 1950 fechas que corresponden al fin de la Guerra Civil en España, con el triunfo del franquismo y el comienzo la Segunda Guerra Mundial, década que culminaría en 1950 estrepitosamente en México, con la devaluación del peso y en el mundo paralelamente la Guerra de Corea. El presidente Truman ordena la fabricación de la bomba H, y al mismo tiempo destacan en México en sus correspondientes disciplinas los artistas David Alfaro Siqueiros, Juan O. Gorman, Octavio Paz y Leopoldo Méndez que el 6 de octubre dicta, en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, la conferencia “ Reflorecimiento y madurez del Grabado.”

En la figura 111 -4, al centro en primer plano en la parte inferior del rectángulo 1, está Leopoldo Méndez, acostado sobre su pecho a manera de escorzo y sobre un inmenso libro abierto, que en la página izquierda acompañado a todo lo largo y en proporción de Leopoldo Méndez yace el esqueleto que representa la muerte, donde la calavera bicéfala está representada con cabellos a manera de medusa.



Figura 111-4.

Leopoldo Méndez sugiere de esta manera acontecimientos y personajes reflejados en esta obra, donde subrayamos la influencia que pudo haber tenido la religión católica a través de distintos artistas, en este caso mencionamos a Antonio del Castillo que por sus características formales expresan las calaveras bicéfalas al pie de la cruz, en una franca correspondencia con este grabado en donde manifiesta también la admiración a la obra de José Guadalupe Posada. González Matute Laura (p,92.2003) comenta, sobre este personaje, el creador de la Calavera Catrina que fue el artífice de un sinnúmero de imágenes que aludieron, de manera satírica y humorística, a todos aquellos acontecimientos que conmocionaron, sorprendieron y alegraron a los habitantes del México prerrevolucionario, la gráfica de Leopoldo Méndez, por su parte, se convirtió en el referente de las condiciones de vida de los trabajadores del México contemporáneo, en donde las ilustraciones más elocuentes versaron sobre los acontecimientos políticos y sociales que marcaron el curso de la historia, no solo de nuestro país sino de varias naciones del orbe, víctimas del atropello nazi-fascista e imperialista durante la primera mitad del siglo XX. Inevitable avatar en la técnica del grabado y que Leopoldo Méndez retoma dentro del contenido del grabado en homenaje a José Guadalupe Posada.

En esta misma figura 111-4 vemos como la presencia de la muerte aparece a la izquierda de Leopoldo como consejera y testigo, confirma lo inevitable tanto para él como todos los involucrados en este delirio de dolor, masacré y sacrificio. A su derecha y a menor escala la imagen de un hombre fulminado violentamente a punta de bayonetas con los brazos abiertos en señal de muerte y esperanza perdida, el antebrazo izquierdo de Leopoldo Méndez sostiene su cabeza que con el puño cerrado apoya la mejilla, su rostro manifiesta enojo, nostalgia e indignación por los acontecimientos brutales que se estaban gestando en el mundo y América latina. Con su mano derecha acompañada por dos manos esqueléticas que presagian la adversidad y destrucción sobre México, firma no solamente, la autoría del grabado sino también constata lo terrible de los hechos, firmando sobre el centro del libro Méndez 1945. (1981, p. 111.) Año en el que declaran los principios del TGP, y que realiza este grabado, considerado por Justino Fernández, como su obra maestra. Se funda también el Grupo de Aristas Jóvenes Revolucionarios integrado por Arturo García Bustos, J. Estrada, G. Monroy y otros más. Y fecha que coincide también con la rendición de Alemania, el suicidio de Hitler, la ejecución de Mussolini en Italia y la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki



Figura 111-4

En el rectángulo 2 de la figura 111, Inmediatamente sobre el autor, un nopal de formas retorcidas ondulante y horizontal, que abarca la segunda mitad del formato de la imagen, destacando por sus proporciones un significativo lugar en la composición, las pencas de nopal, la cola escamosa de la serpiente y parte de la cruz, que atraviesa en forma simultánea a manera de cuchillo, enfatizando en estos elementos su naturaleza de carácter agresivo, y en franca correspondencia con las partes del escudo nacional.



Figura 111-2

Al centro, las patas del águila se sujetan por la cola la serpiente a la base de la cruz y a la izquierda la cabeza de una enorme serpiente con las fauces abiertas de la cual surge un brazo que sostiene en su mano un báculo alargado o una lanza, y en la punta superior tiene la imagen de un águila, pequeña sobreviviente a la debacle. Seguido en la parte izquierda aparece un sacerdote tocado con mitra y casulla, indicando su jerarquía, que sale de las fauces de la serpiente, con los brazos levantados. En su mano izquierda lleva un cetro, con el que parece dirigir o rechazar la columna del ejército nazi que se dirige a la conquista de México y con su mano derecha bendice esta acción. A la derecha estos soldados avanzan hacia la ciudad, lentamente en movimiento sinuoso que émula el reptar aniquilador de la serpiente, encabezando esta columna gente del pueblo, que marcha al unísono sometidos, portando estandartes religiosos en dirección a la ciudad. A la izquierda de la columna de soldados, dos crucificados se queman sobre una hoguera enorme que arde a sus pies, portan ellos sobre su cabeza una capucha en forma conoidal, y con los brazos tiene los brazos caídos y el otro mantiene los brazos sobre la cruz enfatizando esta forma.



En la figura 111-1, al centro aparece el águila del escudo nacional sus alas abiertas y sujetas por puñales a una cruz, que en sus extremos terminan en forma de guadañas para segar el trigo. En el fondo a la izquierda se percibe el camino hacia una construcción religiosa en sombras, a la derecha en primer plano la torre de vigilancia seguida por campos de cultivo que se pierden al horizonte de la ciudad de México también, en sombras.



Figura 111-1.

4.1.3. Análisis iconológico

Este apartado que habla sobre el asunto secundario o convencional, se identifican las imágenes, las narraciones y alegorías entretejidas que constituyen la totalidad del grabado en cuestión. Conectamos los motivos artísticos, y sus combinaciones con diferentes temas y conceptos, que nos ayudan a comprender el significado intrínseco de la obra.

En el primer plano de la imagen, de la figura, 112 reconocemos a Leopoldo Méndez, en una actitud de reflexión y desencanto recostado, boca abajo en compañía de calaveras bicéfalas y la imagen de un hombre fulminado por bayonetas, señalando marcadamente la preocupación por la injusticia del artista, y el presagio de la temática de este grabado (amenaza sobre México o lo que no debe venir). La mano derecha de Leopoldo Méndez y las de las calaveras, suman tres las mismas que acompañan esta acción es decir nos encontramos en presencia de una triada en esta dirección Chevalier Jean y Gheerbrant Alain pagina (1969, p.974) nos dicen: dentro del dominio ético, la cifra tres reviste igualmente una importancia particular.



Figura 112

Las cosas que destruyen la fe del hombre son tres: la mentira, la imprudencia y el sarcasmo. Aquellas que llevan al hombre hacia el infierno son también tres. La calumnia la terquedad y el odio y tres cosas también guían al hombre hacia la fe: el pudor, la cortesía y el miedo a juzgar. Esto de alguna manera muestra la correspondencia moral que encierra este detalle en la conformación de este grabado, de esta manera las manos centran la atención en la parte superior de un inmenso cuaderno de bocetos y apuntes sobre el cual esta recostado el autor a manera de escorzo escribiendo su nombre Méndez 1945 dando fe por los hechos por venir, utiliza el instrumento que identifica su profesión (gurbia o buril). Instrumento de pasión, sea bien dicho de su pasión por el grabado, esta actitud es similar, en su aspecto psicológico y moral a la utilizada en el grabado de la Melancolía, por su homologo Alberto Durero hacia 1514. Van der Heiden Rudiger (1976, p.242) figura 113 comenta al respecto, en este grabado, se ha visto no solo el autorretrato intimo del artista, sino la esencia del humanismo. La desesperanza de esta figura alada ilustra a la vez los peligros y la satisfacción de la investigación intelectual y es la imagen del espíritu creador, el hombre a solas consigo mismo.

Esta costumbre también arraigada en los grabados de los santos, donde los instrumentos de pasión acompañan a los personajes identificando su dolor o su virtud. En el mismo tenor tenemos a San Juan Bautista figura 114, personaje bíblico que aparece junto a Cristo crucificado, señalándole con el dedo de la mano derecha, sosteniendo con el brazo izquierdo la Biblia abierta en la misma disposición que en el grabado de Leopoldo Méndez en el cual está escrito este acontecimiento, figura 115



Figura 113



Figura 114



Figura 115



Figura 116



Figura 118

Advertimos en la figura 116 y 117 como estos dos fragmentos se ajustan a estas imágenes, con los patrones iconológicos que conforman la crucifixión de Cristo. La posición las dos calaveras se encuentran al pie de la cruz son las mismas que aparecen donde esta clavada a la tierra la cruz, o sea ocupan el mismo lugar dejando claro la influencia judeocristiana en este grabado, enfatizando el dramatismo en este grabado.

En la parte derecha de la figura 118 aparece la imagen de un hombre cayendo, que abatido por sendas bayonetas se precipita al vacío.



Figura 117

En las figuras 119 y 120 contrastamos varios elementos simbólicos que por su carácter céntrico y su verticalidad establecen una relación con Aztlán y Coatepec, el águila que se posó ahí es la imagen del sol. El sol es un elemento que a través de diferentes culturas ha aparecido como deidad y se ha representado con diferentes connotaciones, denotaciones y formas, nos relata el triunfo y el dominio sobre un sitio y sus variantes, será también una referencia que representará la movilidad narrativa e iconológica del tema hacia la idea de pertenencia, a través de una correspondencia con ciertos momentos de carácter histórico, como el caso del sacrificio humano entre los aztecas. Figura.9 capítulo 1 p, 29 En donde la imagen principal confirma las suposiciones anteriores, pero en el caso de amenaza sobre México aparece con una significación negativa.



Figura 119

Es decir, que vemos cómo la tradición visual de las antiguas civilizaciones de México se refieren en esta obra con un sentido opuesto, Hannes Meyer comenta al respecto: La herencia; artística mexicana y su aprovechamiento por los artistas mexicanos. Más que por sus formas, dice, se manifiesta en la relación de este arte gráfico con el pasado precortesiano en su modo de ser.

Acotamos también que la presencia de Quetzalcóatl (quetzal / pájaro y coatl / serpiente) aparece también en la imagen del grabado de Leopoldo Méndez *Amenaza sobre México*, a través de la transmutación icnográfica en un intento por reconstituir el pasado prehispánico.



Figura 120



Figura 121

Con el fin de descubrir la presencia de Quetzalcóatl en la imagen del grabado de Leopoldo Méndez, analizamos los signos que lo componen: el águila y el pájaro representa siempre al sol, como tal descende a recibir las ofrendas de los mortales, la serpiente simboliza la materia y su asociación con las divinidades femeninas de la tierra y del agua, el llamado monstruo de la tierra lo representan las fauces abiertas del reptil, figura 121.

En la figura 122 destacamos en la parte inferior de la cruz es punzante e hiriente, nos remite a la idea de dolor y sufrimiento que representa este icono, y nos recuerda la idea del sacrificio humano entre los mayas y los aztecas del norte como apreciamos en la figura.123

Para ellos, la existencia del mundo dependía del ofrecimiento constante de sangre humana a sus dioses. En esta imagen vemos la similitud del concepto trasladado a la significación particular del autor en su grabado.



Figura 122



Figura 123. Códice Madrid.

Hacemos notar cómo cada autor da su versión de los hechos, y expresa de acuerdo con su sensibilidad, un acontecimiento relevante. Alfonso Caso acota que: “Una de las mayores dificultades con las que tropieza el investigador que trata de estudiar las antiguas civilizaciones, es su propio modo de pensar. Determinado por su educación europea, corre constantemente el riesgo de admitir como evidente lo que solo es el resultado de una costumbre, y rechazar como imposibles aquellas soluciones que repugnan con su particular modo de ver y de pensar.” Como es el caso de la figura .124, sin embargo en la figura.125, la idea del sacrificio por muy brutal que esto signifique, el autor la trata aparentemente dentro de un contexto bucólico, con tintes de paraíso, sin que omita el sojuzgamiento implícito entre el dominante, como advertimos, quien mira hacia abajo a su dominado. La esencia del sufrimiento ha sido representada de muchas maneras, y manipulada según las circunstancias que afectan al artista o al trasmisor de esta expresión visual, afectando por medio de la imagen, al contenido de esta, según sean las circunstancias, como en el ejemplo de la figura.125, donde el autor J. Stredam) las representa en su grabado América, Américo Vespuccio se presenta a América.



Figura 124



Figura 125



Figura 126

Leopoldo Méndez utiliza el águila crucificada con la cabeza inclinada hacia abajo y el pico abierto haciendo alusión a la última bocanada que antecede a la muerte, figura.126 similar a la crucifixión del pintor Mathias Grunewald, plasmada en el retablo Isenheim, (Alemania.1953.) figura.127.

La analogía anterior nos muestra la necesidad de expresar con un alto grado de dramatismo la esencia del sufrimiento, evidenciando la preferencia por el expresionismo alemán, a partir del uso del alto contraste que Méndez también patentiza. Manuel Maples Salce Manuel comenta, (2002, p.14). “Su familiaridad con ilustradores del siglo XX, especialmente con Gustav Dore; conoció las láminas de Goya y de Rembrandt; le interesaban las litografías de Daumier y, asimismo, las xilografías de Frans Maserrel y Kate Kollwitz con quien presenta a veces una afinidad de concepción y de estilo. De esta manera el gusto por la talla en madera (xilografía)”



Figura 127

Remarcamos en este caso, cómo el símbolo entrega su mensaje y cumple su función, aún cuando su significado escape a la conciencia inmediata.

Por otro lado volvemos al centro de la imagen, y seguimos el movimiento sinuoso de la serpiente, con las fauces abiertas en una proporción descomunal, evidenciando el mal, la ponzoña, la traición el veneno, y el odio, que generalmente se le atribuye a este símbolo. Es evidente que remarcara este efecto destructor y de muerte cuando la cola señala, justamente a dos personas que están crucificadas y flagelados en el fuego. Figura 128 Es interesante remarcar que la imagen del águila crucificada y las otras dos crucifixiones confirman la influencia de la religión católica, porque utiliza tres elementos similares a los que aparecen en la imagen tradicional de la crucifixión de Jesús en el Monte Gólgota. figura 129.



Figura 128



Figura 129. Antonello de Messine

En este grabado, la serpiente figura.130, está aprisionando las patas del águila y en la parte inferior, contrariadamente a la representación del águila, que está representada en la bandera de 1857 el símbolo profano por excelencia de nuestra nación, el águila sostiene a la serpiente hacia arriba con orgullo, con el pico triunfante, en este caso, la idea de destrucción y presagio nos remite nuevamente a uno de los símbolos precolombinos más conocidos (Quetzalcóatl) solo que aquí Quetzalcóatl se despoja de su unidad vital y de su dualismo pájaro-serpiente, de ser cielo y tierra. De este modo se manifiesta en la imagen, que no es solamente el México de 1945 sino que esta imagen es más fuerte todavía, porque destruye también el mito de Quetzalcóatl y por ende los pocos elementos de nación que identifican al mexicano. Es un grito velado pero enérgico, que esconde todo lo terrible que puede ser esta pérdida de identidad.

La serpiente expulsa por sus fauces una procesión que se desplaza en movimiento ondulatorio, conservando la estructura geométrica clásica.



Figura 130

La serpiente es un elemento simbólico que normalmente por tradición, se asocia a diferentes ritos sacrificiales y representaciones de personajes, como la cabeza humana dentro de fauces de serpiente figura.131

En la figura.132 destaca la imagen de una reina arrodillada, que presenta en un cuenco los instrumentos con que ha llevado a cabo el autosacrificio; se yergue una serpiente con las fauces de perfil, de las que surge un guerrero.

En la representación de Leopoldo Méndez, figura.133, notamos la velada recurrencia a los símbolos prehispánicos, cuya similitud analógica encontramos en las figuras nueve y diez del capítulo 1. Que se refieren al sacrificio humano entre los aztecas y mayas en México; constatamos así que la idea del sacrificio está presente.

Es evidente que el autor, dentro de su formación y los acontecimientos que construyeron su carácter, se preocupa por recuperar al máximo posible, los símbolos que son el origen de nuestra nación, los expresa con que trascienden lo anecdótico y permean una sutil ironía, propia de él y el de su grupo L.E.A.R . Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, que se fundó en 1934. Y fecha que coincide cabalmente con el ascenso de Hitler al poder.



Figura 131



Figura 132



Figura 133

Leopoldo Méndez no solo utiliza la vida nacional como objeto de su representación, sino los ámbitos internacionales, a los que sabe arrancar elementos ópticos de igual fuerza expresiva, como lo evidencia la columna armada nazi.

Para darle fuerza a la perspectiva y lograr profundidad de campo, figura.134, dramatiza la escena, la columna que se dirige al centro de la ciudad de México, destruyendo todo lo que está a su paso, por militares los encabezan fanáticos con grandes estandartes, que refuerzan soldados alemanes con banderas de símbolos que representan la muerte. Destaca mas también, que de la fauces de la serpiente salen unos brazos que sostienen un báculo en cuya extremo superior destaca un águila que bendice a un obispo, quien a su vez eleva los brazos para acompañar primeramente una columna de soldados alemanes, que portan una bandera con el símbolo de la muerte, a medida que avanza la columna hacia la ciudad, va trasmutando en personajes de pueblo, que marchan abatidos y cabizbajos, portando estandartes que por su estructura nos remiten a las tres cruces del Monte Calvario. Nuevamente encontramos en este detalle, la síntesis de lo religioso, que inicio con los soldados alemanes, que avanzaban con bayonetas, en un seguro y rápido movimiento de muerte.



Figura 134

Destaca también el símbolo de la prisión figura.135.representado por una torre de vigilancia o petróleo, tal vez hoy signifiquen la misma cosa ya que en 1938 la expropiación petrolera es un hecho. México rompe relaciones con Inglaterra mientras tanto el general Cedillo se revela, el PNR se reestructura y se convierte en el partido de la Revolución Mexicana y paralelamente se crea la confederación de trabajadores de América Latina. Al fondo de la imagen de una gran ciudad con los elementos propios del progreso y por supuesto destacan las torres de la iglesia católica, toda esta silueta envuelta en una densa nube como presagio de muerte y tinieblas, sin embargo al fondo la luz brilla como signo de oportunidad y esperanza .

Dentro de la composición figura. 136, al extremo derecho notamos que tres plantas de maguey refuerzan la idea de tres como en el caso de las tres cruces, este elemento parece responder también a la admiración por el trabajo en los grabados que Humboldt realizo en las vistas de la Pirámide de Cholula figura .137



Figura 135



Figura 136



Figura 137

Y también nos da pauta para establecer que el autor tiene una cierta preferencia por el número tres, el águila esta sobre dos travesaños en madera que al momento de estar crucificada el águila visualmente parecen tres, y también a partir de este mismo esquema aparecen tres cuchillas que hacen referencia a la svástica nazi. figura. 138

Es interesante destacar como influye en el significado de la imagen la idea del número tres asociación de origen judeocristiano, como vemos en el primer plano destaca este principio de triadas, con la imagen de Leopoldo Méndez la calavera y el dibujo del hombre fulminado, y también se hace evidente en las tres manos que señalan su nombre, en caracteres negros contrastando en lo blanco del papel. Figuras. 139 y 140



Figura 138



Figura 139



Figura 140

En la parte superior del águila figura. 141, reconocemos un camino que señala tres torres de iglesia, que en contraste con el fondo de las tres manos sobre el papel en blanco, una de ellas del autor, ahora las torres como presagiando negro, pero entreabierta la esperanza que también, construyen los hombres son absolutamente negras, recortadas así en lo claro del fondo

Estas son las principales líneas iconográficas e iconológicas del autor Leopoldo Méndez en sus grabados *Amenaza sobre México*, donde plasma los hechos relevantes de su tiempo histórico, más allá de sus fronteras, y que asume con profunda convicción y valentía. También los crece más lejos de sus lugares propios, con un sentido mucho mayor.

El título de este grabado sintetiza las vivencias de su autor, que agudizan su intuición, para convertirlo en un profeta de nuestra realidad viva actuante y profundamente lacerada por la injusticia.

Este apartado explicara mediante cuatro sub-apartados, como la idea del sufrimiento es influenciada y como Leopoldo Méndez interpretada estos contenidos para plasmar en la estampa del grabado en madera *Amenaza sobre México*, los intereses propios y ajenos a nuestra cultura, económicos, políticos y religiosos, que contribuyeron en la configuración simbólica y significativa en este grabado, para manifestar en ella sus angustias, frustraciones y anhelos.



Figura 141

CONCLUSIÓN GENERAL

Esta apasionante búsqueda gravitó en la revisión de los momentos mas significativos en la historia del arte, donde la imagen de la crucifixión de Cristo significa, para Occidente y Latinoamérica el sufrimiento por el sacrificio del hombre. Esto confirma en cierta medida como en la historia del hombre algunos artistas conscientes de las realidades existenciales expresan en su obra, no solamente sus convicciones de índole personal, sino también, los acontecimientos que son estrechamente ligados a su esfera social, político y religioso, permitiéndole ejercer su libre albedrío y así transgredir las estrechas pautas que estas imponen.

De esta manera el artista concibe a través de su obra diferentes estilos y corrientes, actúa como catalizador de las tensiones sociales y plasma en su obra aquello que considera ser distinguido o criticado. Su visión es libre, profunda, creciente y expandida, es decir le permite la critica profunda razonada y objetiva, confiriendo a la obra un sentido particular y profético. Retoma periodos históricos que utiliza para hacer cambios, transformaciones y permanencias y cuestionar más allá de hecho retratado, permitiéndole , la confrontación de los movimientos del pensamiento, y dar respuesta al cambio vertiginoso, mediático y beligerante de una sociedad en continua mutación, en donde los valores son debatidos y recodificados en beneficio de una sociedad de consumo y poder.

Esta situación de angustia tensión y miedo existencial provoca en el artista una réplica para denunciar los hechos en el cual vive involucrado, lo cual no quiere decir pasivo Brota siempre, como un torbellino rebelde que se catapulta de las profundidades del ser, hacia la crítica despiadada cruel y sublime, manifestando, como la idea de sufrimiento, da respuesta, como causa y acto, efecto reflejo en lo que solemos concebir como “humanidad.”

En esta dirección la idea de sufrimiento y sacrificio, entre otras, representan en la imagen de la crucifixión de Cristo el símbolo de sacrificio, culpa y miedo. El estudio que nos ocupa muestra en la estampa del grabado *Amenaza sobre México* que el artista mexicano Leopoldo Mendez realiza durante el periodo 1940 a 1950, manifiesta las causas político, social, y religioso influyen para que en este grabado quede claro el coraje y la visión de un artista integro fiel a su momento, fiel a si mismo y totalmente entregado a su oficio.

Esta estampa muestra como la resignificación de los contenidos iconológicos e iconográficos son manipulados para expresar proféticamente el debacle entre el ser y el poder, mostrando como el artista se ocupa para fijar en la memoria colectiva y particular hechos y circunstancias manifestando su voluntad creadora, una critica social a través de la obra de arte.

Las preguntas de investigación fueron determinantes para verificar como los artistas interpretan los hechos dando respuesta en la obra plástica interpretando los contenidos temáticos proponiendo cambios, significativos en la representación de los personajes, modificando los esquemas convencionales ,situación que permite comprobar como la idea de sacrificio y sufrimiento no permanece estática. Esta idea permanece constante y forma parte en el discurso de esta investigación.

A) ¿ Es la idea del sufrimiento a través de los símbolos cristianos y prehispánicos una constante para expresar el amor o el odio a las situaciones político, social y religiosa?

B) ¿ Es la idea del sufrimiento y sacrificio contenida en la representación de la crucifixión de Cristo, la adecuada para mostrar en la obra de Leopoldo Mendez el amor y odio por los hechos que estaban ocurriendo durante la década de 1940-1950 ?

C) ¿ Fueron razones social, político y religioso lo que motivaron a Leopoldo Mendez para utilizar los símbolos cristianos y prehispánicos en el grabado *Amenaza sobre México* ?

D) ¿ Es la grafica de carácter nacionalista el instrumento por el cual el surrealismo figurativo se integra mejor a las protestas por los actos de violencia que suceden en México y el exterior mundo?

E) ¿ Es la influencia surrealista lo que lleva a Leopoldo Méndez a expresar en la estampa del grabado *Amenaza sobre México* su inconformidad por la barbarie e injusticia social en la cual estaba sumergido México?

Son las preguntas de investigación que ayudaron a comprobar cómo el tema del sufrimiento y sacrificio representado en la imagen del grabado *Amenaza sobre México* del artista Leopoldo Mendez ha contribuido para mostrar como los contenidos históricos y las corrientes plásticas han servido para modificar en esta imagen los símbolos patrios como denuncia por los hechos que marcaron a México y al mundo durante el periodo de 1940 y 1950.

Comprobamos como la resistencia de los símbolos cristianos y prehispánicos heredados del pasado están presentes en la gran mayoría de imágenes que representan el tema, en la estampa *Amenaza sobre México* constamos como estos son reinterpretados y actualizados confiriéndole a la obra plástica ,continuidad y permanencia en el sentido político, social y religioso.

Respecto a la reutilización de la imagen bíblica de la crucifixión de Cristo, el autor recurre a sus convicciones sociales, político y religiosas mostrando en esta imagen cargados sentimientos polares, y expresa la barbarie cometida por los actores políticos que manipulan injustamente a través del poder y por otro lado, el amor entrañable que siente por un pueblo que lo vio nacer. Leopoldo Mendez expresa en este grabado el drama de la humanidad y el de su vida.

Causalmente como dijimos anteriormente las razones que tuvo el autor para utilizar los símbolos cristianos y prehispánicos están en consecuencia directa a las circunstancias político social antes mencionadas, mas el miedo y la religión que están históricamente ligadas , y que son los han causado las mayores atrocidades al ser humano es decir . El miedo alimenta la religión , la religión alimenta el odio, el odio alimenta el mal, y el mal alimenta el miedo entre las masas.

La grafica nacionalista tiñe definitivamente en el periodo de 1940 y 1950 confiriéndole a la historia del arte un momento único al reivindicar los derechos humanos y la denuncia por la violencia y el abuso del poder. En esta dirección los artistas buscan a través de la poesía, literatura y obra grafica, folletos etc.. Mostrar con pensamiento critico, los violentos acontecimientos que impedían la paz, de esta manera se conjugan diferentes artistas y corrientes de pensamiento en la búsqueda de una expresión plástica que se adecue mejor para mostrar la farsa hipócrita y desmesurada que ostenta el poder y sus actores, en la cual el surrealismo coincide con este fenómeno social y muestra a través de la obra plástica la sátira mordaz e hiriente ridiculizando los personajes.

Con el surrealismo queda de manifiesto en la interpretación plasmada en la obra *incidentes melódicos del mundo racional* (1947) cuando le otorgan a Leopoldo Méndez el primer lugar al libro mejor ilustrado, mismo año que se separa del partido comunista al igual que Andre Breton padre del surrealismo. Y en 1941 con León Trotskiy Diego Rivera editan el tercer manifiesto surrealista “ Manifiesto por un arte revolucionario independiente” . Al no encontrar en los partidos políticos ni en la religión un apoyo que conviniera a la verdadera expresión de sus sentimientos , Leopoldo plasma en el grabado *Amenaza sobre México* quedando claro la influencia surrealista figurativa .

Lo anterior me lleva a comprobar la hipótesis que la desacralización de los símbolos cristianos y prehispánicos, están sincréticamente correlacionados y que son utilizados en el grabado "*Amenaza sobre México*" en una búsqueda a ultranza por recobrar el espíritu nacionalista buscando a través de un lenguaje figurativo surrealista una denuncia y repudio a la violencia y cuestionarse a si mismo ante la imposibilidad por recobrar una identidad cultural que subyace escondida o tal vez ya perdida y que es manipulada por ambiciones egoístas de los actores que conforman la elite del poder.

No se han agotado todas las líneas de investigación ya que las experiencias de dolor, miedo y sacrificio prevalecen de diferentes maneras y formas de pensamiento y actuación y da pauta para que diferentes artistas exploren en este campo. Queda pues la frase de Andre Breton "Nosotros reducimos el arte a su más simple expresión, que es el amor"

Bibliografía

Barba de Piña Cham, Beatriz . *Muerte y transfiguración.* Iconografía Mexicana V. Ed. Instituto de Antropología e Historia. México. 2004.

Bayon, Damian. *Historia del Arte.* Tomo 8. Ed. Salvat Editores.S.A. México.

Biederman, Hans. *La Biblia de los Santos.* Ed. Flamarion, París Francia.1969.

Bovini, Guiseppe. *Las Bellas Artes.* El Arte Paleocristiano Vol.I.Ed.Grolier. Londres Inglaterra. 1976.

Chevalier Jean y Gheerbrant Alain. *Diccionario de los Símbolos.* Ed. Robert Lafont,Jupiter . París ,Francia.1982.

De la Cabada, Juan. *Leopoldo Méndez artista de un pueblo en lucha.* Ed. Centro de Estudios Económicos y Sociales del tercer Mundo y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M. México.

De Salas Xavier. *Las Bellas Artes.* Vol.4.Arte Alemán y Español hasta 1900.Ed.Grolier.Londres Inglaterra.1974.

Dondis .D.A. *Introducción al alfabeto visual.* Ed. Gustavo Gili, Barcelona España.1976.

Escalante Gonzalbo, Fernando. *La mirada de Dios.* Ed.Paidos España.2002.

Enciclopedia Grolier. *Las Bellas Artes.* Vol. 2 .El Arte Italiano hasta 1850.Ed Grolier Londres Inglaterra. 1974.

Enciclopedia Grolier. *Las Bellas Artes.* Vol.2. El Arte italiano hasta 1850.Ed. Grolier.Londres Inglaterra.

Enciclopedia Grolier. *Las Bellas Artes.* Vol. 4. Arte Alemán y español hasta 1900. Ed.Grolier. Londres Inglaterra 1974.

Enciclopedia Grolier. *Las Bellas Artes.* Vol. 5. Arte francés desde 1350a 1850. Ed. Grolier.Londres Inglaterra.1974.

Enciclopedia Grolier. *Las Bellas Artes.* Vol.4. Arte Alemán y Español hasta 1900. Ed. Grolier Londres Inglaterra.1974.

Enciclopedia Grolier. *Las Bellas Artes.* Vol.7. Impresionistas y postimpresionistas .Ed.Grolier. Londres inglaterra.1974.

Enciclopedia Grolier. *Las Bellas Artes.* Vol 8. Arte Moderno. Ed. Grolier.Londres Inglaterra.1974.

Efrain 373. *La Biblia de Jerusalén, Génesis* .Ed. Desclee de Brouwer.Bilbao, España.1975.

Fleming Wiliam. *Arte, música e ideas.* Ed. Interamericana. México.1970.

Gallego Julian. *Historia del Arte.* Vol. 8. Ed. Salvat Editores,S.A. España. 1976.

González Matute Laura. *Leopoldo Méndez. El privilegio del dibujo* .Ed. Ram. Mexico.2003.

Graulich, Michel. *El sacrificio Humano.* Revista Arqueología Mexicana No.63. Ed.Raices.Mexico. 2003.

Georg Trakl. *Egon Schiele.*Ed. Benedikt Taschen. Alemania.1992.

Horst, Vey. *Las Bellas Artes.* Arte Alemán y español hasta 1900. Ed.Grolier. Londres Inglaterra.1974.

Hauser, Arnold. *Historia social del arte y de la literatura.* Ed. Guadarrama. Madrid España. 1968.

Hammacher .A.M. *Las Bellas Artes.* Arte flamenco y holandés. Vol. 3. Ed.Grolier. Londres Inglaterra. 1974.

Jaques et Guilles. *Beaux Arts. Magazine.* Ed. TTM.Ediciones. Francia.2008.

Juan (19,19). *La biblia de Jerusalén.* Ed.Desclee de Brouwer. Bilbao.España.1975.

Lasko, Peter. *Las Bellas Artes.* Vol.2. Europa Occidental hasta el Siglo XI. Ed. Grolier.Londres Inglaterra.1974.

León Portilla Miguel. *El sacrificio Humano.* En revista ,Arqueología Mexicana. Vol. XI. No.63.Ed. Raices,México.

Lizt Arzubide, German. *Leopoldo Méndez artista de un pueblo en lucha.* Ed. Centro de Estudios Sociales y del tercer Mundo y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.N.A.M. México.

Mc.Cormick, Carlo. *Espejos Sagrados.*Ed.Iner, traditions. Rochester. U.S.A. 1993.

Mateo. *La biblia de Jerusalén.* Ed.Desclee de Bruwer.Bilbao España. 1975.

Maples Salce, Manuel. *100 años de Leopoldo Méndez.en revista memoria .México.*

Monteverdi, Mario. *Las Bellas Artes* . El arte italiano hasta 1850. Vol. 2. Ed. Grolier. Londres Inglaterra. 1974.

Meyer, Hannes. *Revista Memoria* . México.

Monsivais, Carlos. *El privilegio del dibujo*. Ed. Ram. México. 2002.

Moreno Villa, José. *El privilegio del Dibujo*. Ed. Fondo de Cultura Económica .México. 1992.

Pastor, Miralba. *La visión cristiana del sacrificio humano*. En Arqueología Mexicana .Vol.XI. No. 63.Ed. Raíces.México. 2003.

O,Higgins Pablo. *Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha*. Fragmentos de entrevistas .Ed. Centro de estudios Economicos y Sociales del Tercer Mundo y el Instituto de Investigaciones Estéticas .U.N.A.M. México.1981.

Obras Maestras de la pintura. *La pintura en los museos de México*. Vol. 2. Ed. Planeta.S.A. España.1983.

Panofski, Erwin . *El significado de las artes visuales*. Ed. Infinito. Buenos Aires Argentina.1970.

Rodriguez, Prampolini. Ida. *Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en Lucha*. Ed. Centro de Estudios Sociales y económicos del Tercer Mundo y el Instituto de Investigaciones Estéticas U.N.A.M. Mexico.1981.

Tibol, Raquel. *A Leopoldo Méndez*. En análisis del carácter y función del TGP. Ed. Artes de México. No.18.

Random, Michel. *Beksinski*. Ed. Par. Anna et Piotr Dmochowski International.Co.Ltd. 1989.

Reyes Palma, Francisco. *Leopoldo Méndez el oficio de grabar*. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Ed. Era. México. 1994.

Sandblom, Philip. *Enfermedad y creación*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1995.

Steiner, Richard. *Egon Schiele*. Ed. Benedikt Taschen. Alemania. 1992.

Trakl, Georg. *Egon Schiele*. Ed. Benedikt Taschen. Alemania. 1992.

Van Der Heiden, Rudiger. *Historia del arte .vol. 7*. Ed. Salvat. Barcelona España. 1976.

Wilber Ken y Mac. Cormick Carlo. *Espejos Sagrados*. Ed. Inner. Traditions .Rochester. u.s.a. 1993.

Fuentes electrónicas

Yampolsky, Mariana. *Leopoldo Méndez. Artista de un pueblo en lucha*. En fragmentos de entrevistas. Ed. Centro de Estudios Economicos y Sociales del tercer Mundo y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la U.NA.M. México. 1981.

Giger. *www HG Giger com.666*. Ed. Benedikt Taschen . Verlag Zurich. Alemania .1997.

[Wikipedia.org/wiki/ David Alfaro Siqueiros](http://Wikipedia.org/wiki/David_Alfaro_Siqueiros).22.03.2008.