

An abstract painting depicting a bullfight. The central figure is a bull, rendered in white and light yellow tones, with its head turned towards the left. The bull's body is composed of thick, expressive brushstrokes in various colors, including yellow, orange, and green. To the left, a man's face is partially visible, wearing a yellow and orange shawl. The background is a complex, swirling pattern of dark red, purple, and green, suggesting the arena and the crowd. The overall style is expressive and dynamic, characteristic of Mexican muralism.

MUSEO
Soumaya
FUNDACION Carlos Slim

ESCUELA MEXICANA



SEPTIEMBRE 2018
museosoumaya.org

INSTRUCCIONES **REALIDAD AUMENTADA**

Descubre detalles sobre las obras en el museo mediante la aplicación gratuita RA infinitum. Descárgala, es muy sencillo:

1

Entra a tu tienda de aplicaciones.



2

Descarga gratis RA infinitum.



3

Ábrela, apunta a la imagen y sorpréndete.





ÍNDICE

El Dr. Atl y la Escuela Mexicana de Pintura	6
<i>Zapata</i> . El mural de David Alfaro Siqueiros	32
Tintoretto • 500 años	58
Maneras manieristas, alteraciones de la verdad	60
Il Tintoretto: el maestro y su furia	82
Memorias de Concha Miramón	98

Gerardo Murillo, *Dr. Atl | Paisaje* (detalle) | 1964 | Acrílico y resina sintética sobre aglomerado | Colección particular | Fotografía: Gliserio Castañeda | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018





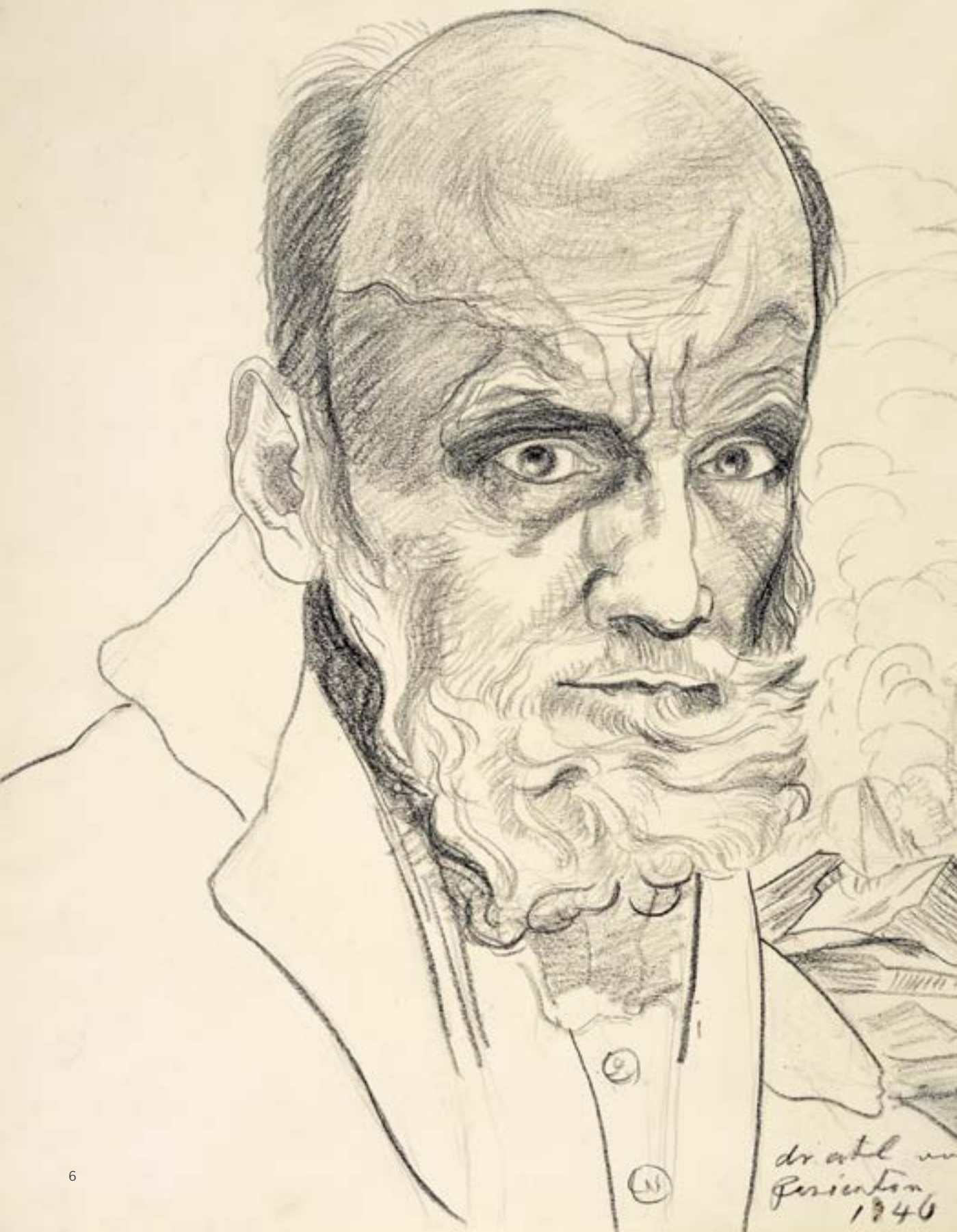
EDITORIAL

Gerardo Murillo Cornadó, conocido como *Dr. Atl* y David Alfaro Siqueiros representan uno de los capítulos más importantes de nuestra historia plástica. Experimentación e innovación estética en pigmentos modernísimos –que hoy significan retos para su conservación–, dan cuenta del nacionalismo que surgió en los muros patrios.

Tras un generoso préstamo de largo aliento, arribaron a Museo Soumaya sendas obras de sus autorías en gran formato; los primeros resultados de una investigación que apenas inicia, llevada a cabo por nuestro equipo multidisciplinario, indican los materiales utilizados, la técnica y el contexto de creación. Agradecemos la confianza en Fundación Carlos Slim para exhibir por primera vez *Paisaje* de Murillo en la Sala Julián Slim de Plaza Loreto y *Zapata* de Alfaro Siqueiros en el vestíbulo de Plaza Carso en diálogo con Diego Rivera y Rufino Tamayo.

Los invitamos a conocer los pinceles patrios de tradición y vanguardia.

¡Viva México!



dr. art. in
Perisicton
1946

EL DR. ATL

y la Escuela Mexicana de Pintura

Mónica López Velarde Estrada | Curaduría

Nacionalismo

Antes de que los muros de los edificios públicos del país se llenaran de grandes y esmeradas alegorías sobre la patria, la Revolución, y el trabajo obrero y campesino, en México un grupo de pintores –que se encontraron en medio de un conflicto armado y que veían cómo el lenguaje artístico en el mundo transitaba del Modernismo a la Vanguardia–, ya había abierto un vigoroso camino plástico con temática nacionalista.

José María Velasco, en el vértice del siglo, había alimentado la emoción visual por los paisajes mexicanos plagados de elementos típicos –humanos y vegetales–, franqueados por las dos cúspides protagonistas: el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. Así, el comienzo del siglo xx se miró, en parte, desde el gran ventanal que ofrecía el paraje nativo.

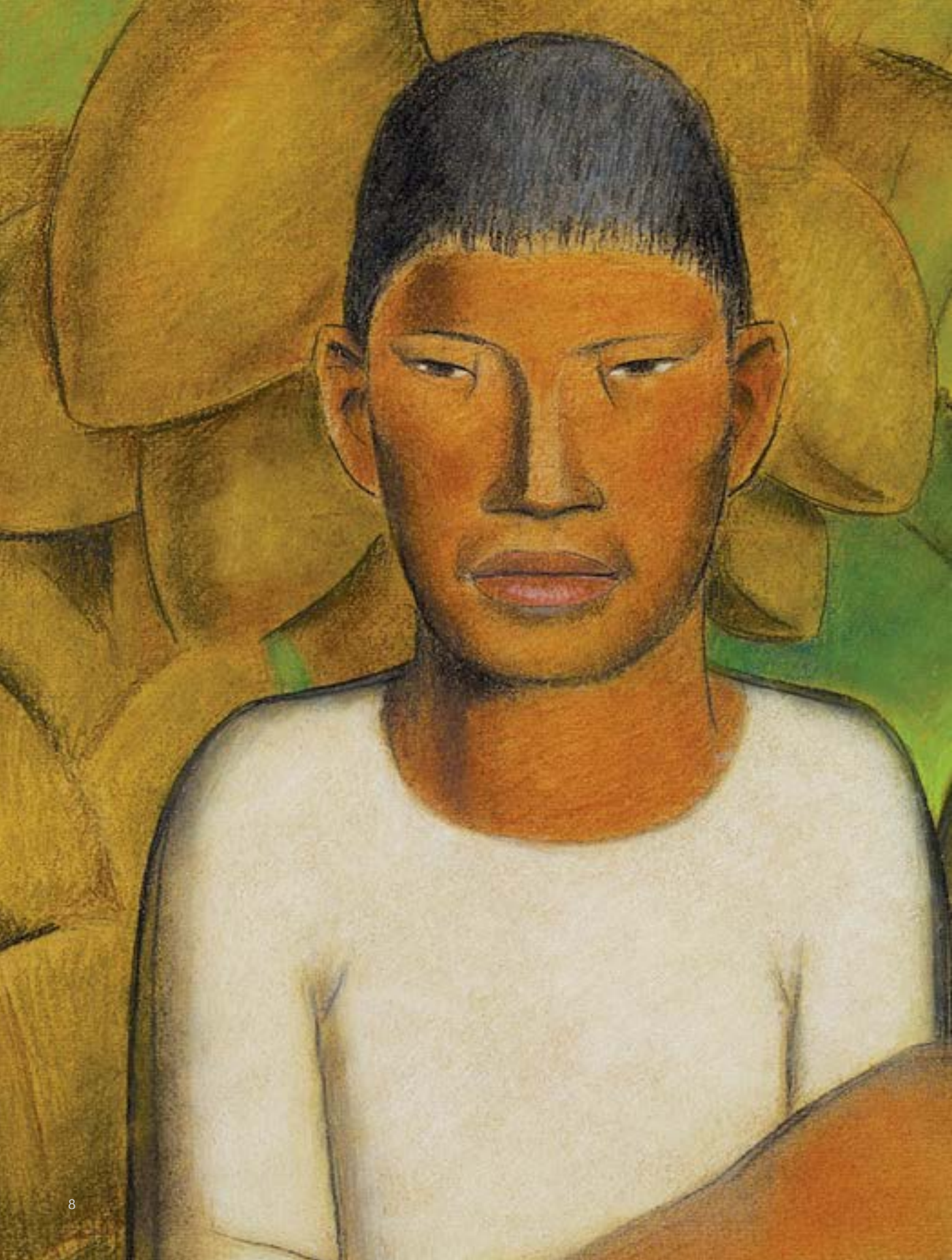
Sin nunca salir del país, Saturnino Herrán, provinciano de buena estirpe como Ramón López Velarde, construyó una *Suave patria* escarchada por un especial Simbolismo. El gran óleo del Museo Nacional de Arte, *La ofrenda*, sale al paso de un espectador que mira conmovido la original disposición y punto de vista de aquel conjunto de elementos mexicanos en una de nuestras tradiciones patrias con más urdimbre originaria. Este pintor de «tierra adentro» hizo que los motivos típicamente nacionales se valoraran como potentes cargadores de expresión.

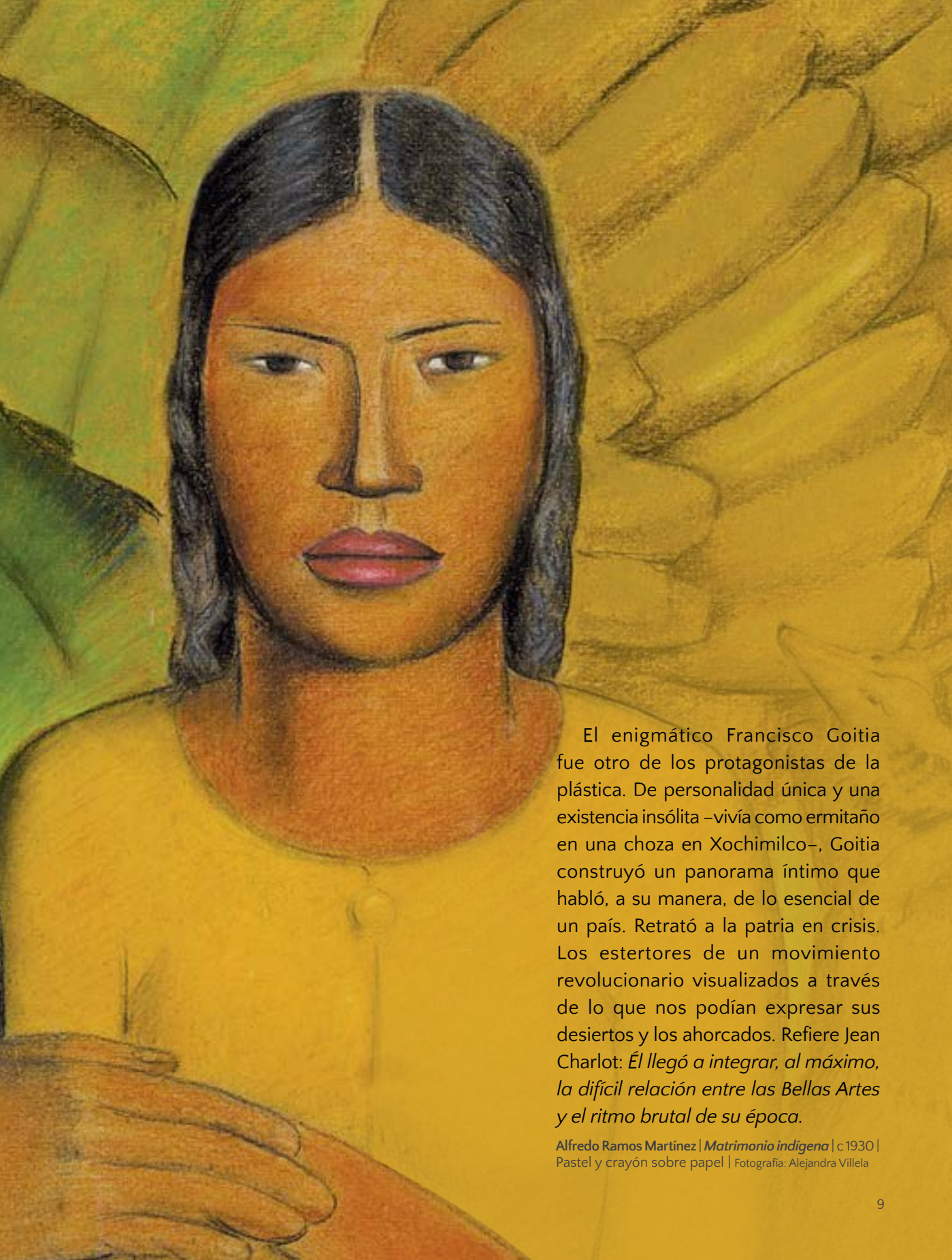
Venido de Guadalajara, Roberto Montenegro llegó a la capital para estudiar en la Academia de San Carlos. Viajó a Europa en 1906. De regreso al país en 1919 pintó tempranamente un hito en la producción plástica nacionalista: *Motivos mexicanos* de 1917, una serie de estampas confeccionadas a partir de un lenguaje moderno.

Otro fuerte sembrador de los temas nacionales en el arte mexicano fue Adolfo Best Maugard. Su obra más difundida se divulgó a partir de aquel método de dibujo propuesto hacia 1910 a partir de la variedad de la decoración ancestral en el Valle de México, donde a través de un alfabeto plástico de siete elementos –la espiral, el círculo, el medio círculo, la forma en «s», la línea ondulante, el zigzag y la línea recta–, fue posible expresar, de manera sintética, el complejo universo mexicano.

Gerardo Murillo, *Dr. Atl* | *Autorretrato* | 1946 | Carboncillo sobre papel | Fotografía: Javier Hinojosa

REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018





El enigmático Francisco Goitia fue otro de los protagonistas de la plástica. De personalidad única y una existencia insólita –vivía como ermitaño en una choza en Xochimilco–, Goitia construyó un panorama íntimo que habló, a su manera, de lo esencial de un país. Retrató a la patria en crisis. Los estertores de un movimiento revolucionario visualizados a través de lo que nos podían expresar sus desiertos y los ahorcados. Refiere Jean Charlot: *Él llegó a integrar, al máximo, la difícil relación entre las Bellas Artes y el ritmo brutal de su época.*

Alfredo Ramos Martínez | *Matrimonio indígena* | c.1930 |
Pastel y crayón sobre papel | Fotografía: Alejandra Villela



Escuela Mexicana de Pintura

Después del movimiento armado de 1910 y con José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública, nació la Escuela Mexicana de Pintura con su gráfica estilística más valiosa: el Muralismo. Los participantes y sus distintas producciones se distinguieron unos de otros, todos bajo un ambiente cultural y político que sirvió de base para las composiciones y sus aspiraciones formales.

Teresa del Conde sintetizó en *Historia mínima del arte mexicano en el siglo xx: No hubo un estilo único, pero sí se dieron ciertos parámetros signícos u ornamentales que provocan que un conjunto de obras, realizadas por varios artistas durante determinado periodo, puedan reconocerse como conjunto por encima de las individualidades. [...] La Escuela Mexicana alude a algún aspecto de conciencia que se identificó con el nuevo ser del mexicano supuestamente resurgido a partir de la Revolución.*

Ya, “con todas las de la ley”, ha quedado establecido que la obra que inaugurara el Muralismo mexicano es la encáustica de Diego Rivera, *La creación* de 1922, ubicada en el anfiteatro Simón Bolívar de la Preparatoria Nacional número 1 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en el Centro Histórico.



José Clemente Orozco | *Paisaje con tres mujeres y maguey* | c. 1930 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. JOSÉ CLEMENTE OROZCO/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018





Es una lista larga y contundente la de los autores que en conjunto dieron cauce al movimiento artístico mexicano con más repercusiones nacionales y en el extranjero. Del Conde, al aludir a la obra *Modern Mexican Art* (1939) del investigador Lawrence Schmeikeiber, refiere tres grupos o generaciones que a lo largo del tiempo conformaron la Escuela Mexicana de Pintura: la primera corresponde, desde luego, a «Los tres grandes»; la segunda a los seguidores de Diego Rivera, y en la tercera encontramos a figuras rupturistas como Rufino Tamayo.

José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, los protagonistas indiscutibles, marcaron una ruta plástica perdurable en sus signos, símbolos y estrategias de producción. Siguieron Pablo O'Higgins, Raúl Anguiano y Jorge González Camarena, que entre muchos otros completan el gran formato histórico del Muralismo mexicano.

Jorge González Camarena | *El abrazo* | 1980 | Acrílico sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa
D.R., JORGE GONZÁLEZ CAMARENA/SOMAAP/MÉXICO/2018



José Clemente Orozco | *Fantasía de busto de mujer* | c 1944 |
Gouache sobre papel | Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. JOSÉ CLEMENTE OROZCO/
SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y
LITERATURA, 2018





El Dr. Atl

De manera simbólica, imaginaria o real, el maestro de gran parte de los actores de la Escuela Mexicana de Pintura fue Gerardo Murillo Cornadó, apodado *Dr. Atl* por el poeta Leopoldo Lugones —«agua» en náhuatl— después de un tortuoso viaje a París que incluyó un baño en champaña.

El inquieto joven Gerardo Murillo había viajado de su natal Jalisco a la capital para estudiar arte. Antes de que terminara el siglo XIX viajó por primera vez a Europa. En el París finisecular conoció la meca más sonada de los movimientos vanguardistas. En Italia, hacia 1900, participó en huelgas universitarias al tiempo que realizó largos recorridos a pie por sus parajes. En 1903 regresó a México, y un año después estuvo en la Academia de Bellas Artes para actualizar su vocación contestataria.

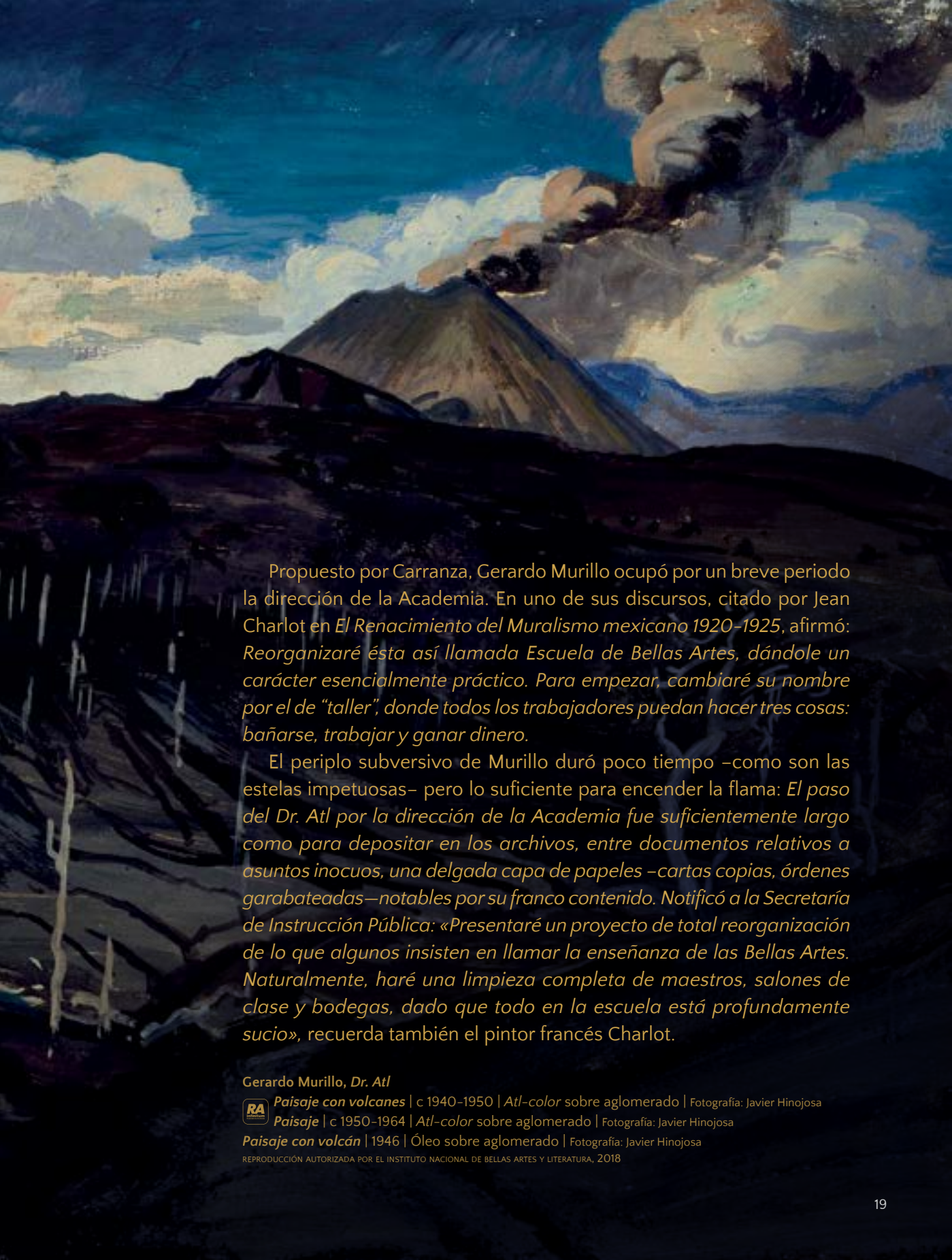
El Viejo Mundo trajo al pintor mexicano nuevos bríos y asentó sus ímpetus creativos y rebeldes. Diego Rivera y José Clemente Orozco bebieron del impulso revolucionario de este personaje que entre los pasillos de la Academia gritaba sus consignas insurrectas.

Así lo refiere la crítica Teresa del Conde: *El 28 de julio de 1911 los estudiantes de la Academia de San Carlos, en parte instigados por el inquieto y multifacético pintor Gerardo Murillo, que adoptó el seudónimo de Dr. Atl, se levantaron en huelga con el ánimo de destituir al director de la institución: el arquitecto Antonio Rivas Mercado.*

Por aquel tiempo las rupturas en el ámbito de la instrucción artística en el país acompañaban a la revuelta política. Alfredo Ramos Martínez ocupó la Dirección y planteó ese gran estadio creativo en contra de la enseñanza tradicional —salir al mundo—; nos referimos a las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

Gerardo Murillo, *Dr. Atl* | *La nube* | c 1939 | *Atl-color* sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018





Propuesto por Carranza, Gerardo Murillo ocupó por un breve periodo la dirección de la Academia. En uno de sus discursos, citado por Jean Charlot en *El Renacimiento del Muralismo mexicano 1920-1925*, afirmó: *Reorganizaré ésta así llamada Escuela de Bellas Artes, dándole un carácter esencialmente práctico. Para empezar, cambiaré su nombre por el de "taller"; donde todos los trabajadores puedan hacer tres cosas: bañarse, trabajar y ganar dinero.*

El periplo subversivo de Murillo duró poco tiempo –como son las estelas impetuosas– pero lo suficiente para encender la flama: *El paso del Dr. Atl por la dirección de la Academia fue suficientemente largo como para depositar en los archivos, entre documentos relativos a asuntos inocuos, una delgada capa de papeles –cartas copias, órdenes garabateadas– notables por su franco contenido. Notificó a la Secretaría de Instrucción Pública: «Presentaré un proyecto de total reorganización de lo que algunos insisten en llamar la enseñanza de las Bellas Artes. Naturalmente, haré una limpieza completa de maestros, salones de clase y bodegas, dado que todo en la escuela está profundamente sucio»,* recuerda también el pintor francés Charlot.

Gerardo Murillo, *Dr. Atl*



Paisaje con volcanes | c 1940-1950 | *Atl-color* sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa

Paisaje | c 1950-1964 | *Atl-color* sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa

Paisaje con volcán | 1946 | Óleo sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa

REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018



Así quedó confirmado que lo realmente importante para el autor jalisciense era el campo de una batalla plástica, contienda que lo definiría toda su vida. Encontró el motivo. Dr. Atl declaró que fue Joaquín Clausell quien lo inició en el montañismo. Los picos pedregosos fueron para él un asunto de estudio y de expresión. Se hizo vulcanólogo. Se aficionó a las erupciones de la tierra como a las explosiones que provocan las pasiones amorosas. En su afán por retratar los cráteres vivió en las faldas de las montañas y voló a ras de las cúspides con el solo afán de mostrar la contundencia estética de las majestuosas formaciones.



Gerardo Murillo, *Dr. Atl* | *Rayos de sol entre la sierra* | 1950 | Óleo y temple sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018



db. att.



Gerardo Murillo, *Dr. Atl*
Fotografías: Javier Hinojosa
REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018

Paisaje | c 1943 | Carboncillo sobre papel

Paisaje con volcán | c 1930 | Esténcil y grafito





Volcán con humo | c 1943 | Lápiz sobre papel

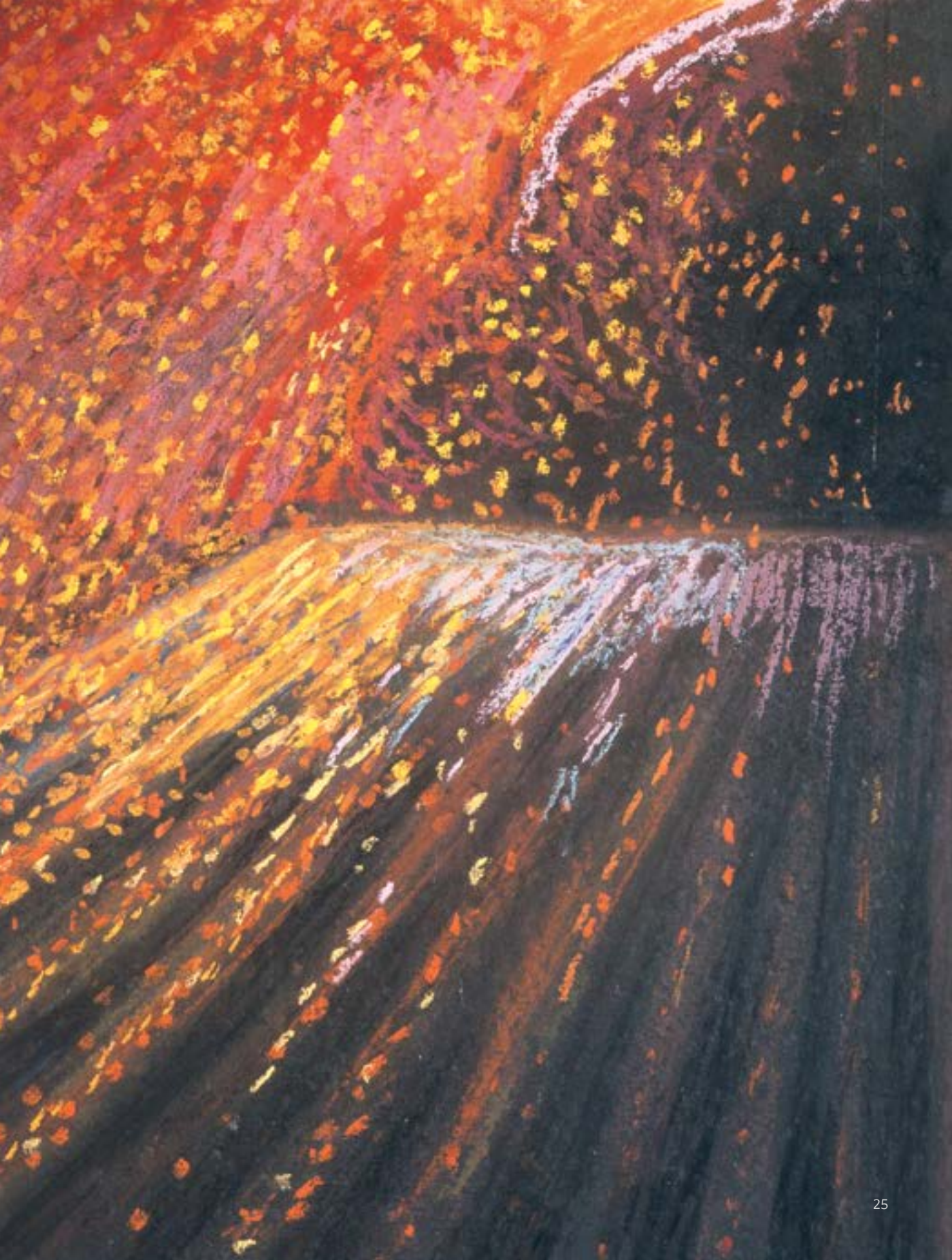
Paricutín en erupción | c 1943 | Carbón sobre papel



En el más profundo de sus términos, el estudio científico de los volcanes y su representación convirtieron al pintor en el gran innovador del paisaje nacional del siglo xx. La naturaleza se volcó en sus lienzos a partir de pinceladas que siguieron un diseño original –en algunos casos de perspectiva curvilínea o a través de la aeropintura– y la aplicación de una gama caracterizada por la innovación, –los *atl-color*– insuflados por la revolución interna –química y cromática– que experimentó el artista toda su vida.

Así lo concibió el estudioso Jorge Alberto Manrique en el libro *Dr. Atl. Conciencia y paisaje: Al abandonar la pincelada fina deja también de lado la delicada gama colorística que le era propia. Su paleta se reduce al punto que son infrecuentes sus cuadros monocromos. No sólo gana en fuerza, gana también en estridencia. Junto a tonos más bien opacos de cerros pelados y eriales, puede aparecer alguna vegetación fuertemente colorida, o un sol que inunda de luces multicolores el espacio, o morados intensos en las montañas lejanas, o azules profundos en el cielo.*

Gerardo Murillo, *Dr. Atl | Volcán* | c 1943-1952 | Pastel sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018







Paso de Mercurio
frente al disco
del sol 7-X-60
dr. atl.

Gerardo Murillo, *Dr. Atl* | *Paso de Mercurio frente al disco del Sol* | 7 de octubre de 1960 | *Ati-color* y óleo sobre aglomerado
Fotografía: Javier Hinojosa | REPRODUCCIÓN
AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS
ARTES Y LITERATURA, 2018





Los paisajes abruptos harán, en la cúspide de su creación, al auténtico y original maestro que fue Gerardo Murillo en una de las páginas artísticas más trascendentes. Manrique postula: *En los últimos diez años de su vida, el Dr. Atl siempre entregado a innovaciones, inició una nueva modalidad en su obra: la de los aeropaisajes, es decir, paisajes tomados desde un avión en vuelo. El artista era proclive a modificar el punto de vista del observador respecto a la naturaleza que retrata. A veces el cielo es una sola franja más allá de la línea entrecortada de la sierra; a veces ocupa las tres cuartas partes del espacio pintado. No es infrecuente que Atl se sitúe en un punto de vista inverosímilmente alto. El aeropaisaje le permitió situarse en un punto antes no imaginado, que liberaba al artista, decía, de la condena de ver la naturaleza a la altura de un gusano. Formalmente, los aeropaisajes se caracterizan por romper con cualquier estructura conocida del género, y en el caso del Dr. Atl, imprimen a la composición una dinámica casi de mareo, mayor de la que ya de por sí él solía emplear en cuadros.*

Junto a la potencia de una perspectiva audaz y a partir del uso de una gama esencial donde el blanco tomará profundidades inauditas en cúspides y nubes, el autor verá ascender su notoriedad en un tiempo en que el arte mexicano cruzó fronteras y sirvió de paradigma estilístico veraz y voraz en su necesidad de mensaje y expresión. Las cimas de Atl son el testimonio de una estética que manifiesta en lo primordial: la belleza, el sentido y la expresión.

Manrique resumió el legado en las obras que, como la pieza de gran formato, *Paisaje* de 1964, realizó el artista a sus 80 años, sin una de sus piernas y trepado en un andamio. Fue ejecutada en Cuernavaca, Morelos, y se exhibe de manera inédita en Museo Soumaya en su sede de Plaza Loreto, tras un generoso préstamo.

[...] el Dr. Atl fue capaz de llevar adelante la empresa que se había propuesto: rescatar el paisaje como una posibilidad de arte moderno, darle un sentido nuevo, acorde con los tiempos, y un sentido definitivamente personal: la naturaleza como un pretexto para hablarnos, a través de ella, de sí mismo.

Gerardo Murillo, *Dr. Atl* | *Paisaje* | 1964 | Acrílico y resina sintética sobre aglomerado | Colección particular | Fotografía: Gliserio Castañeda | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018



Una cuestión de PERSPECTIVA

Francisco Escorza | Comunicación Educativa

La vocación artística de Gerardo Murillo, *Dr. Atl*, encontró su cúspide de expresión en el paisajismo. Como todo pintor también realizó retratos que le permitieron atender a una clientela ávida de modernidad, aunque los hizo en menor medida. El óleo en el que capturó la figura de doña Gabriela Amescua conjuga géneros y abre diálogos sobre los recursos técnicos de la perspectiva.

Observa la postura y actitud del personaje y su entorno. ¿En dónde se encuentra? La presencia de nieve en el árbol la ubica en la cima de una montaña; sin embargo, su ligera vestimenta se contrapone con el presumible frío. Pon atención en la silla. Busca la firma del artista. En realidad, la señora Amescua posó en un interior, delante de un lienzo en proceso creativo. La franja negra inferior lo confirma.

Gerardo Murillo desarrolló en muchos de sus paisajes una perspectiva curvilínea que se distancia del horizonte recto, mismo que desde el siglo xv dominó la historia del arte occidental. Así la curvatura modifica la composición. El libro *Una nueva perspectiva: la perspectiva curvilínea* publicado en 1934 por el pintor Luis G. Serrano fue el fundamento teórico del que *Dr. Atl* partió para la implementación de un esquema esférico. Entre los numerosos estudios de óptica realizados a lo largo de la historia, como fueron las investigaciones sobre la luz de Al-Hazen e Isaac Newton, sobresalen como antecedentes de la propuesta de Serrano, las investigaciones de Euclides en la Antigüedad griega, desde la geometría, y del científico alemán Hermann von Helmholtz en el siglo xix, desde la anatomía.

Con la geometrización esférica del espacio, el autor buscaba eliminar la distorsión en los objetos encontrados en los márgenes de las pinturas aunque al mismo tiempo. En palabras de Jorge Alberto Manrique: *Si en las pinturas interiores este sistema produce unas deformaciones molestas, que apenas llegan a ser curiosas, aplicado al paisaje de Dr. Atl sirvió para dotar a sus cuadros de una mayor grandeza y un sentido dinámico.*

@ElMuseoSoumaya



Gerardo Murillo, *Dr. Atl* | *Retrato de Gabriela Amescua* | 1949 | Óleo sobre aglomerado
Fotografía: Javier Hinojosa | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018





ZAPATA

El mural de David Alfaro Siqueiros

Alfonso Miranda Márquez | Dirección

Con el fin del Renacimiento Italiano (1600), terminó el muralismo como forma de función primordial en el arte de la pintura del mundo de la cultura occidental. [...] Fue hasta 1922 en México, con el surgimiento de nuestro movimiento pictórico moderno, que resurgió potencialmente en el conjunto del panorama mundial tal forma de expresión plástica. [...] Es preciso desnudar la arquitectura de viejas capas.

David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, 1951

México fue, así, en todo el mundo moderno, el único lugar donde se produjo, consecuentemente, el primer acto de rebeldía, teórica y práctica, de abajo a arriba, de adentro a afuera, contra las formas predominantes de una producción plástica. Con estas palabras, David Alfaro Siqueiros aludía al primer movimiento político y social del siglo xx, nuestra Revolución.

Zapata [A partir del jinete que aparece a la izquierda del mural *Del Porfiriismo a la Revolución* en el Museo Nacional de Historia, El Castillo de Chapultepec] | 11 de diciembre de 1966 | Piroxilina sobre lámina de asbesto | Colección particular
Fotografía: Agustín Garza | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018

De muy joven y con el aprendizaje de los conocimientos estéticos iniciales como alumno supernumerario de la Academia de San Carlos, y tras haber participado en la huelga estudiantil ante los anquilosados métodos académicos, se incorporó a las fuerzas revolucionarias contra el gobierno huertista. Cuatro años después alcanzó el grado de capitán segundo en el Estado Mayor del general Manuel M. Diéguez y se sumó a las filas del Ejército Constitucionalista de Venustiano Carranza. La investigadora Raquel Tibol refirió en su texto *Un mexicano y su obra* (1967), que con las huestes del Batallón Mamá, viajó por Veracruz, Chiapas y Oaxaca. Primero como subteniente y luego como capitán segundo de la División de Occidente, participó en la primera y segunda toma de Guadalajara, así como en la campaña de persecución de Doroteo Arango, *Pancho Villa*, por Durango, Chihuahua, Sinaloa y Sonora.

Revolución Mexicana. Revolución plástica

Toda revolución tiene dos aspectos –dice Luis Cabrera–: «el periodo destructivo» que se caracteriza por el uso de la fuerza y por el desconocimiento del derecho, al que le sigue un «periodo legislativo», en el que *vuelve al orden el desorden*.

De acuerdo con Arnoldo Córdova, los propios revolucionarios definieron la gesta como socialista; otros la llamaron popular. Silva Herzog la describió como una lucha de clases; algunos más señalan que fue una revolución burguesa, ya que se postuló en todo momento la construcción

de un «Estado colocado» –como dijera Federico Engels y Lenin– por encima de todos los grupos y todas las clases sociales.

Allende sus ideales libertarios y de justicia social, el movimiento representó para Alfaro Siqueiros una oportunidad de recorrer el país por zonas que, en ese entonces, aún no habían sido cartografiadas. El periplo por las entrañas de un país herido representó la cimiento del repertorio visual que acompañaría su producción.

Un anhelo y un impulso de rebeldía surgidos en el México de la Revolución –resumía el maestro–; *la equivalencia de la Revolución Mexicana, en el campo de la cultura; un movimiento que hace hincapié en la causa social matriz del objeto de arte de hoy [...], la primera plataforma crítica –autocrítica, en consecuencia–, indispensable en lo absoluto para que el mundo del arte pueda avanzar hacia el futuro*.

Aquella primera incursión militar coincidió con su exploración plástica. En la pinacoteca de Museo Soumaya dedicada a los pilares estéticos nacionales, David Alfaro Siqueiros es el mayormente representado. El *Retrato de Carlos Orozco Romero* corresponde al tiempo de su participación en el Centro Bohemio de Guadalajara, Jalisco. Con la pincelada suelta y alargada del estilo *Art Nouveau*, retrató a su amigo de trinchera, a quien nombró *Karikato* por su facilidad para realizar caricaturas. Dicha habilidad lo llevaría a trabajar en *El Heraldo de México*, *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. Éste, a su vez, lo llamó Alfarito.





Así, el llamado Grupo Cultural Zuno fue considerado por ambos pintores como el Primer Congreso de Artistas-soldados, génesis que en retrospectiva alentaría la cohesión vanguardista de la Escuela Mexicana de Pintura.

A pesar de la ascendencia judía del maestro –los Feldmann– que indagó y dio a conocer la maestra Tíbol, e incluso del acérrimo ateísmo que lo llevó a rechazar su nombre de pila, José de Jesús¹, retrató la vida cotidiana de los carrancistas al amparo de Nuestro Señor del Veneno, en aquella parada que en 1914 realizó el Ejército Constitucionalista en la Catedral Metropolitana de Ciudad de México. El episodio quedó trazado en lápiz de cera, pastel, grafito y acuarela sobre papel. Los soldados se transfiguran en caballos y sus piernas-patas se anclan a la tierra en legítima suma a un movimiento político y de justicia.

Cuarenta y cuatro años después –como señala la investigadora América Juárez–, *siendo Siqueiros un artista reconocido, revivió la exaltación, muerte, violencia y pasión de la Revolución Mexicana en uno de los murales llamado en un principio La Revolución contra la dictadura porfirista modificándose posteriormente el título a Del Porfirismo a la Revolución.*

Don Eusebio Dávalos Hurtado, entonces director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, encomendó al artista en 1957 la obra para el Museo Nacional de Historia, El Castillo de Chapultepec, entonces dirigido por Antonio Arriaga.

De un espacio con techos altos, el proyecto viró a un salón rectangular de 80 metros cuadrados. Para concretar su idea, con la supervisión del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, transformó muros y en una superficie de 419 metros cuadrados, optó por la horizontalidad.

Sin aflicciones personales –en palabras del propio artista, luego de concluir los trabajos del mural el 16 de julio de 1964, en su conferencia en la Sala Revolución–, el tema se ciñó *a que cada retrato jugara como forma con el resto de la composición, a la vez de cobrar un sentido determinado en relación con las partes y la totalidad del conjunto.*

La ejecución no fue sencilla. El 9 de agosto de 1960 los trabajos quedaron suspendidos. Luego de su intensa actividad para conseguir la libertad del líder sindical Demetrio Vallejo y otros presos ferrocarrileros, aunado a sus severas críticas a la política de Adolfo López Mateos, bajo el cargo de disolución social, el maestro fue encarcelado.

En realidad el artista-militar-político-disidente había sufrido ya otros encierros. El único con causal legítima había ocurrido veinte años atrás. El 24 de mayo de 1940, comandados por Leopoldo Arenal Bastar, cuñado de Alfaro Siqueiros, éste y una veintena de hombres lograron allanar la casa de León Trotski en la calle Viena del barrio de Coyoacán, con la complicidad de Robert Sheldon Hart, guardaespaldas del líder soviético que era un doble agente. Convencido de la causa estalinista, Siqueiros, aunque falló, no dudó en cumplir

¹ El nombre «David» vendría de su primera mujer, Graciela Amador, quien analogaba la efigie del artista con la afamada obra homónima de Michelangelo Buonarroti.



El Señor del Veneno | 20 de septiembre de 1918 | Lápiz de cera, pastel, grafito y acuarela sobre papel | Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/ SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018

Alfaro Siqueiros





la orden de José Stalin de asesinar al revolucionario ruso, quien lo habría acusado de envenenar a Lenin. Tras ser aprehendido y sometido a juicio, el poeta Pablo Neruda, como embajador de Chile en México, intervino para que pudiese viajar a Sudamérica. En el austral Chillán vivió un arresto domiciliario que lo llevó a pintar junto con Xavier Guerrero los murales en la Escuela México. El 20 de agosto del mismo 1940, Ramón Mercader del Río, bajo el seudónimo de Jacques Mornard, clavó un piolet a Trotski, quien murió al día siguiente. Tras purgar veinte años en prisión, Mercader fue condecorado por la Unión Soviética con la prestigiada Estrella de Héroe.

Los once encarcelamientos jamás mermaron su activismo político-estético. De hecho, como preso político para 1960 y con la salud quebrada, Alfaro Siqueiros prosiguió su fecundo trabajo desde el Palacio Negro de Lecumberri. La abreviatura «CP» junto a la firma y fecha de sus obras, refiere al sitio donde se pintaron: cárcel penitenciaria. A pesar de que su esposa Angélica Arenal se las arreglaba para introducir pinceles y pigmentos, los materiales para trabajar siempre le fueron escasos. Ante la falta de pintura negra, sabemos que el artista calentó cera para zapatos de la marca Oso y así encontró novedosas veladuras para los vigorosos trazos de *Cabeza I*.

Cabeza I | Ciudad de México, México, 1962 | Lápiz de cera, acrílico y cera para zapatos sobre papel | Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018





C.P.
12-63

Sigurdson



Canteras mágicas y Tormenta datan de esta época. En *El verdugo* experimentó un rostro cubierto por una sábana blanca y aprisionada por fuertes manos en rojo sangre, que encarnan la desesperación de un pueblo oprimido. En palabras de Raquel Tibol: *El lienzo retrata el drama del «tapado» de su época, es decir, la figura del próximo presidente elegido desde Los Pinos y sin las urnas*. La luz viene del fondo y Siqueiros nos recluye como espectadores en una celda desde la que se denuncia tanto al presidente en turno, como al siguiente gobernante, Gustavo Díaz Ordaz.

En ese contexto, en la crujía I de la celda 38 y con el préstamo de un espacio desocupado para instalar un “taller”, hacia noviembre de 1961 comenzó a producir algunas obras relacionadas con el mural inconcluso. Por las limitadas condiciones de espacio (un metro y medio de ancho por tres), realizó cuadros no mayores a 60 x 80 centímetros. Así apareció un rostro de mirada resentida, sin perdón y sin olvido.

El verdugo | Ciudad de México, México, 1962 | Acrílico y piroxilina sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018

Páginas 40 y 41:

Canteras mágicas | Ciudad de México, México, 25 de marzo de 1964 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Javier Hinojosa

Tormenta | Ciudad de México, México, Diciembre de 1963 | Piroxilina y acrílico sobre papel montado en aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa

D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018

En el reverso de la tabla, el propio artista escribió: «"EL PADRE DE LA PRIMERA VÍCTIMA/ DE LA HUELGA DE CANANEA"/ PINTADO/ EXACTAMENTE/ CON EL MISMO MATERIAL/ DEL MURAL DE/ CHAPULTEPEC/ EL TAMAÑO DE/ LAS FIGURAS ES/ IGUAL A LA CABEZA/ ORIGINAL./ SIQUEIROS». Es uno de los últimos testigos de su empleo de piroxilina o laca automotiva, cuyo uso primigenio se remonta a 1933 en Montevideo, Uruguay, en su *Víctima proletaria*.



Alfaro Siqueiros definió a la piroxilina diluida en nitratos de acetona y alcohol al 70 %, como un material moderno que *proviene del algodón nitrado*. Es soluble en los acetatos de etilo, amilo y demás solventes orgánicos. Las preparaciones contienen además de la nitrocelulosa, soluciones resinas naturales o sintéticas. Cuando la piroxilina se emplea sobre aplanados de cal o cemento, destrúyese gradualmente por la acción cáustica de aquellos materiales. Así se recomienda que se use sobre metales, cartón prensado, tela, etcétera. Las preparaciones que de esta pintura se hacen para fines industriales, no sirven con fines artísticos. Hay que mezclarles plastizantes y retardantes que eviten el secado rápido.

Zapata (detalle) | 11 de diciembre de 1966 | Piroxilina sobre lámina de asbesto | Colección particular | Fotografía: Gliserio Castañeda | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018



En el epílogo del encierro, *Composición* fue pintada como obsequio a su abogado Joë Norman. El propio artista escribió con plumón negro: *columna jurídica internacional mi defensa, con admiración y gratitud*. Fue indultado el 13 de julio de 1964; tan pronto salió de la cárcel retomó con celeridad la actividad del mural. La maestra Miriam Kaiser recuerda que en una ocasión encontró a Angélica Arenal mientras trataba de conseguir camisetitas de algodón para romperlas y mojarlas en yeso, y así vendar el brazo lastimado de Siqueiros tras haberse caído del andamio.

Composición | Ciudad de México, México, 1 de abril de 1965 | Acrílico y plumón negro sobre papel sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018



1-4-65

PARA JOË NURMANN, COLUMNA
JURIDICA INTERNACIONAL DE MI DETENSA. - CON AMITABILIDAD Y
SANTIDAD. SIQUEIROS



Muros históricos

Cada instrumento genera su propia expresión plástica, a nuevos instrumentos, nueva estética.

David Alfaro Siqueiros, en la conferencia *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, John Reed Club, Hollywood, California, EE.UU., 2 de septiembre de 1932

Padre del «accidente controlado», Alfaro Siqueiros buscó crear en las texturas y los empastes un efecto óptico: *trazado interespacial; una red que une todas y cada una de las partes y cada uno de los ángulos mediante líneas de todos los órdenes geométricos en una proporción infinita.*

Composición dinámica para un espectador activo; lección que heredó a su joven alumno Jackson Pollock. La brocha *de pelo y palo* –como la llamaba el artista– fue sustituida por la pistola, brocha o cincel de aire. El proyector eléctrico le facilitaba realizar los trazos iniciales. Por su parte, la fotografía se convirtió en



auxiliar para el cálculo de perspectivas. En la referida conferencia *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* sostuvo que la cámara fotográfica y la fotografía deben de ser usadas como elementos iniciales para diseños previos desarrollados posteriormente en forma plástica-pictórica. El boceto o apunte fotográfico es para el pintor sólo un documento gráfico-social, o plástico social, pues en esencia la pintura es por completo ajena a la fotografía como expresión plástica. [...] Sin el documento

vivo, sin el documento irrefutable que es el documento fotográfico, el pintor moderno no conseguirá sacar una gota de la verdad plástica que vive intensamente en el relámpago mecánico y en el torrente de las grandes masas agitadas por la final lucha de clases. De este modo, Alfaro Siqueiros consultó el fondo documental del veterano revolucionario Nicolás T. Bernal.

Al muro de *Don Porfirio Díaz* y sus cortesanos, siguió aquel que atestigua vehementemente la lucha del pueblo por hacerse de la bandera nacional.



Sobre los hombros de los trabajadores cuyos rostros resultan en retratos de Manuel M. Diéguez, Esteban Barca Calderón y Plácido Ríos, domina la escena el cadáver de un joven en dramático escorzo. Describe la investigadora Mónica Montes: *vestido en pantalón de mezclilla y camiseta, con botas mineras y manando sangre de una gran herida en el cráneo, representa a los obreros que el 1 de junio de 1906 manifestaron su inconformidad respecto a los privilegios que gozaban los extranjeros por sobre ellos*. Se trata de la Huelga de Cananea, antecedente directo del estallido de 1910. En los límites de Sonora y Arizona, los trabajadores se sublevaron contra la minera Cananea Consolidated Copper Company. Siqueiros trabajó en los diferentes segmentos que integran la obra; el rostro fue pintado entonces en la versión de caballete con la misma intensidad telúrica que en *Del Porfirismo a la Revolución*. Figuran numerosos héroes; mujeres y hombres del pueblo, aún no contemplados en nuestra historia, quienes alcanzan su reconocimiento al sostener a la «primera víctima» y a su padre. Todos somos ellos: muerto, testigo y denunciante.

Hasta el momento no se ha localizado ninguna imagen que sirviera de apoyo para crear la cabeza paterna, sin embargo, por su composición y estilo debieron de ser tomados de alguna fotografía.

Al avanzar, el espectador encuentra la escena *Ideólogos y precursores* quienes pueblan el espacio y animan la transformación social. Se dan cita,



El padre de la primera víctima de la Huelga de Cananea

[Versión de caballete del rostro que aparece en el mural *Del Porfirismo a la Revolución*, sito en el Museo Nacional de Historia, El Castillo de Chapultepec] | 1961 | Piroxilina sobre aglomerado | Fotografía: Javier Hinojosa D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018



Zapata (detalle) | 11 de diciembre de 1966 | Piroxilina sobre lámina de asbesto | Colección particular | Fotografía: Gliserio Castañeda | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018



Karl Marx, Mijaíl Bakunin, Pierre Proudhon, ellos impulsan a héroes históricos y anónimos del movimiento. Así, en *El pueblo en armas* caminan los Flores Magón, Madero, Villa, Carranza, Obregón, Calles, los Serdán... en el centro, con rostro bien definido y sombrero rojo, marcha Emiliano Zapata.

Jinete y caballo, en palabras de Alfaro Siqueiros, son símbolos de *Tierra y Libertad*. Completan el mural *Los muertos de la Revolución*. Los caídos tras la derrota de Crispín Robles Villegas durante el ataque a la ciudad de Nochistlán de Mejía, el 3 de julio de 1913. En primer plano aparece el suegro de Siqueiros, Leopoldo Arenal, jefe de las fuerzas de Zacatecas, quien perdió la vida en el asalto.

En paralelo a la obra del Museo Nacional de Historia, Siqueiros recibió como encargo extraer el *Jinete revolucionario*, también conocido como *La Revolución frenada* y desarrollar una pintura independiente.

Los vínculos y la resolución plástica son evidentes. Dos murales. Dos imágenes. Allá un jinete revolucionario en acrílico sobre tela montado en aglomerado. Aquí, es el mismísimo general Emiliano Zapata quien cabalga. El soporte es una moderna placa de asbesto pintada con piroxilina.

Zapata [a partir del jinete que aparece a la izquierda del mural *Del Porfirismo a la Revolución* en el Museo Nacional de Historia, El Castillo de Chapultepec] | 11 de diciembre de 1966 | Piroxilina sobre lámina de asbesto | Colección particular | Fotografía: Agustín Garza

Jinete revolucionario, también conocido como *La Revolución frenada* en *Del Porfirismo a la Revolución* | 1957-1964 | Acrílico y piroxilina sobre madera forrada de tela | Museo Nacional de Historia, El Castillo de Chapultepec | SECRETARÍA DE CULTURA-INAH-MEX | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018



Para Raquel Tibol, la primera ocasión en la que el artista utilizó el innovador material de forma experimental fue en *La vie* [*La vida*]. Boceto para el mural *La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y Ciencia*. La obra que en 2001 diera a conocer Miriam Kaiser en el Polyforum Cultural, hoy forma parte del acervo de Fundación Carlos Slim. El asbesto le fue proporcionado por el empresario, mecenas y dueño del negocio Techos Eureka, Manuel Suárez y Suárez, más conocido por ser el propietario del Hotel de México e impulsor del Polyforum que alentó la última gran empresa plástica del autor. Actualmente sabemos que el material es poroso, extremadamente frágil, amén de que la pulverulencia es altamente tóxica.

El mural de Chapultepec fue inaugurado el 20 de noviembre de 1967 por el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz. El que ahora se exhibe tras un generoso comodato en el vestíbulo de Museo Soumaya en Plaza Carso fue trabajado en Cuernavaca, Morelos, en la famosa Tallera (*vagina creativa*, decía el artista) y terminado el 11 de diciembre de 1966.



Picadores de piedra | Taxco, Guerrero, México, c 1931 | Óleo sobre yute de un costal de papas | Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018

La vie [*La vida*. Boceto para el mural *La Marcha de la Humanidad en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y Ciencia*] | 1965 | Acrílico sobre lámina de asbesto | Fotografía: Javier Hinojosa | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MÉXICO/2018 | REPRODUCCIÓN AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018







Siquarios

El Caudillo del Sur

Sinesio Baudilio García Fernández, militante anarquista, escritor y editor español, –quien firmaba como Diego Abad de Santillán– en su *Historia de la Revolución Mexicana* escribió que durante los años veinte y treinta, la nueva ideología fomentó la construcción de símbolos que encarnaban al pueblo mexicano. [...] *El concepto del ideal agrario, en Zapata se personaliza y en él palpitan todos los anhelos de los oprimidos.*

Olivier Debroise apuntó que Diego Rivera había representado al caudillo en los murales de la Secretaría de Educación Pública, en Chapingo y en el Palacio de Cortés en Cuernavaca *como mártir cristiano y como hombre de acción.*

Por su parte, Alvaro Siqueiros, difusor del ideario zapatista en el periódico *El Machete*, luego de participar en el Congreso Sindical Latinoamericano en Montevideo, fue expulsado del Partido Comunista Mexicano en 1931 por sus ideas radicales e “indisciplina”. Ante la ominosa muerte del periodista y revolucionario Julio Antonio Mella, Siqueiros vivió un arresto domiciliario en Taxco, Guerrero, donde experimentó el trabajo en caballete. Dentro de estas tempranas obras destaca un retrato de Zapata cuyo primer propietario fue Moisés Sáenz (1932) y que desde 1966 integra los fondos del Museo Hirschhorn del Instituto Smithsonian en Washington, D.C.

También realizó una litografía del héroe y de esa época proceden aquellos extenuantes mineros de Museo Soumaya

que, a pesar de utilizar la moderna maquinaria que saca chispas, la roca no les desvela el preciado metal. La plata se había acabado en la región casi un siglo atrás. El humilde soporte de yute que atestigua al pueblo explotado, en realidad es un costal de papas reutilizado y que posteriormente fue reentelado, por lo que el óleo ha perdido su característica brillantez.

Este Zapata se distancia de la iconografía convencional. Mirada atenta, portentoso bigote. Arma en mano lanza la consigna siqueiriana: *En nombre de toda la sangre vertida por el pueblo en diez años de lucha y frente al cuartelazo reaccionario, hacemos un llamamiento urgente; formemos un frente único para combatir el enemigo común.*

El maestro realizó diversos estudios antes de definir la posición final del corcel. De ello da cuenta el *Estudio para el mural Zapata* en la colección del doctor Alvar Carrillo Gil. *A la creación se parte de un objeto conocido, que está o no presente... la fotografía no es más que una ampliación del objeto o un sujeto-objeto*, enfatizó el artista. De esta manera, una fotografía, hoy resguardada en el archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros sirvió para tomar la cabeza para el modelo del caballo de Museo Soumaya. En ambos murales transformó el color en blancos intensos que dan cuenta de poder, expresión y movimiento. A diferencia de la obra de Chapultepec, aquí las patas parecieran inacabadas.



Un freno total, define Miriam Kaiser. Y es que el fondo de líneas renegridas evoca más que la estética alemana, la plasticidad del movimiento futurista. Líneas de velocidad. Segmentación espacial. Ejes que direccionan y redireccionan la mirada del espectador. Las diferencias cromáticas del fondo son notables. Después de los rojos y amarillos del Museo de Historia, experimentó púrpuras, verdes y ocres. Degradaciones en exagerados matices que brindan profundidad a la composición. Desde sus primeros murales en el Colegio de San Ildefonso (1923-1924), la madurez plástica le permite juegos y florituras visuales de gran calado.

El muralismo –definió Alfaro Siqueiros en 1951– *es la reconquista de las formas públicas desaparecidas con la terminación del Renacimiento, en las condiciones sociales y técnicas del mundo democrático. Más aún: un movimiento que no se ha quedado en la teoría abstracta, sino que, desde hace veinte años, viene tocando los primeros escalones de la adecuada plástica. Sin duda alguna, la única y posible ruta universal para el próximo futuro. Aquel [nuestro] movimiento muralista se hizo público; al hacerse público, se hizo ideológico y al hacerse ideológico, consecuentemente, adoptó un propósito formal nuevo-realista.*

Asimismo, el propio artista reconoció que *es evidente que la pintura mural, obra de grandes proporciones materiales no puede ser realizada por un solo hombre, es decir, no puede ser una obra individual. Requiere de muchas manos. Su*

talentoso equipo para el mural tanto de Chapultepec como el que ahora exhibe Museo Soumaya en diálogo con Diego Rivera y Rufino Tamayo, contó con artistas como Mario Orozco Rivera; Sixto Santillán; Guillermo Ceniceros; Roberto Díaz Acosta; Igaz Maoz; Julio Estrada; Estela Oblando; Raymundo González; Pedro López; Armando Fight; Marta Palau; Socorro Elenes; Hedba Megged; Yeshitaka Tanaka; Julio Solórzano Leopoldo y Electa Arenal... junto con Eпитacio Mendoza, ayudante del maestro por 25 años.

Figura heroica en formato monumental, Zapata no es un vengador ni un anarquista; en el pensamiento del General: [...] *No es preciso que todos luchemos en los campos de batalla, no es necesario que todos aportemos un contingente de sangre a la contienda, no es fuerza que todos hagamos sacrificios iguales en la Revolución; lo indispensable es que todos nos irgamos resueltos a defender el interés común y rescatar la parte de soberbia que se nos arrebató. [...] Cumplir con vuestro deber y seréis dignos; defended vuestro derecho y seréis fuertes, y sacrificaos si fuese necesario, que después la patria se alzaré satisfecha sobre un pedestal inmovible y dejará caer sobre vuestra tumba un puñado de rosas.*


Iconografía al lema magonista retomado por el zapatismo y con el cual, el Caudillo del Sur firmó el 20 de octubre de 1912 el *Manifiesto a la Nación* que marca el sendero por el que México debe transitar en un marco legal de equidad: *Reforma, libertad, justicia y ley.*



Siqueros

5-1940





Tintoretto • 500 años

Hasta que no se ha visto a Tintoretto, no se sabe lo que la pintura es capaz de hacer, apuntó la moderna escritora británica Virginia Woolf en una carta de 1904.

Siempre fiel a su natal Venecia, *Robusti*, como también se conocía al Tintoretto, fue definido por el biógrafo de los artistas, Giorgio Vasari, como *el más terrible cerebro que haya tenido nunca la pintura*. Debido a su apuesta por el color, el veneciano no fue comprendido cabalmente por el crítico toscano, que consideraba inacabadas sus obras.

En la Serenísima, la expresividad de la forma se lograba más que por el dibujo, por el color. La línea define, los tonos evocan; fue por eso que al Tintoretto se le admiró la “idea” aunque se juzgó errática su ejecución. La historia del arte, con su incansable sucesión de estilos, ha admirado la intensidad del ímpetu que por momentos supera la exactitud del dibujo.

El novelista Henry James, durante su primer viaje a Venecia en 1869, declaró que el artista logró plasmar *el gran, hermoso y terrible espectáculo de la vida humana*. En el marco de los 500 años del nacimiento de Jacopo Robusti, su estética se revela eterna.

Maneras manieristas, alteraciones de la verdad

Héctor Archundia Ibarra

Con la muerte de Raffaello en 1520 se cerró el capítulo renacentista. Para 1549, Michelangelo realizó la obra *Conversión de san Pablo* en la Capilla Paolina del Palacio Apostólico Vaticano. Una escena agitada de horizonte poco estable en un eje casi diagonal, que resulta en una inclinación ondulante, crea tensión en el espectador. Poco a poco las figuras violentaron el espacio. Dan la espalda o salen del cuadro y se alejan de las proporciones anatómicamente correctas para adquirir posturas imposibles. Así, el Manierismo oculta y sugiere en un juego erótico donde el desnudo es sugestivo.

El término ha significado un largo camino de investigaciones históricas y artísticas. Hace no más de cincuenta años aún se debatía lo apropiado del nombre en la diversa gama de estilos del periodo. Dada la problemática del término, en 1965 una de las exhibiciones más importantes sobre el tema en la Galería de Arte de Manchester prefirió titularse *Entre el Renacimiento y el Barroco*.

Hacia 1390, el vocablo fue mencionado por el pintor Cennino Cennini en *El libro del arte* como una transición de la *maniera griega a la manera latina moderna* para referirse al excelso trabajo de Giotto di Bondone.



Paolo Caliari, *el Veronés* | *Judit con la cabeza de Holofernes* | c 1570 | Óleo sobre lienzo montado en tabla | Fotografía: Javier Hinojosa







Leandro Dal Ponte, Bassano | *Diciembre: Un pueblo en invierno con personajes que degüellan a un cerdo y otros junto a la hoguera del cuarto de humo; a lo lejos, montañas cubiertas de nieve* | 1610 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa

Entre 1550 y 1568, Giorgio Vasari también citó el concepto en su texto *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*. El historiador empleó la expresión en una doble acepción para referirse a un estilo, así como para reseñar un conjunto de cualidades artísticas: la «*maniera vecchia*» –es decir, vieja– describe al pincel “anticuado” de Giotto; la «segunda *maniera*» pertenece a los maestros del *Quattrocento*; la «*maniera moderna*» es propia del Renacimiento. La *bella maniera* (aquí empleado como adjetivo calificativo) distinguió su equilibrio formal y perfección plástica.

La primera vez que se utilizó el término para delimitarlo como estilo artístico fue en 1789, cuando el reconocido arqueólogo Luigi Lanzi consideró manierista al periodo entre el saqueo romano de 1527 y la llegada de los Carracci en 1600. Con una acepción negativa, el término refería a la decadencia del arte en su intento mal logrado de repetir las fórmulas de los grandes maestros renacentistas.

El juicio despectivo llegaría hasta el siglo XIX. Hacia 1888, Heinrich Wölfflin en *Renacimiento y Barroco* elaboró una de las primeras teorías en tratar al Manierismo como un periodo de transición hacia el Barroco. A partir de entonces el término se empleó para señalar a los autores que, si bien eran considerados clásicos, dejaron de profundizar en el estudio de la figura humana y de la naturaleza, para adentrarse

en la práctica subjetiva que devenía en un estilo irregular, casi fantástico.

Walter Friedlander distinguió dos vertientes: un primer Manierismo que encontraba sus bases en Michelangelo y que se alejaba del clasicismo, caracterizado por Jacopo da Pontormo y el Parmigianino; por otro, aquellos que reaccionaron a la antimanera y defendían el Humanismo.

La historiografía alemana del siglo XX, a partir de las revisiones del Expresionismo, contribuyó ulteriormente a su recalificación. La búsqueda de un nuevo lenguaje estético, con una paleta cromática disonante, así como la distorsión de proporciones y perspectivas fueron interpretados como la primera afirmación de una moderna conciencia subjetiva.

No sin controversia, la investigadora Juana Gutiérrez Haces apuntó que todo Renacimiento fuera de Italia puede ser llamado manierista *en una repetición de fórmulas o versificación consciente de ellas*. Así, los artistas abrevaron en el dibujo de Michelangelo, el claroscuro leonardesco, la armonía de Raffaello y el color de Tiziano en una combinación francamente expresiva.

Umberto Eco señaló en *Historia de la belleza que los manieristas privilegiaron las figuras animadas y, en especial la «s», la figura serpentina que no se inscribe en círculos o cuadriláteros geométricos, sino que remite más bien a las lenguas de fuego*.







Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* | *Cristo en la cruz, en un paisaje con jinetes* | c 1610-1614 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa



Doménikos Theotokópoulos,
el Greco | *Las lágrimas de san
Pedro* | c.1587-1596 | Óleo sobre
lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa



Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* |
San Francisco y el hermano León
meditan sobre la muerte | c.1610-1614 |
Óleo sobre lienzo



Taller de Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* | *Magdalena penitente* [a partir de la obra homónima sita en el Museo de Arte Nelson-Atkins, Kansas, Misuri, EE.UU.] | 1580-1585 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Boris de Swan



En el universo plástico encontramos obras cuya factura nos remite al extravagante suceso manierista que imponía la psique del autor sobre la perfección clásica. Tal es el caso de la *Madonna de Parmigianino* en la Galería de los Oficios, con su famoso cuello largo de cisne. Destacan también los amaneramientos de la *Alegoría del triunfo de Venus* de Agnolo Bronzino, sita en la Galería Nacional de Londres.

En la pinacoteca de Antiguos Maestros Europeos de Museo Soumaya, varias obras dan cuenta de que pintar *alla maniera* de los grandes maestros no derivó en una vacua repetición, sino que resultó en la subversión de la armonía clásica.

Las figuras artificiales del Ghirlandaio subyugan con su refinamiento y gracia; los pinceles del Tintoretto ya no logran la perspectiva a través del dibujo y sus reglas geométricas, sino por medio de los contrastes tonales. La unión estridente de matices cálidos y fríos, propia del taller familiar de los Bassano, resultó en un realismo a la vez retrógrado y progresista. En los lienzos del Veronés, poses grandilocuentes se trazan gracias a una paleta cromática vibrante. Las figuras alargadas y los colores metálicos de Doménikos Theotokópoulos, *el Greco*, se alejan de las proporciones tradicionales para alcanzar un mayor impacto tanto expresivo como espiritual.

Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* | *La Sagrada Familia con María Magdalena y plato de frutas* | c 1610-1614 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa



Michele Tosini, llamado Michele di Ridolfo del Chirlandaio |
La Virgen y el niño con San Juan Bautista | c 1540 | Temple y
óleo sobre tabla | Fotografía: Alejandra Villela



Michele Tosini, llamado Michele di Ridolfo del Chirlandaio | *Madonna y el Niño con san Juan el Bautista* | c 1570 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Javier Hinojosa





Al *corpus* manierista se suman muchos de los pintores que han operado dentro del marco temporal de éste y cuya estética se caracterizó por poses afectadas así como por la búsqueda de nuevas soluciones plásticas. De acuerdo con esta lectura, artistas como Arcimboldo y sus metáforas naturalistas, los Cranach y su *manierismo noble e intelectual*, y Brueghel, *el Viejo* –que aún sin un virtuosismo caprichoso enseña una mirada que es todo menos ingenua–, son considerados tales.



Seguidor de Jacopo Bassano | *El Santo Entierro* | c 1600 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Gliserio Castañeda



RA Aurelio Luini | *La Piedad* | c 1580 |
Tinta y aguada blanca sobre papel
Fotografía: Javier Hinojosa



Antonio Allegri atribuido |
El descendimiento de la Cruz |
c. 1500-1530 | Tinta sobre
papel | Fotografía: Javier Hinojosa

Aunque los estilos artísticos se acuñaron en Europa, en los territorios de ultramar, más allá de ser un remedo, encontraron ritmos propios. Obras de grandes maestros llegaron a América. En 1580, Felipe II envió a China una embajada diplomática y cultural que tuvo que pasar por México. Custodiadas por el artista toledano Alonso Franco, envió cuatro pinturas de Alonso Sánchez Coello. Las obras que permanecieron en el Palacio Virreinal se destruyeron en la rebelión de 1692. Por otra parte, lienzos del pintor romanista que colaboró con el Tintoretto, Martín de Vos, llegaron a Cuautitlán y a la Catedral Metropolitana. Decano del gremio de pintores, sus imágenes abrieron senderos estéticos completados por el paso de artistas entre los dos mundos. Como refiere el investigador Alfonso Miranda Márquez, *sin duda el más importante fue el flamenco Simón de Pereyns (Perines o Pérez, ya castellanizado). Nacido en Amberes, no sabemos si estudió en Italia, lo cierto es que en su viaje a Portugal perfeccionó su estilo al estudiar la producción de Claudio Coelho y Antonio Moro. Una Sagrada Familia del acervo de Guillermo Tovar y Teresa hoy forma parte de la pinacoteca de Museo Soumaya. Andrés de Concha, pintor, dorador, ensamblador, arquitecto y escultor, llegó a Nueva España en 1567. Creador de un lenguaje estilizado, su copiosa producción marcó a las siguientes generaciones. Completan el capítulo inaugural Alonso Franco, Francisco de Zumaya, Francisco*

Morales y Alonso de Villasana. La segunda generación de artistas también siguió el estilo manierista: Juan de Arrue, pintor mestizo y el primero en nacer en América; Baltasar Echave Orio; Alonso Vázquez y el miniaturista Luis Lagarto. De este último, su estudioso Guillermo Tovar conservó dos obras que hoy se encuentran en la colección de Fundación Carlos Slim. El siguiente capítulo estético continuó bajo el influjo del Manierismo: Baltasar Echave Ibáña, Alonso López de Herrera y por supuesto, Luis Juárez o Xuárez, prolífico maestro y padre de una de las familias de pintores más destacadas de Nueva España.

Con la llegada del sevillano Sebastián López de Arteaga hacia 1640 –comenta el crítico Rogelio Ruiz Gomar–, la pintura naturalista marcó una nueva etapa: la inserción barroca en un prodigioso derrotero artístico, síntesis mesoamericana, española, negra... mestiza, que maduró el Manierismo hasta la teatralidad.

Así, en este estilo, puente que une realidades, desató la crisis entre la razón y la belleza; en palabras de Umberto Eco: *[en él] desaparece la distinción entre proporción y desproporción, entre forma e informe, visible e invisible: [...] de lo vago trasciende las oposiciones entre bello y feo, verdadero y falso. La representación de la belleza gana complejidad, se remite a la imaginación más que a la inteligencia y se dota de reglas nuevas. La belleza manierista expresa un desgarramiento del alma.*

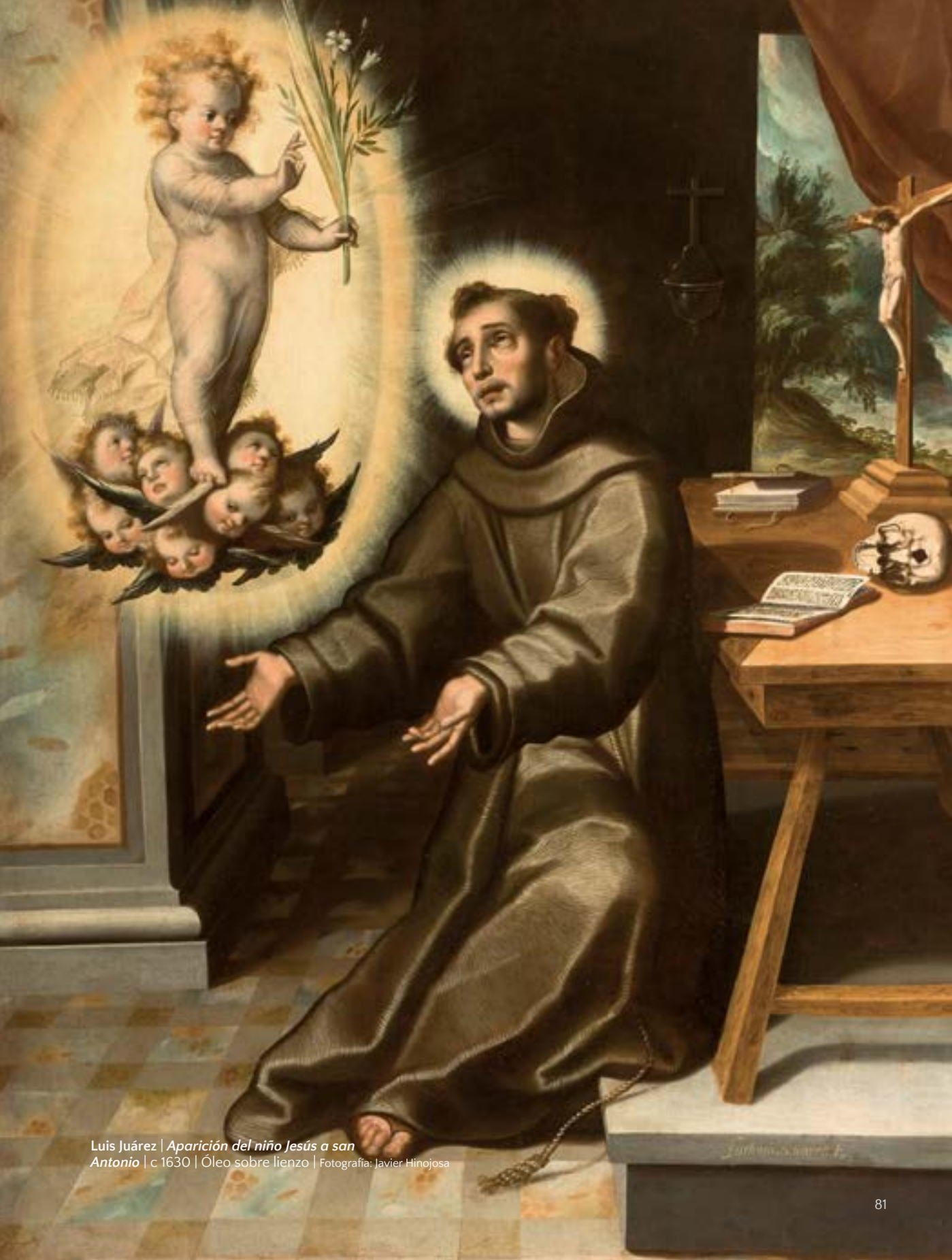


Simon Pereyñs | *Jesús despojado de sus vestiduras* | c 1560-1580 |
Óleo sobre cobre | Fotografía: Javier Hinojosa



Luis Lagarto | *Los cinco señores* | 1616 | Tinta, oro sobre vitela
montado en lámina de cobre | Fotografía: Javier Hinojosa

ANNO. 1616.



Luis Juárez | *Aparición del niño Jesús a san Antonio* | c 1630 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa

Il Tintoretto: el maestro y su furia

Francesca Conti | Curaduría

*Sin embargo, nadie en el mundo,
ni antes ni después de él, ha extremado
hasta tal punto la pasión de la búsqueda.*

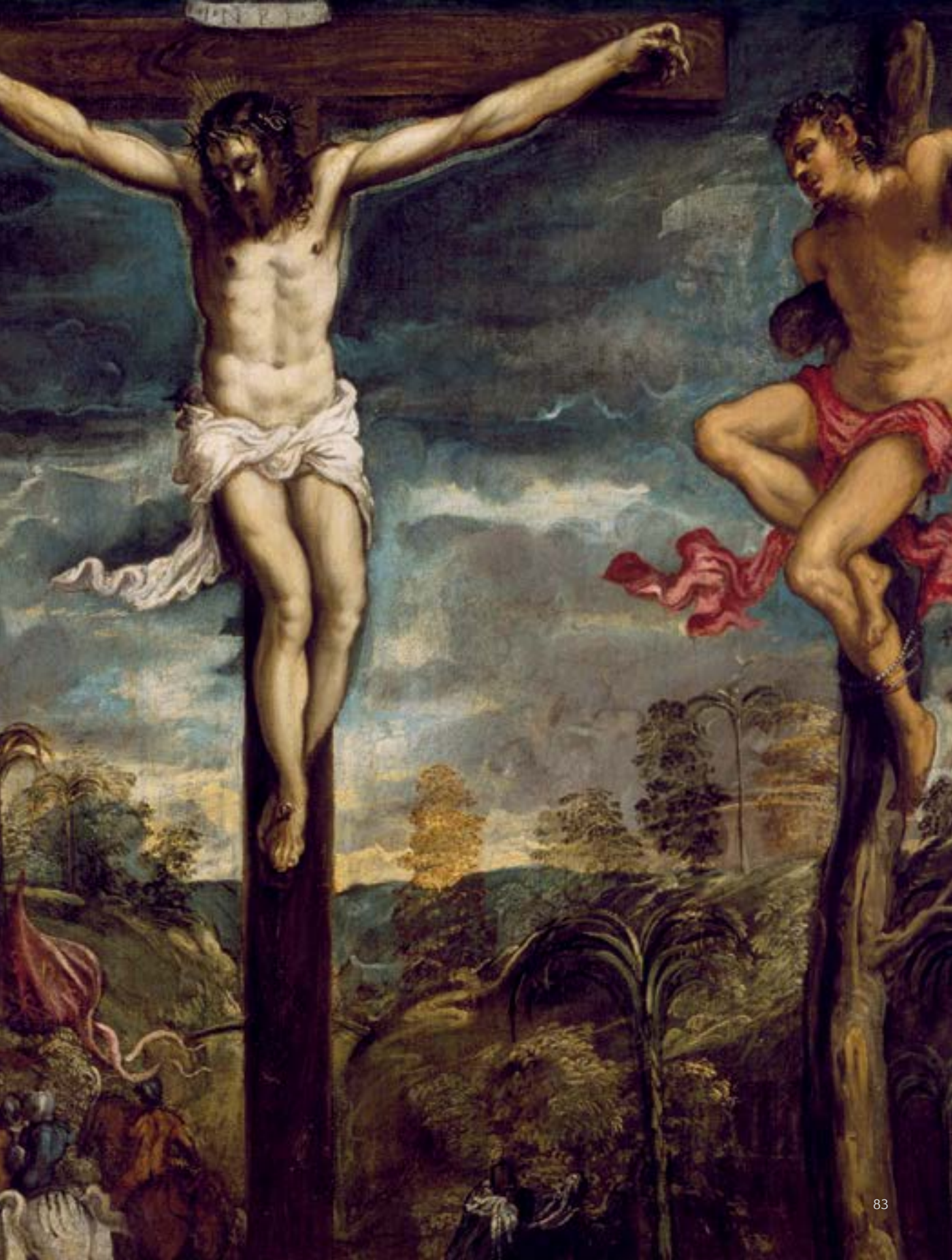
Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo existencialista
francés en Venecia, Tintoretto, 1964

Conocido como *El furioso* debido a su ímpetu artístico, el maestro veneciano bien podría ser rebautizado como «el enigmático», no sólo por su talante elusivo, sino por lo oscura que resulta su documentación biográfica.

Ante todo el nombre. Ilustre como Jacopo Robusti, fue gracias a la investigación inaugurada por Fernando Checa –ex director del museo del Prado– y llevada a cabo por Miguel Falomir –entonces curador, hoy director del mismo recinto– que en 2007 se ha podido aseverar que su verdadero apellido es Comin. El estudio de la genealogía también ha permitido cerciorar que los orígenes de su familia están en Brescia, Lombardía. *Robusti* –en español «robusto», «fuerte»– refiere al vigor que distinguió a Battista, padre del pintor, en la defensa de la ciudad de Padua contra las tropas imperiales hacia 1509, en el marco de la guerra de la Liga de Cambrai. Por su parte, el sobrenombre «Tintoretto» [pequeño tintor] probablemente se debe a su baja estatura –parece no fuera más alto que *cinque piè* [cinco pies, es decir, poco más de metro y medio]– y a la profesión del padre, tintorero.



Jacopo Robusti, *il Tintoretto* | *La Crucifixión* | c.1550 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa



El seudónimo oficial devino cuando el editor Francesco Marcolini lo citó en una carta de 1551.

Su fecha de nacimiento también suscita discordancias. El acta de bautismo se quemó en el fuego del Archivo de San Polo en Venecia. El obituario, custodiado en San Marziale reseña: *mi señor Jacopo Robusti llamado Tintoretto* murió el 31 de mayo de 1594 *tras días [...] de fiebre, a la edad de años 75*. Algunos expertos infieren que el artista nació entre septiembre y octubre de 1518; otros como Roland Krischel –a partir de los registros de la parroquia– deducen que la fecha de nacimiento debería de colocarse alrededor de abril de 1519.

También su formación representa un tema controvertido. El escritor renacentista Carlo Ridolfi señala una breve estancia del pintor en el taller de Tiziano Vecellio. Algunos historiadores indican que después de sólo diez días el maestro lo habría alejado no tanto por celo –como sostiene Ridolfi–, sino por diferencias artísticas y de temperamento: por un lado la rebeldía del joven, por otro la escasa paciencia de Tiziano. Aunque el acontecimiento no esté confirmado, lo cierto es que entre los dos nunca hubo simpatía.

Otro dato legendario refiere a la cartela colgada afuera de su taller con el lema «El dibujo de Michelangelo y el color de Tiziano». Elocuente para entender la estética del Tintoretto, parece limitarse a una sugestiva anécdota –*imbecilidad*, según el filósofo Jean-Paul Sartre– derivada del discurso del escritor del siglo XVI

Raffaello Borghinini, quien relató que desde los inicios de su carrera *Jacopo tomó como principal maestro a la obra del divino Michelangelo [...] pero en el color dice haber imitado la naturaleza y de particular manera a Tiziano*. De este último, Robusti aprendió la fusión entre luz y tonos así como la delicadeza de los encarnados, aunque siempre rechazó el componente épico. De acuerdo con la especialista Paola Rossi, el artista optó por una representación de impacto que se tradujo en una percepción inmediata de la existencia física del retratado. Este inédito equilibrio entre cromatismo y plástica demuestra cómo el Tintoretto aprendió la lección michelanguesa según la cual la pintura adquiere valor en la medida en que aspira al relieve. *Pinta las relaciones espaciales que se poseen al esculpir*, declaró Sartre, quien tal vez vio en Venecia y en su pintor la manifestación sensible del espíritu existencialista.

El maestro logró estos voluminosos efectos de luz y tinieblas gracias a una específica técnica de trabajo: realizaba modelos de cera y arcilla que vestía y luego acomodaba dentro de cajas –una especie de *teatrino*– con ventanas iluminadas. Además, para dominar la perspectiva de las figuras en escorzo, las dejaba suspendidas con hilos colgados del techo. Este *modus operandi* tuvo un rol fundamental para el desarrollo del aspecto escénico que caracterizaría su obra, la cual integra la pinacoteca de Museo Soumaya.Fundación Carlos Slim,





como se aprecia en el lienzo temprano *La oración en el Huerto de Getsemaní*. La solución compositiva se articula en tres planos distintos –la agonía de Cristo y los discípulos dormidos, el ángel con el cáliz y en el fondo Judas Iscariote con los soldados– y da cuenta tanto del aparato teatral como del gusto narrativo.

La colocación de fuentes de luz dentro de la «caja» de trabajo permitió que el artista alcanzara innovadoras soluciones lumínicas. Como afirmó el especialista Giovanni Morello, Tintoretto fue quizá el primero en introducir la luz en el cuadro; usualmente ésta se obtenía de forma natural del exterior. De su madurez plástica, en *Llanto por Cristo muerto* se observa un espacio construido por diagonales lumínicas que abruman y a la vez resaltan a los personajes. Dicha configuración, junto con el juicioso empleo de colores pálidos, confiere a la obra un fuerte dramatismo. En estas *luces teológicas* –en palabras de Morello– destaca aquella religiosidad tan cuestionada por sus contemporáneos: era *devoto pero no conformista*. Con Tintoretto *la simbiosis entre pintura, luz y figura humana alcanza cumbres absolutas de espiritualidad*, acentúa Matteo Mancini.

La manera en que Robusti subvirtió la relación renacentista entre luz y espacio entusiasmó a Giorgio Vasari, quien lo definió como *el más terrible cerebro que haya tenido nunca la pintura*. Sin embargo, el crítico le reprochaba el *tirar via di pratica*, alejarse de la práctica, debido a la celeridad de su técnica; el prístino historiador infería que en sus bocetos se podían claramente detectar las pinceladas



Jacopo Robusti, *el Tintoretto* | *La oración en el Huerto de Getsemaní* | c 1543–1544 | Óleo sobre lienzo

Fotografía: Javier Hinojosa

hechas por el azar y por el orgullo en vez de por el dibujo y el juicio. Sin duda, un gesto manierista. Esta *prestezza nel fare*, rapidez al hacer –en palabras de Pietro Aretino– definió no solo su práctica, sino también su talante inquieto. Una angustia insaciable lo retaba constantemente a superarse con un ritmo perentorio. *La obstinación se volvió rabia: quería producir sin cesar, aplastar a sus rivales por el número y las dimensiones de sus lienzos*, refiere Sartre. Su vida se caracterizó por una exclusiva dedicación al arte; aunque –en palabras del mismo filósofo– *no podemos concluir si se buscaba a sí mismo mediante el trabajo o huía de sí mismo con el agotamiento*. Una ambición desmedida que, en contraste con su orgullo, hizo que se procurara los encargos más notables donando su obra o vendiéndola a precios que apenas cubrían los gastos. Elocuente es el episodio relacionado con la Scuola Grande di san Rocco. En aquella ocasión, el Tintoretto concursó con los grandes pintores de la época, quienes presentaron sus estudios para el proyecto. Robusti, en lugar de un boceto, instaló su propuesta acabada directamente en el techo del salón principal. Su astucia se manifestó al donar la obra a la confraternidad que por estatuto no podía rechazarla. Fue así que se adjudicó la comisión.

Como apunta Ridolfi, *amó sumamente la gloria y no pensó en nada más –con sus fatigas–, que en abrirse la calle de la inmortalidad*. Lo logró. En el marco de los 500 años de su nacimiento, la furia de su pincel aún asombra y extasía.

Jacopo Robusti, *il Tintoretto* | *Llanto por Cristo muerto* | c.1555-1559 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa







Jacopo Robusti, *il Tintoretto* | *Retrato a tres cuartos de un hombre joven barbado que usa armadura* | c 1550 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa



LOS RETRATOS

Los retratos constituyeron una de las principales fuentes de ingresos del taller del Tintoretto, quien contó con una conspicua producción gracias a la celeridad de su técnica. El maestro solía ejecutar una serie de bocetos con la presencia del modelo, y luego elaborar la pintura en su taller. Los mismos estudios podían ser reutilizados para otras versiones.

Como se aprecia en las efigies de Museo Soumaya, Tintoretto destacó por sus fuertes contrastes tonales que aíslan al personaje de un contexto real al tiempo que lo resaltan. Esta «artificiosidad» fue interpretada por los críticos del arte como un preludio a la sensibilidad barroca. Su meticuloso empleo de la luz le permitió capturar las facetas psicológicas, así como la copiosidad de los atuendos. Sin importar el rango social, Robusti lograba plasmar la individualidad de cada sujeto.

Jacopo Robusti, *il Tintoretto* | *Retrato de caballero con jubón, capa y guantes* | 1565 | Óleo sobre lienzo
Fotografía: Cliserio Castañeda



Domenico Robusti, *il Tintoretto* |
*Retrato de un hombre con carta y
crucifijo* | 1589 | Óleo sobre lienzo
Fotografía: Javier Hinojosa



Jacopo Robusti, *il Tintoretto* | *Retrato de un caballero veneciano* | c 1548 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa



Domenico Robusti, *il Tintoretto* | *Retrato de Giovanni Paolo Contarini*, [1549-1605] *figura en tres cuartos, con manto rojo de armiño* | 1594 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Boris de Swan



LOS ROBUSTI

Hijo de un tintorero del barrio de Rialto, Jacopo fue el primogénito de veintidós hermanos. De una relación extraconyugal nació Marietta, quien trabajó en el taller del padre y destacó por sus retratos. También Marco y Domenico –fruto de la relación con la esposa Faustina– asistieron también al maestro. El segundo fue nombrado en el testamento paterno de 1594 como heredero *de las cosas pertinentes a su profesión [...] y de las obras que quedaron imperfectas.*

Igualmente apodado el Tintoretto, Domenico dedicó su vida a seguir las huellas del progenitor. Sus obras resultaron en fuertes contrastes de claroscuros y cierta artificiosidad que le impidieron alcanzar el dramatismo del padre. Dada la cercana colaboración entre ambos, a veces resulta arduo distinguir su mano.

Colorantes, tintes y pigmentos en Venecia

Sergio Sandoval Arias | Laboratorio de Conservación

Carolina García Torres | Investigación

El desarrollo alcanzado por la Serenísima República de Venecia desde la Edad Media se explica a partir de su estratégica ubicación geográfica, fundamental para las intensas actividades: navegación y comercio. Los mercaderes surcaron el Mediterráneo y establecieron rutas que llegaban a las islas británicas, Flandes y el mar Negro. La Europa occidental abastecía de hierro, madera, armas, tejidos de lana y pieles. Del Oriente bizantino llegaban oro, plata, especias, perfumes, colorantes, sedas, algodón, marfil, cuero curtido, trigo, estaño y azogue... En el siglo xv, con la expansión del Imperio Otomano y el consecuente bloqueo comercial tras la caída de Constantinopla, así como el establecimiento de nuevas rutas mercantiles con Asia y América, se vieron afectadas sus actividades económicas. No obstante, Venecia siguió como una fuerza imperante en el mapa político global. Conservó su poder marítimo y prosiguió con sus transacciones en Oriente. Durante los siglos posteriores fue uno de los centros de comercio más importantes de Europa.

La pintura veneciana del siglo xvi se caracterizó por un despliegue en el uso

del color. Mientras que los maestros florentinos anteponían el *disegno* [dibujo o diseño] al *colorito* [aplicación del color], en Venecia ambos se enaltecieron. Sus pintores descubrieron que el equilibrio en la composición podía lograrse a través del cromatismo y la luz. Prefirieron el uso del óleo, traído de los Países Bajos, debido a sus cualidades para acentuar la profundidad y la luminosidad de sus matices.

Así, los creadores de la Serenísima formaron parte de una vigorosa industria del color, la cual incluía a distintos artistas, vidrieros, tintoreros, ceramistas, fabricantes de pigmentos y *vendecolori* [vendedores de colores], la alquímica profesión exclusiva de esa época y de esa latitud.

Provenientes de diversos puntos del orbe, Venecia ofrecía una amplia variedad de materias primas relacionadas con el arte. Maestros del norte y centro de la Península Itálica viajaban a la Laguna para abastecerse de pigmentos, barnices y demás productos necesarios para sus obras, debido a la calidad y costo razonable.

Mientras que para el resto del continente los insumos artísticos eran

comercializados por los apotecarios, los *vendecolori* venecianos se dedicaban exclusivamente a atender las necesidades de los gremios de pintores. Ofrecían los materiales para alcanzar los diferentes tonos en cualquier medio u objeto, así como elementos para extraer, procesar y aplicar los colorantes. Sus tiendas se convirtieron en lugares de encuentro de pintores y artesanos por igual, donde se intercambiaban ideas acerca de las técnicas más novedosas. Impulsados por el mercado del color, no es de extrañar que algunos de los pigmentos que provenían de la sapiencia de los fabricantes de vidrio –del referencial Murano– o que los colorantes utilizados por los tintoreros, acabaran en las obras maestras de Tiziano Vecellio, Jacopo Bassano, Paolo Caliari, *il Veronese* y del veneciano por antonomasia Jacopo Robusti, *il Tintoretto*.

Entre los colores que se ofertaban en el mercado del Rialto se encontraban el blanco de plomo, conocido como albayalde o blanco de Venecia; el negro de humo y el negro de huesos, residuo del marfil calcinado. El azul ultramarino provenía del lapislázuli, piedra semi-preciosa; asimismo el azul esmaltado se conseguía al moler vidrio de potasio con cobalto. El verde se extraía de la malaquita, un mineral presente en la naturaleza; este

color también se obtenía por la oxidación del cobre, llamado verdigrís. La hoja de oro exaltaba lo divino. Los amarillos se obtenían del oropimente y el rejalgá, cristales de sulfuro de arsénico provenientes de la actividad volcánica. Finalmente para los rojos, Europa utilizaba el minio, la alizarina y el bermellón. Con una capacidad tintórea superior al kermes, se sumó la grana cochinilla proveniente de Nueva España. En tres muestras recientemente analizadas bajo la espectrometría Raman de superficie mejorada (*Surface-Enhanced Raman Spectroscopy*, SERS) encontramos el ácido carmínico, propio de la grana cochinilla, en *Retrato de Geovanni Paolo Contarini* de Domenico Robusti, *il Tintoretto*, en el acervo de Museo Soumaya y por ende, en el taller de su padre. En *Judit con la cabeza de Holofernes* del Veronese, también fue hallada la sustancia.

Durante el *Cinquecento* italiano la pintura veneciana alcanzó fama internacional gracias a su colorido e incluso llegó a denominarse «pintura tonal». Alejada de otros estilos imperantes desarrolló un lenguaje propio y distintivo, que floreció gracias a la conjunción del genio artístico, la colaboración creativa entre distintos gremios, y la labor de comerciantes y viajeros para llevar el «color perfecto» al lienzo. 2



la fiesta y el triunfo de los abrazos



Alfonso Miranda Márquez | Dirección

Museo Nacional de Brasil en Río de Janeiro
Solidaridad latinoamericana
A consolidar nuestras instituciones culturales

Conzales Ortega á la cabeza de 28000 Soldados entró á la Capital. Al llegar á la Calle del Puente de San Francisco¹ el Ayuntamiento lo felicitó y puso en sus manos el estandarte de la Ciudad, mas adelante pasando frente al Hotel de Yturbide², distinguió en uno de los balcones á los generales don Santos Degollado y don Felipe Berriozabal, los cuales, no sé si por un exeso de modestia, ó por otra razon, trataron de ocultarse, pero el heroe de Calpulalpan³, á grito ten/dido, como se diria vulgarmente, los hizo bajar y estre/chandolos con fucion entre sus brazos, puso de manos al General Degollado el Estandarte de la Ciudad como diciendo ¡“Participa, hombre grande, de mis triunfos, ya que el Macabeo⁴ Miramon te pego tantos porrazos.”! Siguió su camino el heroe de Calpulalpan, y al pasar por la calle de Plateros le dijeron que dentro de una casa Llave y Mata⁵ los mandó llamar y al verlos en la calle, se bajó del Caballo y con entuciasmo les dio repeti/dos abrazos./ En aquella entrada triunfal del numeroso ejercito constitucionalista, no hubo ni arcos de triunfo, ni gallardetes, ni flores en las calles, ni sonetos y disticos⁶ arrojados al vencedor, ni musicas militares que alegrasen la Ciudad y fuegos de artificio que divirtieran al pueblo, **los hijos de la Capital**, no sintieron por el triunfo

de los Juaristas el entuciasmo que habian sentido por el vencedor de Colima⁷, y se abstubieron de tomar parte en aquella fiesta que bien se puede llamar la fiesta y el triunfo de los abrazos.

¹ Tramo de avenida Juárez entre San Juan de Letrán (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas) y López.

² Durante el siglo XIX, el Palacio se Iturbide funcionó como hotel sobre la antigua calle de Plateros, hoy Madero.

³ Jesús González Ortega, *el Héroe de Calpulalpan*.

⁴ Referencia a pie de página de la propia Concepción Lombardo: a consecuencia de un sermón que el cura del Sagrario Metropolitano predicó en tiempos de la encarnizada lucha entre liberales y conservadores, en el cual comparaba á mi esposo y á su compañero de armas el General Lus Oso/Ilo á los hermanos Macabeos porque defendian la Iglecia, los liberales dejaron ese nombre como apodo á mi esposo y cuando hablaban de él le llamaban el Macabeo [subrayado también de la autora].

⁵ Una referencia a pie de página de la propia autora: Aquellos tres personajes que recibieron el amoroso abrazo de Gonzales Ortega eran, don Melchor Ocam/po principal autor del vergonzoso tratado Mac Len-/Ocampo, don José María Mata, que como Ministro de Juares en los Estados Unidos, trabajó y firmó ese mismo tratado con el Presidente Buchanan, y don Ygnacio de la Llave que obedeciendo las órdenes de Juárez, se pu/so á la disposición del Comandante Americano Turner, y en Compañía de marinos y oficiales Ame/ricanos, batió la Escuadrilla Mexicana Armada por el General concervador Maria en Anton Lizardo.

⁶ Debe de ser: distico, en su antiguo significado de composición poética que sólo consta de dos versos con los cuales se expresa un concepto cabal.

⁷ General Miguel Miramón.



Memorias manuscritas de Concepción Lombardo de Miramón | Capítulo V: "Los primeros años de mi matrimonio" | Fondo DCCCII-2, T. 1 | 1859-1917 | Colección del Centro de Estudios de Historia de México Carso.Fundación Carlos Slim

La paleografía es autoría de quien escribió este artículo; es literal y respeta la ortografía del documento primario. Las abreviaturas se han desatado y para señalarlas se han subrayado. Las diagonales indican cambio de renglón.

Salvador Murillo, atribuido | *Un paseo en los alrededores de México* | c 1866 | Óleo sobre lienzo | Fotografía: Javier Hinojosa



Fotografías: Daniela Fernández

TALLER DE SENSIBILIZACIÓN HACIA LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD

En Fundación Carlos Slim trabajamos por la inclusión para que las personas con distintos tipos de discapacidad logren la equidad de todos sus derechos. A través del programa *Remontando el Vuelo*, Museo Soumaya implementa estrategias para sumar a todos los públicos, capacitar al personal y sensibilizar sobre el tema mediante el arte, así como prácticas dinámicas que fomentan un trato justo hacia las personas.

Se llevan a cabo talleres para fomentar la accesibilidad universal en espacios culturales. Con apoyo de Red de Museos para la Atención a Personas con Discapacidad, han asistido representantes de museos de Ciudad de México, Casas Telmex,

Fundación del Centro Histórico y público general, quienes tienen acercamientos teóricos y prácticos al tema para conocer los modelos de percepción, así como las herramientas básicas para atender diversos grupos, además del conocimiento general sobre las medidas de seguridad en situaciones de emergencia.

Como parte del programa se realizaron visitas táctiles, ejercicios de manejo y movilidad con personas con discapacidad visual y pinturas hechas con la boca y los pies.

Los aprendizajes adquiridos abren la posibilidad de consolidar el trabajo por la accesibilidad universal y el desarrollo de proyectos en espacios culturales y educativos.



*Si hablamos más sobre diversidad,
no será necesario hablar de inclusión
sino de convivencia.*

ACTIVIDADES GRATUITAS



Septiembre 2018

TALLERES | VISITAS MEDIADAS

PLAZA CARSO

Visitas mediadas

Soumaya esencial

¡Ven a todo galope! Descubre la obra de los grandes de la Pintura Mural Mexicana.

Lunes a viernes | 13 y 16 h

Sábados y domingos | 12 y 16 h

Introducción al Manierismo

En la Italia del siglo XVI se forjó un estilo artístico que a la postre sería nombrado Manierismo. Conoce algunos de sus representantes, sus obras y su técnica.

Lunes a domingo | 17 h

Confidencias de arte

Tintoretto

Trazos furiosos, suntuosos paños y colores vibrantes. ¡Sorpréndete con la pintura de este gran artista veneciano!

Sábados y domingos | 11 y 12:30 h

Taller

Composición y teatralidad

Juega con la figura humana, luces y telas para lograr el dramatismo y expresión de los lienzos del Tintoretto.

Sábados y domingos | 12 a 14 h y 16 a 18 h

Editatón

500 años del Tintoretto. El Manierismo en Europa y Nueva España

Celebra con nosotros cinco siglos del nacimiento del pintor italiano; aprende a editar en Wikipedia y contribuye al conocimiento libre.

Sábado 29 | A partir de las 11 h



ENTRADA LIBRE · CUPO LIMITADO

Programación sujeta a cambios sin previo aviso

¡VAMOS A PLAZA LORETO!
TODOS LOS VIERNES

Visitas mediadas

México Siglo XIX
10:30 h

*Centro de Estudios de Historia
de México Carso*
12 h

Calendarios Mexicanos
13:30 h

Nacionalismo y expresión
17 h

Informes: Comunicación
Reservaciones para personas ciegas o
débiles visuales al T. 1103 9805
Horarios de atención telefónica:
lunes a viernes de 10:30 a 18 h
visitasyactividades@soumaya.org.mx
[@ElMuseoSoumaya](https://www.instagram.com/ElMuseoSoumaya)

Doménikos Theotokópoulos, *el Greco* | *Adoración de los Reyes
Magos* | c 1568 | Óleo sobre tabla | Fotografía: Javier Hinojosa



PLAZA LORETO | Entrada gratuita



Sala 1

CENTRO DE ESTUDIOS DE HISTORIA DE MÉXICO CARSO

Sala 2

MÉXICO SIGLO XIX

Salas 3 y 4

CALENDARIOS MEXICANOS

Sala 4

NACIONALISMO Y EXPRESIÓN

*DEMETRIO BILBATÚA.
PORTAFOLIO MÉXICO 2017*

*CONSTITUCIÓN MEXICANA.
VENUSTIANO CARRANZA*

Sala 5

ESPÍRITUS EN PIEDRA. OCCIDENTE MESOAMERICANO

Avenida Revolución y Río Magdalena –Eje 10 Sur– Tizapán, San Ángel,
Ciudad de México | T. 5616 3731 | Horario: 10:30 a 18:30 h, sábados
hasta las 20 h, martes cerrado

museosoumaya.org

Fotografía: Juan José Robleda

PLAZA CARSO | Entrada gratuita

Vestíbulo

LA PUERTA DEL INFIERNO
ZAPATA, MURAL DE DAVID ALFARO SIQUEIROS

Sala 1

DE ORO Y PLATA. ARTES DECORATIVAS

Sala 2

ASIA EN MARFIL

Sala 3

ANTIGUOS MAESTROS EUROPEOS Y NOVOHISPANOS

Sala 4

DEL IMPRESIONISMO A LAS VANGUARDIAS

Sala 5

VLAMINCK. LA EXPRESIÓN DEL COLOR

Sala 6 *Julian y Linda Slim*

LA ERA DE RODIN



@ElMuseoSoumaya

Bulevar Cervantes Saavedra esquina Presa Falcón, Ampliación
Granada, Ciudad de México | T. 1103 9800 | Horario: todos los
días de 10:30 a 18:30 h



26 de septiembre

Último miércoles de cada mes
El museo permanece abierto hasta las 22:30 h

PLAZA CARSO

Breves fueron mis palabras

Intercambio de libros.
Vestíbulo | 17:30 a 21 h

Tintoretto

Uno de los artistas de la escuela veneciana que con gran maestría manejó la luz y el escorzo, revelará los secretos de sus obras. ¡No te lo pierdas!

17 y 19 h

El secreto

Cuerpos y sombras

Tintoretto y su influencia más cercana.

18 h


Ediel Mayahuel

Disfruta los bailes tradicionales de esta compañía de danza mexicana.

20 h

Entrada libre | Cupo limitado

 @nochesdemuseos

 /Noches de Museos

CapitalSocial Por Ti

MUSEO
Soumaya
www.soumaya.com

m
NOCHE DE MUSEOS



CDMX
CIUDAD DE MÉXICO

MUSEO SOUMAYA.FUNDACIÓN CARLOS SLIM

DIRECTORIO EDITORIAL

Ing. Carlos Slim Helú
Presidente

Soumaya Slim Domit
Consejo Editorial

José Fausto Cota Chirino
Director General

Alfonso Miranda Márquez
Director Cultural

Raquel Gutiérrez Morales
Curaduría Editorial

TEXTOS

Alfonso Miranda Márquez
✉ @A_mirandam

Carolina García Torres
✉ @Blinkat

Dania Escalona Ruiz
✉ @DannStairs

Eugenia Torres Zúñiga
✉ @hanamiill

Francesca Conti
✉ @franconti17

Francisco Escorza Espinosa
✉ @FAtrespatos

Mónica López Velarde Estrada
✉ @FuensantaLopezV

Raquel Gutiérrez Morales
✉ @raquetadetenis

Sergio Sandoval Arias
✉ @RestauraciónMS

REALIDAD AUMENTADA

Ilce Velázquez Hernández
✉ @ilce_velher

Alejandro Reyes Segura
✉ @b_jars

DISEÑO EDITORIAL

Adriana Sosa Herrera
✉ @Bambucha
Nohemí Gómez Mendoza
✉ @NOHEM_CM

Impresión | LITOPROCESS
Publicación de distribución gratuita
10 000 ejemplares

Diego de Borgraf | *San Francisco de Asís* | c 1670 | Óleo sobre lienzo
Fotografía: Javier Hinojosa

Portada: David Alfaro Siqueiros | *Zapata* | 11 de diciembre de 1966 |
Piroxilina sobre lámina de asbesto | Colección particular | Fotografía:
Agustín Garza | D.R. DAVID ALFARO SIQUEIROS/SOMAAP/MEXICO/2018 | REPRODUCCIÓN
AUTORIZADA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA, 2018

Contraportada: Jacopo Robusti *il Tintoretto* | *La Crucifixión* | c 1550
Fotografía: Javier Hinojosa



