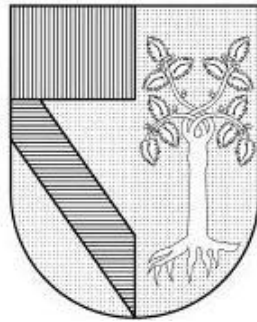


UNIVERSIDAD PANAMERICANA

FACULTAD DE FILOSOFÍA



“LA ESTÉTICA DE LA VEJEZ EN EL SIGLO XX: VISTA DESDE UNA
OBRA DE PICASSO Y RIVERA”

TESIS

QUE PRESENTA

ANA LUISA VÉLEZ MONROY

PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTORA EN HISTORIA DEL PENSAMIENTO

DIRECTOR DE LA TESIS:

Dr. HÉCTOR ZAGAL ARREGUÍN

Agradecimientos

A la Universidad Panamericana

De manera especial al Dr. Héctor Zagal Arreguín por su asesoría, paciencia y orientación en el desarrollo de la investigación, así como, por sus valiosas aportaciones, comentarios y calidez humana. Al Dr. Eduardo Charpenel Elorduy por su apoyo brindado y revisión del presente trabajo; a la Dra. Cecilia Coronado Angulo por sus atinadas observaciones que enriquecieron la tesis.

A la Coordinación del Posgrado de Filosofía por las facilidades otorgadas para la realización de la misma.

Índice

Introducción	4
1.La vejez: una visión de conjunto	16
1.1 Introducción	16
1.2 La vejez en la historia	18
1.2.1 La época clásica de Heracles a Aristóteles	18
1.2.1.1 La estética y vejez en el mundo grecolatino	22
1.2.1.2 Cicerón y la vejez	25
1.2.1.3 Séneca y el encanto de la vejez	36
1.2.1.4 Definiciones de vejez	42
1.2.1.5 Edad Media	43
1.2.1.6 Renacimiento	46
1.2.1.7 Periodo Barroco	53
1.2.1.8 Época Moderna	54
1.2.1.9 Época Contemporánea	61
1.3. Algunos tópicos sobre la vejez	65
1.3.1 Estereotipos	66
1.3.2 Fealdad y vejez	69
1.3.3 Vejez y ceguera	71
1.4 Conclusión	73
2. Picasso y la vejez	76
2.1 Introducción	76
2.2 Niñez y adolescencia: primeras obras que representan la vejez	77
2.2.1 Primeros retratos de viejos	79
2.2.2 <i>El viejo pescador, 1895</i>	85
2.2.3 Barcelona	88
2.2.4 Los modernistas	89
2.2.5 Generación del 98	91
2.2.6 Els Quatre Gats	94
2.2.7 Exposición Universal de París	100
2.3 Picasso en la etapa azul	102
2.3.1 Simbolismo y espiritualidad	112
2.3.2 La ceguera en la época azul	113
2.3.3 <i>El viejo guitarrista, 1903</i>	116
2.3.4 <i>Viejo ciego con niño, 1903</i>	120
2.3.5 <i>La Celestina, 1904</i>	124
2.3.6 <i>El Diván, 1899</i>	134
2.3.7 <i>Suite 347, 1968</i>	137
2.4 Conclusión	143

3. La concepción estética de la vejez en Diego Rivera	148
3.1 Introducción	148
3.2 Diego Rivera y la Academia de San Carlos	149
3.3 Rivera en Madrid	153
3.4 Influencia del Greco	156
3.5 Realismo	157
3.5.1 Pintores españoles	159
3.6 La interpretación de la vejez en la obra posrevolucionaria	164
3.6.1 <i>Los viejos</i> , 1912	164
3.6.2 <i>Estudio de El Cántaro</i> , 1912	169
3.6.3 <i>El Cántaro</i> , 1912	174
3.6.3 El viaje a Italia	179
3.7 Rivera regresa a México	181
3.7.1 Proyecto cultural de Vasconcelos	181
3.7.2 Estética indígena y campesina	183
3.7.3 <i>La maestra rural</i> , 1923	185
3.7.4 Viaje a la Unión Soviética	191
3.7.5 <i>Los sabios</i> , 1929	191
3.7.6 <i>La maestra rural</i> , 1932	199
3.7.7 Los ancianos en una tarde dominical en la Alameda	201
3.8 Conclusión	205
Conclusiones	210
Anexo de imágenes	228
Bibliografía	250

Introducción

Reflexionar sobre la vejez es importante por muchos motivos, entre ellos, la urgencia de darle mayor visibilidad a este sector de la población cada vez más numeroso. Sólo en la medida en que lo hagamos visible, estaremos en condiciones de atenderlo adecuadamente.

A lo largo de la historia, las diversas culturas han prestado atención a la vejez dejando un legado en el arte y la literatura de la imagen del viejo. Los textos que existen sobre la vejez son un referente fundamental para conocer el tema desde distintas perspectivas y formas de pensamiento, especialmente interesante es lo que la antigüedad grecolatina hizo al respecto. Nosotros pondremos el acento en este periodo.

La vejez es una etapa de la vida que ha sido menospreciada y que ha estado acompañada de estereotipos que, tristemente, se mantienen vigentes en la sociedad. Los prejuicios en torno a la vejez impiden comprenderla cabalmente y, lo que es peor, propician la violación de los derechos humanos de las personas de mayor edad.

Lamentablemente, las diferencias biológicas entre jóvenes y viejos dan pie a que se discrimine a éstos últimos. Esta discriminación es más aguda en el caso de la vejez femenina. Son muchas las expresiones peyorativas y acciones discriminatorias contra los viejos hasta el punto de que podemos hablar de una auténtica fractura social.

La imagen de la vejez en el arte refleja estos estereotipos. En esta tesis revisaremos algunos de estos prejuicios y estereotipos reflejados en algunas fuentes grecolatinas, textos literarios y representaciones pictóricas. Esas obras y textos representan lo que se pensaba sobre la vejez en un determinado momento histórico.

Ciertamente, la vejez siempre ha sido valorada negativamente. A lo largo de la historia, también ha habido momentos de valoración positiva. Es la imagen del viejo sabio, cargado de experiencia, una persona digna de respeto. Por el contrario, la valoración negativa de la vejez enfatiza el estado de deterioro con pérdidas significativas e irreversibles en el aspecto físico, corporal y biológico. Esta última visión consolida mitos y prejuicios que dificultan el envejecer dignamente y limitan la integración del viejo en la sociedad.

Las sociedades han generado determinadas imágenes de las personas viejas, que se manejan como modelos estables, es decir, estereotipos que invisibilizan al viejo. Ello contribuye a que la gente joven pierda interés en la aportación del viejo en la sociedad y a nivel familiar.

La discriminación hacia los viejos por parte de los jóvenes crea un distanciamiento social en todos los ámbitos. La exclusión y percepción negativa a los ancianos incluye la enfermedad, deterioro y dependencia, que la mayoría de las veces no corresponde con la realidad de muchos viejos que son independientes, se valen por sí mismos, gozan de salud y energía, así como de solvencia económica. Esa percepción negativa afecta de manera especial a la anciana que suele ser evaluada con mayor desdén en lo que se refiere a su apariencia. Algunas de las expresiones de burla y rechazo hacia la mujer anciana tienen un origen muy antiguo.

Estudiar la representación de la vejez en la pintura, ha permitido esclarecer en qué medida el arte y los artistas no han sido ajenos a este proceso y al impacto de sus propios entornos socioculturales que marcaron sus vivencias e incluso su propia edad, como en el caso de Picasso.

La mayoría de los artistas de distintas épocas retrataron personas jóvenes o maduras, sin darle un lugar preferencial a la vejez; en general, se representó a personajes en plenitud, resaltando sus atributos corporales. La ancianidad fue pintada como decrepitud y decadencia, esto es, como la pérdida de las capacidades motrices, corporales y algunas veces mentales.

En la pintura moderna encontramos imágenes de viejos, de quienes poco se sabe o a quienes se les ha dado poca importancia. De ahí que el presente estudio analice la vejez en algunas obras de Picasso y Rivera.

En el primer capítulo de esta tesis, hicimos una revisión histórica a vuelo de pájaro sobre el concepto e imagen de la vejez, con especial énfasis en la antigüedad grecolatina. Revisamos con cierta atención textos de Cicerón y Séneca. Siguiendo un orden cronológico, exploramos la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, la Época Moderna y Contemporánea. Como corolario de esta primera parte, exploramos dos tópicos sobre la vejez, la fealdad y la ceguera; tópicos decisivos en la estética de la ancianidad.

En el pensamiento grecolatino, la vejez fue representada, por un lado, como la experiencia y sabiduría, mientras que, por otro, era la decadencia y cúmulo de enfermedades. Las acepciones de la vejez en la sociedad griega y romana se relacionaban con las creencias, costumbres y cosmovisión que generaban la preeminencia de los ancianos como personas sabias. En la Grecia clásica, la ancianidad se representa en la imagen del escritor o filósofo en la madurez o la vejez. Se estimaba a los viejos como hombres importantes para tomar decisiones, pero esta idea entraba en conflicto con el deterioro físico de los ancianos.

Más adelante, en la Edad Media, la vejez es personificada por el viejo andrajoso y enfermo, que se contraponen a la imagen del anciano que respetan y admiran por su experiencia. Sin embargo, la mujer anciana es rechazada por no ser joven y cumplir con los estándares de belleza para complacer al varón. Es un ejemplo de misoginia que sigue vigente en la sociedad actual.

En el Renacimiento, se prolongan algunos valores y tradiciones de la Edad Media. La belleza del cuerpo es admirada y exaltada, en especial, la de la mujer. La juventud se asociaba con lo bello y la vejez, con la fealdad. El rechazo a los viejos está presente en esta época, por lo que se busca prolongar la juventud a través de la magia y la medicina con la creación de pócimas que combatan la vejez. La mujer vieja es denunciada y violentada por ya no ser joven.

El Barroco va a conservar ciertas formas del Renacimiento, pero con modificaciones en el ámbito social, artístico y cultural. La extravagancia y la ornamentación van a distinguir este periodo. También destaca el realismo, naturalismo y dramatismo en varios escenarios de la vida barroca. En el campo de la pintura surge el tenebrismo y el manejo de la luz y sombra en la paleta de Caravaggio y Rembrandt.

La estética barroca de la vejez es ambivalente. Por un lado, la vejez se representa como deterioro, pero, por otro, también hay algo de grandeza y fortaleza en ello. Basta pensar en los numerosos cuadros de santos viejos, llenos de dignidad y fortaleza. Este sería el caso, por ejemplo, *La crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, donde el anciano apóstol enfrenta el martirio con dignidad moral y vigor físico.

En la época moderna se dan una serie de cambios a nivel científico, alimenticio y de sanidad que van a contribuir en el mejoramiento de la sociedad. En Occidente aumenta la longevidad y las condiciones de vida mejoran para los viejos, en especial, para los ancianos adinerados que tendrán mayores oportunidades de convivencia y actividad social. No obstante, el anciano de clase baja será desplazado por los avances tecnológicos y quedará a expensas de la familia y beneficencias. La modernidad industrial acaba con un sinnúmero de talleres familiares, donde antiguamente el viejo encontraba un lugar para trabajar. Las fábricas, por el contrario, dejan poca cabida a las personas de mayor edad.

En el siglo XX, la vejez fue relegada en las sociedades, generando arquetipos que representan el deterioro físico, psicológico y ético, antesala del concepto de vejez en el siglo XXI. La preocupación por la vejez detonará la aparición de la Gerontología y la Psicología del Desarrollo en el estudio del ciclo vital. Los nuevos enfoques sobre el tema van a crear definiciones en la que

gerontólogos y psicólogos emplearán el término envejecimiento en lugar de vejez.

Especialmente importante es la aparición del término edadismo para referirse al conjunto de mitos, estereotipos y prejuicios en torno al envejecimiento de los ancianos. Con la edad también se origina el fenómeno de la invisibilidad, pues los jóvenes se desinteresan por los viejos, a quienes consideran obsoletos. Otra reacción de rechazo es la gerontofobia que es el miedo a la gente anciana, de forma irracional e injustificada.

En el siglo XX y en el XXI, encontramos artistas que van a explorar la imagen del viejo a partir de una serie de obras figurativas con el fin de mostrar el proceso biológico de la vida y, al mismo tiempo, reivindicar la vejez. Representan lo sombrío y resplandeciente de la vida, al reconocer las debilidades y enfermedades del hombre. El capítulo segundo de esta investigación está dedicado a Picasso; el tercero, a Diego Rivera.

El análisis sobre la vejez es una tarea compleja, debido a las imágenes que muestran la mitología, la literatura y la iconografía, de acuerdo a cada tiempo, lugar y espacio. La vejez presenta distintos matices en todas las culturas, así como similitudes en cuanto a la imagen del anciano.

La estética de la vejez representada por Picasso y Rivera en óleos, dibujos, aguafuertes y murales se contrapone al ideal de belleza en plenitud. Las obras seleccionadas de ambos artistas reflejan la vejez en escenarios tanto rurales como urbanos.

La elección que se hizo de la obra de Picasso y Rivera que representa la vejez, no fue fortuita. Durante mi maestría en Historia del arte, tiempo atrás, había investigado sobre el periodo rosa de Picasso, pero no exploré el periodo azul ni los primeros óleos que realizó a temprana edad. Con esta investigación, cierro el ciclo de la pintura del Picasso joven.

En el periodo rosa, Picasso representa el mundo de los acróbatas, arlequines y bufones, algunos son viejos y están acompañados de niños. En el periodo azul pinta mendigos, ancianos y gente de la calle de la vida barcelonesa, como lo había hecho en Málaga y en La Coruña.

Esa representación picassiana del anciano se contrapone a la tradicional representación de la juventud. Es la juventud de los cuerpos armónicos, en plenitud, que fue exaltada en las obras griegas y renacentistas. Tales estereotipos grecolatinos y renacentistas de belleza siguen vigentes en el mundo contemporáneo; basta mirar la publicidad en general, especialmente la de ropa y perfumes, para percatarse de ello.

En un viaje a la ciudad de los vientos tuve la fortuna de apreciar *El viejo guitarrista*, 1903 en el Instituto de Arte de Chicago. Esta obra provoca una emoción estética al presentarnos un anciano en un escenario azul que simboliza tristeza y decaimiento. La preocupación de Picasso por los personajes más vulnerables y desprotegidos fue una constante en este período. Ello me llevó a estudiar algunas de las obras de Picasso que reflejan la senectud.

El viejo guitarrista invita a reflexionar sobre el mundo de la vejez, donde el anciano ciego lleva consigo un instrumento musical. La ceguera es un elemento que han empleado muchos artistas para reflejar el ocaso de la vida, véase las obras que hizo Goya en su momento.

Otra de las obras que forman parte del período azul es el *Viejo ciego con niño*, 1903. El anciano está acompañado de un niño que come un pedazo de pan. La obra refleja la miseria y pobreza humana, en un escenario que puede ser la calle. El color azul simboliza sufrimiento y soledad en el mundo.

La última obra que se eligió de este período fue *La Celestina*, 1904, que representa la vejez femenina. Picasso pinta a Carlota Valdivia, dueña de un burdel en Barcelona. Carlota desempeña la misma actividad que la Celestina de la obra literaria de Rojas, vieja alcahueta y hechicera. Picasso pinta en los lienzos azules una humanidad angustiada y oprimida.

La selección de la obra de Diego obedece a un motivo análogo. Por un lado, en un viaje a Toledo, me hablaron del viaje de Rivera a esas tierras. Durante ese viaje, pude empaparme de los colores ocres y los paisajes castellanos. Al regresar a México estudié la colección de caballete de Diego Rivera que se encuentra en el museo Dolores Olmedo.

En esta colección encontré la obra *Los Viejos* de 1912 que pintó Diego durante sus visitas a Toledo. Es una obra que retrata a tres viejos en un paisaje rural. Los personajes entablan una conversación, uno de ellos, carga dos cántaros de agua, al parecer se dedica al oficio de aguador. Los cuerpos de los ancianos son delgados y alargados, elemento pictórico que nos recuerda la pintura del Greco. Los tonos ocres remiten a los colores de la tierra toledana.

El otro lienzo es *El Cántaro*, 1912, en el que Diego pinta a un anciano acompañado de una moza de cántaro. El anciano se encuentra en un escenario a cielo abierto y recibe un cántaro de la moza que vende agua. Los cuerpos alargados de los personajes y el cielo nebuloso nos remiten a la obra del Greco. El manejo de volumen en las formas y la delimitación de las figuras es influjo de la obra de Cezánne.

Este período “españolista”, por llamarlo de algún modo, está opacado por la pintura mural y el caballete nacionalista. El estudio de este período merece más atención que la que se le ha dado, pues en él se perciben claramente las influencias de diversos pintores del siglo XIX y de inicios del XX.

Elegir a Pablo Picasso y a Diego Rivera no fue casualidad, pues son dos grandes exponentes de la pintura moderna. Ciertamente, de ambos existen un sin fin de estudios y trabajos, especialmente del cubismo de Pablo y del muralismo de Diego. No obstante, los primeros óleos de Rivera y el período azul de Picasso se han estudiado menos. De aquí el interés de estas obras.

Cuando tenía 10 años, Picasso ya pintaba óleos que representan la ancianidad, un tema que se mantendrá a lo largo de su obra, de ahí la importancia de los aguafuertes de la Celestina.

Picasso llega tarde al muralismo con el *Guernica*, 1937, obra maestra del siglo XX. Mientras que Diego se inicia en el cubismo con *Paisaje zapatista*, 1913, pero no tarda en regresar a lo figurativo y emprender un viaje al muralismo.

A pesar de que la tesis se enfoca en estos dos pintores, decidí incluir un capítulo para brindar contexto.

El capítulo 1, “La vejez: una visión de conjunto”, recorre a vuelo de pájaro el concepto y representación de la vejez en la cultura occidental. Picasso y Rivera, aunque plásticamente revolucionarios, pintaron dentro de este contexto cultural.

El objetivo es mostrar cómo ha variado la concepción de la vejez y que elementos permanecen. Algunos estereotipos de la vejez generados en la Grecia clásica siguen vigentes en las sociedades contemporáneas.

Entre estos estereotipos, se encuentran los que discriminan a los ancianos y los que ven al viejo como el que provee experiencia y sabiduría. Algunas obras de Picasso y Diego, exploran crudamente tales estereotipos.

Picasso, en efecto, nutrió su obra del arte antiguo. Por ejemplo, se inspiró en la tradición clásica para la realización del Minotauro del *Guernica* y también se nutrió de piezas como *Fragmento de cabeza griega* (Tarento, Italia, 440-430 a.C.) y *Hombre atacado por un león* (Ibérico, Osuna, 100-75 a.C.) para crear las obras *Cabeza clásica*, 1922, *Madre e hijo*, 1922 y *Flauta de pan*, 1923, entre otras.

En la serie *Suite Vollard*, 1930-1937, Picasso realiza grabados y aguafuertes inspirados en lo clásico, en ellos destaca la línea y técnica de los artistas griegos. Los grabados son un diario íntimo de Picasso que obedece a sus obsesiones y acontecimientos personales.

En toda la *Suite Vollard* la protagonista principal es Marie Thérèse Walter, el gran amor de Picasso de los años treinta. En la serie resalta la plenitud de la vida y el amor juvenil como ideal pictórico, tema que ya había manifestado en las figuras femeninas neoclásicas de los años veinte.

Esta serie se contrapone a la *Suite 347* donde Picasso proyecta una estética que rompe con los conceptos anteriores y brinda una percepción distinta, al pintar la ancianidad de Celestina, el erotismo, la sexualidad y lo social. Picasso observa el papel de la vejez en el erotismo a través de los personajes que plasma en estos grabados.

La *Suite Vollard* contiene dos grandes temas, el escultor en su estudio y la mitología. Picasso trabajaba en su estudio de Boisgeloup en París (1931-1935) cuando surgió el tema del escultor en su estudio rodeado de modelos y estatuas de naturaleza clásica.

Se ha dicho que Picasso era un gran lector de literatura y poesía. Conoció las obras de Píndaro, poeta lírico de la Grecia clásica. Además, conoció *Las metamorfosis* de Ovidio.

En el caso de Diego, asistir a clases en la Academia de San Carlos y la relación con los profesores catalanes, italianos y mexicanos le aportaron las herramientas necesarias para mostrar su talento en el dibujo, geometría y perspectiva.

Diego participó en el Ateneo de México, donde conoció a distinguidos miembros del medio intelectual y cultural. Rivera se empapó de las diversas corrientes que imperaban en el momento y consiguió cierto conocimiento de los clásicos.

El Ateneo era grupo que se reunía a leer, traducir y comentar obras filosóficas y literarias de artistas universales. Vasconcelos, impulsor del grupo, fomentó la educación y publicó una serie de libros sobre los autores clásicos universales, desde los griegos hasta la época contemporánea, tanto en el terreno de la literatura y la filosofía.

Durante su estancia en Europa, conoció la cultura mediterránea que le proporcionó elementos importantes para sus proyectos artísticos. Su muralismo, por ejemplo, retoma de la pintura al fresco del arte renacentista.

En el archivo personal de Diego Rivera de la Casa Azul, existe una colección de libros de geografía, física, matemáticas, medicina, arte, filosofía y literatura que testimonia su interés por la cultura occidental, además de conservar una serie de códices prehispánicos que prueban su gusto por las culturas mesoamericanas, que representó en su pintura mural.

A pesar de que Picasso y Rivera generaron una pintura de vanguardia, su formación original es muy tradicional. Ambos pasaron por academias donde, según la usanza de la época, se conocía el arte clásico y se formaron visitando museos europeos.

El diálogo con la cultura clásica ha sido una constante en toda la historia artística. Las obras legadas por las culturas antiguas nunca han dejado de suscitar nuevas interpretaciones por parte de los artistas. Precisamente por ello, consideré que era importante una somera revisión de los modelos y estereotipos de la vejez en la cultura occidental.

En la Coruña, Picasso pintó una serie de retratos valiéndose de distintas técnicas como acuarela, dibujo, tinta a pluma sepia y óleo. Entre 1893 y 1899 pinta unos óleos y un dibujo que representan una estética de la vejez en el aspecto formal, sensorial y poético. Son obras que se caracterizan por exaltar el estado emocional de cada personaje, al profundizar en el interior de cada ser.

En los retratos *El viejo gallego*, *Anciano barbudo*, *Viejo peregrino*, *La Tía Pepa* y *El viejo pescador* sobresale el estilo realista que predominó en el siglo XIX. En estas obras, el contraste de luz en los rostros de los ancianos con el fondo oscuro, denota influencia del tenebrismo de Velázquez. Picasso dominó el género del retrato desde la niñez.

Picasso despliega su trayectoria con estos dibujos y retratos durante esta época. Los retratos de los ancianos son parte de sus primeros lienzos, tema que retomará en el periodo azul. *La tía Pepa* es la obra maestra de su formación, en la que el virtuosismo del artista rivaliza con la profundidad del personaje, como si ambos quisieran supremacía.

Picasso era un versátil retratista que expresa en sus pinturas las costumbres del acontecer diario, muestra de ello son los óleos de sus familiares y la gente de Galicia. En 1895, se traslada a Barcelona, que era el centro de reunión de los grupos de artistas e intelectuales como en París. En Barcelona se respiraba el estilo modernista en las construcciones, calles y edificaciones de todos los barrios catalanes, expresión *art nouve*.

En esta época existían dos grupos, el de los modernistas catalanes y el de la generación del 98. Los modernistas catalanes creían en una sociedad sin Estado y sin propiedad privada, donde fuera inexistente todo tipo de sistema político institucional. Picasso simpatizó con los modernistas catalanes y el grupo anarquista catalán dirigido por Alesandro Lerrux. Picasso, siguiendo a

Lerrux, participó en manifestaciones y mítines que estaban a favor de la destrucción del orden social, opresor de los pobres y de los artistas.

Picasso se integra a los modernistas catalanes, quienes lo iniciaron en el mundo mágico del simbolismo, abriéndole las puertas para seguir su camino y expresar de forma independiente su creatividad.

La atmósfera que se respiraba en Barcelona era de libertad en el ámbito artístico, lo cual influyó en la postura de Pablo. Inicia una nueva etapa para él, donde la sensibilidad, la espiritualidad y los personajes de la vida cotidiana serán elementos que refleja en su pintura.

Los vagabundos, marginados, ciegos y viejos son una constante en los lienzos que pinta Picasso en la primera etapa del siglo XX. La preocupación social y la justicia serán los preceptos que lo guiarán en la realización de sus obras, además de una postura política comunista.

Picasso conoce a un grupo de artistas en Els Quatre Gats, cervecería de ambiente bohemio. En este lugar se congregaban los intelectuales catalanes que compartían ideas revolucionarias; las conversaciones que escucha Picasso sobre París provocan que emprenda un viaje a la Ciudad de la Luz.

En 1900, Picasso se establece en París. Ahí visita los salones, donde exponen los pintores reconocidos, los cafés y teatros; observa la vida nocturna que se vivía en la ciudad francesa. El ambiente de los barrios de Montmartre y el Quartier Latin le recuerdan Barcelona.

Entre 1902 y 1907, Picasso se va a sentir atraído por la figuración en la que privilegiará el poder emotivo del color, especialmente el azul. El artista decide emplear el tono azul en obras como el *Viejo guitarrista*, *Viejo ciego con niño* y *La Celestina*. Para el Picasso de esta época, el azul significa sufrimiento, depresión, soledad, miseria y animadversión hacia la vida.

En éste periodo azul, Picasso define su personalidad; es cierto, se torna simbólico e intelectual, pero también su estado poético va transformar su percepción del mundo. Picasso plasma en sus cuadros diversos personajes que simbolizan la vejez, la marginación y la problemática social de los sectores olvidados.

La pintura de Picasso es subjetiva y resalta la decrepitud del hombre. Las figuras ciegas, aisladas y ensimismadas se vinculan con una visión espiritual y de aislamiento.

En el tercer capítulo, revisamos algunas obras de Diego Rivera, como son *Los viejos*, *El cántaro*, *La maestra rural* y *Los sabios*. En *Los viejos* y *El cántaro*, es notoria la presencia del realismo español que prevaleció en el siglo XIX. Durante este periodo, Diego se nutre de artistas españoles como Zuloaga y Zubiaurre.

Rivera retrata ambientes campiranos de la ciudad de Toledo, lugar que le inspira a pintar paisajes. Este tipo de escenarios a cielo abierto es un tema recurrente en la escuela española. Para Diego, representa la transición del naturalismo al realismo social y su paso hacia el cubismo.

Particularmente en *Los viejos*, Diego muestra una estética del anciano digna, pese a que los personajes son aguadores o realizan labores cotidianas. En esta obra, los viejos reflejan tranquilidad y disfrutan de la mutua compañía. Los ancianos visten de forma humilde, sin ostentación, en un escenario real y único. Los colores ocres y grises de los atuendos sobresalen del fondo claro de las casas y la montaña. El paisaje es un elemento importante en la iconografía de la pintura realista.

Los ancianos son pintados con una delgadez extrema, rostros alargados y expresivos que recuerdan a las pinturas de El Greco. Los rasgos definidos de cada anciano permiten diferenciar su lugar de origen o región a la que pertenecen.

En este periodo, Rivera emplea texturas en la pintura de caballete, texturas de las que prescindirá en los murales. La emoción estética que provocan las texturas de los óleos, es resultado de los recuerdos y asociaciones que producen una serie de respuestas en el cuerpo. Estas asociaciones de ideas y sensaciones táctiles es lo que logra transmitir la obra de arte.

La presencia de texturas en la pintura de caballete contribuye a una estética emotiva en la imagen de los ancianos. Diego había estudiado el uso de las texturas en la Academia de San Carlos y en Europa y las explotó hábilmente. En su manuscrito, *Carta sobre las texturas* revela la preocupación práctica y teórica por este recurso.

De igual manera, en *El cántaro* sobresale la atmósfera costumbrista de la escuela española y las formas alargadas de los personajes que, nuevamente, remiten a la obra de El Greco. Solo que esta vez, Diego se nutre del color y pincelada abierta del posimpresionista Cézanne. Por otro lado, en este cuadro se entrevé ya la influencia del cubismo, tanto por algunos pigmentos, como por el tratamiento más geométrico de los volúmenes.

Rivera es un pintor que exploró diferentes escuelas y tendencias del arte, siempre con una interpretación personal. El periodo de formación en México y

los catorce años que vive en Europa, le permitieron consolidar su propio estilo pictórico.

París y España le otorgan a Rivera un conocimiento más profundo sobre las corrientes pictóricas del momento. Tampoco puede olvidarse el viaje que realiza a Italia para empaparse de los maestros renacentistas y barrocos y, lo que es más importante, profundizar en la técnica al fresco.

Diego regresa a México en 1921, ante la propuesta que le hace José Vasconcelos para participar con otros artistas, en un ambicioso programa de alfabetización y un proyecto cultural de largo alcance. Se trataba de promover la identidad mexicana como parte de las políticas de Estado.

Dentro de este programa, los murales en edificios públicos ocupan un lugar privilegiado. El presidente Obregón solicita a Vasconcelos ejecutar este proyecto cultural y pintar en los edificios públicos escenas y acontecimientos de la historia del país. Parafraseando a José Clemente Orozco, así como en las catedrales medievales, los vitrales eran la Biblia del analfabeto, los murales públicos serán el libro de historia del pueblo mexicano.

La pintura mural de Rivera fue uno de los ejes de un movimiento nacionalista en el país, que incluyó todas las artes, como fue el caso de Carlos Chávez y Silvestres Revueltas. Rivera, fue, quizá, el agente principal de este nacionalismo estético. Su pintura consiguió un estilo propio donde los actores principales son el indígena, el campesino y la mujer. Podemos, afirmar, sin lugar a dudas, que Diego creó una estética del campesino en casi toda la producción mural.

El paisaje rural de principios del siglo XX es una constante en los muros de los principales edificios públicos. Diego plasma en sus murales un realismo social que revaloriza la vida rural, la estética del campesino, el anciano y la mujer. El escenario puede ser cualquier provincia del país en el periodo posrevolucionario.

Una obra emblemática es la *Maestra rural*, donde la mujer es agente clave del proyecto de alfabetización. La maestra representa a la madre, redentora y predicadora en la comunidad. En el grupo de personas que la rodea, aparece un viejo que simboliza sabiduría y respeto a la tradición. Aunque el anciano está de espaldas al espectador, su figura sobresale por la línea curva del cuerpo.

En esta obra, los colores ocres, amarillos y rojos, así como las formas onduladas de los cuerpos y rostros de los personajes remiten a la obra *Les Paura Paura* de Gauguin.

En el mural *Los sabios*, Diego satiriza la falsa sabiduría y la cultura elitista, cuyas aportaciones ideológicas son ajenas a la verdadera identidad del pueblo mexicano. La composición representa la sabiduría ridiculizada a través de la imagen del anciano de barba, junto a Ezequiel Chávez, José Juan Tablada y José Vasconcelos. Diego retrata una vejez arrogante en estos personajes.

Este mural condensa varios símbolos que remiten a la vejez, relacionada con la sabiduría, la espiritualidad, la longevidad, el conocimiento y la filosofía. Rivera retrata personajes importantes de la cultura, junto a unos campesinos y un militar que se burlan de la charlatanería educativa de la época.

Por último, en el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, Rivera pinta alrededor de 150 personajes de la historia nacional y cultural de México, acompañados de personas que forman parte de un escenario citadino. Nuestra atención se enfoca en tres ancianos inmersos en un contexto urbano y que pasan inadvertidos entre la muchedumbre y las celebridades.

En esta obra, Diego retrata a tres ancianos que pertenecen a distintas clases sociales, un viejo pulcro y de clase alta, una anciana que denota tristeza, que cubre su cabeza con una capa negra y un anciano que duerme en una banca, que sobresale por su vestimenta desgastada y los zapatos rotos. Los viejos se encuentran en un estado de recogimiento y a la vez forman parte de la multitud.

Es una vejez que conecta con la vida cotidiana de cualquier época y sociedad. Son figuras atemporales que dignifican el decaimiento biológico en la naturaleza humana.

Diego visibiliza los diferentes tipos de vejez en estas obras. Retrata una vejez rural y citadina. Los ancianos citadinos se enfrentan a diversas condiciones de vida, puede tratarse de una vejez digna en el barrio o la colonia, donde se mantiene una calidad de vida. O una vejez aislada que muchas veces no es considerada por el sector social y que mantiene atrapados a los viejos en un medio distinto al de los jóvenes, conformando una subcultura de la vejez.

Finalmente, Diego nos presenta una estética de la vejez que se asocia con la vida urbana y que reside en un mundo hostil. Frecuentemente, los ancianos que habitan en la ciudad, sufren de carencias económicas que no les permiten valerse por sí mismos; de ahí que busquen refugio en otras actividades o sucumban en la soledad.

Es una imagen de la vejez con distintos matices y que provoca en el espectador una emoción estética, ya sea de reflexión, concientización y valoración hacia su misma vejez.

1. La vejez: una visión de conjunto

1.1 Introducción

En este capítulo se aborda la concepción de la vejez en la cultura griega y romana como parte de los antecedentes históricos de la investigación. Es un breve acercamiento al pensamiento de Sócrates, Platón, Aristóteles, Sófocles, Cicerón y Séneca sobre la ancianidad, así como un panorama general sobre las definiciones y representación de la vejez en la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, la Época Moderna y Contemporánea. Además, la relación de vejez y fealdad, y los estereotipos que se han creado en torno al tema.

Para Sócrates y Platón, la vejez significaba la experiencia y la sabiduría; consideraban que el ser humano alcanzaba óptimas virtudes morales y el buen juicio en el ocaso de la vida. Mientras que, para otros, es claro, el menosprecio a la ancianidad. Aristóteles menciona que la vejez es la decadencia; durante la vejez, los placeres disminuyen y aumentan los temores. Por su parte, Sófocles se refiere a la ancianidad como despreciable y endeble, porque aparecen todos los males.

En la Grecia clásica, el canon de belleza es el propio de los jóvenes robustos y fuertes, no el de los ancianos. La belleza canonizada es la juvenil. Los dioses, como Zeus o Poseidón son representados como varones maduros, en la plenitud de su vigor físico. Sólo los personajes, como un escritor o un filósofo, son representados en la madurez, incluso vejez de la vida. Pero no se trata de obras bellas, sino históricas. Por su parte, durante el período helenístico, la representación de viejos será más frecuente; pero no se trata de una exaltación de la belleza, sino de una representación del *pathos* de la vejez o, en el peor de los casos, de representaciones grotescas y burlonas de los viejos.

La *vejez y la amistad* de Cicerón estudia diversos factores como los placeres, la salud, la amistad y la muerte. La vejez está siempre en primer plano, todos se esfuerzan en alcanzarla y una vez conseguida, todos la culpan. Asimismo, la ancianidad ahuyenta las pasiones en la medida en que el viejo es el sabio y no permite la perturbación del ánimo.

En *El encanto de la vejez* Séneca aborda la naturaleza y la sabiduría en la vejez. Es una ovación a la senectud donde describe el devenir de la ancianidad. La juventud quedó atrás, comienza el proceso de envejecimiento; el temor al dolor y prepararse para la muerte.

En la Edad Media la vejez es representada por el viejo haraposo y menesteroso, así como por el anciano respetado que destaca por su sabiduría y experiencia, ejemplo para los jóvenes. La mujer anciana es castigada cruelmente por los cambios físicos que se sufren en la vejez. Es rechazada por no ser joven y mantener su belleza; contrasta con el ideal clásico de belleza.

En el Renacimiento se exaltó la belleza del cuerpo. La juventud se asoció con lo bello, mientras que la vejez con la fealdad. Las prácticas de medicina y magia tuvieron mayor interés con tal de mantener la juventud. En el barroco se conservaron algunas formas del renacimiento con ciertas modificaciones, más flexibles y con un sentimiento desbordante.

En la época moderna los avances científicos contribuyeron a una transformación en la sociedad. Lo cual originó ciertos cambios respecto al papel del anciano. Con la revolución industrial el papel del anciano fue relegándose en el modelo de vida. Los talleres y empresas familiares perdieron importancia frente a las grandes empresas.

En el siglo XX, la vejez fue relegada frente a la juventud. El anciano tuvo una connotación de decrepitud en el ámbito social y laboral. Se generaron arquetipos que mostraron el deterioro físico, psicológico y ético que prevalecen en el siglo XXI.

Las definiciones y los nuevos enfoques sobre la vejez crearon otras interpretaciones con mayor amplitud sobre el tema. Por lo que se prefirió emplear el término envejecimiento en lugar de vejez.

La relación de la ancianidad con la ceguera y algunas leyendas que se conocieron en distintas épocas. Así como la vejez biológica y la expectativa de vida como parte de la historia de la ancianidad.

Sin embargo, el concepto de vejez y fealdad no es homogéneo en las distintas culturas. En algunas comunidades la vejez no representa un estado de fealdad, al contrario, tiene el significado de experiencia y sabiduría. Por último, se mencionan los estereotipos que existen sobre la imagen de la ancianidad, así como las distintas posturas y planteamientos sobre esta etapa.

1.2 La vejez en la historia

La ancianidad ha sido, obviamente, un tema recurrente en la literatura de Egipto, del Medio Oriente y de extremo Oriente. Sin embargo, para no extendernos demasiado y entrar cuanto antes en materia, hemos decidido concentrarnos exclusivamente en algunos antecedentes sobre el tema en el mundo griego y romano, la edad media, el renacimiento y la modernidad occidental.

1.2.1 La época clásica de Heracles a Aristóteles

La concepción de la vejez en la cultura griega está plasmada en muchos dibujos, esculturas, relatos y leyendas dónde, frecuentemente, la ancianidad se dibuja como una etapa aberrante y dolorosa para los seres humanos. En algunas obras de arte, la senectud es representada contra un enemigo al que se intenta vencer. “En algunas vasijas del siglo V y de los siglos siguientes se ve a Hércules combatiendo contra la vejez, encarnada por un enano demacrado, o por un personaje chupado, arrugado, casi calvo. A veces también es una figura muy alta, con largos cabellos y barba, que implora a Hércules de rodillas. En el siglo IV Demetrio esculpió una Lísimaca bajo la figura de una vieja horrible”¹.

En una pélice o ánfora (imagen 1) se representó iconográficamente a un hombre encogido y arrugado, Geras, *daimon* que personifica la vejez. Se trata de la alegoría del héroe fuerte que vence la vejez. Recordemos, en efecto, que Heracles murió joven. La alegoría también puede entenderse como el intento de Heracles de conocer qué significa envejecer.



Fig. 1. Pélice (πελίκη) o pelíke. Cuenco de madera. Siglo V.

¹Beauvoir, Simone de. *La vejez*. México, Editorial Penguin Random House, 2015. 710 p.

En la *República* Platón recoge un diálogo sobre la vejez que sostuvieron Sócrates y Céfalo en El Pireo, Puerto de Atenas:

Céfalo: -Oh Sócrates, no es frecuente que bajas al Pireo a vernos. No obstante, tendría que ser frecuente. Porque si yo tuviera aún fuerzas como para caminar con facilidad hacia la ciudad, no sería necesario que vinieras hasta aquí, sino que nosotros iríamos a tu casa. Pero ahora eres tú quien debe venir aquí con mayor asiduidad. Y es bueno que sepas que, cuanto más se esfuman para mí los placeres del cuerpo, tanto más crecen los deseos y placeres en lo que hace a la conversación.

Sócrates: -Por cierto, Céfalo, que me es grato dialogar con los más ancianos, pues me parece necesario enterarme por ellos, como gente que ya ha avanzado por un camino que también nosotros tal vez debamos recorrer, si es un camino escabroso y difícil, o bien fácil y transitable. Y en particular me agradaría conocer que te parece a ti -dado que te hayas en tal edad- lo que los poetas llaman “umbral de la vejez”: si lo declaras como la parte penosa de la vida, o de qué otro modo.

Céfalo: -Por Zeus, Sócrates- exclamó Céfalo- te diré cuál es mi parecer. Con frecuencia nos reunimos algunos que tenemos prácticamente la misma edad, como para preservar el antiguo proverbio, y al estar juntos, la mayoría de nosotros se lamenta, echando de menos los placeres de la juventud y rememorando tanto los goces sexuales como las borracheras y festines, y otras cosas de índole similar, y se irritan como si se vieran privados de grandes bienes, con los cuales habían vivido bien, mientras ahora ni siquiera les parece que viven. Algunos se quejan también del trato irrespetuoso que, debido a su vejez, reciben de sus familiares, y con base a esto declaman contra la vejez como causa de cuantos males padecen².

Para Platón, en voz de Sócrates, la ancianidad significaba la experiencia y sabiduría. Por ello, Sócrates le pide a Céfalo que narre sus hazañas y su tránsito hacia la senectud. Sin embargo, no todos pensaban como Platón y Sócrates; era común el menosprecio hacia la ancianidad en la sociedad griega. De ahí que los viejos lamentaran haber llegado a esa etapa y perder los placeres que disfrutaban en la juventud, además; de ser víctimas de la discriminación y, la falta de respeto por parte de la familia.

² Platón. *Diálogos. República*. Libro IV, 327a-330a. Introducción, Traducción y Notas: Conrado Eggers Lan. Madrid, Editorial Gredos, 1988.

¿Y cómo era la situación de los viejos en Esparta? Desde el punto de vista de su estatus político era mejor, al menos en teoría. La Gerusía, el órgano de gobierno que existió en la antigua Esparta, estaba integrada por veintiocho ancianos y dos reyes. La gerusía se encargaba de la creación de las leyes y de la conducción de los asuntos de la política³. El tribunal de ancianos juzgaba los delitos, imponía la pena de muerte y la pérdida de los derechos cívicos. El título era vitalicio. “Los gerontes eran elegidos por la asamblea del pueblo entre hombres escogidos de sesenta años o más y tenían el oficio de por vida. Esto significaba que a la muerte de uno de los miembros, su lugar se sustituía por elección entre varios candidatos”⁴. Geriatria es otro término derivado de la palabra *geron* que significa anciano y de *iatrikos* tratamiento médico, la cual estudia las enfermedades de la tercera edad. “Geriátrico” también proviene de la misma raíz griega *geron* y que es el lugar donde residen los ancianos.⁵

Las consideraciones de Sócrates, Platón y Aristóteles sobre la vejez, fueron un referente sobre la ancianidad. Las obras que legaron contienen una serie de elementos para conocer a fondo la perspectiva de la vida en Grecia; así como su pensamiento desde un punto de vista filosófico, social y ético.

Por un lado, Platón muestra una concepción positiva sobre la ancianidad al considerarla una etapa donde el ser humano alcanza óptimamente virtudes morales, como la prudencia, la discreción y el buen juicio. El anciano no está libre del afán de todos los placeres, pero al menos sí de algunos. En la *República* expone: “Se dice que el viejo conoce pocos placeres; ello significa que está a salvo de las pasiones y los vicios, que es el más envidiable de los privilegios”⁶.

No obstante, existen otras posturas donde la vejez es considerada una etapa de decrepitud. Este es el caso de Aristóteles en la *Retórica*. El filósofo considera que la mezquindad, el egoísmo y la falta de espíritu son frecuentes en la ancianidad:

Los ancianos son de espíritu pequeño por haber sido ya maltratados por la vida y, por ello, no desean cosas grandes ni extraordinarias, sino lo imprescindible para vivir. Son también mezquinos porque la hacienda es una de las cosas necesarias y por experiencia saben que es difícil adquirirla y

³ “La gerusía era el nombre con el que se designaba al Senado en Esparta-también en Corinto. Según Jenofonte, se le llamaba también *gerontía*, y Aristóteles indicaba, además, las acepciones de *gerojtao* *gerosía*. López Pulido, Alfonso. “El gobierno de los ancianos. La Gerusía en Esparta”. *Revista de Enfermería Gerontológica*, 11. Madrid, Ediciones Marañón, (2007). p. 15.

⁴ *Idem*.

⁵ Es inevitable hacer referencia a Ignatz Nasher, quién fue el primero en acuñar el término Geriatria en su artículo: *Geriatrics: The diseases of gold age and their treatment*. Texto que fue presentado a principios del siglo XX ante la Academia de Ciencias de Nueva York. Recuperado: www.universidadviu.com. 21/03/2018.

⁶Platón. *Diálogos. República*. Libro IV, 426a-426b.

fácil perderla. Son cobardes y propensos a sentir miedo de todo, por cuanto se hallan al estado contrario al de los jóvenes: ellos son, en efecto, fríos en vez de calientes, de manera que la vejez prepara el camino a la cobardía, dado que el miedo es una suerte de enfriamiento. Son además amantes de la vida, y sobre todo en sus últimos días, porque el deseo se dirige a lo que falta y aquello de que se carece es lo que principalmente se desea. Y son más egoístas de lo que es debido, lo cual es también, desde luego una suerte de pequeñez de espíritu. Viven asimismo, más de lo que se debe, mirando la conveniencia en vez de lo bello a causa de que son egoístas, pues la conveniencia es un bien para uno mismo, mientras que lo bello lo es en absoluto⁷.

Aristóteles considera que los ancianos son amantes de la vida, pues los humanos, anhelamos aquello de lo que carecemos. El Estagirita menciona que son de espíritu pequeño porque ya no ambicionan cosas grandes, sino solo lo imprescindible que la vida les proporciona. Son austeros y a veces avaros, porque saben que el adquirir dinero y bienes es complicado y puede perderse fácil. Son fríos porque disminuyen los placeres carnales. Se vuelven miedosos, timoratos y cobardes, pues ya no tienen las mismas capacidades físicas y mentales de los jóvenes.

Como observamos, incluso en la filosofía griega hay una tensión, posiciones encontradas, en torno a la vejez. Por un lado, la concepción platónica-espartana reconoce la mesura y sabiduría de los ancianos, mientras que Aristóteles pone el acento en la decadencia física y mental.

Esta concepción aristotélica está en consonancia con el terrible discurso sobre la vejez que Sófocles, por boca de Edipo, pronuncia en *Edipo en Colono*:

“Porque, cuando se deja atrás la juventud con sus irreflexivas locuras, ¿qué pena se escapa por entero? ¿Cuál de los sufrimientos no está presente? Envidia, querellas, discordia, luchas y muertes, y cae después en el lote, como última, la despreciable, endeble, insociable, desagradable vejez, donde vienen a parar todos los males peores”⁸.

Esta idea peyorativa de la vejez está presente a lo largo de toda esta obra.

⁷Aristóteles. *Retórica*. Libro II, 13, 1389b-1390a. 26-40. Introducción, Traducción y Notas: Quintín Racionero. Madrid, Editorial Gredos, 2015.

⁸ Sófocles. *Tragedias. Edipo en Colono*. Introducción: José S. Lasso de la Vega. Traducción y notas: Assela Alamillo. Madrid, Gredos, 1981. 1229-1235. p. 559.

Las acepciones de la vejez en la sociedad griega y romana se relacionaban con las creencias, costumbres y cosmovisión que generaban la preeminencia de los ancianos como personas de experiencia y sabiduría. Se estimaba a los viejos como hombres importantes para tomar decisiones, pero al mismo tiempo, esta idea entraba en conflicto con el deterioro físico de los ancianos. Este deterioro era particularmente relevante en una sociedad donde la guerra ocupaba un lugar importante en la vida social.

En Roma, el *senex* en latín significaba anciano de dónde provenía *senatus*, que dio origen a la palabra Senado⁹. El Senado fue una de las instituciones del gobierno romano y que en un inicio estaba conformado por treinta patricios y un representante de cada *gens*. En cada una de las ciudades sometidas al imperio romano se estableció un Consejo de Cien Ancianos, *Centumviri*; cada uno representaba la cabeza de diez casas, una *gens*. “*Gen* proviene de la palabra griega γένους “génos, génous” que significa raza, generación. En la raíz latina se encuentra *gignere* que significa engendrar.

El *Gens* era una organización social que convivía en la Antigua Roma; cada *gens* estaba formado por un grupo de individuos que provenían de un antepasado mítico en común, que le otorgaba el nombre a la denominada *gens*, el *nomen gentilicium*. Las *gens* eran regidas por un líder, generalmente era el hombre con mayor edad, el anciano, al cual se le denominaba el “pater”¹⁰. El término senectud se deriva del *senex*, que indica el periodo de vida de una persona que corresponde a la edad senil y que comúnmente empieza a los sesenta años.

Así que, al menos en teoría, los ancianos eran mejor vistos en la antigua Roma que en la Grecia.

1.2.1.1 La estética y vejez en el mundo grecolatino

La palabra estética, según Abbagnano, proviene del griego *aisthétikós* y del latín *aestheticus* que estudia la esencia y la percepción de la belleza. En este caso, el empleo del término estética en la vejez, no alude a los modelos estereotipados de belleza, sino a un concepto ético de vida que concede una existencia más agradable en la vejez. “El polo de lo bueno o del bien sería el que tiene que ver con la ética. Una cosmología o visión del mundo, incluye una teoría, una ética y

⁹*Ibidem*.p.1213.

¹⁰ Recuperado el 12 de enero de 2016: www.etimologia.wordpress.com. 2006, 12, 01.

una estética”¹¹. Para los niños, lo bello es equiparable con lo bueno y verdadero, a pesar de los conceptos de belleza que se conocen a lo largo de la historia. La aceptación de ser viejo no significa pasividad o sometimiento, sino es el poder de compartir con los demás lo que se tiene con otros, y es este gozar de la vida lo que lo hace bello.

En la antigua Grecia el ideal de belleza estaba relacionado con la juventud y la fuerza física que los varones demostraban en las batallas. En ocasiones eran elegidos por los dioses conforme a los atributos que portaban para realizar alguna actividad. Estas cualidades de belleza están representadas en la escultura y pintura. Las esculturas muestran una musculatura excepcional, tipo de corporalidad que era un ejemplo a seguir, aunado a la preparación militar que presentaban los varones.

El escultor Policleto aportó a la tradición del Peloponeso y al mundo ático el estudio sobre la proporción. Su contribución en la historia del arte se debió a la definición del precepto de racionalidad que obtuvo gracias al estudio de la figura atlética masculina desnuda. Las proporciones, las dimensiones y las líneas constituyeron el canon perfecto, naturalista y vigoroso.

El ideal del canon de Policleto es el que correspondía a la imagen griega contemporánea del equilibrio universal. Este modelo de belleza también se aprecia en la corriente manierista de Calímaco, escultor que muestra en su línea estilística la técnica y estructura relacionada con la obra de Policleto y que se aprecia en la *Afrodita de Fréjus*.

Los griegos tenían tres conceptos de la belleza: 1) la teoría matemática de los pitagóricos, señalaba que la belleza residía en la medida, proporción, orden y armonía; 2) la teoría subjetivista de los sofistas, según la cual lo bello radicaba en el placer a la vista y el oído y 3) la teoría funcionalista de Sócrates, en la cual la belleza de las cosas estriba en su adaptación a los fines a los que debe servir¹². En un principio, todas las escuelas “admitían que la belleza consistía en el orden, en la medida, en la proporción y en la concordancia de las partes”¹³. Lo bello para Platón era una manifestación del bien, por lo que, a la belleza, “le ha caído en suerte la de ser a la vez lo más esplendoroso y lo más amable”. En el neoplatonismo lo bello tenía una connotación teológica y mística; para Plotino “el bien suministraba la belleza a todas las cosas”.

¹¹ Botbol Acreche, Miriam. *Belleza y fealdad en la vida cotidiana*. Revista Intercambios. 2000. p. 9.

¹² Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética I: La estética antigua*. Traducción del latín y griego: Rosa María Sánchez Elvira y Fernando García Romero. Madrid, Editorial Akal, 2000. p. 209.

¹³ *Ibidem*.p.210.

La doctrina de lo bello como simetría fue expuesta por primera vez por Aristóteles: “Lo bello se halla constituido, por el orden, por una simetría y por una grandeza que es posible abarcar en su conjunto de un solo vistazo”¹⁴. También consideraba que la belleza se mostraba en relación con el carácter, con el *êthos* propios de las edades. Para él “la belleza del anciano reside en la suficiencia para resistir las fatigas necesarias y en estar libre de dolores por no sufrir ninguno de los inconvenientes que afligen a la vejez”¹⁵.

Cicerón, siguiendo de cerca a los estoicos, le agregaría a la armonía de las formas la uniformidad en el alma, consecuencia de la virtud en lo bello: “Así como en el cuerpo existe una armonía de formas bien proporcionadas y unidas y una buena disposición, que se denomina belleza, así en el alma la uniformidad y la coherencia de las opiniones y de los juicios, unida a una determinada firmeza e inmutabilidad, que es consecuencia de la virtud o contiene la esencia misma de la virtud, se denomina belleza”¹⁶.

Cicerón, al igual que los griegos definió a la belleza como *ordo* y *convenientia partium* y agregó que también conmueve por su aspecto (*sua specie commovet*), atrae la mirada (*movet oculos*) y depende de un bello aspecto (*aspectus*). Para él existían cuatro aspectos que definían la belleza: “La belleza intelectual, la de caracteres, de costumbres y acciones, mientras que la belleza sensorial era la de apariencia. Hay muchas maneras de dividir la belleza: la belleza natural y la artística, *pulchritudo* y *decorum*, o sea, la belleza estética y la moral, la belleza de lo útil y la ornamental. Añadió una cuarta, basándose en el pensamiento de Platón, distinguió otras dos: *dignitas* y *venustas*, es decir la dignidad y la gracia”¹⁷.

Para Cicerón, la vejez es bella y la define por su propia naturaleza; aquella que agrada por sí misma y merece reconocimiento y alabanza. Además de la dignidad en que debe vivir el anciano, por lo que “el fin óptimo, sin duda, es vivir con una mente íntegra y con los sentidos en plena forma; el breve tiempo que resta de vida debe ser deseado con avidez, ni ser rechazado sin causa”¹⁸. Al respecto, agrega que el equilibrio y la coherencia en las opiniones del sabio es una característica de belleza y particularmente del anciano. Cicerón sí deja espacio para que la vejez sea bella en un sentido no físico y corporal, sino en una belleza moral y útil que distingue a ciertos ancianos.

¹⁴ Abbagnano, Nicola. *Op. Cit.* p. 128.

¹⁵ Aristóteles. *Retórica*. I, 10, 1369 b 6.

¹⁶ Cicerón. *Disputaciones Tusculanas*. I, 73.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Op. Cit. Sobre la vejez*. p.31.

1.2.1.2 Cicerón y la vejez

En el año 76 a.C. Marco Tulio Cicerón comenzó su carrera pública en Sicilia como cuestor¹⁹. Su formación en derecho le permitió involucrarse en cargos importantes de la política romana, lo que lo llevó a ser nombrado pretor en el 66 a.C.²⁰ Dos años después fue elegido cónsul²¹ en el senado. Destacó en la actividad política durante los años que gobernaron Tiberio y Cayo Graco. En el 48 a.C. Julio César fue nombrado dictador y Cicerón se retira de la escena pública, debido a que no compaginaba con la nueva situación política.

En ese momento, Cicerón decidió escribir un texto donde atestigua y comparte una estética de la tercera edad. En él justificó y dignificó a la vejez, así como la participación de los ancianos en el senado. “La escritura de los tratados filosóficos, entre los que se encuentran la *Vejez* y la *Amistad*, a la que se dedicó encerrado en una de las villas que poseía fuera de Roma, la concibió como un consuelo, como una actividad intelectual que le ayudara a resistir la ansiedad de una inactividad forzosa, de la que no estaba claro cómo podría salir y de la que, de hecho no salió”²².

Cicerón era partidario de los conservadores y del senado. Discrepaba con las reformas que proponía el Partido de los Populares, el cual era apoyado por Julio César. La situación de inestabilidad propició que César fuera asesinado y Cicerón tuvo la oportunidad de participar en la reconstrucción del estado republicano, pero no aceptó. Posteriormente, Marco Antonio llegó al poder y por órdenes de él, Cicerón fue asesinado en diciembre del año 43 a.C.

El texto la *Vejez y la Amistad* fue escrito por Cicerón a los 63 años, una edad que en aquella época no era tan habitual. Cicerón ya había alcanzado una

¹⁹ Cuestor, proviene del latín *quaestor*, que significa magistrado romano encargado de la administración del erario público. En los primeros tiempos de la República los cuestores eran nombrados por los cónsules y, además de ejercer la justicia intervenían en la administración financiera del Estado. Recuperado: www.encyclopedia.us.es. 03/12/2006.

²⁰ Etimológicamente pretor significa “el hombre que va antes que los otros”, su designación estaba ligada a la Ley y la Justicia. El pretor era el encargado de la administración de la Justicia, aseguraba que las leyes romanas fueran obedecidas y cumplidas. También poseían el *Imperium*, es decir, el poder de mando, cuando los cónsules no se encontraban en Roma. Recuperado: www.imperium.org. 09/junio/2016.

²¹ Cónsul, proviene del latín *cónsul-is*, nombre que se designaba a cada uno de los dos magistrados que presidían cada año la república romana. Los cónsules tenían el máximo poder del Estado, como los antiguos reyes. Se elegían a dos con una duración anual en el cargo, mayores de cuarenta y dos años, ambos estaban dotados con el *Imperium*. Los cónsules tenían poderes militares y civiles, dirigían los ejércitos, reunían y alistaban las tropas, convocaban al Senado, a las asambleas populares, promulgaban los edictos, realizaban las leyes y todo lo relacionado con las fiestas, sacrificios y religión. Recuperado: www.historialuniversal.com. 08/2010.

²² Cicerón. *Sobre la vejez. Sobre la amistad*. Traducción, introducción y notas: María Esperanza Torrego Salcedo. Madrid, Editorial Alianza, 2013. p. 14.

posición social de *homo novus*, hombre nuevo cuando llegó al consulado en 63 a.C. Este concepto se designaba a los ciudadanos miembros de familias no patricias, que alcanzaban los cargos públicos más importantes por primera vez”²³.

En la obra aborda el tema de la ancianidad a partir de un diálogo entre Marco Catón²⁴, Escipión²⁵ y Lelio²⁶. El texto se distingue por su prosa, retórica, argumentación filosófica, política y estética. Fue escrito antes de los Idus de marzo²⁷, el 15 de marzo 44 a.C., el día del asesinato de Julio César. En esta apología menciona diversos factores que contribuyen a vivir una vejez digna y bella, asimismo aborda los placeres, la salud, la amistad y la muerte.

²³ Cicerón. *Op. Cit.* p. 10.

²⁴ “Marco Porcio Catón, llamado el Viejo (234-149 a.C.), se le conoce como Catón el Censor, por la forma en que desempeñó la censura. Los censores tenían encomendada la tarea de velar por la moral y rectitud de costumbres, además de hacer el censo. Fue el político más importante de su tiempo, además de un brillante orador y escritor, es el autor de la obra en prosa más antigua de la literatura latina, un tratado titulado *Sobre la Agricultura*, evocado ampliamente en la *Vejez*”. *Ibidem.* p. 26.

²⁵ Otro de los protagonistas en la *Vejez* es “Publio Cornelio Escipión Emiliano Africano Numantino (185-129 a. C.). Hombre cultísimo y refinado, a quien se debe la introducción en Roma de la filosofía y la cultura griegas a través del mecenazgo de filósofos, poetas y literatos que configuraron el llamado “Círculo de Escipión”: figuras como las del filósofo Panecio de Rodas, el poeta Lucilio, el escritor de teatro Terencio, entre otras, pertenecieron al círculo. Este personaje, quien, por lo demás, murió unos veinticinco años antes de nacer el mismo Cicerón, representó, por otro lado, una perfecta fusión entre la vida político-militar y la intelectual y en los dos terrenos brilló de forma extraordinaria, aunque tal vez su prestigio en la faceta política fue más impactante: venció definitivamente a Cartago, tal como Catón había querido, y se le llamó por ello el segundo africano. También logró conquistar Numancia, tras ocho años de resistencia al acoso de Roma, de donde le viene el sobrenombre de “Numantino”. De ideas políticas conservadoras, se opuso a la reforma de su primo Tiberio Sempronio Graco. Se desconocen las causas de su muerte, pero la circunstancia política en la que sucedió y el hecho de haberse opuesto a las medidas populares de Graco bastaron para que se extendiera el rumor de que se había debido a un envenenamiento causado por sus oponentes políticos. Tenía casi 56 años”. *Ibidem.* p. 29.

²⁶ “Cayo Lelio (188 a.C.- ¿?) era un poco mayor que su amigo Escipión. No se sabe cuándo murió. La amistad con Escipión venía de familia. No obstante, Escipión tenía un mayor interés por lo militar que Lelio. Este último era más aficionado al estudio, así que sus dedicaciones adultas acabaron difiriendo. La actividad militar de Lelio se desarrolló siempre al lado de la de Escipión y casi siempre al mando de éste. Lelio fue uno de los primeros que intentó durante su consulado un reparto de tierras entre la plebe. Si bien la propuesta era muy moderada, aun así, provocó un fuerte rechazo en una parte importante del Senado, de modo que desistió de su empeño y retiró el proyecto. No fue la vida pública lo que más le interesó, sino el estudio, la elocuencia, la literatura: fue un orador brillante y un hombre de extensa cultura, más dotado para la reflexión y el asesoramiento que para la acción, así que colaboró en la labor cultural de helenización de la cultura romana”. *Ibidem.* p. 30.

²⁷ Los Idus de marzo, en latín significa *Idus Martii* o *Idus Martiae*. Los idus de marzo correspondían a los días de la primera luna llena del año nuevo en los calendarios más antiguos. Los idus tenían lugar los días 15 de marzo, mayo, julio y octubre, y los días 13 de los siguientes meses del año. La importancia de este día de buena suerte del mes consagrado al dios Marte estaba en que, según el calendario romano anterior al juliano, era el primer mes del año. Recuperado: www.abc.es/historia. 15/03/2017.

En el diálogo, Lelio y Escipión se aproximan a la senectud y le preguntan a Catón, a quién admiran, cómo es que mantiene buena condición y goza de una excelente calidad de vida:

Catón: Es lógico, Escipión y Lelio, que os parezca digno de admiración este asunto. Para quienes creen que no hay posibilidad de alcanzar el bienestar y llevar una vida feliz, sin duda, la vida es dura en todas las etapas de la vida. Pero quienes consiguen todos los bienes en sí mismos, no les puede parecer malo lo que la exigencia de la naturaleza traiga. La vejez está siempre en primer plano. Todos se esfuerzan en alcanzarla y una vez conseguida, todos la culpan²⁸.

En la ancianidad, desaparecen algunos placeres de los que se gozaban durante la juventud y la madurez. Es un proceso natural. En efecto, al llegar a la vejez, como menciona Catón, todos la culpan y se refieren a ella como la decadencia humana. Sin embargo, para los miembros del senado romano, era más fácil “llevar la vejez y estar conscientes”²⁹, por pertenecer a la jerarquía romana; nada comparable a la situación que vivían los ancianos del pueblo.

Los griegos emplearon el término *areté* para designar la excelencia de alguien o algo³⁰. Era la capacidad de ejecutar a la perfección una función propia. En la época homérica, la *areté* consistía en poseer las cualidades valoradas en la sociedad griega: coraje bélico y habilidad física. La *andreia*, también tenía “la característica masculina por excelencia: el coraje y la valentía, semánticamente relacionada a la palabra varón y en su significado original *virilis-virtus-virilidad*”³¹. Más tarde, el concepto de *areté* se enriqueció e incluyó habilidades más intelectuales como la médica o la política.

Del siglo III al II a.C. la lengua griega se expandió en más provincias de Roma, por lo que el término *areté* tuvo un significado más amplio e influyó en el uso de *virtus* para indicar excelencia. “La etimología de *virtus* proviene del sustantivo ‘vir’ y el sufijo ‘tut’, que parece indicar el estado o forma de existencia. *Virtus* parece haberse desarrollado más libremente que otras palabras con el sufijo ‘tut’

²⁸ Cicerón, Marco Tulio. *De la vejez*. Traducción: Rosario Delicado Méndez. Madrid, Editorial Triacastela, 2001. p.6.

²⁹ Beauvoir, Simone de. *Op.Cit.* p.30.

³⁰ “La palabra *virtus* parece haber tenido un paralelo griego exacto en la palabra *andreia*, ambas provenían de hombre (*vir* y *aner*) y estaban relacionadas con la cualidad viril de la valentía. Pero *virtus* también se usó para traducir *areté*”. Balmaceda, Catalina E. “Virtus Romana en el siglo I a.C.”. *Gerión. Revista de Historia Antigua.*, 25 ,1. Universidad Complutense de Madrid, 2007. p. 292.

³¹ *Ibidem*.p.287.

y es más comúnmente usada no como el estado de un hombre, sino como la característica propia de un hombre: lo que es propio de un *vir* es *virtus*”³².

Cicerón retomó la etimología de la palabra *virtus* en las *Disputaciones Tusculanas*: “*appellata est enim ex viro virtus; viri autem propria maxime est fortitudo, cuius munera duo sunt máxima mortis dolorisque contemptio*”³³. Para él, la virtud es parte de la excelencia moral y de las habilidades. Algunas de estas habilidades son innatas, pero la mayoría no lo son, sino que dependen de la acción moral. Cicerón menciona que la palabra virtud deriva de *vir* y la característica esencial de una *vir* es la fortaleza, cuyas funciones principales son dos: el desprecio a la muerte y al dolor.

En la vejez, las pasiones y emociones se reducen. El anciano vive moderadamente, alejándose de actividades que no le benefician. La experiencia y las vivencias le han enseñado a controlar la pena y el dolor. “Con respecto a las pasiones, se ha afirmado que para el sabio estas no existen; la ira, la ansiedad, la codicia, no son parte de su carácter, pero ello no significa que el sabio no sienta emociones, siente o se conmueve aunque no en exceso”³⁴.

Cicerón fue muy cercano a la escuela estoica, recibió influencia de Panecio y Posidonio³⁵. Esta influencia se nota en su obra *Sobre los deberes, De Officiis*. Cicerón señaló que Panecio: “huyendo de esta pesadumbre y aspereza de los estoicos, desaprobó la actitud de sus sentencias y las espinas de su dialéctica, y se mostró más moderado en las opiniones y más claro en la expresión”³⁶. Panecio cuando comenzó a regir la escuela del Pórtico en el año 129 a.C., “mitigó las asperezas de la ética, al afirmar que con la virtud no basta para la felicidad y que también hacen falta buena salud, medios económicos suficientes y fuerza”³⁷.

³² Balmaceda, Catalina E. *Op. Cit.*p.286.

³³ *Vid.* Cicerón. *Disputaciones Tusculanas*. 2,43.

³⁴ Parra Álvarez, Claudio. “La filosofía y el sabio estoico: examen de la virtud”. *Revista Horizontes Educativos* (5). Chile, Universidad del Bío Bío, 2000. p.4.

³⁵ No cabe duda de que Posidonio, en cuanto a la vastedad de los conocimientos y a la variedad de sus saberes, fue la mente más universal que tuvo Grecia, después de Aristóteles. Sus contemporáneos se dieron cuenta cabalmente de la excepcionalidad del personaje y fueron muchos a escucharle a Rodas, no sólo desde Grecia sino también desde Roma. Allí se trasladaron figuras como Cicerón y el gran Pompeyo. Reale, Giovanni y Dario Aintisieri. *Historia del pensamiento científico y filosófico. Antigüedad y Edad Media*. Libro I. Versión castellana: Juan Andrés Iglesias. Barcelona, Editorial Herder, 1995. p.222.

³⁶ Reale, Giovanni y Dario Aintisieri. *Op. Cit.*p.293.

³⁷ *Idem.*

Panecio repudió así el ideal de vida de la apatía, dio mayor importancia a los deberes y propuso una versión suavizada del estoicismo³⁸. De este estoicismo suavizado bebe Cicerón.

Esta influencia del estoicismo en Cicerón será clave para entender su visión optimista de la vejez. En la ancianidad, algunas pasiones desaparecen y esto, de acuerdo al estoicismo, es mejor que tenerlas a flor de piel.

El anciano al ser sabio y preocuparse por su *logos*, no permitirá que surjan las pasiones y alteren su forma de vida. La sabiduría eliminará cualquier inquietud para alcanzar la felicidad y estar bien consigo mismo. Los estoicos cultivaron la doctrina de la apatía. “La apatía que caracterizó al estoico llegó a grados extremos y acabó por ser de una frialdad auténticamente congeladora y hasta inhumana”³⁹.

Las pasiones, de las que depende la infelicidad del hombre son para los estoicos un error de la razón o una consecuencia directa de dicho error. “Dado que se trata de errores del *logos*, es evidente que carece de sentido para los estoicos moderar o circunscribir las pasiones. Como ya decía Zenón, hay que destruirlas, extirparlas, erradicarlas totalmente. El sabio se preocupa por su *logos* y trata de ser lo más recto posible, no permitirá que nazcan las pasiones en su corazón y las aniquilará en el preciso momento. En esto consiste la famosa apatía estoica,

³⁸ “Los estoicos insistían en diferenciar al hombre de todas las demás cosas, mostrando que no se halla determinado de modo exclusivo por su naturaleza puramente animal, sino sobre todo por su naturaleza racional, por el privilegio de que en él se manifiesta el *logos*”. *Ibidem*.p.218. “En filosofía Cicerón, sobre todo a partir de su madurez, se adscribió a la “Nueva Academia”. En moral sigue un estoicismo moderado. Ambas tendencias influirán en los contenidos de su visión jurídica, que pasó a la tradición romana y de allí a la Edad Media. Adoptó Cicerón la Academia por dos razones. La primera porque frente a la prepotencia de aquellas sectas filosóficas que intitulaban propietarias de la verdad y únicas directoras de la vida humana, por una parte, y frente a la desconfianza de los escépticos de hallar alguna cosa cierta, por otra, se vio precisado después de muchas fatigas a hacer liga y unión con lo probable; segunda porque esta filosofía es la más proporcionada y conforme a la profesión de orador porque la costumbre de disputar a favor y en contra sobre las opiniones de las otras sectas, le daba gran oportunidad de perfeccionar su facultad oratoria y cierto hábito de hablar de todo sobre cualquier asunto; así la llama él “madre de la elegancia y de la copia” y declara que era deudor de toda la fama de su elocuencia, no a las reglas mecánicas de los retóricos, sino de amplios y generosos principios de la academia”. Farias, Pedro. *Reflexiones sobre Cicerón. Las paradojas. El regreso a Cicerón*. Recuperado: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/272255>. 2002.

³⁹ Apatía procede del griego *ἀπάθεια* y del latín *apathía*. Para los estoicos la apatía es la insensibilidad o la ausencia de emociones, sentimientos y pasiones, conseguida mediante el ejercicio de la virtud, tal como ellos la entendían, que conduciría al pleno dominio racional de la conducta. *Op.Cit.* Reale, Giovanni. p. 213.

en la eliminación y la ausencia de cualquier pasión, que en todos los casos representa nada más que una perturbación del ánimo”⁴⁰.

Como en la vejez desaparecen las pasiones que perturban el ánimo, el viejo podrá ser prudente y sabio con más facilidad que el joven. Podríamos decir, por ello, que la vejez es una virtud, un estado de excelencia moral.

El sabio, según los estoicos, consigue la felicidad; su conocimiento domina el ámbito de la naturaleza, penetra en las cosas divinas y extiende leyes que regulan la vida humana. Para Cicerón, el anciano, al ser sabio puede alcanzar la felicidad, el conocimiento, la perfección y ser prudente. En consecuencia, su participación en la vida pública y el senado fuera fundamental.

La figura estereotipada del sabio (gr. σοφός; lat. *sapiens*) fue delineada en la filosofía griega de la época alejandrina por los epicúreos, estoicos y escépticos, pero sobre todo por los estoicos, y quedó fijada en la tradición con ciertas características fundamentales. El carácter primero y fundamental que las tres escuelas atribuyen al sabio es la serenidad o la indiferencia ante los hechos o los movimientos humanos, serenidad a la que aplican los nombres de *ataraxia*, *aponía* o *apatía*. Los otros caracteres son los siguientes: 1) el aislamiento, que crea la separación precisa entre el sabio y los demás mortales, con los cuales no tiene nada en común; 2) la falta de término medio, según la cual el que no es sabio es necio o demente y no puede haber un sabio que sea más que otro; 3) la autarquía, este carácter ya había sido exaltado por Aristóteles: “El justo tiene todavía necesidad de personas con las cuales pueda tratar justamente y con las cuales pueda ser justo y de manera similar también el hombre moderado, el valiente y cada uno de los hombres virtuosos; el sabio, en cambio, puede contemplarse a sí mismo, tanto más cuanto más sabio sea; 4) la renuncia, éste fue el carácter del sabio acerca del

⁴⁰ Zenón, joven de raza semita, había nacido en la isla de Chipre (333/332 a.C.) fundador de la escuela estoica. Al igual que Epicuro, renegaba de la metafísica y de toda forma de trascendencia, concebía a la filosofía como un arte de vivir. Le repugnaban profundamente las dos ideas básicas del sistema: la reducción del mundo y del hombre a un mero revoltillo de átomos y la identificación del bien del hombre con el placer, así como todos los corolarios que se desprendían de estos dos principios. Zenón no era ciudadano ateniense y, por ello, no poseía el derecho de comprar un edificio. Profesaba sus enseñanzas en un pórtico, que había sido pintado por el pintor Polignoto. En griego “pórtico” se dice *stoa*, y por tal motivo la nueva escuela recibió el nombre de “Stoa” o “Pórtico” y sus seguidores fueron llamados “los de la Stoa” o “los del Pórtico”, o bien, simplemente “estoicos”. *Ibidem*. p. 210.

cual insistieron sobre todo los estoicos latinos, Epicteto, Séneca y Marco Aurelio.⁴¹

La vejez se propuso como virtud en las hazañas, batallas, gestas y triunfos que algunos de los romanos tuvieron al participar como senadores o cónsules. Al respecto, Catón señala que: “no todo el mundo puede ser un Escipión o un Máximo como para poder recordar sus asedios a ciudades, sus batallas terrestres o navales: también es sosegada y plácida la vejez de una vida con tranquilidad, sencillez y dignidad, como la que oímos que tuvo Platón, que murió escribiendo a los 81 años”⁴².

Las virtudes intelectuales son: la sabiduría, la ciencia, la intuición, el arte y la prudencia, las cuales habilitan el entendimiento para llegar a la verdad, *ergón*⁴³. La virtud moral es fruto de la habituación, que se adquiere mediante una serie de actos sucesivos, esto es, mediante el hábito⁴⁴; por lo que se convierten en una especie de costumbres, estados o modos de ser.

Son numerosos los impulsos y las tendencias que debe moderar la razón, también son muchas las virtudes éticas, pero todas tienen en común una característica esencial. Los impulsos, las pasiones y los sentimientos tienden al exceso o al defecto. Al intervenir la razón, debe indicar cuál es la justa medida, que la vía media entre la temeridad y la cobardía, la liberalidad es el justo medio entre prodigalidad y avaricia⁴⁵.

La vejez se fundamenta en las virtudes dianoéticas: la prudencia y la sabiduría⁴⁶. La prudencia, *phronesis*, es la posibilidad de anticiparse a los acontecimientos gracias a la experiencia, la habilidad y la discreción. La

⁴¹ *Ibidem*. 933.

⁴² Cicerón. *Sobre la vejez. Sobre la amistad*. V, 13. Traducción, introducción y notas: María Esperanza Torrego Salcedo. Madrid, Editorial Alianza, 2013.

⁴³ *Ibidem*. p.163.

⁴⁴ Los hábitos son modos de ser del alma racional o, para ser más exactos, modos de ser de las facultades racionales del alma. Cuando el agente desarrolla un hábito, la facultad del agente adquiere un nuevo modo de ser. El hábito no es el único accidente de cualidad del alma. Las potencias o facultades del alma y las pasiones son accidentes de cualidad del agente. La virtud no es una potencia (*dýnamis*) natural, como sí lo son las facultades reproductivas y nutritivas. El hábito es una capacidad adquirida. Tampoco es una pasión (*páthos*), porque como su nombre lo indica, estas son resultado de la reacción del alma frente a ciertos estímulos externos. *Ibidem*. p.157.

⁴⁵ *Ibidem*. p.176.

⁴⁶ Dianoético proviene del griego *dianoétikos* (intelectual, intelectivo) es el término utilizado por Aristóteles para denominar las virtudes propias de la parte intelectual del ser humano, distinguiéndolas de las virtudes éticas. Recuperado: www.webdianoia.com. 2018.

sabiduría, *sophia*, es el conocimiento que está más allá del hombre⁴⁷. Por lo que Cicerón menciona que el anciano a través de las vivencias y experiencias de la vida, algunas veces se anticipa a los hechos, y puede discernir ante los riesgos que conllevan ciertas acciones o comportamientos.

Es por ello que “la prudencia consiste en dirigir la vida del hombre, esto es, deliberar con corrección acerca de lo que es el bien o el mal para el hombre. La sabiduría, en cambio, es el conocimiento de aquellas realidades que están por encima del hombre: la ciencia teórica y, de un modo especial, la metafísica⁴⁸”.

Cicerón señala que el anciano tiene la sabiduría para dar consejos, el prestigio y el juicio que le aportaba el haber participado en batallas y en otros cargos públicos. Por ello, el viejo puede aconsejar sobre el bien y el mal, lo que es correcto o no. El viejo, es prudente, vive con mesura y reduce las pasiones para alcanzar el conocimiento.

La actividad intelectual no desaparece en la vejez. El anciano participaba en decisiones del senado y en la orientación a los jóvenes. Cicerón, en voz de Catón, menciona que la actividad mental se pierde por falta de ejercicio intelectual y corporal; en consecuencia, la lectura, la escritura, las asesorías y el desempeño físico son imprescindibles en la vejez. La pereza es otro factor que provoca poca actividad en las cuestiones intelectuales.

Las grandes hazañas no se llevan a cabo con las fuerzas,
la velocidad o la

⁴⁷ Sabiduría, del griego φρόνησις y del latín *sapientia, prudentia*. En general, la disciplina racional de las cosas humanas, esto es, el comportamiento racional en todo campo o la virtud que determina lo que es bueno o malo para el hombre. El concepto de sabio se refiere tradicionalmente a la esfera propia de las actividades humanas y expresa la conducta racional en el ámbito de esta esfera, o sea, la posibilidad de dirigirla de la mejor manera posible. La sabiduría no es el conocimiento de cosas elevadas o sublimes, remotas para la común humanidad, como la sapiencia: es el conocimiento de las cosas humanas y del mejor modo de conducirlas. La primacía que se concede a la sabiduría o a la sapiencia denuncia la interpretación fundamental que se da de la filosofía: la primacía atribuida a la sapiencia es propia del concepto de la filosofía como contemplación pura y la concedida a la sabiduría expresa el concepto de la filosofía como guía del hombre en el mundo. La precisa distinción entre sabiduría y sapiencia ha sido formulada por Aristóteles. La sapiencia es exaltada por Aristóteles como la forma más elevada y divina del saber mismo: frente a él, la sabiduría se rebaja a cosa meramente humana que, por lo mismo, tiene menor mérito. Desde este punto de vista, la define como “el hábito práctico racional que concierne a lo que es bueno o malo para el hombre”. Pero “el hombre no es el mejor ser del mundo”. Es un ser cambiante y la sabiduría que le concierne es también cambiante, en tanto que la sapiencia siempre es la misma. Por lo tanto, Aristóteles pone por sobre todo a la sapiencia, cuyo objeto, lo necesario, no puede cambiar ni ser diferente a lo que es. *Op. Cit.* Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. p. 932.

⁴⁸ Reale, Giovanni y Dario Aintisieri. *Op. Cit.* p.171.

agilidad de los cuerpos, sino con el consejo, el prestigio y el juicio: de todo esto, la vejez no sólo no está huérfana, sino que suele estar incluso sobrada. Pero a lo mejor consideraréis que yo, que estuve en guerras de diverso tipo como soldado, como tribuno, como legado y como cónsul, doy ahora la apariencia de estar inactivo, porque no participo en campañas guerreras. Sin embargo, le indico al Senado qué guerras hay que hacer y de qué modo⁴⁹.

La senectud debilita el cuerpo y la memoria en algunos ancianos, más que en otros. Hay ancianos que recuerdan nombres, fechas importantes, pagos hacendarios y deudas, gozan de buena memoria y una lucidez extraordinaria; en otros, las capacidades disminuyen. Los movimientos, la fuerza y el vigor se debilitan con el paso del tiempo. Es un proceso paulatino que degrada las actividades físicas e intelectuales. Ahora el viejo aporta en las tareas intelectuales, de sabiduría y en asesorías sobre asuntos de estado.

Al respecto Catón dice:

“Tengo ochenta y tres años y me gustaría poderme jactar de lo mismo que Ciro, pero no puedo decir que tenga una fortaleza igual a la que tenía cuando participé como soldado en la Guerra Púnica, o como cuestor en aquella misma guerra, o cuando fui cónsul en Hispania, o cuatro años después, cuando luché como tribuno militar en las Termópilas con el cónsul Manio Glabrión; no obstante, como podéis ver, no estoy totalmente falto de fuerzas ni me ha afligido la vejez, la curia no echa en falta mi energía física, ni la tribuna de los oradores, ni mis amigos, ni mis protegidos, ni mis huéspedes”⁵⁰.

Catón resalta que ahora en la ancianidad no tiene la misma energía y fortaleza física como cuando combatió en las Guerras Púnicas; sus fuerzas han disminuido y no son las mismas que en la juventud. Sin embargo, mantiene su energía en la oratoria.

En la vejez comienza una etapa degenerativa donde los placeres sexuales van a disminuir y se canalizarán en otros placeres, como la conversación, la lectura, la escritura y la agricultura. Catón sustituyó los placeres por la conversación y agrega que la vejez libera de los placeres carnales y el

⁴⁹ Cicerón. *Sobre la vejez. Sobre la amistad*. VI, 18.

⁵⁰ *Ibidem*. X, 35.

desenfreno de la juventud. Por lo que la vejez “está alejada de los banquetes, de las grandes mesas y de las copas abundantes; luego está libre de resaca, de malas digestiones y de insomnio”⁵¹. Con la vejez aminoran los placeres carnales como culinarios. Los malestares digestivos desaparecen, no se vuelve a disfrutar de una reseca y del insomnio.

La vejez va a privar de los placeres. Catón señala que la razón y el entendimiento no pueden alejar el placer y lo ejemplifica con unas palabras de Arquitas de Tarento⁵²:

No hay peste más capital que le haya dado la naturaleza al hombre que el placer del cuerpo, porque las inclinaciones, ávidas de este placer, se lanzan a colmarlo con temeridad y desenfreno. De ahí que proceden, dice él, traiciones a la patria, revoluciones políticas; de aquí nacen las complicidades clandestinas con los enemigos; en fin, no hay crimen ni fechoría que no haya impulsado el deseo de placer; tampoco los estupro, adulterios y todo ese tipo de infamias se ven provocados por otras trampas que las del placer⁵³.

Cicerón, en voz de Catón, le dice a Escipión y a Lelio que la vejez logra que no se apetezca ninguna clase de placer que no convenga: “El deseo estorba a la reflexión, es enemigo de la razón, nubla, por así decir, los ojos del alma y no tiene vínculo con la virtud”⁵⁴. La escuela estoica consideró alejarse del placer y las voluptuosidades para adoptar la continencia, la sobriedad y la templanza. Además, los viejos viven acordes a las cuatro virtudes principales: la inteligencia, la fortaleza, la circunspección y la justicia. Estas virtudes eran obra del varón perfecto, es decir, el sabio⁵⁵. El acudir a la sabiduría significaba suprimir los temores y las pasiones y destruir las falsas creencias. Para Cicerón:

La templanza, nos advierte que sigamos a la razón al apetecer o rechazar las cosas. Pues no basta con

⁵¹ *Ibidem*. XIII, 44.

⁵² “Arquitas de Tarento (428-365 a.C.) fue un filósofo y matemático pitagórico que vivió en la primera mitad del siglo IV a.C. y de quien se dice que fue el fundador de la mecánica. Su creación de una paloma de madera que podía volar fue descrita por el escritor y compilador romano Aulo Gelio (c.130-180 d.C.). Discípulo de Filolao y amigo de Platón, fue sobre todo más aritmético que géometra, sin el componente religioso y místico de los pitagóricos como Filolao. Creía que el número era lo más importante en la vida y en las matemáticas, pero predijo que el futuro sería con supremacía de la geometría”. Recuperado: <https://historia.pcweb.info/>. 13-10-2013.

⁵³ Cicerón. *Op. Cit.* p.78.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁵⁵ Parra Álvarez, Claudio. *Op. Cit.* p. 6.

dictaminar qué es lo que se debe o no se debe hacer, sino que también es necesario atenerse a lo dictaminado. Pero la mayor parte de los hombres son incapaces de mantener y guardar la norma que ellos mismos establecieron y, vencidos y seducidos por la apariencia del placer, se entregan a las pasiones como prisioneros sin prever las consecuencias; por este motivo, a causa de un placer pequeño e innecesario, que hubieran podido procurarse de otro modo o incluso carecer de él sin dolor, se acarrean enfermedades graves, daños materiales, deshonras y, muchas veces también, atraen sobre sí los castigos de las leyes y de los tribunales⁵⁶.

El anciano tiene la templanza para rechazar ciertos placeres y deseos, protege su integridad y honra. Predice y dictamina lo que se debe o no se debe hacer; guarda la norma establecida por él mismo y la de las leyes.

Para Cicerón en voz de Catón, hay cuatro causas que acongojan y preocupan en la vejez: la disminución en la actividad intelectual y educativa, la debilidad en las fuerzas, la privación de los placeres y la cercanía de la muerte. Al respecto señala:

¡Pobre anciano el que no vea que hay que despreciar la muerte después de tan larga vida! Entonces, ¿qué puedo temer, si después de la muerte voy a dejar de ser desgraciado o incluso voy a ser feliz? Aunque bien mirado, ¿quién es tonto, por joven que sea, que tenga por seguro que va a seguir vivo la tarde siguiente? Digo más: la juventud tiene muchas más ocasiones de muerte que nuestra edad: los jóvenes caen enfermos más fácilmente, enferman más gravemente y se curan con más dificultad, así que pocos llegan a la vejez: si llegaran a viejos más, se viviría mejor y con más sabiduría, pues el buen juicio, la razón y el consejo están en los ancianos, y si no hubiera ninguno, tampoco habría ciudades⁵⁷.

La palabra muerte, en griego θάνατος, y en latín *mors*, se considera como deceso, un hecho que tiene lugar en el orden de las cosas naturales y en su relación específica con la existencia humana. La muerte para Cicerón “es en realidad una especie de división, separación y ruptura de aquellas partes que

⁵⁶ Cicerón. *Del supremo del bien y del supremo del mal*. I, 48.

⁵⁷ *Ibidem*. XIX, 67-68.

antes de la muerte se mantenían unidas por alguna ligadura”⁵⁸. También advierte que para Sócrates había dos clases de almas las que seguían el camino de los vicios y las que se mantenían puras, alejadas del contacto con el cuerpo.

Sócrates pensaba que las almas cuando salen del cuerpo tienen delante de sí dos caminos y direcciones. Las que se han contaminado con los vicios humanos y se han abandonado por completo a los placeres y, cegados por ellos, se han mancillado en sus propios vicios o iniquidades, o se han echado sobre sí, en detrimento del estado, ofensas que no admiten expiación tienen que afrontar un camino apartado, sin acceso a la asamblea de los dioses; las que, por el contrario, se han mantenido íntegras y puras, las que han tenido un contacto mínimo con sus cuerpos y se han mantenido siempre alejadas de ellos y han imitado, a pesar de estar en cuerpos humanos, la vida de los dioses. Nos recuerda que, del mismo modo que los cisnes, que están consagrados a Apolo no sin razón, sino porque se piensa que han recibido del dios el don de la adivinación, gracias a la cual prevén el tipo de bien que significa la muerte, mueren con un canto placentero, así también deben comportarse los hombres buenos y sabios⁵⁹.

En esta analogía, Sócrates hace referencia a los cisnes que reciben el don de lo divino y mueren con un canto placentero y señala que así es la muerte para los hombres buenos y sabios, y pudiera ser el caso de algunos ancianos.

1.2.1.3 Séneca y el encanto de la vejez

En *El encanto de la vejez*, Séneca aborda la virtud, la naturaleza y la sabiduría en la vejez. Es una alabanza a la senectud donde profundiza en el devenir de la ancianidad. La juventud quedó atrás, comienza el proceso de envejecimiento; el temor al dolor y prepararse para la muerte. Séneca le muestra a Lucilio su visión de la tercera edad.

Séneca (I a.C.) fue un abogado, político y escritor, formó parte del senado romano durante el gobierno de Tiberio, Calígula, Claudio y Nerón. Perteneció a la escuela estoica, fue defensor de la autonomía, la ética, la búsqueda de la

⁵⁸ Cicerón. *Disputaciones Tusculanas*. I, 73.

⁵⁹ *Idem*.

virtud y la práctica de la libertad. Séneca fue influido por las obras de Cicerón y de Virgilio. Al retirarse de la vida pública escribió las *Epístolas morales a Lucilio* a los 63 años, en algunas cartas se refiere a la vejez y señala que “es otro ya el vocablo apropiado para mis años, por lo menos para mi cuerpo, ya que en verdad el nombre de vejez se aplica a la edad debilitada, no a la edad agotada. Cuéntame entre los decrépitos que tocan a su fin”⁶⁰. Asimismo, menciona que no siente en su alma el rigor de los años, pero sí en el cuerpo, “el alma está vigorosa y se alegra de no tener mucha comunicación con el cuerpo. Se ha despojado de gran parte de su carga”⁶¹. Son los vicios los que han envejecido, el alma está en pleno vigor y goza de no estar sometida al cuerpo. Para Séneca la naturaleza sujeta una carga pesada que es el cuerpo, de ahí que éste sea el débil y viejo. Pero es la vejez que lo ha exhortado a la reflexión y distinguir entre la serenidad y moderación en su vida, lo cual se lo debe a la sabiduría. De esta manera para Séneca la senectud es el nombre de la edad cansada, no de la edad quebrantada.

Séneca menciona a Lucilio que al retirarse de la vida pública se dedicaría al estudio y a dar consejos a las generaciones siguientes:

Me escondí y cerré las puertas con el fin de poder ser útil a muchos. Ningún día transcurre para mí inactivo; reservo al estudio parte de la noche; no me entrego al sueño, sino que me rindo a él y trato de mantener despiertos los ojos fatigados por la vigilia y que desfallecen en la brega. Me he apartado no sólo de los hombres, sino de los negocios y principalmente de mis negocios me ocupo de los hombres del futuro. Redacto algunas ideas que les pueden ser útiles; les dirijo por escrito consejos saludables, cuál preparación de útiles medicinas, una vez he comprobado que son eficaces para mis úlceras, las cuales, si bien no se han curado totalmente, han dejado de agravarse.⁶²

Séneca se alejó de las actividades del senado y su vida transcurrió en distintas labores, en especial, en escribir consejos a los jóvenes, sobre la vida, el dolor y la muerte. Respecto a la muerte dice que ésta “nos destruye o nos libera, liberados de la carga y destruidos no queda nada, al ser arrebatados por igual los bienes y los males”⁶³. Asimismo, menciona que el juicio no le espanta y que

⁶⁰ Séneca. *Consolaciones. Diálogos. Epístolas morales a Lucilio*. Madrid, Editorial Gredos, 2013. p.195.

⁶¹ Séneca. *Op. Cit.* III, 26 (4-7). Editorial Gredos.

⁶² Séneca. *Op. Cit.* I, 8, (1-2).

⁶³ *Ibidem.* III, 24 (25-27). p. 354.

Epicuro le había aconsejado meditar sobre la muerte, es cosa ilustre aprender a morir.

Séneca le comenta a Lucilio que es importante aprender a morir, es una manera de meditar sobre la libertad. “Quién aprendió a morir, se olvidó de ser esclavo; se sitúa por encima o, al menos, fuera de toda sujeción. Una sola es la cadena que nos mantiene sujetos: el amor a la vida; este sentimiento, aunque no lo debemos rechazar, hay que reducirlo de tal manera que, si alguna vez las circunstancias lo exigieren, nada nos detenga ni nos impida que estemos preparados a realizar al instante lo que algún día es preciso que realicemos”⁶⁴.

La ancianidad es la liberación de muchas ataduras y es parte de la meditación de la libertad. A su vez señala que uno de los deleites de la vejez es que no necesita de los placeres. “Veo a los amigos de otros tiempos y me parecen ya próximos a la muerte, ya me son desconocidos”⁶⁵. Séneca menciona que la muerte la consideramos lejana, siendo que gran parte de ella ya ha estado presente. “Todo cuando de nuestra vida, queda atrás, la muerte lo posee”⁶⁶. Es así que todo lo que hemos realizado en la vida, la muerte lo ha poseído, aquello que ha quedado en el pasado.

También señala que “morimos cada día; cada día, se nos arrebatara una parte de la vida y aún en su mismo periodo de crecimiento decrece la vida”⁶⁷. Se pierde la infancia, la adultez y se llega a la vejez que conduce a la muerte. Por lo tanto “el tiempo que ha transcurrido hasta ayer, se nos fue; este mismo día, en que vivimos lo repartimos con la muerte”⁶⁸. Al igual que la muerte, la vejez la vivimos cada día, cada día envejecemos, es un proceso de envejecimiento desde que nacemos.

La vejez es la etapa en la que el individuo percibe más la muerte, pero no por ello debe la vida desperdiciarse. Por lo que es “gratisima la edad que ya declina, pero aún no se desploma, y pienso que aquella que se mantiene aferrada a la última teja tiene también su encanto; o mejor dicho, esto mismo es lo que ocupa el lugar de los placeres: no tener necesidad de ninguno”⁶⁹. Pero también los jóvenes experimentan su cercanía con la muerte, pues tienen la posibilidad latente de morir. Por ello, es importante que cada día se valore y aproveche como si fuera el último que se vive.

⁶⁴ *Ibidem.* III, 26 (10). p. 358.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Ibidem.* III, 24 (20-22). p. 354.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

Para Séneca el morir con dignidad y serenidad no equivale a morir de vejez o enfermedad, sino que también considera el suicidio como una forma de escapar de la vida. Por lo que aclara que el suicidio no es válido en todas las circunstancias, opta por él cuando la vejez o la enfermedad ya no permiten el aprovechamiento de la vida, no se trata de una prueba de resistencia o de duración, sino de vivir de acuerdo a su felicidad. “En efecto, está decidido que mueras algún día, aun contra tu voluntad, y que mueras cuando te plazca está en tu mano; lo primero es inevitable, lo segundo se te permite”⁷⁰. El morir por propia mano para Séneca implica libertad, es aquella libertad para decidir sobre tu propia vida.

Asimismo, menciona que el que no quiere a la muerte no quiere a la vida. Es la aceptación de la muerte la que ayuda a vivir sin temor, lo cual involucra una base moral si se atiende el valor que se le otorga a la vida con respecto a la muerte.

Séneca señala que la muerte es algo con lo que siempre hay que contar. Es la gran aleccionadora de la vida. La muerte es la que forja el temple ante la vida. Por tal razón, “el tener miedo a la muerte es tener miedo a la vida y este temor no ayuda a vivir, al contrario, perjudica. Así, quien teme a la muerte nunca hará algo digno, pero quien sepa que la muerte le fue asignada con el hecho mismo de su concepción, vivirá justamente. En el nacer está el morir, no hay por qué espantarse o atemorizarse por una condición natural del ser humano”⁷¹.

Respecto al aprovechamiento del tiempo, Séneca menciona que “gran parte de la existencia se escapa obrando mal, la gran parte estando inactivo, toda ella haciendo cosas distintas de las que deberíamos realizar”⁷². Asimismo, no es necesario adelantarse a las situaciones, muchas veces imaginamos antes de que sucedan los hechos. También señala que el tiempo no es escaso, sino que se le dedica más tiempo al lujo y la apatía que a las cosas buenas. Mientras que el hombre ilustre no permite que le quiten tiempo, aprovecha cada momento en actividades que le aportan conocimiento y por lo tanto su vida se torna larga.

Créeme, es propio del hombre eminente y que está por encima de los extravíos humanos no dejar que le quiten nada de su tiempo, y su vida resulta larguísima

⁷⁰ Séneca. *Op. Cit.* III, 24 (12). p.353.

⁷¹ García Borrón, Juan C. *Séneca y los estoicos. Una contribución al estudio del senequismo.* Barcelona, Instituto Luis Vives de Filosofía, 1956. p.200.

⁷² Séneca. *Op. Cit.* I (7-8). p. 333.

precisamente porque todo cuanto se ha prolongado ha quedado enteramente libre para él⁷³.

No se nos otorga una vida corta, sino que la hacemos corta y que un buen administrador es aquel que lleva una vida muy extensa. De ahí que mencione: “¿Por qué nos quejamos de la naturaleza? Si ella se ha portado bondadosamente: la vida, con que sepas servirte de ella, resulta larga”⁷⁴.

Es por medio de los vicios que varias ocasiones se pierden el tiempo o parte de la vida, en vez de emplear ese tiempo en momentos que otorguen una vida larga. A “uno lo domina la avaricia insaciable, a otro su oficiosa aplicación en inútiles empeños; uno se empapa de vino, otro se embota de indolencia; a uno lo agota su ambición siempre pendiente de las decisiones de los demás, a otro su arrebatado deseo de comerciar le lleva alrededor de todas las tierras, de todos los mares, con la esperanza de una ganancia; a muchos les han mantenido ocupados sus pretensiones a la fortuna de otros o su preocupación por la propia”⁷⁵.

Séneca le plantea a Lucilio que los vicios no permiten alargar la vida, en estos se pierde parte de la vida. ¿Cuándo llegará el tiempo que comprendas que el tiempo en nada te afecta?, es importante comprender que se debe vivir en plenitud, estar sereno y tranquilo. Lo que vuelve a los hombres ambiciosos del futuro es que no tienen el dominio de sí mismos. Es por ello, que “te deseo el dominio de ti mismo, que tu espíritu, al que un pensamiento fluctuante ha perturbado, se mantenga firme y esté seguro, que encuentre satisfacción en sí mismo y que, una vez reconocidos los bienes verdaderos, no tenga necesidad de que se prolongue la existencia. Aquel que vive después de haber consumado su vida, ha superado, por fin, las necesidades, y se halla exonerado y libre”⁷⁶.

El sabio se basta a sí mismo y puede estar sin un amigo, es decir, puede soportar con ánimo y serenidad haber perdido una amistad, pero no significa que pasará toda la vida sin un amigo. Tiene la capacidad de sustituirlo en el momento preciso, ya que es experto en conseguir amistades. “El sabio, por más que se baste a sí mismo, quiere, no obstante, tener un amigo, aunque no sea más que para ejercitar la amistad a fin de que tan gran virtud no quede inactiva; no por la finalidad que señalaba Epicuro en la mencionada epístola, para tener quien le asista cuando esté enfermo, le socorra metido en la cárcel o indigente, sino para tener a quien él pueda asistir, si está enfermo, a quien pueda liberar, si es

⁷³Séneca. *Op. Cit.* I (5-6). p. 309-310.

⁷⁴ Séneca. *Op. Cit.* I (2-3). p. 302.

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ Séneca. *Op. Cit.* IV, 32 (5). p. 360.

apresado por la guardia del enemigo”⁷⁷. Es decir, para Séneca la amistad es desinteresada y pobre de aquel que discurra mal cuando establezca una amistad con esa disposición. Son las llamadas amistades oportunistas que se caracterizan de aquellos individuos que eligen amigos por razones de utilidad durante cierto tiempo.

Por este motivo, a los de próspera fortuna les acosa una multitud de amigos, a los arruinados les acompaña la soledad: los amigos escapan de la situación que le pone a prueba; por este motivo se producen todos esos funestos ejemplos de unos que abandonan por miedo, de otros que por miedo traicionan. Quien comienza a ser amigo por interés, también por interés dejará de serlo; le satisfará una recompensa cualquiera contraria a la amistad, si es que existe alguna en la amistad que satisfaga más que ella⁷⁸.

En la vejez las verdaderas amistades son pocas y depende de la utilidad que los ancianos aporten a los demás. El viejo que sustenta poder y riquezas siempre será bien acogido y elegido entre los círculos de amistades, mientras que los ancianos pobres y sin beneficios vivirán el abandono y desprecio de los demás. La amistad debe procurarse por sí misma y quien esté satisfecho consigo mismo, nunca sentirá atracción por una ganancia que ésta le procure. De ahí que el sabio se congratule consigo mismo sin obtener nada a cambio. “El sabio se contenta consigo mismo para vivir felizmente, no para vivir; porque para vivir precisa de muchos recursos; para vivir felizmente, solo de un alma sana, noble y que desdeñe la fortuna”⁷⁹. El sabio ha sido excluido de todas partes y encerrado en su caparazón por no carecer de nada y sin embargo tiene la necesidad de muchas cosas, entre ellas de la amistad. Mientras que el necio no tiene necesidad alguna, porque no sabe hacer uso de ellas, pero carece de todo. Es por ello, que el “sabio precisa de las manos, de los ojos y de muchos bienes indispensables para el uso cotidiano, pero no carece de nada porque carecer supone necesidad, y para el sabio nada hay necesario”⁸⁰. Por lo que el sabio se concentra en sí mismo y vive para sí.

⁷⁷ Séneca. *Op. Cit.* I, 9 (8). p. 339.

⁷⁸ Séneca. *Op. Cit.* I, 9 (9). p. 339.

⁷⁹ Séneca. *Op. Cit.* I, 9 (13). p. 340.

⁸⁰ *Idem.*

Finalmente, la ancianidad es más onerosa con sus dolencias si hay una actitud estoica, por esta razón el estoicismo le ha dado a la vejez un espacio en las edades del hombre, el último y el más pleno. Séneca menciona que vivirá la vejez de manera íntegra y noble si es el caso, pero si sufre de dolor partirá ya que esto obstaculizaría las actividades que lo motivan en la vida. Asimismo, asevera que es insensible aquel que muere por medio del sufrimiento y necio el que vive padeciendo.

No abandonaré la vejez en el caso de que me conserve íntegro para mí mismo, pero íntegro en aquella parte más noble; por el contrario, si comienza a perturbar mi inteligencia, a desquiciarla en sus funciones, si no me permite ya vivir, sino respirar, saltaré fuera de un edificio descompuesto y ruinoso, no rehuiré con la muerte la enfermedad en tanto sea curable y no perjudicial para el alma. No me haré violencia con las manos a causa del sufrimiento: morir así supone ser vencido. No obstante, si me doy cuenta de que he de sufrir constantemente el dolor, partiré, no por causa de él, sino porque me va a poner obstáculos para todo aquello que motiva la vida. Es débil e indolente quien a causa del sufrimiento decide su muerte, necio quien vive para sufrir⁸¹.

1.2.1.4 Definiciones de la vejez

El adjetivo *vetus*, *veteris*, viejo, se ha asociado a la raíz indoeuropea *wet*, año⁸². De acuerdo a los usos del latín arcaico y por comparación con el hitita y otras lenguas, no se refería exactamente a viejo, sino que era un vocablo rural que calificaba a los productos de cosecha (cereales, vino, etc.) que eran de la añada anterior cuando llegaba la nueva, y por tanto tenían un año de duración. En la literatura antigua se encuentra *vetusas*, viejo y en latín *veterinus*, animal de carga, noción de un animal adulto para hacer tareas de carga⁸³.

Posteriormente comienza a usarse el término “vejez” y el verbo “envejecer”, así como “envejecido” o “envejecimiento” en el siglo XV. Como en todas las

⁸¹ Séneca. *Op. Cit.* I, (10). p. 334.

⁸² *Gran Diccionario de la Lengua Española*. México, Editorial Larousse, 2016. p.928.

⁸³ *Idem*.

etapas de la historia humana, no podían faltar los términos coloquiales con tintes humorísticos para distinguir a una persona de otra, en cuanto a su aspecto físico y de edad, como el de “vejestorio” y “vejete” que aparecen en el siglo XVIII en Europa.

La palabra “vejestorio”⁸⁴ significa persona vieja; es un término despectivo en el lenguaje coloquial, con un sentido irónico. Asimismo “vejete” hace alusión a la figura del viejo ridículo en el teatro clásico. También se utiliza de forma despectiva para referirse a un viejo. Esta palabra no existe como sustantivo, es un verbo intransitivo; por lo que “vegete en una planta significa germinar, nutrirse y crecer, mientras que en una persona alude a vivir maquinalmente con vida orgánica”⁸⁵.

1.2.1.5 *Edad Media*

Las primeras definiciones de la vejez aparecieron en el siglo XIII en Occidente; aunque en la antigua Grecia, la acepción ya se empleaba para dirigirse a las personas mayores. La palabra vejez proviene de la voz latina *vetus* que se deriva de la raíz griega *etos* que significa “años” o “añejo”⁸⁶. A través de la historia, las denominaciones sobre la vejez, han tenido variantes, al referirse a la ancianidad o a la tercera edad. En el siglo XIII surgen algunos términos, como la palabra “viejo” que se encuentra registrada en textos del año 1068 d.C. en Occidente y proviene del latín *vetulus* que significa de “cierta edad”, “algo viejo” o “viejecito”⁸⁷. La palabra viejo viene del latín vulgar *veclus* y éste del latín clásico *vetulus*, el cual está formado de *vetus* igual a viejo.

Durante la Edad Media fueron pocas las consideraciones que había con las gentes de edad. La fe cristiana fue adoptada por los nuevos gobernantes con la caída del imperio romano, aunque se conservaron algunas prácticas paganas. La imagen del pater de familia que se había establecido en Roma dejó de funcionar por un tiempo.

En el siglo V imperó la ley del más fuerte y los ancianos no tenían un lugar privilegiado en la sociedad. Según Carlos Schäferstein, “a los evangelizadores

⁸⁴*Op.Cit.* Gran Diccionario de la Lengua Española. p. 925.

⁸⁵Vegete proviene del latín *vegetare*. Crecer y multiplicarse las plantas. Vivir una persona sin inquietudes morales e intelectuales. *Op.Cit.* p. 926.

⁸⁶Ramos Esquivel, Júpiter. *et.al.* “Aportes para una conceptualización de la vejez”. *Revista de Educación y Desarrollo*, 11. México, octubre-diciembre, (2009). p. 47-56.

⁸⁷Lacub, Ricardo. *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2011. p. 40.

les importaba la conversión de las mujeres y los jóvenes, los ancianos quedaban sumidos en sus vetustas creencias”. Sin embargo, cuando la sociedad fue mayoritariamente cristiana, los ancianos fueron nuevamente respetados. Las diferencias entre los ancianos pobres y ricos determinaron su forma de vida.

Las reglas monásticas veían a los monjes ancianos como débiles y desvalidos, los mantenían en labores de portería y en actividades manuales. Mientras que los ancianos privilegiados eran cuidados y acogidos por sus familias. “En cuanto a los viejos que no tenían familias o de los que ésta no podía hacerse cargo, eran socorridos por el señor o por el monasterio; los monjes tenían enfermerías donde recogían a enfermos e indigentes”⁸⁸.

Los ancianos de las clases altas solían retirarse, aislarse en los monasterios. Este retiro tenía la finalidad de evitar que el viejo pasara por la vergüenza de su propia decadencia y que alcanzara la salvación de su alma. A lo largo del siglo VII esta práctica fue reglamentada debido al beneficio económico que generó para la iglesia. No obstante, la mayor parte de los eclesiásticos, a diferencia de los nobles, cumplieron sus funciones hasta el final de su vida.

En el medievo, la pobreza, la enfermedad, la vejez y la muerte fueron las cuatro limitaciones de la vida humana. En la población pobre, las carencias alimenticias y la escasa higiene, dieron pauta a desarrollar enfermedades como las fiebres erráticas, la sarna, la hidropesía, la disentería, la tisis y la lepra, así como una serie de trastornos psíquicos, conocidos por aquel entonces como la melancolía o el frenesí. Además, la clase pudiente sufrió enfermedades como la gota, debido a los excesos de comida en reuniones, lo cual derivó en dolencias crónicas.

En la alta y baja Edad Media existieron dos representaciones en torno a la vejez. Por un lado, la imagen negativa del viejo harapiento y menesteroso que tosía con frecuencia, lleno de escupitajos y de inmundicias, además del repudio a las arrugas y la flacidez de la piel. La otra imagen es la del viejo que respetaban, cuidaban y obedecían. Ese anciano que destacaba por su sabiduría y experiencia, y que era ejemplo para los jóvenes.

Al respecto, Johan Huizinga, señala “que el contraste directo de crueldad y misericordia imperaba también en las costumbres y no solo en la administración de la justicia. Por un lado, la espantosa dureza contra los desventurados e imposibilitados; por el otro, la más ilimitada ternura, el más íntimo sentimiento de afinidad con los pobres, los ancianos, los enfermos y los

⁸⁸ Beauvoir, Simone de. *La vejez*. México, Penguin Random House, 2015. p.161.

dementes, como aún hoy las conocemos, en unión con la crueldad, por la literatura rusa”⁸⁹.

Para algunos escritores la vejez era un problema y solo les importaba la fealdad de los viejos como imagen del pecado. “La vejez era claramente un mal, castigo divino, y, por el contrario, el paraíso era el lugar de la eterna juventud”⁹⁰. Para Simone de Beauvoir, “la literatura de la Alta Edad Media no se interesó en los viejos. Sólo hay una excepción importante: Carlomagno. Mientras vivió, los que lo rodearon, trataron de crearle una leyenda. En el siglo XI, en *La gesta del rey*, se le representa como un magnífico anciano de barba florida, objeto de una veneración casi religiosa”⁹¹.

Por otro lado, la mujer anciana se encontraba en la escala social más baja y fue común relacionarla con las fuerzas del mal en los siglos XIV y XV. Además de ser víctima de críticas y ataques por su aspecto físico.

La vieja se convirtió en símbolo de fealdad y esto provocó que con frecuencia se le confundiera con las brujas. “Las verdaderas viejas son entre los poetas latinos, ogros, hechiceras malas y peligrosas. Influidos por la obra que escribió Rojas en 1492: *La Celestina*. La vieja pasaba a ser la principal heroína; era una clásica alcahueta, pero de una envergadura distinta. Había sido prostituta, intrigante, interesada y un poco hechicera”. Esta imagen será reflejada en la pintura, tanto en los artistas flamencos y alemanes, así como en la literatura. En la época moderna será retomada por Pablo Picasso en su obra gráfica.

El poeta Rustico di Filippo (1230-1300) escribió varios poemas donde se refiere a la mujer anciana como un ser maloliente y detestable. Filippo es el iniciador de la poesía burlesca o cómica realista, además de haber tenido una reputación misógina. En su poema *Vieja apestosa* es mordaz con la imagen de la anciana:

Doquiera vas, contigo la inmundicia,
oh embaucadora vieja maloliente,
de modo que si alguien se te acerca
se tapa la nariz y huye al instante.
Tus dientes, tus encías morada miserable
donde se oculta el hálito apestoso;
tus carnes de ciprés leña parecen
en verdad que tu olor es repelente.

⁸⁹ Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Versión española de José Gaos. Madrid, Alianza, 1982. p. 37.

⁹⁰ Shäferstein, Carlos Marcelo. *¿Cómo eran atendidos los ancianos en la época medieval?* Recuperado: www.es.quora.com. 18 de mayo, 2019.

⁹¹ Beauvoir, Simone de. *La vejez*. México, Penguin Random House, 2015. p.158.

Y parece que se abren mil sepulcros
cuando abres el hocico: ¿Por qué no te
descarnas o te encierras, para que nadie te huela?⁹²

La mujer anciana es criticada por los cambios físicos que se dan en la vejez. Se le rechaza por ya no ser joven y mantener su belleza y, asimismo, es deshonrada por ser marchita. Su cuerpo se define como carne vieja y contrasta con el ideal clásico de belleza.

La situación de la anciana es particularmente dura. Los ideales de la época la marginan. “El deterioro del cuerpo forma parte de los atributos que avalan la decadencia corporal femenina cuando es abandonada por la juventud. La vejez femenina se puede diferenciar de la masculina en un proceso de desexualización que al llegar a la vejez se diferencia y en la parte masculina se adorna con los valores de la sabiduría y la solemnidad”⁹³. Es un claro ejemplo de misoginia y de género, sin olvidar que el proceso de envejecimiento es inevitable para todos.

1.2.1.6 Renacimiento

Los pintores de distintas épocas retrataron la vida cotidiana medieval y el ocaso de la vida. Domenico Ghirlandaio (1448-1494), artista del Quattrocento e influido por los flamencos, se caracterizó por la descripción figurativa en sus pinturas. A lo largo de toda su obra los personajes y el escenario van a abandonar su condición sagrada, es decir, desacraliza la imagen religiosa. El papel de la historia es preponderante ante el tema religioso de la época. Domenico convierte la imagen religiosa en el soporte de una crónica visual, siendo una forma de pintar que desarrolló después de haber trabajado en dos frescos de la Capilla Sixtina.

En la obra *Viejo con su nieto* se encuentran dos personajes, un anciano y un niño que se miran con afecto. Al fondo se aprecia una ventana que ilumina la composición y muestra un paisaje que conduce a unas montañas. El camino atraviesa dos tipos de montañas, la primera se caracteriza por una frondosa vegetación en color ocre, mientras que la segunda es una especie de glaciar en un tono gris azulado.

⁹² Eco, Humberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona, Random House Mondadori, 2007. p. 163.

⁹³ Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón, Trea, 2012. p. 277.

Los tonos grisáceos en la parte superior del paisaje, en la montaña y en el marco de la ventana parecen indicar que el anciano está por llegar al final de su existencia. Tal vez es una metáfora del envejecimiento. La luz ilumina el rostro del anciano y el niño, así como el atuendo y contrasta con lo oscuro de la pared. La ventana abierta y el paisaje de fondo son recursos habituales de los artistas florentinos de la época.

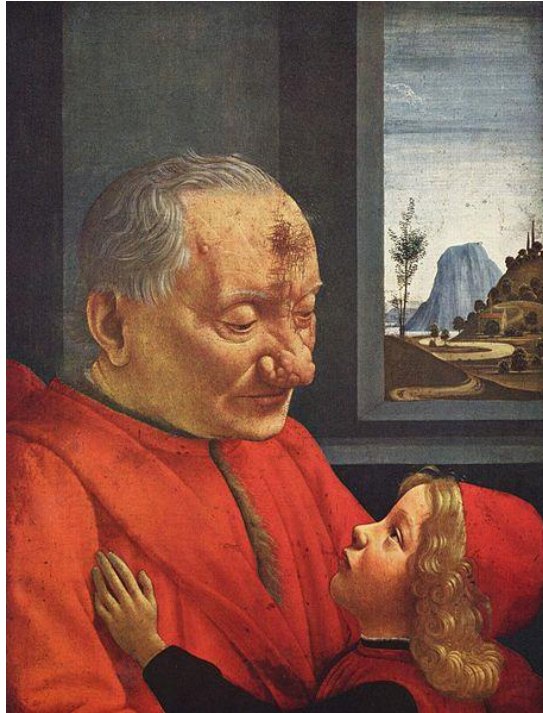


Fig. 2. *Viejo con su nieto*, 1490.

El anciano luce un atuendo color rojo, su rostro se caracteriza por las arrugas y una mancha en la frente que remata con un defecto cutáneo en la nariz. La deformidad se atribuye a un rinofima o rosácea fimatosa, que es el engrosamiento de la nariz por nódulos de superficie irregular. En Gran Bretaña e Irlanda se le conocía como “la maldición de los celtas”.

La vejez del rostro del anciano contrasta con la piel suave y joven del niño, quien levanta la mano izquierda para acariciar al viejo y sus miradas se cruzan mutuamente. La calidez del rojo en el atuendo simboliza un vínculo afectivo entre ambos personajes, así como alegría y sensibilidad.

Más adelante, en el siglo XIX, Anselmo Gascón de Gotor (1865-1927) retrata a un anciano medieval. En el imaginario de Gascón, el hombre se caracteriza por llevar una barba larga que se relaciona con la sabiduría y el respeto. El hábito rojo cubre el cuerpo y lleva en la cabeza una túnica blanca. El color

rojo simboliza añoranza, se asocia a la caída de la hoja y la cosecha, metáfora de la vejez. El anciano está en una posición de tres cuartos y mira al espectador, sobresalen las arrugas de la frente. Se deja ver el cabello blanco que sale de la túnica. El viejo abarca toda la composición. El fondo es de color marrón difuminado y contrasta con el atuendo del personaje.



Fig. 3. *Un anciano en la Edad Media*, 1885.

En el Renacimiento se van a prolongar algunas tradiciones de la Edad Media y se incorpora al cristianismo el amor a la vida y a la belleza. El Renacimiento exaltó la belleza del cuerpo: el de la mujer es llevado a las nubes. La juventud estaba asociada con lo bello, mientras que la vejez con la fealdad. “El anhelo de una vida bella pasa por ser el rasgo más característico del Renacimiento. Reina en éste la más perfecta armonía en la satisfacción de la sed de belleza, así en la obra de arte como en la vida misma”⁹⁴.

En el siglo XVI y XVII continúa el rechazo a los viejos. Se intentó prolongar la juventud a través de la medicina y la magia. La vejez comenzaba a partir de los 40 años. Se perseguía la causa de la vejez para combatirla y en especial con la anciana, ya que en ella era más cruel y devastadora. “La fealdad de los

⁹⁴ Huizinga, Johan. *El otoño de la edad media*. Madrid, Editorial Alianza, 1982. p. 57.

viejos parecía por lo tanto más odiosa. Jamás fue tan cruelmente denunciada la mujer vieja”⁹⁵.

Para Jacobo Burckhardt, el Renacimiento fue una época de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna, donde persistieron algunos aspectos de la Baja Edad Media que marcaron una continuidad con el pasado. “En el aspecto económico, durante los siglos XV y XVI se mantuvieron las formas feudales de producción, aunque se produjeron algunos cambios. Las ciudades italianas, como Venecia y Florencia, y las de los países bajos como Ámsterdam fueron las más prósperas gracias al comercio con el lejano Oriente. Destaca la evolución del pensamiento, la aparición del humanismo, la política y la ciencia renacentistas que poco a poco asentaron las bases de lo que se conocería como mundo moderno”⁹⁶.

En el hombre renacentista, la vejez frecuentemente estuvo asociada al fracaso, aunque, en algunas ocasiones, le otorgó honores y responsabilidades al anciano. Por ejemplo, la relación de marido viejo con mujer joven era una manifestación de estatus y dominio. Lo cual se observa en uno de los *Coloquios de Erasmo*:

Petronio: ¿De dónde vienes tan triste, Gabriel, del antro de Trofonio?

Gabriel: No vengo del antro, sino de una boda

Petronio: ¿En qué boda estuviste entonces, en la de Marte con la Muerte?

Gabriel: ¡Ca!; en la de un noble mancebo con una doncella de diez y seis abriles que a ninguna otra tiene nada que envidiar, ni en hermosura, ni en honestidad, ni en familia, ni en fortuna, porque pudiera ser la esposa del mismo Júpiter.

Petronio: ¡Pero hombre!, una niña tan joven iba a casarse con un novio tan vetusto?

Gabriel: Ya sabes que los soberanos no envejecen⁹⁷.

Por el contrario, el caso de la mujer mayor con hombre joven fue menos frecuente y más ridiculizado. Como el Renacimiento, buscó recuperar la

⁹⁵ *Op.Cit.* p.147.

⁹⁶ González García, Moisés y Antonio Sánchez. *Renacimiento y Modernidad*. Madrid, Tecnos, 2017. p. 43.

⁹⁷ Rotterdam, Erasmo. *Enquirdion. Elogio de la Locura. Coloquios*. Estudio introductorio por Jordi Bayod. Madrid, Gredos, 2014. p.487.

sobriedad y estética grecorromana, “se dio una aversión a lo viejo y caduco, a lo que se sumaba a la muerte”⁹⁸. Quizás fue el periodo más violento contra la ancianidad, al resaltar la juventud y contraponerla con lo viejo.

Al respecto, Beauvoir, señala que el Renacimiento fue “un inmenso florecimiento cultural, en las ciencias, las letras y las artes. Se manifestaron en él diversas corrientes. Se prolongaron las tradiciones de la Edad Media. Sin embargo, se trató de promover una idea nueva y armoniosa del hombre. El humanismo recuperó la Antigüedad y trató de ligarla sincréticamente con los Evangelios. Tarea que se propuso Erasmo de Rotterdam con la enseñanza de moral y civilidad”⁹⁹.

La pintura representó al anciano adinerado, perteneciente a la nobleza, lo mismo que al anciano en la mendicidad y enfermedad. La mendicidad estaba vinculada con la vejez. Asimismo, hay numerosos grabados que muestran a viejos bañándose en la fuente de la juventud. Así como los bustos que esculpieron Rossellino de ancianos y los retratos de papas que pintaron Rafael, Tiziano y Tintoretto.

Es un periodo que muestra dos vertientes. Por un lado, el ideal de belleza relacionado con la juventud. Los artistas enaltecen la belleza de las madonas al mostrar ciertas partes desnudas del cuerpo. Por otro, la vejez es idealizada con figuras edificantes. Lo mismo retratan viejos hermosos que feos; pero en especial, hombres con cierto estatus económico, social y político.

Giorgione (1478-1510) pintó una anciana de la época. La vieja está en una posición de tres cuartos y mira al espectador. El fondo oscuro contrasta con la imagen de la anciana que lleva un atuendo en tonos ocres y un gorro blanco que cubre parte de la cabeza. Resaltan las arrugas en el rostro y cuello.

La anciana lleva en la mano un papel que muestra la leyenda “col tempo” que simboliza el envejecimiento. La mujer tiene entreabierta la boca y en su rostro caen unos ralos cabellos. La obra conmueve y recuerda que el paso del tiempo es inevitable. Al parecer fue la madre de Giorgione quien posó para el cuadro.

⁹⁸Jiménez Alfaro, Marco. “El envejecimiento y la muerte: un enfoque filosófico”. *Revista del Departamento de Filosofía y Teología: Phainomen*, 1. Lima, (2015). p. 85.

⁹⁹ *Op.cit.* Simone. p. 182.



Fig. 4. *La vieja*, 1506.

Por otro lado, Hans Baldung retrata la vejez en su obra *Las edades y la muerte*, 1541-1544, donde aparecen tres personajes que representan la juventud, la vejez y la muerte.

En la composición la muerte calva y desdentada sujeta del brazo a la anciana, pareciera no soltarla. La muerte porta en una mano una clepsidra, símbolo del tiempo y recuerda que la existencia humana es efímera. En la otra mano sostiene una lanza quebrada, sobre cuyo extremo inferior apoya la mano de un niño muerto. La muerte como esqueleto que lleva una guadaña y un reloj de arena es una característica en la iconografía de los siglos XV y XVI.

Enseguida está una anciana que se caracteriza por el cabello canoso, las arrugas en el rostro, cuello y cuerpo. Resaltan los senos flácidos y su expresión dura. La vieja sujeta el hombro y la sábana de la joven que le cubre la parte inferior de su cuerpo. La joven representa la *donna angelicata*, imagen utilizada en todo el periodo renacentista y que recuerda a la Venus. La joven está seria y se aprecia una lágrima casi invisible en su rostro. Tiene descubiertos los senos y hombros. Mira al espectador. Es una alegoría de la vejez en la que la anciana podría ser la versión mayor de la joven.



Fig. 5. *Las edades y la muerte*, 1541-1544.

En el suelo agrietado se aprecia una lechuza. En las culturas del lejano oriente, la lechuza o búho simboliza el guardián de la vida futura y de las almas en transición de un plano a otro. También se le relaciona con la sabiduría en Occidente y, en ciertos contextos, con el mundo nocturno.

El paisaje es desolador y tétrico, al fondo sobresale el árbol seco y la torre infernal donde se aprecian unos demonios que torturan a los humanos. El color marrón y ocre compone casi toda la obra a excepción del cuerpo de la joven que luce una piel más blanca. En el cielo aparece un cristo crucificado que se dirige a la gloria representada por el sol que se abre entre las nubes. La obra es expresiva y contrasta la sensualidad, la fealdad, la decrepitud y la muerte. Representa el ciclo de la vida, hace hincapié en los estragos del tiempo y el final de la existencia.

1.2.1.7 Periodo Barroco

El periodo Barroco nació en Italia en el último tercio del siglo XVI y perduró hasta el XVII. En un principio “el barroco conservó las formas propias del Renacimiento, pero las fue modificando para hacerlas más flexibles e imprimirlas una movilidad y un sentimiento desbordante”¹⁰⁰.

El Barroco va a compartir ciertas similitudes estilísticas con el Renacimiento. Los artistas barrocos y renacentistas se van a caracterizar por utilizar colores intensos, temas religiosos y mitológicos. La extravagancia y la ornamentación excesiva en el arte y la arquitectura es lo que distingue al barroco. También destaca el estilo más enfocado a los sentidos y a la naturaleza. Así como el dramatismo en algunas obras.

Los pintores más reconocidos de esta época son Caravaggio que pintó la naturaleza tal como la veía; empleó las técnicas tenebristas y buscó inspiración en la vida misma. Fue un artista consumado en el manejo de las sombras y lo oscuro. Mientras que Rembrandt se caracterizó por un realismo naturalista y una expresión psicológica en sus retratos. Además de ser un maestro en capturar la luz y sombra.

Por su parte, Rembrandt se caracterizó por un realismo naturalista y una expresión psicológica en sus retratos, además de ser también un maestro en capturar la luz y sombra.

Rembrandt tiene una serie de retratos de ancianos. En la obra *Anciano orando*, 1630, se observa a un viejo en plegaria. El creyente se dirige a dios. El viejo se caracteriza por las arrugas en la frente, rostro y mano. Sobresale la calvicie y la barba encanecida. Lleva un atuendo color ocre. Se encuentra en una posición de orar y de tres cuartos al espectador. El fondo es oscuro con una luz que ilumina la silueta del anciano. La obra es muy realista donde resaltan los contrastes entre la luz y la sombra.

¹⁰⁰ Báez Rodríguez, Heriberto. *El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El barroco en España. Estudio de una obra representativa*. España, Clío, 37. Recuperado: <http://clio.rediris.es>. 2011.



Fig. 6. *Anciano orando*, 1630.

1.2.1.8 Época moderna

En el siglo XVIII y XIX los avances científicos y el mejoramiento en el ámbito alimenticio y de sanidad contribuyeron a una transformación en la sociedad. Lo cual originó ciertos cambios respecto al papel del anciano. En la mayoría de los países europeos aumentó la longevidad y con ello una revaloración de la vejez, sobre todo en los viejos adinerados.

Por un lado, “en las clases privilegiadas, los ancianos se beneficiaron del suavizamiento de las costumbres, donde una vida social más compleja exigía cualidades de experiencia, de inteligencia y menos esfuerzo físico. El tiempo de la vida activa se alargó y los sexagenarios intervenían en la vida social”¹⁰¹.

Sin embargo, los avances tecnológicos desplazaron el anciano de la clase baja como fuerza de trabajo; y el hombre mayor quedó a expensas de los familiares

¹⁰¹ Martínez Ortega, Mari Paz, *et.al. Visión histórica del concepto de vejez desde la Edad Media*. Madrid, Universidad de Alcalá Henares, 2002. Cultura de los cuidados. Año VI. No. 11. p. 44.

o beneficencias. “Junto a estos cambios se produjo una revolución intelectual, el Siglo de las Luces en el que se apoyó ideológicamente el Despotismo Ilustrado que influyó en todo el pensamiento europeo. La asistencia pública fue reformada estimulando la beneficencia, y se atenuó la miseria de algunos ancianos”¹⁰².

El mundo laboral invalidó al anciano con la aparición de las industrias con sus procesos mecanizados y la división del trabajo. Al anciano se le negaron oportunidades de trabajo en el mundo industrial. “La vejez será vista como una amenaza al orden racional de la modernidad y no como una recuperación de la existencia y el conocimiento”¹⁰³. Sin embargo, en la clase social baja, el anciano aún conservaba la imagen del patriarca de la familia y conservó, por un tiempo, algunos atributos de autoridad.

Por otro lado, en Europa se acentuó el proceso de secularización que estaba en curso. Perdió fuerza el concepto de cristiandad que había prevalecido durante los siglos XVI y XVII. Este cambio, resultado de la difusión de las ideas liberales del pensamiento ilustrado, fue trascendental. “Los pensadores de la ilustración sostenían que la razón humana podía combatir la ignorancia, la superstición, la tiranía y construir un mundo mejor”¹⁰⁴. Las fuentes principales de inspiración fueron la filosofía de Descartes basada en la duda metódica que admitía las verdades claras y evidentes, y la revolución científica de Newton apoyada en las leyes generales de la física.

La literatura exaltó la juventud como en la Grecia clásica y el Renacimiento. En la iconografía neoclásica de la época se aprecia la pintura de historia que va a mostrar elementos griegos y mitológicos pertenecientes al neoclasicismo. Más tarde, el romanticismo se caracterizó por la belleza de las mujeres, la moda y las fiestas galantes. Posteriormente, el realismo y la pintura de género representaron escenas del mundo cotidiano y naturalezas muertas. La temática estaba en función de los mecenas que patrocinaban a los artistas para la realización de sus obras, de acuerdo a sus gustos e intereses.

Un ejemplo es el pintor Jacques Louis David que en sus primeras obras realiza escenas de la antigüedad. Artista del neoclásico por excelencia y de grandes lienzos de historia. Entre ellos se encuentra *La muerte de Sócrates*, 1777-1787.

La obra retrata la ejecución de Sócrates. El anciano se encuentra al centro de la composición con un atuendo blanco que le cubre parte del cuerpo. Se

¹⁰² *Ibidem*. p. 45.

¹⁰³ Ramos Esquivel, Júpiter. *Op. Cit.* p. 49.

¹⁰⁴ *Pensamiento Ilustrado*. Centro Cultural Quito. Recuperado: <http://www.centroculturalq.quito.gob.ec/>.

caracteriza por el cabello canoso y barba; está sentado sobre una cama. Alrededor se encuentran sus discípulos. A medida que le aproximan la copa, Sócrates continúa predicando a sus seguidores antes de beber el veneno. Entre los discípulos se encuentran Simmias, Cebes, Crito, Apolodoro y miembros de su familia. Algunos manifiestan tristeza y lamentan la muerte del maestro. Se ha mencionado que Platón es el otro anciano que está de perfil sentado junto a la cama, algunos difieren sobre esta apreciación debido a que señalan que Platón era un hombre más joven y no un viejo como Sócrates. Además, Platón no asistió a la ejecución de su maestro. Es difícil que David se hubiese tomado esa libertad artística.

La escena se desarrolla en el interior de una cárcel idealizada por el artista. Sobresalen los tonos grisáceos y oscuros que hacen un ambiente frío y sombrío. La luz que entra por el lado izquierdo ilumina a Sócrates, al joven que le entrega la copa y al otro anciano.



Fig. 7. *La muerte de Sócrates*, 1787.

Sócrates había sido condenado a muerte por los tribunales atenienses por corromper a los jóvenes e impiedad religiosa. La obra se caracteriza por su composición armoniosa y diseño preciso. La escena parece desarrollarse en un escenario.

Resalta la figura de Sócrates y del joven, muy acorde al ideal de belleza griego y al desnudo heroico. La minuciosidad del dibujo y la proporción son cercanas a las esculturas. Características que dotan a la obra de austera, realista e idealizada. Sócrates representa al anciano digno y con entereza, acepta con firmeza su muerte.

Sócrates es el único que mira al espectador, mientras que los discípulos lo observan a él, lo cual lo hace el protagonista de la obra.

La escena narra el último momento del filósofo forzado a beber la cicuta. Critón, quién había animado a Sócrates a fugarse, apoya su mano sobre el muslo del filósofo. En el suelo aparece una cadena abierta que simboliza la liberación de la ignorancia, que Sócrates consideraba como el verdadero mal. El anciano de vestiduras grises da la espalda a la escena, se muestra reflexivo y afligido ante la muerte de su maestro. Este viejo encarna una madurez intelectual superior a la de los otros discípulos.

En contraste con lo que estaba sucediendo en el mundo laboral, este cuadro de David aún idealiza la vejez y la presenta sólida y edificante.

Por otro lado, la pintura de género del realismo se interesó en aspectos más humildes y banales de la vida cotidiana. Este tipo de obra se caracterizó por ilustrar las virtudes de la burguesía, su honestidad y seriedad. Así como su sentido del deber y de la familia, en oposición a las costumbres de una nobleza que se consideraba degenerada.

Honore Daumier es uno de los representantes franceses de la pintura de este género. Se caracterizó por ser pintor, caricaturista y litógrafo. En su obra retrató a la sociedad francesa en diversas actividades de la vida diaria. Su pintura incluye elementos tradicionalistas, perspectiva y sombreado. Algunas de sus trabajos contienen elementos de sátira, crítica y realidad de la sociedad en la que vivió.

En *Los jugadores de ajedrez* se aprecian dos hombres que juegan una partida de ajedrez. Uno de ellos es un anciano y está de perfil, es notable la calvicie y algunas canas, además de las arrugas en rostro y mano. La luz ilumina la mitad del rostro y el cuerpo del viejo quien está sentado de espaldas al espectador. Frente a él se encuentra su contrincante que lleva un atuendo negro y recarga su rostro sobre la mano izquierda.

El hombre está sentado y pensativo sobre la pieza que moverá en la siguiente jugada. Es notoria su complexión robusta que contrasta con la del viejo, tiene cabello castaño y barba larga. La escena se desarrolla en una habitación, tal vez, es un salón de juegos. Los colores oscuros predominan en la composición, a excepción de la luz que ilumina al anciano, el ajedrez y la mano del otro jugador.

En el fondo, se aprecian unos cuadros enmarcados de color ocre y, aparece una pared con un tono difuminado y más abajo un color rojizo. La escena narra un momento recreativo de la sociedad del siglo XIX. Los dos hombres se muestran pensativos y comprometidos en el juego.

El anciano se relaciona y convive con otras personas y a la vez estimula la memoria y el intelecto. Daumier representa una vejez digna y activa a partir de la acción. Hace referencia a los momentos de recreación y diversión que son parte inherente del ser humano, no importa la clase social, ni la edad; simplemente es una partida amistosa de ajedrez.



Fig. 8. *Los jugadores de ajedrez*. 1863-1867.

Con la revolución industrial el papel del anciano fue relegándose en el modelo de vida. Los talleres y empresas familiares desaparecieron o perdieron su

importancia frente a las grandes empresas¹⁰⁵. Las familias se reorganizaron, excluyendo a los viejos. La vida tomó otra dimensión. La vejez fue separada de las tareas cotidianas y familiares se fomentó una dependencia de los más jóvenes; se favoreció el confinamiento de los ancianos en sociedades más avanzadas, olvidando la virtud, la sabiduría, las tradiciones y el conocimiento que la vejez aporta al desarrollo de las sociedades.

La desaparición del taller familiar provocó que el viejo ya no jugará un papel en la vida productiva. Las oportunidades laborales para el anciano van a ser nulas, situación que los va a excluir del medio social y familiar. La vida del anciano fue desplazada por la modernidad y los cambios que se van a generar con el desarrollo de las nuevas tecnologías. El trabajo para el anciano va a ser el menos calificado y con menor remuneración. No sólo está en desventaja por la edad y la disminución de las capacidades con los jóvenes, sino por el nivel educativo que era más alto en la juventud. Los jóvenes tenían mayores posibilidades y ofertas de trabajo mejor remuneradas, además de que estaban más familiarizados con la nueva tecnología de la sociedad industrial.

Por esta razón, “la modernidad dejó atrapados a los adultos mayores. La realidad en la que ellos crecieron es otra a la que enfrentan. Ahora se deben desenvolver en un mundo moderno y tecnológico. En lugar de que la sociedad tomara de la mano a la población que por primera vez la ciencia les dio la oportunidad de llegar a la vejez y los integrara, a muchos les ha dado la espalda”¹⁰⁶.

Vincent Van Gogh retrató esa realidad en su obra *Anciano afligido*, 1890. En esta obra, se aprecia un viejo sentado en una silla abatido por su situación. Este óleo lo pintó durante su estancia en el hospital psiquiátrico de St. Rémy y se basó en unos dibujos y litografías que había realizado ocho años antes.

En uno de los dibujos, Van Gogh retrató a un veterano de guerra, Adrianus Jacobus Zuyderland; al parecer lo retomó para la realización del óleo. Se ha señalado que, en los últimos días de su vida, Vincent sufrió de epilepsia o trastorno bipolar, posiblemente por el consumo de absenta, tabaco y enfermedades venéreas. Justo antes de ingresar al psiquiátrico había sucedido el incidente de la oreja. Fue un periodo bastante complicado en el que casi no podía pintar o dibujar, sufría de confusión e inconsciencia. El resultado fue

¹⁰⁵“La revolución industrial supuso el paso de una economía rural, basada principalmente en la agricultura, pero también caracterizada en el predominio del comercio y de la producción manual de bienes, a una economía urbana, industrializada y mecanizada. Lo cual trajo consigo una serie de cambios profundos en las relaciones económicas y sociales entre los individuos”. Recuperado el 29 de noviembre de 2017: www.sobrehistoria.com.

¹⁰⁶ Vid. Solera, Claudia y Laura Toribio. “Ancianos atrapados por la modernidad”. *Periódico Excelsior*. México. Recuperado: www.Excelsior.com.mx. 01/09/2013.

esta obra en la que se aprecian unas pinceladas apresuradas que refieren al colapso mental que padecía. Asimismo, es una pincelada suelta y que vibra en toda la superficie pictórica para crear una imagen llena de intensidad y pena.

El color azul que se aprecia en la vestimenta del anciano, es frío y manifiesta un estado de depresión. La cabeza del anciano está enterrada en sus manos; denota angustia y sufrimiento. La habitación se compone de una pared blanca con tintes amarillos; el piso es de un tono anaranjado y los zapatos, color café desgastados. Los colores verdes, amarillos y azules parecen mostrar una luz de esperanza en el anciano. La línea negra que delimita los contornos en la imagen del anciano, en la silla y en la chimenea nos remite al simbolismo de Gauguin.

El tema principal es el paso del tiempo, la soledad y la tristeza que puede vivir una persona en la vejez.

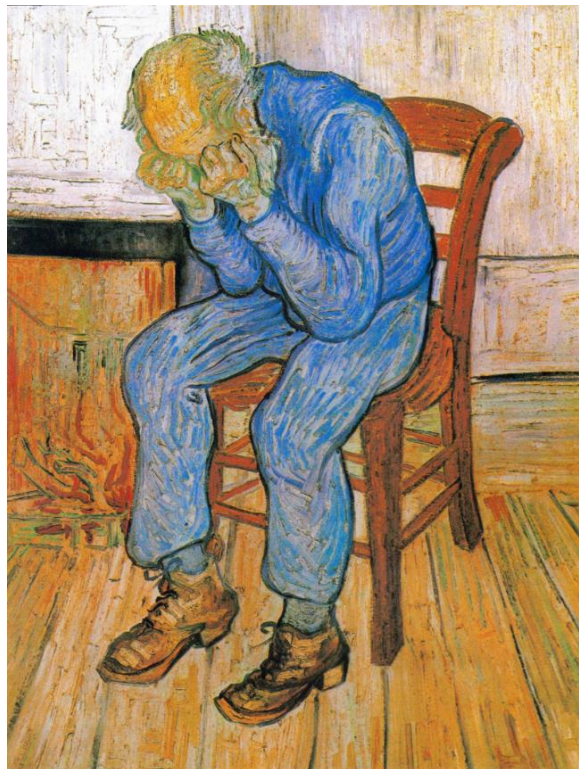


Fig. 9. *Anciano afligido*, 1890.

1.2.1.9 *Época contemporánea*

En el siglo XX, la vejez fue relegada en las sociedades dado que ésta se organizó en torno a la juventud. En el ámbito social y laboral, se le dio una connotación de decrepitud al anciano. Se generaron arquetipos que representaron el deterioro físico, psicológico y ético; lo cual fue la antesala a la concepción de la vejez que se conoce en el siglo XXI. “En Occidente, principalmente, los viejos quedaron relegados al hospicio o depender de alguno de los hijos; en gran parte del siglo XX, con muy pocas oportunidades de desarrollo personal. Por otro lado, en este siglo es cuando los estudios sobre la vejez tomaron un mayor interés, sobre todo con la aparición de la Gerontología y con el interés de la Psicología del Desarrollo en el estudio del ciclo vital. Los primeros trabajos conceptuales muestran un interés importante por definir a la vejez desde una visión de la ciencia con un claro enfoque positivista y enfatizando los aspectos biológicos de la vejez”¹⁰⁷.

Los nuevos enfoques sobre la vejez van a crear otras definiciones con mayor amplitud sobre el tema. Por ello, gerontólogos y psicólogos prefieren emplear el término envejecimiento en lugar de vejez. “Existe una distinción muy marcada entre vejez y envejecimiento. Algunos autores consideran que el término vejez hace referencia a un estado o situación relacionado con la edad cronológica y el estado físico, mientras que envejecimiento remite a un proceso que integra otros elementos”¹⁰⁸.

El análisis y estudio sobre la vejez es una tarea compleja, debido a las imágenes que muestran la mitología, la literatura y la iconografía, de acuerdo a cada tiempo, lugar y espacio. No se puede homogeneizar la ancianidad en todas las culturas, cada una presenta una concepción distinta de ella, a pesar de las similitudes en la imagen del anciano.

En este siglo, Rafael Coronel pintó una obra relacionada con la vejez, la cual lleva por título, *Mi abuela en el asilo* (1965). Coronel perteneció a la generación de la Nueva Presencia, fue una contrapuesta plástica a la Ruptura. Los interioristas, así llamados, combatieron el expresionismo abstracto por ser considerado una herramienta del imperialismo cultural, por lo que decidieron autonombrarse de esa manera. Rescataron el significado humanista e intentaron expresar la condición del hombre contemporáneo con la tradición de José Clemente Orozco. Asimismo, “niegan la negación propuesta por el abstraccionismo, que a su vez se rebelaba contra la ineficiente y anti-creadora reproducción del mundo objetivo, visible y palpable, para confirmar la obligación del arte de expresar, por medio de concreciones, lo concreto de una

¹⁰⁷*Ibidem.* p. 50.

¹⁰⁸*Ibidem.* p. 52.

vida que no sólo está formada por sueños, aspiraciones más o menos vagas, e incursiones por el terreno de la metafísica, sino por una realidad absorbente, imposible de escamotear. Los interioristas expresan el mundo que les rodea de acuerdo a su propia visión interior, recurriendo fundamentalmente, a la carga de emoción que llevan en su propio yo. El hombre aparece sin determinaciones raciales o sociales”¹⁰⁹.

En *Mi abuela en el asilo*, Coronel representó a su abuela en el centro de la composición. La anciana está de perfil en un espacio tiempo, es la entrada de la abuela a lo efímero de un pensamiento profundamente inconsciente. Resalta la monocromía del color tierra en el atuendo de la anciana sobre un fondo claro casi rosáceo que representa lo instintivo, sin barreras, ni limitaciones. La obra muestra tintes del realismo mexicano con la figuración y tiene reminiscencias en el arte tradicionalista con los trazos del dibujo.

La obra de Coronel se caracteriza por emplear elementos del realismo mágico en sus narrativas pictóricas. Asimismo, se aprecian influencias del tenebrismo de Goya y de la escuela española.



Fig. 10. *Mi abuela en el asilo*, 1965.

En el siglo XXI, encontramos artistas que van a explorar la imagen del viejo a partir de una serie de obras figurativas con el fin de mostrar la decadencia

¹⁰⁹ Herrera Aviña, Susana. *Paralelismos plásticos en México. Cuatro décadas en la Colección BBVA (1960-1990)*. México, Fundación BBVA, 2014. p. 27-28.

humana y, al mismo tiempo, reivindicar la vejez. Representan lo sombrío y resplandeciente de la vida, al reconocer las debilidades y enfermedades del hombre. Considera que es clave ser conscientes de las debilidades para continuar con esa lucha por la sobrevivencia en el mundo actual y tecnológico, donde los discursos sobre la exaltación de la juventud abundan, en una sociedad que se caracteriza por enfatizar los estereotipos de gente joven con características específicas.

Este es el caso del artista Paco Lafarga (Zaragoza, 1977) que representa el realismo y dramatismo de la vida diaria. El pintor capta y expresa lo que le rodea: la esencia del ser humano. En sus óleos domina la anatomía y la textura de la piel a las que da relevancia, provocando una emoción estética en el espectador.

En su obra plasma personas de carne y hueso dotadas de profunda alma, como es el caso de *Siempre conmigo*, 2005. En ésta, muestra los últimos días de su padre en cama. Aparece el anciano acostado sobre una cama. Resalta el rostro inerte y las manos, una de ellas es acariciada por otras manos. La luz ilumina las extremidades superiores del cuerpo y la sábana con la que está cubierto. Las texturas provocan una emoción estética en el espectador a través de la definición de los dedos, las arrugas y el color de la piel. Ese color de piel que cambia con el paso del tiempo y que adquiere otros matices. El fondo es oscuro. La escena es conmovedora.

Es un retrato que busca lo que hay más allá de la imagen, una determinada fisonomía, una postura o un gesto. Es el paso del tiempo, las circunstancias personales, los efectos de la enfermedad y la vejez, lo que hay detrás de un aspecto determinado u oculto. El anciano se vio afectado por los sucesos ocurridos con anterioridad, sin poder evitar la presencia de lo que lo rodeaba y lo aquejaba.



Fig. 11. *Siempre conmigo*, 2005.

La obra de Lafarga tiene influencias de Goya, Rembrandt y Velázquez, y de artistas contemporáneos como Antonio López y Golucho, mentor y amigo del pintor.

Otro ejemplo es el de Tony Luciani pintor y fotógrafo que realizó una serie fotográfica donde documentó la lucha de su anciana madre con la demencia. En su óleo *La modista*, 2014 representó a su madre en una máquina de coser. La obra surge de los recuerdos que el artista tiene de su niñez cuando veía a su madre remendar y coser ropa para la familia en una máquina Singer que había comprado en la fábrica donde trabajaba. “Me acurrucaba en una silla de tela demasiado mullida y escuchaba el zumbido del motor, mientras hacía mis matemáticas e inglés. Me relajaba”¹¹⁰.

En *La modista* retrató la escena que había recordado al ver a su madre en su máquina de coser después de mucho tiempo. “Una noche, hace unos meses, escuché el mismo zumbido desde mi estudio una noche. Cuando bajé en silencio, vi que mamá se estaba recuperando. Reviví mi infancia unos minutos”¹¹¹. Es una manera de reivindicar la vejez y las enfermedades que el ser humano desarrolla con el paso del tiempo.

La obra se caracteriza por ser un realismo interpretativo inspirado en lo tradicional. Lo cual significa que el sujeto puede tener una apariencia realista, pero juega con la luz y la oscuridad, y cambia los elementos de una escena para adaptarse a su visión interior y evocar un estado de ánimo y un sentimiento.

Luciani tiene influencia de los artistas del Renacimiento a quienes estudió durante su estancia en Italia. Se aprecia ese referente histórico de los renacentistas en el manejo de luz y sombra. Sobresalen los rasgos de la anciana, las texturas del rostro y las manos, así como el suéter que porta y las telas que cose, lo cual provoca una emoción en el espectador. Es una escena realista sin sucumbir en un hiperrealismo.

¹¹⁰ Tony Luciani crea retratos de rehabilitación de su madre anciana. Recuperado:<https://www.slrlounge.com/tony-luciani-creates-rehabilitative-portraits-of-elderly-mother/>. 2019.

¹¹¹ *Idem*.



Fig. 12. *La modista*, 2014.

Ambos artistas apuestan por la obra figurativa y en ella plasman temas de la vida real. Dejan a un lado los prejuicios y estereotipos que atañen a la vejez. El ocaso de la vida para ellos tiene un significado más allá de la decadencia, decrepitud y deterioro mental en los ancianos. Es la consciencia del paso del tiempo y vivir cada etapa como única. Son narrativas que proponen un instante en la vida de una persona. Ese instante que es fruto de un pasado que fluye con sus consecuencias, en el que el tiempo tiene un papel fundamental.

1.3 Algunos tópicos sobre la vejez

A lo largo de la historia han aparecido opiniones y juicios sobre el significado de la vejez en las distintas sociedades, de acuerdo a su entorno social y cultural. En algunas épocas, los estereotipos del anciano representan deterioro físico y mental, así como miedo y debilidad. En otras épocas y culturas, por el contrario, el estereotipo del viejo se caracteriza por su resistencia, experiencia y sabiduría. Lamentablemente, en la actualidad, el anciano es desdeñado e ignorado en la práctica; muchas veces es considerado obsoleto, y por añadidura una carga para la colectividad. Este fenómeno ha sido denominado el viejismo o edadismo un prejuicio cruel que sigue latente en las sociedades contemporáneas.

1.3.1 Estereotipos

La belleza a través del tiempo ha sido un referente para establecer estereotipos que definen normas, conductas y modas que forman parte de la identificación con el otro en las sociedades y culturas. La palabra estereotipo se compone de las raíces griegas στερεός que significa sólido y τύπος (tipos) que se traduce en “impresión” o “molde”.

Los estereotipos son una opinión preconcebida, generalmente negativa hacia algo o alguien. En el caso de la imagen del anciano, existen dos clases de prejuicios. Los prejuicios negativos que se relacionan con la marginación y exclusión. Los viejos son poco útiles en la sociedad, individuos que no sirven para nada. Es una idea preestablecida sobre la ancianidad, donde no hay la capacidad suficiente para realizar tareas y actividades que satisfagan los placeres de la misma. “La aceptación de estas imágenes de la vejez puede generar la falta de inquietud y el deseo por mantener un envejecimiento activo y saludable, y favorecer la aparición de dependencia, discapacidad, depresión, reducción del sentimiento de autoeficacia, disminución del rendimiento o incluso aumentar el riesgo de mortalidad”¹¹².

Otros estereotipos son aquellos donde se establece que todos los ancianos son iguales, padecen las mismas enfermedades y tienen dependencia funcional y son frágiles; viven solos y aislados, tienen problemas de memoria, son rígidos y no se adaptan a los cambios, no deben seguir trabajando y no pueden aprender cosas nuevas. Dichos prejuicios han creado una imagen errónea y homogénea del envejecimiento, sin comprender que la vejez es distinta en cada individuo, no todos tienen los mismos problemas y padecimientos. “Cada persona envejece de una manera; no todos envejecen a la misma velocidad, ni son física ni mentalmente iguales, ni les afectan de la misma forma las circunstancias que les rodean; comparten un ciclo vital, con las características específicas que los definen, pero también con unas características intraindividuales que los hacen vivir la vejez de un modo distinto”¹¹³. Al respecto, Platón señaló que la calidad de vida y las virtudes logradas en la vejez son determinadas por la forma en que los individuos se prepararon en la juventud y la adultez.

El edadismo del inglés *ageism*, es el término que engloba los mitos y estereotipos del envejecimiento, en razón de la edad, las actitudes y los prejuicios que existen en contra de los ancianos. “En 1969 Butler definió el término “edadismo” refiriéndose a los estereotipos sistemáticos y

¹¹² “Los mitos y estereotipos asociados a la vejez”. *En Revista 60 y más*. Recuperado: www.revista60ymas.es. 2009. p.51.

¹¹³ *Ibidem*. p. 47.

discriminatorios contra las personas por el simple hecho de ser mayores y que se reflejan en conductas como el desdén, el desagrado, el insulto o, simplemente, evitar la cercanía y el contacto físico”¹¹⁴.

En la sociedad occidental, la mujer mayor es la que ha tenido más problemas de aceptación, al ser evaluadas de manera más negativa que a los hombres de su misma edad. Los términos empleados a lo largo de la historia para referirse a las mujeres viejas han sido negativos y peyorativos en cuanto a los cambios físicos. Para las mujeres “envejecer supone un estrechamiento en los límites de sus posibilidades de estar y situarse libremente en el mundo, de ser consideradas atractivas y sexualmente elegibles, mientras que para los hombres el diseño patriarcal incluye un mayor margen de tolerancia en cuanto a la edad, la belleza y la posibilidad de encontrar una pareja afectiva y sexual”¹¹⁵. Lo anterior ha dificultado que las mujeres acepten los cambios que se originan con el paso del tiempo. Las adultas mayores tienden a aceptar los estereotipos negativos impuestos por la sociedad y a comportarse de acuerdo a esta imagen, que define lo que una mujer vieja debe o no hacer.

Los medios de comunicación han jugado un papel importante en la imagen que se le ha construido de los viejos; lamentablemente existe todo un lenguaje peyorativo, paternalista y discriminatorio. Estas prácticas refuerzan los estereotipos sociales sobre las personas mayores. Sin embargo, en la actualidad existen colectivos de mujeres adultas dedicadas al arte y que rompen con los estereotipos establecidos. Es el caso de las *sexalescentes*, nombre que se les confirió a quienes no se amoldan al estigma de la edad y que utilizan su tiempo y experiencia a disfrutarlos. “Este movimiento también dio lugar al *Ageing Pride*, orgullo por envejecer, y a las denuncias por discriminación por edad, o *Ageism*. En noviembre de 2017 se inauguró en el Museo Belvedere de Viena, la colectiva *Aging Pride*, hasta el momento la única muestra enfocada en el tema, que contó con una gran cantidad de artistas pertenecientes a la colección del museo como Schiele, Picasso, Kokoshka, Klimt, y creadores vivos como Martha Wilson, Evelin Stermitz, entre otros. La exposición demostró cómo los artistas han logrado percibir de maneras diferentes las posibilidades y limitaciones de la edad mientras trascienden la exaltación y el pesimismo. En las obras presentadas, los artistas ilustran cómo la vejez en todas sus facetas puede integrarse de forma inteligente en nuestras vidas”¹¹⁶.

¹¹⁴ Butler, Robert N. “Age-Isim: Another Form of Bigotry”. *The Gerontologist*. Volumen 9. Núm. 4. 1969. p. 243.

¹¹⁵ Bárcena Calvo, Carmen, *et.al.* “Dependencia y edadismo. Implicaciones para el cuidado”. *Revista Enfermería C y L*. Vol. 1. No. 1. 2009. P. 47.

¹¹⁶ Ross, Elizabeth. “Mirar de cerca nuestro envejecer”. *Revista Discurso Visual*. CENIDIAP. Tercera época. No. 42. Julio-diciembre, 2018. p. 47-48.

Asimismo, con la edad se origina también el fenómeno de la invisibilidad, aquel donde el viejo ya no es visto por el sector joven. Los jóvenes se desinteresan por los viejos, a quienes consideran obsoletos. En este sentido, “decía Goethe que la vejez es el proceso de desaparecer gradualmente de la vista. Este fenómeno implica la progresiva apatía que la gente más joven va sintiendo por lo que puede aportar y significar la persona adulta que envejece, cualquiera que sea la situación en que se encuentre”¹¹⁷. Idea falsa de la vejez, no todos los ancianos son obsoletos; al contrario, hay personas que son productivas y aportan conocimiento a las nuevas generaciones, o dejan escuela en distintas áreas y campos de estudio. A esta invisibilidad también se le ha considerado un sinónimo de la gerontofobia.

La gerontofobia es el miedo y rechazo a la gente anciana, de forma irracional e injustificada. “Se ha catalogado como un mal social común, que hace que la vejez se asocie a la ineptitud, la enfermedad, la improductividad, la dependencia y hasta la fealdad; mientras que la juventud, por el contrario, está al lado de la belleza, la capacidad, la salud y la competencia”¹¹⁸. Mientras que en la sociedad gerontocrática a los viejos se les contempla y admira, al mismo tiempo que se les teme y envidia. Estos viejos son conscientes de su autoestima y exhiben el estatus que poseen. Al respecto, Arturo Lozano, menciona que la “sociedad gerontocrática eleva a sus viejos a la categoría de sujetos dignos de respeto y es porque gozan de poder y autoridad, con derechos y prerrogativas, a la vez que deben ser escuchados y obedecidos por quienes los rodean. Para la gerontocracia es básico el poder social, carente éste en la sociedad gerontofóbica”¹¹⁹. Sin embargo, la sociedad contemporánea es más gerontofóbica donde los viejos son invisibles, se les ignora y desprecia. A pesar de los programas de apoyo que existen para los adultos mayores, así como las campañas que se han realizado sobre la dignificación de la imagen del anciano.

Por otro lado, están los prejuicios positivos, que se dan en menor grado, que suponen que todos los viejos son sabios, sustentado en la experiencia y vivencias que se adquieren con el tiempo.

La sabiduría es uno de los estereotipos positivos más arraigados en torno a la ancianidad, además del bienestar, la felicidad, la satisfacción vital y el afecto que no decrecen en la vejez. Por lo que se “ha observado a medida que pasa el tiempo no sólo se mantienen, sino que se pueden ver aumentados, produciendo

¹¹⁷ Bárcena Calvo. *Op.cit.* p. 47.

¹¹⁸ *Ibidem.* p. 48.

¹¹⁹ Lozano Cardoso, Arturo. “La gerontocracia y la gerontofobia”. *Revista Facultad de Medicina, UNAM.* Vol. 5. No. 6. Noviembre-diciembre, 2009. p. 265. Recuperado: www.medigraphic.org.mx.

lo que se conoce como la paradoja de la vejez. Aunque haya un declive físico y cognitivo, se mantiene e incluso puede verse incrementado el bienestar psicológico”¹²⁰. Esto permite romper con la idea negativa de que los ancianos son personas depresivas y de humor negativo.

En cualquier caso, más allá de los estereotipos, la vejez es distinta en cada individuo, de acuerdo a las circunstancias y el contexto en el que vive.

Sea como fuere, es necesario eliminar los estereotipos negativos arraigados durante décadas. Esta imagen de la vejez que ha propiciado miedo, discriminación y desvalorización sobre este proceso de la vida. Por su parte, los estereotipos positivos han equiparado a la vejez con sabiduría y la divinización de ciertas edades cronológicas, lo cual impide conocer y tener una opinión más objetiva y real sobre la ancianidad.

1.3.2 Fealdad y vejez

Como ya se ha visto, la fealdad no fue aceptada en la antigüedad y en la Edad Media, aunque con el paso del tiempo, la vejez se admitió y adquirió diferentes matices. Es por ello, que la “percepción de fealdad ha ido transmutando a lo largo de la historia, desde tiempos clásicos se usó el recurso de la fealdad como oposición a la belleza entendida como medida. En el mundo contemporáneo lo feo se convierte en un medio para la expresión artística, considerado más impactante que la belleza y por lo tanto más emocional”¹²¹. En lo feo, no se estimó sólo la forma simétrica, armónica y proporcionada, sino también aquello que perturba anímicamente.

Lo feo ha sido aceptado como categoría estética, es igual de importante que la belleza tanto para expertos y especialistas del arte. Por lo que debemos comprender, que “lo feo no se trata de algo tan básico como la ausencia de gusto, sino que lo feo resulta una herramienta de expresión potentísima que apela a nuestra sensibilidad con mayor fuerza. No debemos de entender la fealdad como lo opuesto a la belleza comúnmente aceptada, sino como una alternativa”¹²². Lo feo es otra estética con sus características propias, tan válida y respetable como las demás. Es necesario dejar a un lado los prejuicios y comprender las motivaciones y alternativas que hay detrás de una obra de arte. Sin embargo,

¹²⁰ *Op. Cit.* “Los mitos y estereotipos asociados a la vejez”.p.52.

¹²¹ *La fealdad como belleza*. KOYAC. Recuperado: <https://koyac.net/es/post/la-fealdad-como-belleza/52>. Barcelona, 2018.

¹²² *Idem*.

para Rosenkranz, “una estética de lo feo puede que les suene a algunos como un hierro de madera, porque lo feo es lo contrario de lo bello. Más lo feo es inseparable del concepto de lo bello, pues éste último lo contiene constantemente en el extravío en el que puede caer con frecuencia por un pequeño exceso o por un gran defecto. Junto a la descripción de las determinaciones positivas de lo bello, toda estética está obligada a tratar de alguna manera la negatividad de lo feo”¹²³.

La fealdad y la vejez se han asociado en el proceso degenerativo del hombre. En las culturas clásicas, como se ha señalado, prevalecía el ideal de belleza juvenil, la cual representaba al hombre en plenitud. El ser viejo significaba fealdad y decrepitud. Al respecto Humberto Eco señala: “Todo indicio de agotamiento, de pesadez, de senilidad, de fatiga, toda especie de falta de libertad, en forma de convulsión o parálisis, sobre todo el olor, el color, la forma de la disolución, de la composición... todo esto provoca una reacción idéntica, el juicio de valor “feo” ... ¿A quién odia aquí el hombre? No hay duda: odia la decadencia de su tipo”¹²⁴. Eco describe la descomposición y estado degenerativo del cuerpo humano durante el proceso de envejecimiento, donde las características físicas cambian del mismo modo que las sensaciones y los olores.

El concepto de fealdad no es homogéneo en las diferentes culturas. Lo que para un grupo o comunidad puede significar fealdad o animadversión, para otro puede ser signo de belleza. La fealdad y lo despreciable se ha relacionado con la vejez a lo largo de la historia, en especial con la mujer. “Ciertas características usuales del cuerpo humano, tales como ser mujer, deforme, fea, discapacitada o envejecida han sido tradicionalmente marcadas con la estigmatización social, la subordinación y la vergüenza, en oposición al paradigma de la subjetividad masculina”¹²⁵. La mujer vieja ha sido criticada con más severidad, motivo de discriminación, burla y una serie de expresiones peyorativas en cuanto a los cambios corporales. Estos factores contribuyeron en la necesidad de crear brebajes, pócimas y una serie de tratamientos para retardar y combatir la vejez. El cuerpo joven significa belleza y vitalidad, mientras que el cuerpo viejo pierde calor, agua y energía. Tal vez se deba al miedo de llegar a esa etapa, donde el cuerpo va deteriorándose; se rompe con las formas habituales de vivir y la aceptación con los demás.

¹²³ Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*. Traducción y edición de Miguel Salmerón. Julio Ollero Editor, 1992. p. 24.

¹²⁴ Eco, Umberto. *Historia de la Fealdad*. Traducción de María Pons Irazábal. Barcelona, Lumen, 2007. p. 15.

¹²⁵ Juárez Almendros, Encarnación. *La otra cara de la belleza: fealdad, vejez y deterioro corporal femenino en la poesía de Quevedo*. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011. p. 300.

La vejez no representa un estado de fealdad en todas las culturas, en algunos grupos, la vejez es una demostración de sabiduría y experiencia. El estado corporal es el que le ha dado la categoría de decadente. Es el histórico rechazo social del cuerpo diferente. De ahí la presencia de estereotipos que se han creado en torno a este proceso natural y que siguen vigentes en la época contemporánea, a pesar de los programas que existen para los adultos mayores sobre una vejez digna. Los estudios gerontológicos realizados a mitad del siglo XX, en relación a la ancianidad, aportaron otra visión sobre ella, desde los cuidados, tratamientos y terapias psicológicas en apoyo a los viejos. Etapa que ha sido rechazada con dureza desde tiempos milenarios y que aún sigue presente en la población actual.

1.3.4 Vejez y ceguera

La vejez y la ceguera han tenido una connotación mística a lo largo de la historia. En ocasiones, la ceguera simbolizó el exilio en una vida demasiado larga que condenó a las personas de edad avanzada: los ancianos quedaron separados de los demás y, a veces, se les consideraba espiritualmente clarividentes. La ancianidad y la ceguera se han asociado con la sabiduría, alegoría de claridad y de experiencia obtenida a través del tiempo. Un ejemplo es “Tiresias, el mayor sabio de la antigüedad, que perdió la vista de manos de Hera y fue compensado por Zeus con el don de la profecía. Del mismo modo innumerables personajes han tanteado el mundo a ciegas utilizando su condición como una herramienta intelectual: Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para que el espectáculo de la realidad no lo distrajera, Homero fue un poeta ciego y John Milton construyó su paraíso desde las tinieblas”.¹²⁶

Otro ejemplo es el de Belisario, el general que combatió al Imperio de Occidente, venció a los ostrogodos y conquistó Italia¹²⁷. En el año 562 a.C. Belisario fue detenido en su palacio y confiscados sus bienes, acusado de una

¹²⁶Piedra Walter, Mario Enrique de la. “Elogio de la sombra. Diagnóstico de la ceguera de Jorge Luis Borges”. *Revista Nexos*. México, 2015. p. 2. Recuperado del artículo “Diagnóstico etiológico de la ceguera de Jorge Luis Borges basado en su obra literaria”, en *Revista Mexicana de Oftalmología*, 4. Julio-agosto, (2017). p. 188-194.

¹²⁷Belisario (500-565 a.C.) fue un general que destacó por sus hazañas militares durante el Imperio Bizantino. Venció a los persas en la batalla de Nara (528); conquistó el norte de África al combatir a los vándalos en el año 535 a.C. y el sur de Italia: “Otro ejército, conducido por mar a las órdenes de Belisario, ocupó Sicilia sin gran dificultad, y después, pasando a Italia, conquistó Nápoles y Roma. Poco más tarde-540-, Ravena, la capital ostro gótica abrió sus puertas a Belisario. Este regresó a Constantinopla, llevando prisionero al rey ostrogodo. Justiniano añadió a sus títulos de africano y Vandálico, el de Gótico”. Vasilliev, Alexander A. *Historia del Imperio Bizantino*. Libro I. Madrid, Editorial Iberia, (2003). p. 114. Recuperado el 09 de septiembre de 2018 en: www.imperio bizantino.com.

conspiración contra Justiniano. El general tenía 80 años. Algunas versiones señalan que, a fines del siglo VIII, en documentos contemporáneos, quedó comprobada su inocencia. Posteriormente, en el siglo XI, el autor anónimo de las *Antigüedades de Constantinopla*, señaló que a Belisario le reventaron los ojos y quedó reducido a la mendicidad. En el siglo XIII, Tretzes, adoptó esta versión, aunque reconoció que muchos historiadores la negaban. “Describe a Belisario viejo y ciego, mendigando a la puerta del palacio: Dad un óbolo a Belisario”¹²⁸.

Esta leyenda se popularizó, al punto de que los compiladores del Renacimiento la emplearon. Todo acontecimiento, fuera real o mítico, se difundía rápidamente.

Es por ello, que “Belisario representa de manera ejemplar las miserias de la edad avanzada: invalidez, dependencia, pasividad y sobre todo la decadencia a que lo condenan la dureza y la ingratitud de los hombres. Y además, desde el punto de vista religioso, ésta trágica aventura es edificante; un individuo elevado a la cúspide de la gloria y que cae en la abyección ilustra el “vanidad de vanidades” de las Escrituras: en esta tierra nada es seguro, el hombre sólo debe poner su confianza en Dios”¹²⁹.

La leyenda de Belisario fue representada iconográficamente por Jacques Louis David, artista interesado en la pintura de historia y en los modelos mitológicos y griegos. David recreó la escena de Belisario acompañado de un niño que pide limosna afuera de un templo. Es una escena dramática, el anciano está cegado, aislado y reducido a la miseria, necesita la ayuda del niño para que lo guíe. En la composición aparece una mujer que se acerca a dar limosna y un soldado que se sorprende al ver a su antiguo dirigente ciego.

La interpretación de la obra refiere a las tres edades del hombre, a partir de la imagen del viejo, el niño y el soldado. La escena se desarrolla a cielo abierto. Al fondo se observan templos y construcciones de la época, junto a un paisaje de montañas y árboles. La luz se enfoca en los cuatro personajes, mientras que en el cielo se aprecian tonos grisáceos con ciertos destellos. La historia que se narra es un ejemplo de virtud moral extraída de la antigüedad clásica, precepto que postulaba el neoclasicismo en esa época.

¹²⁸Beauvoir, Simone de. *Op.Cit.*p.177.

¹²⁹*Ibidem.* p.178.

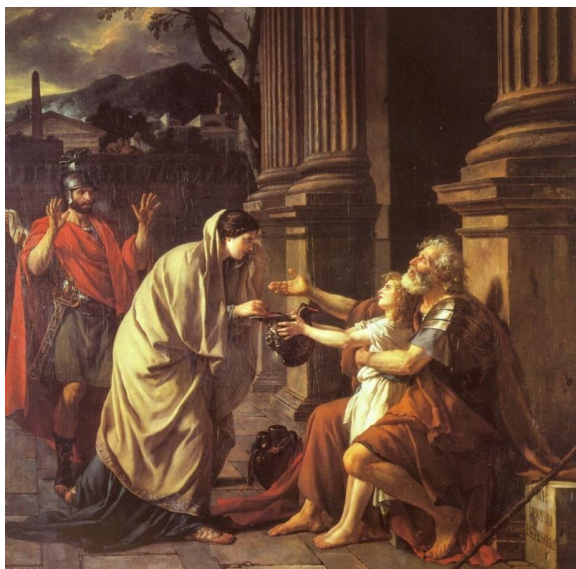


Fig.13. *Belisario pidiendo limosna*, 1781.

1.4 Conclusiones

La vejez para Platón, en voz de Sócrates, significaba la experiencia y sabiduría. Sin embargo, no todos pensaban como Platón y Sócrates; era común el menosprecio hacia la ancianidad en la sociedad griega. Platón muestra una concepción positiva sobre la ancianidad donde el ser humano alcanza óptimas virtudes morales, como la prudencia, la discreción y el buen juicio. Mientras que, para Aristóteles, la vejez es considerada una etapa de decrepitud, como lo señala en la *Retórica*; para él los ancianos son mezquinos, cobardes, miedosos y egoístas.

Cabe resaltar que, en la antigua Esparta, los ancianos que pertenecían a la Gerusía eran importantes en la sociedad y tenían un lugar privilegiado. Este órgano de gobierno estaba constituido por veintiocho ancianos quienes decidían sobre las leyes y la conducción de la política.

Cicerón en vez de descalificar a los viejos exaltaba sus aptitudes. Asimismo, para él, la mala fortuna de la vejez se debía a los prejuicios que se habían construido sobre ella. Entre estos, el estereotipo más empleado es el que señalaba que en la vejez no se producía nada. Sin embargo, pensaba Cicerón, grandes acciones emprendieron los jóvenes y los hombres maduros gracias al consejo, la autoridad y la sabiduría, atributos de la vejez.

Cicerón poco está de acuerdo con el estereotipo de que en la vejez disminuyen las fuerzas físicas. Para él, no sucede así. Además, en la vejez, argumentó que se pueden disfrutar los placeres de la mesa, la conversación y del estudio,

estando a salvo de las pasiones desbordadas, es decir, de los vicios. Una última consideración fue en relación a la muerte. Para Cicerón la muerte castigaba más a los jóvenes que a los viejos, la prueba es que pocos llegaban a la vejez.

Más allá de las consideraciones históricas, la vejez biológica consiste en el periodo de vida donde se presentan cambios a nivel fisiológico y social, asociados con el proceso degenerativo de la capacidad física y mental del ser humano. Es el proceso de envejecimiento que finalizará con la muerte. Por lo que: “Nuestro cuerpo se modifica. Percibimos los cambios físicos que se producen en nosotros, así como en quienes nos rodean, y reaccionamos consecuentemente. Sobrevienen también cambios psicológicos. Influyen en nuestros pensamientos, sentimientos, creencias, valores, actitudes, conducta, personalidad y en nuestra manera de comportarnos con los demás”¹³⁰.

El concepto de vejez tiene distintas definiciones de acuerdo a las culturas, pueblos y sociedades; pero finalmente es el proceso que todo individuo vivirá al llegar a los sesenta años. El envejecimiento es parte de nuestra vida cotidiana; cada día envejecemos y maduramos de acuerdo a las experiencias, vivencias y conocimiento que se adquiere en las anteriores etapas de la vida. La representación que tenemos de la vejez está relacionada con la experiencia y la sabiduría de los viejos, pero en otros casos, la vejez es vista como una enfermedad, con una serie de dificultades en el ámbito social y ético. En cada sociedad, el rechazo y miedo a la muerte, es asociado con la vejez.

La expectativa de vida es la media de la cantidad de años que vive una determinada población en un cierto periodo. “En la antigua Grecia, la expectativa de vida era de 35 años; sin embargo, en algunos casos el individuo podía llegar a vivir hasta los 70 años, como fue el caso de Sócrates quien falleció a los 72 años”¹³¹.

En la sociedad medieval la expectativa de vida era de 32 años para las mujeres, mientras que para los hombres era de 30. El promedio de vida era corto, debido a la dureza del trabajo en el campo y las guerras. La población infantil no llegaba a conocer la figura del abuelo: “El niño no solía contar para formarse con ese educador habitual en las sociedades tradicionales: el abuelo. La esperanza de vida era demasiado corta en la Edad Media como para que muchos niños hayan podido conocer a su abuelo”¹³². La expectativa de vida en

¹³⁰Mishara, B.L. y R.G. Riedel. *El proceso de envejecimiento*. Prólogo a la edición española: Joaquín María Arago Mitjans. Madrid, Ediciones Morata, 1986. p.19.

¹³¹ *Ibidem*. p.13.

¹³²Le Goff, Jacques. *La Civilización del Occidente Medieval*. Traducción: Godofredo González. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999. p. 254.

la comunidad judía en España durante el siglo XIII, era de 30 años para hombres y mujeres. En el caso del Renacimiento la esperanza de vida de la población era de 40 años.

En la época moderna la esperanza de vida superó los 45 años a partir de los avances científicos y tecnológicos en materia de salud que permitieron la aparición de vacunas y antibióticos en la década de los años 40 del siglo XX. La expectativa de vida en el 2010 era de 68 años para la sociedad occidental, sin olvidar que cambia de acuerdo al contexto de cada país. La última cifra se refiere a que la esperanza de vida en Europa para el 2030 es de 85 para las mujeres y de 79 para los hombres; mientras que en algunos países de América es de 75 años.

La esperanza de vida es un indicador sobre el índice de mortalidad en las sociedades, con variaciones en la posición geográfica y estilo de vida, sujetas a la demografía, salud y alimentación en la población. Es el parámetro para suponer las tendencias que existen a nivel mundial sobre la niñez y la ancianidad, según su estado y evolución histórica¹³³.

El envejecimiento del ser humano se define como la transformación física, metabólica y mental que se produce a lo largo del tiempo. Es una disminución de las capacidades de adaptación al entorno, así como un aumento en la vulnerabilidad y la fragilidad¹³⁴. Este proceso es continuo, irreversible e ineludible, de manera que al final llega la muerte. “La vejez no tiene fijado un límite, y en ella se vive correctamente en lo que se pueda cumplir con el deber y atenderlo, y menospreciar también la muerte; de ahí que la vejez sea más animosa cuanto más valiente haya sido la juventud”¹³⁵.

¹³³ La demografía trata de las características sociales de la población y de su desarrollo a través del tiempo. Recuperado el 27 de septiembre de 2017: www.ssociologos.com.

¹³⁴ El envejecimiento o senescencia, adjetivo que procede del vocablo latino *senescens*, hace referencia a quien comienza a envejecer. La senescencia se asocia a un deterioro; el paso de los años hace que el organismo o la estructura no logren conservar sus capacidades intactas. Recuperado: www.etimologia.wordpress.com. 2006, 12, 01.

¹³⁵ *Op. Cit. Sobre la vejez*. XX, 72.

2. Picasso y la vejez

2.1 Introducción

En el siguiente capítulo se aborda el tema de la vejez en algunas obras de Pablo Ruíz Picasso, uno de los pintores más prolíficos y brillantes del siglo XX. Artista malagueño que mostró una genialidad extraordinaria al realizar acuarelas, dibujos y retratos. En su niñez y adolescencia se desarrolló en las distintas técnicas pictóricas que dieron pauta a un sinnúmero de obras a lo largo de su vida.

Picasso era un alma inquieta, siempre en constante movimiento e innovación. Un artista en todo lo amplio de la palabra, gustaba de la poesía, la literatura y en general del arte. Nunca dejó de crear, su pasión por la pintura y las corridas de toros incidieron en sus creaciones. Hombre atraído por las circunstancias sociales e históricas de su tiempo, manifestó su pensamiento e ideología en su obra, así como la inconformidad y rechazo ante las injusticias; además del aspecto espiritual, emocional y sensorial que también plasmó en cada lienzo. La pintura significaba para él, libertad y la esencia misma del hombre. Estuvo en contra de la academia y las normas establecidas, a pesar de haberse nutrido de ellas. También recibió el apoyo de su padre y de Isidoro Brocos para desarrollar su talento. Y del acercamiento a la pintura española de El Greco, Velázquez y Goya que influyeron en sus primeras pinceladas y que después dejaría para la creación de telas con estilos vanguardistas.

Los años de 1893 a 1895 en los que ayudó a su padre a pintar las patas de las palomas, fueron una pieza clave que forjaría su camino en el mundo del arte. Los dibujos y retratos de esa época; los óleos que pintó durante su estancia en Barcelona y París de 1900-1904 en el periodo azul, son una muestra del empeño y alcances que tuvo entre los modernistas del siglo XX. Para que más adelante innovara y creara el cubismo, junto con su amigo George Braque.

En sus primeros trabajos se advierte una estética de la vejez que reflejó en el género del retrato. Los personajes que le sirvieron de modelo en las clases de pintura, eran parte de la familia y personas que su padre le llevaba de la calle, o que él observó en las provincias de Málaga y La Coruña. Técnica que se le denomina pintar del natural, ante el modelo o la referencia.

Durante la transición de la niñez a la adolescencia pintó la imagen de la vejez y la retomó más tarde en el periodo azul, donde plasmó ancianos de las calles de Barcelona. Personajes que vivían en la ciudad Condal y en los barrios parisinos, percibió la esencia de los mendigos, viejos y ciegos que fueron su

inspiración para transmitir una belleza de la senectud con matices distintos de acuerdo al entorno y a las circunstancias de su tiempo y espacio.

2.2 Niñez y adolescencia: primeras obras que representan la vejez

Durante su infancia y adolescencia, Picasso se inspiró en personajes de la provincia malagueña y de La Coruña para la realización de sus primeros óleos. En este capítulo se analizarán las obras que simbolizan la ancianidad, *El viejo pescador* (1895), *El diván* (1898), tres cuadros de la época azul *El viejo guitarrista* (1903), *Viejo ciego con niño* (1903), la *Celestina* (1904) y la *Suite 347* (1968) del siglo XX. Una de las premisas de la investigación es el análisis de las obras a través de la descripción de la imagen, el contexto sociocultural, el espacio tiempo en que se realizó, el *modus vivendi* e ideología del autor, las virtudes del mismo y la proyección de la obra.

El artista andaluz en su niñez (1891-1895) empezó a mostrar una técnica, destreza y habilidad en la pintura. Su padre, pintor de profesión y dedicado a la docencia, le ponía a pintar palomas y corridas de toros. Pablo no fue un alumno brillante en las letras y las matemáticas; le desagradaba la escuela y las malas notas eran inevitables. El padre al observar la facilidad que su hijo mostraba en el dibujo y el modelado lo inscribió en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de San Telmo, en donde era profesor¹³⁶. Además de las enseñanzas formales que recibió de él, también conoció al pintor Antonio Muñoz Degrain¹³⁷ quién en ese momento se encontraba en Málaga. En 1891, la familia Ruiz tuvo que abandonar Málaga debido a factores económicos y viajaron a La Coruña, donde residieron durante cuatro años.

¹³⁶ Richardson, John. *Picasso. I. Una biografía, 1881-1906*. Madrid, Editorial Alianza. 1995.560 p.

¹³⁷ Pintor español (Valencia 1840- Málaga 1924). Alumno de la Academia valenciana de San Carlos desde los doce años, fue discípulo del pintor Rafael Montesinos, aunque su formación fue esencialmente autodidacta. Allí sería compañero de Francisco Domingo Marqués, quien le retrataría años más tarde en su estudio. Artista de carácter vehemente y exaltado, rasgos que se traducirían literalmente en sus pinturas, participó asiduamente en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1862 hasta 1915, siendo sus éxitos en estos certámenes los que marcarían decisivamente la trayectoria artística del pintor. En efecto, además de recibir una mención honorífica en 1862 y una tercera medalla en 1864 por su cuadro Vista del valle de la Murta (Alcira), obtuvo sendos segundos premios en 1867, por su Paisaje de El Pardo, al disiparse la niebla, y en 1871 por La oración (ambos en el Prado). Llamado en 1870 para decorar el Teatro Cervantes de Málaga, se estableció en la capital andaluza, a la que consideró siempre como su ciudad de adopción. Allí se casaría y sería nombrado profesor supernumerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en 1879, siendo años después maestro de toda una generación de artistas, entre ellos el jovencísimo Picasso, quien le mostraría su afecto y respeto. Recuperado: José Luis Díez. [//www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/](http://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/). 2019.

Su estancia en la ciudad le permitió estudiar en el Instituto da Guarda de La Coruña, donde a su padre le asignaron las clases de dibujo y pintura. En unas vacaciones a Málaga, la familia decidió quedarse un día en Madrid, donde conocería por primera vez el Museo del Prado, y que más tarde volvería al ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Lo que cautivó a Picasso en su visita en el Prado, fueron dos lienzos de Velázquez, *El bufón don Juan Calabazas*, con deficiencia intelectual, y el enano llamado *El niño de Vallecas*, temas que caracterizarán su obra al expresar la marginación y soledad en los personajes. Y algunas obras del Greco y Goya, como lo menciona Brown: “Fue allí donde trabó conocimiento con los tres grandes maestros de la pintura española del pasado que desde entonces tendría siempre presentes como un reto: El Greco, Velázquez y Goya”¹³⁸.

Málaga y La Coruña perfilaron su vida artística, ciudades importantes en su formación pictórica de acuerdo al entorno social y cultural. Acostumbrado a la calidez de la zona andaluz y el mar Mediterráneo, la Coruña significaba una tierra fría al Noroeste de la península ibérica. Escenarios opuestos que determinarían la expresión artística en el pequeño Picasso.

La figura paternal en Picasso fue decisiva e ineludible en el ámbito moral y estético. A pesar de que Pablo nunca estuvo a favor del academicismo; la influencia de su profesor Isidoro Brocos en la etapa de su niñez marcó su vida artística y se verá reflejada en sus pinturas. El historiador Antón Castro señala que en los cursos que tomó de 1893-1894 y de 1894-1895 fue de Isidoro Brocos de quién tuvo mayor preeminencia en términos estéticos. Lo cual se observa en los álbumes coruñeses, donde se muestra la realidad social del momento y los recorridos que realizaba por las calles para encontrar los modelos de viejos y mendigos a los que retrataría en sus primeras obras. El mismo Picasso, a sus 41 años, viviendo en París, conservaba las obras que realizó durante su estancia en La Coruña. Para él tenían un valor excepcional más que las pinturas que realizó en Barcelona y en la etapa azul y rosa.

La Coruña y la incidencia de su padre en la labor académica fueron dos factores decisivos que trazaron el futuro de su pintura, a pesar de incursionar en el modernismo catalán y en las corrientes artísticas que conoció en París. El pintar viejos y retratos de hombres, siempre le recordaron a su padre. Al respecto, Brassai lo menciona en una de las conversaciones que sostuvo con Picasso: “Cada vez que dibujo un hombre, pienso, sin querer, en mi padre, porque para mí el hombre es Don José y será así toda mi vida...Llevaba barba...Y todos los hombres que dibujo los veo más o menos con sus

¹³⁸ Brown, Jonathan, *et.al. Picasso y la tradición española*. Traducción María Luisa Balseiro. España (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 1998. p. 13.

rasgos”¹³⁹. Lo cual indica que los hombres que plasmó en sus obras, fueran jóvenes, maduros y ancianos siempre tuvieron alguna peculiaridad que le recordaban a su padre, o puede considerarse un juego de introspección a partir de la imagen paternal.

Durante este periodo pintó los óleos *Viejo gallego* (1894-1895), *Cabeza de viejo (Viejo peregrino)* y *Anciano barbudo (Mendigo)* de 1895, así como el *Retrato de La tía Pepa* (1896). Existen versiones sobre los personajes que le sirvieron de modelos, se menciona que el padre de Picasso llevaba ancianos y mendigos de la calle al curso de dibujo para que Pablo los pintara. El dibujo y el retrato son los géneros en los que Pablo mostró destreza y habilidad.

2.2.1 Primeros retratos de viejos

Durante su estancia en la Coruña, Pablo pintó una serie de retratos de viejos, la mayoría eran ancianos, mendigos, pescadores y algunos miembros de la familia. El retrato fue una de las expresiones artísticas que Picasso trabajó y dominó en los primeros cursos de 1893 a 1896. En ellos mostró el tema de la vejez que retomaría más adelante en el periodo azul.

El retrato pictórico es un género que tiene una amplia tradición a lo largo de la historia del arte. Se utilizó en sus inicios para pintar personajes históricos, de la corte y de la realeza, para saber quiénes eran y tener testimonio de su legado. El uso del retrato no sólo ha sido decorativo, ha tenido otras funciones como la de representación, además de ser un registro y documento histórico. Por lo que Juan Carlos Bejarano, señala que la “necesidad de esa personificación, como mínimo física, ha hecho del retrato uno de los géneros más realistas de los existentes. Unida a su artísticidad, siempre ha ido su funcionalidad, que no es simplemente decorativa, sino representativa y documental. En casi todos los periodos del arte ha sido cultivado- salvo en aquellas etapas donde la iconoclastia religiosa lo impedía- y por esta razón a veces ha prevalecido más ésta última finalidad que la creativa”¹⁴⁰. Picasso no va a coincidir con el retrato que se realizaba por encargo de personas pudientes; él va a pintar personas de la clase social baja, aquellos de la vida miserable y pobre que se veían en las calles de La Coruña.

¹³⁹ Castro Fernández, Xosé Antón. *El Picasso coruñés como inicio inexcusable y referencia de su proyecto revolucionario (1891-1895)*. *Ars Longa*, Núm. 22, 2013. p. 218.

¹⁴⁰ Bejarano Veiga, Juan Carlos. *Entre la atracción y el rechazo: El género del retrato visto por los artistas simbolistas*. XII Coloquio de arte aragonés. “El arte del siglo XX”. Universidad de Zaragoza. p. 244.

Los retratos que realizó en los cursos del Instituto da Guarda de La Coruña fueron en diferentes técnicas: acuarelas, dibujos, tintas a pluma sepia y óleos. Específicamente, en los óleos va a mostrar una estética de la vejez en el aspecto formal, sensorial y poético. Pero no sólo es la armonía de las formas que le proporcionan belleza a la obra, es también la uniformidad del alma a la que hace referencia Cicerón como consecuencia de la virtud en lo bello. Para el filósofo, la belleza se definía en natural, artística, sensorial, intelectual y moral.

Picasso, muestra en estos lienzos una estética de la vejez a través de lo natural, artístico, sensorial, intelectual y moral que plasmó en cada pintura. Así como la representación de una vejez con distintos matices, de acuerdo a su pensamiento, creencias, conocimiento y referencias artísticas que fueron forjando su camino en el arte.

Los retratos que Picasso realizó en este periodo se caracterizan por exaltar el estado emocional de cada personaje, al profundizar en el interior de cada ser. Sobresalen los tonos oscuros y sombríos, lo cual remite a las obras de Velázquez que pintó en el género del retrato y en la pintura costumbrista. Picasso dominó el género del retrato desde la niñez. En estos retratos podemos apreciar un realismo, el contraste de luz que ilumina los rostros de los ancianos con un fondo oscuro, lo cual tiene una incidencia en el tenebrismo de Velázquez. Además de la influencia que tuvo de su padre y de los primeros profesores.

El hombre viejo o *Viejo gallego* es uno de los primeros retratos que Picasso realizó durante el último año que residió en La Coruña. El retrato del viejo mide 15.8 X 15.5 cm y lo pintó a finales de 1894 principios de 1895. No existe referencia alguna sobre el personaje, si era un mendigo que vivía en las calles de la ciudad o una persona importante de la época. Pertenece a la línea de retratos de ese periodo, tampoco está documentado si este óleo se expuso en la Exposición que se llevó a cabo el 20 de febrero de 1895 en los escaparates de la calle Real de A Coruña. Probablemente haya estado en la muestra por la fecha de la exposición y el año en que lo pintó Picasso.

El viejo gallego es un trabajo excepcional, minucioso y expresivo. La composición en tonos marrones de la vestimenta del viejo contrasta con el fondo oscuro entre negro, gris y amarillo difuminado. Resalta el rostro del anciano, la barba y las facciones finas, el color rosado de las mejillas y el cabello cano.



Fig. 14. *Viejo gallego*. 1894-1895.

El óleo se encuentra en Nueva York, el abuelo de la actual dueña se lo compró directamente a Picasso. La obra ha permanecido en Estados Unidos y París alrededor de 25 años. Picasso despliega su trayectoria con los dibujos y retratos que hizo en esta época. Los retratos de los ancianos dan pauta a una estética de la vejez en su obra y que más tarde regresará en el periodo azul. Al respecto, Joan Abelló dice: “Precisamente, fue en Galicia, en la Coruña donde aprendió a pintar y ser un artista”¹⁴¹.

¹⁴¹ *Emerge, retrato de hombre viejo, un Picasso inédito*. Recuperado: www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales. 18-02-2016.



Fig. 15. *Anciano barbudo (Mendigo)*.1895.

El anciano barbudo es uno de los óleos sobre lienzo de 48 X 36 cm que Pablo pintó en 1895 en La Coruña. La obra se encuentra en el Museo Picasso de Barcelona. Pertenece a la serie de viejos de estilo coruñés. Seguramente es una de las obras que expuso en la primera muestra en La Coruña.

Es importante destacar la expresión del anciano, la mirada profunda y los rasgos finos; la barba larga y abundante, el bigote y el poco cabello que se pierde en la amplia frente del personaje. La vestimenta en color café contrasta con el fondo oscuro que se va difuminando a un gris claro. El viejo barbudo es uno de los mendigos que caminaba por las calles de La Coruña. El tema de la vejez y la pobreza nos remite a las obras que pintó en la época azul. Los personajes marginados y excluidos fueron inspiración en la obra de Pablo.

En este tipo de telas, Picasso incurre en la pintura española que observó en el Museo del Prado, así como la influencia que ejerció su tutor y los profesores de las Escuelas de Arte. Estilo realista que predominó en el siglo XIX y que se aprecia en las obras de este periodo. Además de sobresalir el naturalismo en cada uno de los ancianos.

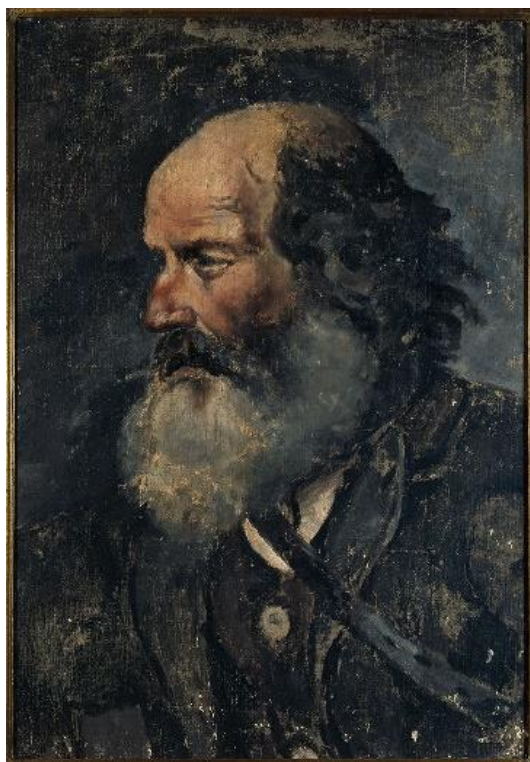


Fig.16. *Viejo peregrino*. 1895.

El viejo peregrino es un óleo sobre lienzo de 52 X 37 cm que realizó Picasso en 1895. Lo resguarda el Museo Picasso de Barcelona. El personaje es un adulto mayor que habitaba la ciudad de Coruña. El anciano se caracteriza por estar de perfil, resalta la barba y la frente amplia con arrugas. En el lado inferior izquierdo de la obra resalta un tono azul que se degrada hacia un gris en la parte superior. La vestimenta del viejo está desgastada y rota, simboliza el peregrinaje que ha realizado de un sitio a otro. El fondo de la composición en esta serie de retratos es oscura y sombría. Pablo capta el estado emocional del personaje, desde la mirada cándida de un niño que observaba el entorno social y cultural que predominaba.

La presencia de luz y sombra es una característica que se aprecia en la época del tenebrismo de Diego Velázquez. Picasso conoció la obra de éste artista barroco a temprana edad. También se observa cierta influencia de Goya en la atmósfera oscura y en el tema de la vejez. El deterioro corporal como símbolo de pobreza y desamparo.

Picasso realizó retratos donde sobresale el perfil de cada personaje, no es el típico retrato frontal y de mirada directa hacia el espectador. Predomina la naturalidad en los rostros.



Fig. 17. *La tía Pepa*, 1896.

La tía Pepa es un retrato que Pablo pintó por encargo del tío Salvador en el verano de 1896 en Málaga, cuando tenía 15 años. Es un óleo sobre lienzo de 57.5 X 50.5 cm. Se encuentra bajo el resguardo del Museo Picasso de Barcelona. El nombre verdadero de la tía era Josefa Ruiz Blasco, hermana del padre de Pablo.

Picasso consiguió que posara para él, al parecer era una especie de ogro femenino, completamente intratable, beata y solterona que vivía con los familiares paternos. Esa actitud, tal vez se debía a que tenía una pierna paralizada, resultado de alguna enfermedad.

El óleo es considerado uno de los más representativos que Picasso realizó durante su niñez, el juego de luz en el rostro y el color cromático profundizan en el perfil psicológico del personaje. Sobresalen las ondas en el rostro de la mujer que sugieren movimiento y contrasta con la capa de invierno y la cofia de encaje que lleva sobre la cabeza. Al respecto, Josep Paula i Fabre señala, “el retrato de la tía Pepa es una obra maestra del periodo de formación de Picasso en la que el virtuosismo rivaliza con la profundidad, como si ambos quisieran primacía”¹⁴². Por lo que ambos, son exitosamente reflejados en el retrato de la tía Pepa, esa mujer que se asume pensativa, seria y en una composición sombría.

¹⁴² Palau i Fabre, Josep. *Picasso Vivent (1881-1907)*. Barcelona, Poligrafía, 1980.

2.2.2 *El viejo pescador, 1895*

Picasso en sus inicios muestra una formidable técnica; se mantuvo lejos de la formación académica, a pesar de tener una gran influencia del naturalismo. No fue afecto a las Escuelas de Arte. A pesar de ello se matriculó en las que su padre le había recomendado. En todas fue admitido, como en la Escuela de Artes y Oficios de San Telmo, el Instituto da Guarda de La Coruña, en la Academia de Artes de Barcelona y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Jamás le agradó la escuela y siempre estuvo en desacuerdo con la instrucción académica, pese a que su padre quería que fuera un pintor académico; en parte porque el padre nunca destacó como artista, sino solo fue pintor de bodegones.

En el verano malagueño de 1895 surgió la obra *El viejo pescador*, la cual pintó a los 14 años donde representa la vejez. El modelo se apellidaba Salmerón y había sido alquilado para que Picasso lo pintara. La obra muestra un trabajo extraordinario de un adolescente precoz e inquieto, que no deseaba ir a la escuela para formarse en las letras o la música, dejaba claro que sería pintor y esta obra demuestra la genialidad. Influenciado por su padre José Ruiz Blasco, Picasso seguiría los pasos en el academicismo y más adelante tendría un estilo manierista, “a la manera de Picasso”. El historiador del arte Ruíz Gomar señala que el manierismo es la manera en que cada pintor realiza su propio estilo, el cual va configurando con referentes que guarda en el pensamiento sobre otras obras y pintores, de ahí que se mencione “a la manera de”; aunado al entorno cultural que incide en el proceso creativo del pintor. Toda la información que ha recibido el artista genera una discusión introspectiva de aceptación o negación donde va trazando su línea particular y definitoria en su forma de pintar. Existe una anécdota sobre el anciano que pintó:

El tío Salvador, que le había asignado una especie de beca por valor de 5 pesetas diarias, cantidad nada desdeñable en aquella época, le cedió una habitación en sus oficinas como estudio, y le facilitó un viejo marino para que posase como su modelo. Picasso le hizo un retrato maravilloso (que también conservó siempre con sumo aprecio), pero la verdad es que el pobre tío Salvador se vio muy apurado para buscar nuevos modelos...con prisas extraordinarias...¡porque Pablito había terminado el retrato del viejo marinero casi en menos que canta un gallo!¹⁴³

El tío llevó a casa uno de los marinos, al parecer Pablo lo conocía y le sirvió de modelo para retratar la vejez. Obra que refleja el dramático estilo realista

¹⁴³ Cardona Castro, Francisco Luis. *Picasso*. Madrid, Edimat Libros, 2002. p. 26.

de los maestros que había visto en el Prado. Es una narrativa donde los tipos humanos pintorescos intervenían en las expresiones de los artistas del siglo XIX. Tendencia que surgió en toda Europa y que Picasso captó al retomar lo peculiar y urbano de cada región que conoció durante su infancia y adolescencia.



Fig. 18. *El viejo pescador*, 1895.

El *Viejo pescador* de 1895 es un óleo sobre lienzo de 82 X 62 cm, que resguarda el Museo de la Abadía y Santuario de Montserrat en Barcelona. En esta obra Picasso retrata uno de los pescadores que habitaban la costa de Málaga. Donde el anciano sentado con la mirada retraída, abstraído, refleja el cansancio de la última pesca en la costa de Málaga o La Coruña. La espera de una abundante pesca bajo el sol manifiesta el color cobrizo y curtido de la piel, las arrugas, así como la barba encanecida y el ralo cabello. El manejo de luz y sombras, de aspecto suave refuerzan la eficacia de los valores plásticos, sin recargar la sensación de volumen, en una atmósfera tenebrista que se advierte en la vestimenta, así como en los pliegues de la camisa blanca y el detalle de no haberla concluida. El color blanco simboliza la pureza, la paz y

virtud de la ancianidad. La lectura del pantalón gris desvanecido se interpreta como pasividad y resignación en la vejez, además de melancolía. La camisa y pantalón desgastados simbolizan las jornadas diarias en el mar. Picasso en esta obra, no solo expone los rasgos físicos del anciano, si no que va más allá y profundiza en su interior. A su corta edad capta el estado psicológico de la senilidad del personaje. Se advierte una genialidad artística.

En la composición resalta el color ocre difuminado que crea la sensación de perspectiva. El ocre o marrón simboliza lo masculino y el equilibrio; es realista como el color de la tierra que pisamos y se relaciona con la piel curtida del anciano.

En el cuadro sobresale un fondo vacío, es una constante encontrar estos vacíos sin línea de horizonte en toda la obra de Picasso. Representó al anciano con cierta peculiaridad a partir del color, la luz y sombra que se observa en toda la obra, estilo que recuerda a Diego Velázquez, exponente del barroco español y a quién Picasso admiró. Asimismo, las pinceladas recuerdan a Joaquín Sorolla, pintor valenciano, que se caracterizó en la técnica del luminismo y el impresionismo. Es una pintura naturalista, al gusto de la tradición decimonónica.

Picasso pinta esta obra en el entendido de que “pintar del natural”, se refiere a trabajar directamente ante la referencia, ante el modelo. En esta época realizó una inmensa cantidad de obras, de todos los estilos. Nunca dejó de crear, aunque más adelante sucumbiría en la vida bohemia.

Existen estudios donde se menciona que el cuadro lo terminó en La Coruña ya que no está fechado. Está firmado como P. Ruíz, en este tiempo aún no decidía signar como Picasso, fue hasta su estancia en Barcelona cuando firma como Picasso. Al respecto, Lupina Lara señala: “Según se cuenta, en esa época surgió en él la preocupación acerca de su firma. No le agradaba firmar Pablo Ruíz. Le parecía más interesante y más agradable al oído y a la vista el apellido Picasso. Consideró que le daría cierto carácter a su firma. Así lo afirmó el propio Picasso a su amigo Brassai, enfatizando: ¿Se ha fijado en las dos eses de los apellidos de Matisse, Poussin o del aduanero Rousseau?”¹⁴⁴. Expertos sobre la obra de Picasso, en especial del periodo coruñense, señalan que realizó cuadros de ancianos, donde posaron sus tíos y su padre. Pablo percibía todo lo que acontecía a su alrededor, contemplaba detalles, personas y lugares, logrando transmitir la esencia de la persona.

¹⁴⁴ Lara Elizondo, Lupina. *Referencias de Picasso en México, ocho pintores (1900-1950)*. México, Banco de México, 2005. Promoción de Arte Mexicano. p. 39.

Los paseos por la ciudad y las calles documentan la dedicación que mantuvo con el ejercicio plástico a través de las obligaciones escolares. Destaca la disciplina y metodología que recibió del modelo Brocos y que plasmó en los lienzos a partir de un análisis de la realidad del mundo. Sobresale el estilo retratista en este periodo coruñés. Picasso era un versátil retratista que contemplaba y expresaba en sus pinturas las costumbres del acontecer diario. Muestra de ello son los óleos de sus familiares y la gente de Galicia. Por lo que Antón Castro menciona que “el retrato adquiere una dimensión especial y ésta viene definida por la maestría impropia de su edad. Desde el desmenuce psicológico que desnuda el alma de la persona, con rasgos sumarios de lápiz, hasta los óleos que reconstruyen una idea real y acabada de la representación en el sentido más clásico, pero un clasicismo que escapa a la gélida mimesis”¹⁴⁵. El mismo Picasso en su etapa de vejez expresó que la pintura coruñesa fue la que dio pauta a las nuevas expresiones de los siguientes periodos. John Richardson, uno de los biógrafos de su infancia, menciona: “Picasso siempre se hizo acompañar por sus cuadros fetiche de A Coruña, como *La niña de los pies descalzos* y de algunos de los retratos de los viejos y mendigos de las calles coruñeses”¹⁴⁶.

Se observa que Picasso otorgó un nuevo sentimiento al retrato, en relación a un enfoque emocional, tal vez sea la mirada simple sin prejuicios, propia de un niño de más de trece años. Es una mirada pura y transparente que plasma la realidad del personaje.

2.2.3 Barcelona

En ese mismo año, 1895, después de la estancia vacacional en Málaga, la familia Ruiz Picasso se trasladó a Barcelona. Al padre de Pablo lo transfirieron para dar clase en la Academia de Artes. La familia había crecido con el nacimiento de las hermanas de Pablo y la situación económica no era favorable; el cambio de residencia vendría bien para todos y en especial para ese joven que destacaría en la pintura. En ese tiempo la ciudad se caracterizaba por ser el centro de reunión de los grupos de artistas e intelectuales como en París, sobresalía en Barcelona el estilo modernista que se respiraba en las construcciones, calles y edificaciones de todos los barrios catalanes, estilo *art nouve*.

¹⁴⁵ *Op. Cit.* Castro Fernández, Xosé Antón. p.225.

¹⁴⁶ *Ibidem.* p. 212.

El modernismo o *art nouveau* es un movimiento artístico que surge a finales del siglo XIX y principios del XX. Este movimiento fue denominado como Modernismo en España mientras que en el resto de Europa recibirá otros nombres en función del territorio: en Francia recibió el nombre de “arte nuevo”o Art Nouveau, en Italia se denominó Arte Libero, Liberty o floreale, en Inglaterra Modern Style, en Alemania Jugendstil, en Austria Secession...mientras que en España bajo el nombre de modernismo tuvo un desarrollo especial en la zona de Cataluña gracias a la burguesía catalana y a figuras como Domench o Gaudí. El modernismo se moverá principalmente por unos ideales estéticos, la búsqueda de la exaltación de la belleza, el uso de nuevos materiales y un gusto por ensalzar lo que se entendió por modernidad. El *Art nouveau* o modernismo se desarrollaría en el periodo que recibió el nombre de Belle Epoque, tuvo su auge entre 1890 y 1910 y se vio envuelto en una atmósfera de positivismo y optimismo en el progreso científico industrial que parece ser capaz de dar respuesta a cada una de las necesidades humanas. Este estilo abarca todas las disciplinas artísticas, como en la arquitectura, joyería, pintura, artes gráficas, cerámica, mobiliario e interiorismo¹⁴⁷.

Picasso conoció a personalidades del mundo del arte y la literatura que serán importantes en su formación artística. En esa época, en Barcelona existían dos grupos: El grupo de los modernistas catalanes integrado por Isidro Nonell, Miguel Utrillo, Ramón Casas, Sebastián Junyer Vidal, Manolo, Ángel y Mateo Soto, Ángel Sabartes, Santiago Rusiñol y Joan Maragallas. Este último, poeta, quién lo introdujo al pensamiento nietzscheano, a través de la burla hacia la burguesía, la actitud fatalista de la vida y el rompimiento de los valores para la construcción de un mundo feliz. Asimismo, existía el grupo de la generación del 98. También conoció a Rimbaud, Verlaine y Mallarmé. Por esta razón, compartió las ideas de los modernistas.

2.2.4 Los modernistas

Los modernistas radicales estaban en contra del estado constitucional que imperaba en su país, de ahí que se conocían como los separatistas y cosmopolitas debido a que no estaban de acuerdo que la nación siguiera con ideas de antaño, en un provincialismo que no permitiera avanzar en su desarrollo en comparación con otros países de Europa.

¹⁴⁷ Recuperado: www.artec.es/modernismo-o-art-nouveau. 2019.

En general, los modernistas catalanes creían en una sociedad sin Estado y sin propiedad privada, donde fuera inexistente todo tipo de sistema político institucional. Picasso era simpatizante al igual que los modernistas del grupo anarquista catalán dirigido por Alesandro Lerrux. Participó en manifestaciones, mítines y reuniones que estaban a favor de la destrucción del orden social y opresor de los pobres y de los artistas. El anarquismo había adquirido gran fuerza en Europa, lograron aterrorizar al viejo continente con su extremismo. Muchos obreros e intelectuales se sintieron atraídos por este movimiento. El trabajador quería la exterminación de la autoridad que los explotaba y mantenía marginados; por su parte el grupo intelectual encontró en las lecturas de Kropotkin¹⁴⁸ y Bakunin los principios teóricos del anarquismo para contrarrestar el sistema social y político que imperaba.

Piotr Alexeiévich Kropotkin fue un revolucionario y teórico del anarquismo ruso. Adoptó las ideas anarquistas, influido por Proudhon y Bakunin. En 1872 se afilió a la Primera Internacional, en cuyo seno apoyó la corriente anarquista de Bakunin, en contra del liderazgo de Marx¹⁴⁹. Para Frank Mintz, “El pensamiento de Kropotkin penetró en España a través del concepto de comunismo libertario que suplantó el colectivismo de Bakunin, de cada uno según su trabajo, porque se apoyaba en un estudio global de la sociedad, que sigue exacto y vigente hoy, y de sus posibilidades tecnológicas desviadas hacia las minorías oligárquicas, políticas, con una parte para la necesaria corrupción y represión de los explotados, bases del capitalismo”¹⁵⁰. Mientras que para Bakunin, Francia, España e Italia eran países con capacidades revolucionarias.

Mijail Alexandrovich Bakunin se consideraba un anarquista, enemigo del marxismo y del socialismo científico. Alejado de la política en su juventud, se inclinó poco a poco hacia el radicalismo pequeño-burgués. Sus concepciones anarquistas se dibujan con precisión durante la década de los sesenta, luego de su segunda emigración después de su fuga de Siberia. En 1872 fue excluido de la Primera Internacional por sus ataques anarquistas contra el marxismo como teoría y táctica del movimiento obrero. Las ideas filosóficas y sociológicas de Bakunin, sobre las cuales fundaba su anarquismo, constituían una mezcla de materialismo, de idealismo y de metafísica.

¹⁴⁸ Recuperado: www.filosofia.org/enc/. 1984.

¹⁴⁹ Recuperado: www.biografiasyvidas.com. 2004-2019.

¹⁵⁰ Mintz, Frank. *Las influencias de Bakunin y Kropotkin sobre el movimiento libertario español*. HAOL, Núm. 21, 2010. p. 84. Recuperado: www.historiactualonline.

2.2.5 Generación del 98

La generación del 98 se denominó a un grupo de intelectuales españoles, especialistas en literatura, quienes redefinieron el concepto de nación a través de su arte. Entre los miembros más destacados estaban Unamuno y Azorín. Este grupo buscaba revitalizar a España a través de los valores espirituales contenidos en el arte y las tradiciones. Se basaban en el ideal de respeto hacia las diferencias regionales y pretendían unificar el país como nación.

El grupo estaba conformado por un sector que no concebía la situación política y social en la que se encontraba España; aunque varios de ellos trabajaban para el estado. La inestabilidad política se observaba en los movimientos catalanes y vascos que presionaban con los sindicatos encabezados por anarquistas y socialistas.

La guerra de hispanoamericana se extendió de abril a agosto de 1898 y fue mediante una serie de campañas militares que los Estados Unidos asumió el control de las colonias españolas. Los intereses económicos de España se vieron afectados ante la explosión de un barco de guerra que Estados Unidos había enviado a Cuba. Esta situación contribuyó a que se perdiera la guerra y con la firma del Tratado de París entre Estados Unidos y España se acabó la guerra y Cuba se independizó. Esta condición la conoció Picasso más de cerca al ser partidario de los modernistas catalanes.

En el campo de la literatura abogó por retomar los autores medievales y de la Edad de Oro, criticaron las ideas filosóficas de Nietzsche, Schopenhauer y Kierkegaard. Lo que se buscaba con la literatura nacional era la verdad y no sólo un placer estético. La preocupación de la generación era que España debía recuperar el nacionalismo a partir de la literatura y que el país saliera de toda la problemática política y social que vivía. Por lo que era necesario la restauración de la identidad nacional.

En ese ambiente, Pablo siguió pintando, aunque sus inquietudes comenzaban a diferenciar del mundo académico. Su padre seguía invitándolo a pintar retratos y cuadros de contenido histórico y anecdótico. Alicia Azuela menciona: “Picasso escogió al de los modernistas catalanes, quienes lo iniciaron en el mundo mágico del simbolismo, abriéndole las puertas al camino que le permitiría expresar en forma independiente su creatividad. Con los modernistas catalanes descubrió un nuevo mundo dentro del universo del arte,

fue por primera vez consciente de la realidad histórica que España entonces vivía”¹⁵¹.

En un principio su padre le alquiló un departamento, cerca de la Barceloneta, para que siguiera pintando, etapa en la que su pintura aún denotaba una influencia academicista. Sin embargo, al conocer otras concepciones artísticas se alejó de la tutela paternal y se mudó a otro espacio más alejado de la familia y de esa manera pintar libremente. La atmósfera que se respiraba en Barcelona era de libertad en todos los ámbitos artísticos, lo cual influyó en la postura de Pablo. Comenzó una nueva etapa, donde la sensibilidad, la espiritualidad y los personajes de la vida cotidiana serán elementos que reflejara en su pintura. Vagabundos, marginados, ciegos y viejos son una constante en los lienzos de la primera etapa del siglo XX. La preocupación social y la justicia serán los preceptos que lo guiarán para la realización de las obras, además de una postura política comunista.

Comenzó a tener dudas sobre las posibilidades que el realismo academicista le ofrecía e inició la búsqueda de su expresión artística en el mundo de los símbolos. Fue a partir de unirse al grupo de los modernistas que sus inquietudes por la pintura comenzaron a cambiar. Se vislumbraba una nueva e innovadora propuesta plástica que se vería reflejada más tarde en el cubismo.

Realizó diversos retratos de sus padres y sobre escenas de la vida cotidiana, los alrededores del mercado y la estación del ferrocarril, así como de distintos espectáculos de pescadores como en su obra *Playa de la Barceloneta* (1896). Con estas obras Pablo comenzó a brillar entre el público catalán y obtuvo Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897 y la Medalla de Oro en Málaga con la pintura *Ciencia y Caridad* (1897). Fue conquistando reconocimiento y por esta razón su tío Salvador le ofreció pagar sus estudios en Madrid para continuar desarrollándose y preparándose.

En 1897 el viejo continente estaba culturalmente dividido en dos mitades: una era la conservadora inmovilista y metódicamente arraigada a lo de siempre; la otra amaba profundamente los cambios que suponían una forma distinta de explicar las cosas... Eran muchos los que detestaban sentirse controlados por el academicismo y luchaban con entusiasmo para abrir camino a sus propios conceptos.

¹⁵¹ Azuela, Alicia. *Picasso en Barcelona*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas: UNAM. Vol. 50, 1982. p. 267.

Después de pasar otro verano en Málaga, el joven de 16 años llega a la ciudad de Madrid para ingresar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1897. Fue breve el tiempo en que asistió a los cursos; la disciplina académica y la rigidez de las clases lo orillaron a abandonar los estudios. El tío Salvador al enterarse de la decisión, dejó de enviarle la ayuda económica y lo poco que recibía de su padre no le alcanzaba para comprar materiales. Fue una época complicada para Picasso, por lo que algunas ocasiones tuvo que pintar al reverso o encima de sus propias obras. Su vida se centró en caminar por las calles, conocer los burdeles, las tabernas y los tugurios, la vida cruel y dura de la gente abandonada, la miseria humana en su máximo esplendor. Ese transitar le produjo caer enfermo en el invierno, padeció de escarlatina, enfermedad incurable en ese tiempo. Su hermana se trasladó a Madrid para cuidarlo, y al llegar el verano regresaron a Barcelona.

A su regreso, en 1898, se reunió con la familia y los amigos, entre los que se encontraban Carlos Casagemas y Manuel Pallarés y Grau. Este último, al verlo enfermo lo invitó a pasar una temporada en una casa que tenía en Horta de San Juan, lugar que le ayudaría a reponerse de salud y a tener contacto con la naturaleza. Al respecto, la historiadora Lara señala: “Fue una de las experiencias más sustanciosas de su vida, la cual enriqueció no únicamente su conciencia sino también su manera de observar las cosas, empezando por comprender sus formas exteriores y después, penetrando en ellas hasta advertir su más pura esencia. Además fue en ese lugar donde logró, sin proponérselo, liberarse por completo de esa visión realista y tradicional, dejando a un lado las indicaciones académicas para pintar según le invitaba su voluntad de hacerlo”¹⁵³. La sencillez de su experiencia en Horta le dio sentido a la autenticidad en su expresión artística.

¹⁵² Lara Elizondo, Lupina. *Referencias de Picasso en México, ocho pintores (1900-1950)*. México, Banco de México, 2005. Promoción de Arte Mexicano. p. 37.

¹⁵³ *Op. Cit.* Lara Elizondo. p. 40-41.

2.2.6 Els Quatre Gats

Picasso se integró al grupo Els Quatre Gats que se reunía en la bohemia cervecería que llevaba ese nombre. “El 12 de junio de 1898 tuvo lugar en Barcelona un acontecimiento de importancia fundamental para la vida artística y cultural: la inauguración del establecimiento conocido como “Els 4 Gats” en la planta baja de la Casa Martí de Puig i Cadafalch, sita en la esquina de la calle Montsió con el pasaje del Patriarca. Se trataba de una recreación del “Chat Noir” de París”¹⁵⁴. Lugar donde se congregaban los intelectuales catalanes que compartían ideas revolucionarias. Su amigo Jaime Sabartés fue quien lo introdujo en Els Quatre Gats. Allí conoció a Santiago Rusiñol, Miguel Utrillo y a Ramón Casas.

Santiago Rusiñol, fiel pintor y escritor español, que introdujo las nuevas tendencias artísticas francesas a Cataluña. Junto con Ramón Casas y Hermen Anglada Camarasa conformaron el grupo modernista catalán. Realizó los primeros estudios en el Centro de Acuarelistas de su ciudad natal. En París tuvo la oportunidad de aprender junto a Pierre Puvis de Chavannes, por lo que se familiarizó con el simbolismo y la pintura al aire libre. Fue un pintor de paisajes y por lo tanto receptivo al impresionismo, sin embargo, no se le cataloga como un pintor de este estilo. Su obra se caracterizó en el paisaje rural y urbano, donde en un principio integraba la figura humana. En España fundó en Sitges el taller-museo de Cau Ferrat, lugar donde experimentaba con la luz y solía acudir a las tertulias que se organizaban en Els Quatre Gats. En 1908 recibió la medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes por la obra *El cenador*, inspirada en los jardines de Aranjuez. Se le conoce como el pintor de los jardines de España.

Otro crítico, cartelista y promotor cultural fue Miguel Utrillo i Morlius, quien formó parte del núcleo más destacado del modernismo en Cataluña. Durante su estancia en Montmartre convivió y consolidó su amistad con Santiago Rusiñol y el escultor Enric Clarasó. En 1897 intervino en la organización de la IV Fiesta Modernista en Sitges y se dedicó a promover numerosos actos culturales en la famosa cervecería Els Quatre Gats, cenáculo del grupo modernista catalán. Se reconoce su participación en el teatro de sombras chinescas *The théâtre des Ombres Parisiennes*. Colaboró con Ramón Casas en el anuncio de las sesiones de sombras chinescas de los Quatre Gats y con Santiago Rusiñol en el libro *Fulls de la Vida*.

Ramón Casas, estudió con Joan Vicens en la Lonja de las Artes y en 1881 se convierte en el dibujante e ilustrador de la revista *L'Avenc* donde trabajaba como corresponsal en París. Estudió en la Academia de Durand con Eugéne

¹⁵⁴ Triado, Juan Ramón. *Picasso*. 2000. p. 12.

Carrière y Pierre Puvis de Chavannes. En las tertulias a las que asistía del café Els Quatre Gats conoció al millonario William Deering, quien se convirtió en su mecenas y le encargaba obras de arte. Su estilo es considerado en el postimpresionismo. Fue un excelente retratista, de diferentes tipos de mujeres, como la gitana, la manola, entre otras. También realizó una serie de retratos al carbón de músicos, escritores y pintores de la época. Es uno de los máximos representantes del modernismo catalán que se refleja en los carteles publicitarios que realizó para firmas comerciales.

Entre los trabajos que realizó Picasso durante ese tiempo fue el cartel que anunciaba la cervecería para el dueño del local, Pere Romeu, y ahí mismo tuvo la oportunidad de exponer varias acuarelas y dibujos, la mayoría retratos de los asiduos clientes al lugar. En febrero de 1900, Picasso realizó su primera exposición en Els quatre gats, conformada por 25 retratos a carboncillo y dibujos. En los cuales aparecen Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Pere Romeu y Jaume Sabartés. Los dibujos y retratos mostraban influencia de Toulouse-Lautrec, del impresionismo de Munch y del posimpresionismo de Van Gogh.



Fig. 19. *Cartel Els Quatre Gats*. 1899-1900.



Fig. 20. *Jane Avril. Jardín de Paris*, 1893.

Un ejemplo es el cartel que pintó Picasso para Els Quatre Gats, donde el aspecto formal, los colores y el tema sobre la vida bohemia tenían como referencia el *Jardín de Paris* de 1893 de Toulouse Lautrec. En el cartel sobresalen las líneas de contorno negras que envuelven las formas ondulantes y coloristas, confiriendo al dibujo un carácter estilizado.

Picasso dibujó a sus amigos y colegas que visitaban Els Guatre Gats, artistas consagrados, escritores y los que se iniciaban en el ejercicio plástico. Los retratos que realizó pertenecen a una serie de acuarelas y tintas a pluma sepia, de pequeño formato, algunos con fondo oscuro y de corte humorístico. Cada lámina es una síntesis de la esencia de cada personaje, lo cual fue forjando su propio estilo.



Fig. 21. *Retrato de Jaume Sabartés*, 1900.



Fig. 22. *Joan Vidal Ventosa*, 1899-1900.



Fig. 23. *Santiago Rusiñol*, 1899-1900.



Fig. 24. *Josep Rocariol Faura*, 1899-1900.

Los carteles, dibujos y retratos que hizo sobre los miembros de Els Quatre Gats para revistas y diarios tenían una peculiaridad propia con influencia de los artistas de vanguardia. Es notable el estilo modernista que proyectaba el andaluz en las diferentes expresiones artísticas. La estancia en Barcelona y el acercamiento que tuvo Picasso con los modernistas le ofrecieron un panorama más amplio sobre las corrientes pictóricas que estaban en auge en Europa.

El modernismo y expresionismo son algunas de las tendencias pictóricas que se observan en las obras que Picasso realizó durante los primeros años del siglo XX. En estas obras sobresalen los tonos marrones, rojos y naranjas que también se advierten en Edvard Munch y Toulouse Lautrec.

La corriente modernista se caracterizó por la ostentación decorativa. Trabajó principalmente en el vidrio, el papel pintado y el cartel. Fue un arte comprometido con la revolución industrial. El cartel fue un motivo modernista que sirvió para anunciar los espectáculos a los que asistía la burguesía, y a la vez fue un medio de propaganda política e ideológica. También anunciaba los productos industriales. Uno de los cartelistas destacados franceses fue Toulouse Lautrec, quién ejerció durante mucho tiempo influencia en otros artistas. En el caso de España sobresalieron Ramón Casas, Santiago Rusiñol y Hermenegildo Anglada i Camarasa.

Con respecto a la pintura de Edvard Munch, ésta se definió por la estilización de la figura, la prolongación de las líneas y la intensidad cromática en sus obras. Su estilo pictórico ha sido considerado uno de los modelos estéticos del expresionismo de las primeras décadas del siglo XX. Atraído por Paul Gauguin y Toulouse Lautrec, Picasso comenzó a acentuar la expresividad en las líneas, reducir las formas y hacer uso del símbolo, además del uso naturalista del color. El fallecimiento de su madre y hermana generarían en él proyectos artísticos como: La versión de *La niña enferma* que muestra a su hermana mayor, Sofí y a su tía Karen. Las similitudes de Picasso con Munch se van a advertir en la estilización de las figuras, en los tonos sombríos y en ocasiones en la temática.

El expresionismo surgió en Alemania y se manifestó de forma más destacada en zonas como Dresde, Berlín y Munich. El expresionismo como corriente pictórica no fue homogéneo en las distintas etapas del movimiento. “Más que un estilo con características propias comunes fue un movimiento heterogéneo, una actitud y una forma de entender el arte que aglutinó a diversos artistas de tendencias muy diversas y diferente formación y nivel intelectual. Surgido como una reacción al impresionismo, frente al naturalismo y el carácter positivista de este movimiento de finales del siglo XIX los expresionistas

defendían un arte más personal e intuitivo, donde predominase la visión interior del artista”¹⁵⁵. Los artistas plasmaron en sus obras lo subjetivo, profundizaron en lo interno y espiritual. El manejo de las emociones fue imprescindible en este movimiento, donde permeó la tristeza y la depresión, además de reflejar la parte sombría y oscura del dolor como lo representó Munch en varias obras.

El expresionismo alemán dio prioridad a la experiencia emocional y espiritual de la realidad; fue una forma de arte visionario, místico e interiorizado. En esta época se valora y publican monografías y estudios sobre figuras de la historia del arte que se vinculan con la estética expresionista, tal es el caso de artistas como: Grünewald, Goya y El Greco. En ese momento, también estaban en auge Brueghel y El Bosco. Estos artistas fueron el precedente para la revelación del Expresionismo.

Esta tendencia expresionista la observamos en el lienzo *El interior de Els Quatre Gats* de Picasso donde los tonos sombríos como el negro, gris y azul sobresalen en la composición y contrastan con el rojo que denota la falda de la mujer con la blusa y la vestimenta negra de los personajes; en el fondo se aprecian las ventanas de color blanco y naranja con el azul de la pared en la obra. La temática sobre los bares fue una constante en la pintura picassiana durante los primeros años en París.

Los tonos marrones, rojos y naranjas que Picasso utilizó en este periodo también se observan en el óleo *La danza de la vida* de Munch, sobresale la figura estilizada de las personas y la intensidad cromática en la escena dramática. En el caso de Toulouse Lautrec es notable el color naranja en la obra *el Moulin Rouge* de 1892-1895, acompañado del tono negro y el verde esmeralda, destacan las formas y la expresividad en la línea. Representantes de la bohemia que se vivía en París.

¹⁵⁵ Lafón, Zuriñe. *El expresionismo y sus precedentes*. Recuperado: www.elarteporelarte.es/clases-cultura-visual/el-expresionismo-y-sus-precedentes/. 8 de diciembre, 2011.



Fig. 25. *Interior de Els Quatre Gats*, 1900.



Fig. 26. *Moulin Rouge*, 1892-1895.



Fig. 27. *La danza de la vida*, 1899.

Picasso se enteró de la derrota de España frente a los estadounidenses, donde perdió las colonias que aún le quedaban: Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam, situación complicada para la nación española. “Esta derrota impactó profundamente a los españoles que desde la monarquía en 1873, habían tomado una actitud de desilusión y nostalgia frente a la pérdida de su poderío internacional”¹⁵⁶. Suceso que perturbó a Picasso y al grupo de los intelectuales, además del desastre en la guerra, estaba la ineficiencia del gobierno para solucionar los problemas de injusticia y pobreza que vivía la clase obrera y campesina y de la pésima situación financiera por la que atravesaba el país. Entre los representantes de esta reacción se encontraban el de la generación del 98 y el grupo modernista catalán.

2.2.7 Exposición Universal de París

Pablo era un joven inquieto y le gustaba conocer ideas nuevas, convivir con intelectuales y escritores, lo cual le permitió incursionar en el universo del arte, la poesía y la espiritualidad. Escuchaba las conversaciones de sus amigos de Els Quatre Gats sobre la capital del arte que era París, la emoción y pasión con la que se referían a la ciudad hizo que decidiera conocerla.

El 12 de noviembre de 1900 se clausuró *La Exposición Universal de París*, magno evento donde se exhibían los últimos avances tecnológicos, científicos y del arte. Se expusieron las mejores obras de los diferentes países del mundo y en el pabellón de España se mostró un cuadro de Picasso, *Los últimos momentos* que más tarde fue borrado y repintado con el título de *La vida*, 1903. Un mes antes de la muestra, en octubre, Picasso arribó con Carlos Casagemas a la ciudad parisina para conocer los detalles de la exposición y los lugares que frecuentaban el círculo de intelectuales.

Carles Casagemas i Coll, artista y escritor catalán. Hermano de la compositora Luisa Casagemas. Es considerado uno de los artistas más singulares en el marco de la segunda generación modernista. Su principal referente artístico fue Isidre Nonell. En 1899 conoció a Pablo Picasso, con quien mantuvo una estrecha amistad y se establecieron conjuntamente en un estudio en la calle Riera de Sant Joan, No. 17. Picasso realizó varios retratos de Casagemas, los primeros que se conocen datan de 1899. A finales de septiembre de 1900 emprenden un viaje a París durante el cual Casagemas se enamoró de la modelo Laure Gargallo, más conocida como Germaine. La relación asimétrica entre Casagemas y Germaine se fue deteriorando junto con el estado mental del artista que a su vez aumentó considerablemente el consumo de alcohol. El

¹⁵⁶ *Op.Cit.* Azuela, Alicia. *Picasso en Barcelona*. p. 267.

17 de febrero de 1901, Casagemas acabó con su vida en el Café de l'Hyppodrome¹⁵⁷.

El óleo *La vida* es una de las pinturas de formato grande 196.5 X 129. 2 cm y más complejas del periodo azul. Picasso lo pintó en Barcelona a la edad de 20 años, es la obra más importante producida antes de *Las Señoritas de Avignon*, 1907. Existen diversas interpretaciones, respecto al simbolismo que muestra en las etapas de la vida de la mujer y el hombre.

Para Picasso, los temas sobre la miseria humana y la alienación social fueron el clímax en su pintura. La obra es una interpretación simbólica del ciclo de la vida con personajes de la clase trabajadora y las dificultades de la vida.

El sentido de la existencia y el destino de la humanidad es otra de las lecturas que se ha vinculado con la obra y que son temas que Munch y Gauguin habían plasmado años atrás en algunos de sus lienzos. Se ha mencionado que la obra es una alegoría del amor de pareja y el amor maternal, a través de una atmósfera triste, de colores fríos y melancólicos como el azul.

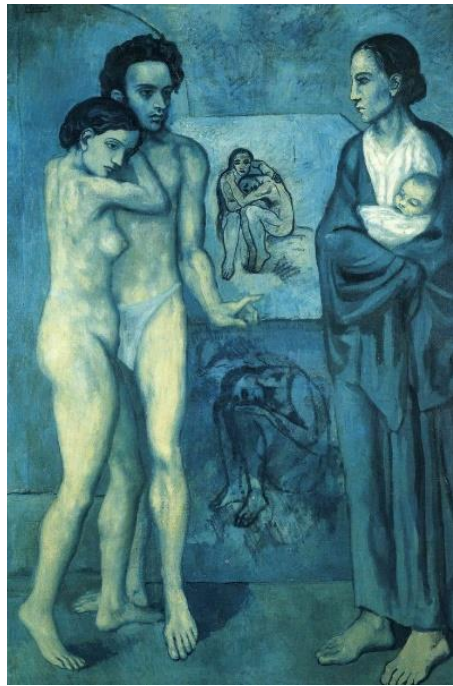


Fig. 28. *La vida*, 1903.

¹⁵⁷ Recuperado: www.blogmuseupicassobcn.org. 23, julio, 2014.

En la composición sobresale en el plano izquierdo una pareja desnuda y a un lado una mujer que sostiene un bebé, lo cual nos remite a la maternidad. En el fondo se vislumbra una pareja abrazándose y en la parte inferior una mujer en una actitud de recogimiento. Es un cuadro de compleja simbología y con diversas lecturas sobre la presencia de la pareja, la maternidad y la decadencia. El ciclo de vida de la mujer. Algunos autores señalan “Que el propio Picasso nunca quiso corroborar la contraposición del amor carnal, de pareja, con el maternal, así como el paso de uno a otro a través del sexo visto de una forma ambivalente”¹⁵⁸.

Es una obra que narra la vida, la maternidad, la pareja, el dolor y la muerte. Recientes investigaciones han demostrado que Pablo reutilizó el lienzo donde había pintado con anterioridad otras obras. “Los análisis de rayos X demuestran que Picasso utilizó un lienzo ya utilizado como soporte; en él podía verse la composición *Los últimos momentos*, la aportación del artista a la *Exposición Universal* de París de 1900. Cuando se dispuso a elaborar el nuevo tema, el hombre joven, casi desnudo, de la pareja de amantes, iba a tomar los rasgos fisonómicos de Picasso, pero, en definitiva, el artista retrató a su amigo Carlos Casagemas, quién en 1901 se suicidó”¹⁵⁹. Lo cual indica que Picasso en la obra *Los últimos momentos* se autorretrató, representando al joven y fue la pintura que participó en la *Exposición Universal* de París. Posteriormente le hizo modificaciones y cambió su rostro por el de su amigo Casagemas y el título de la obra.

2.3 Picasso en la etapa azul

En octubre de 1900, Picasso se estableció en París en el estudio de Isidro Nonell en la calle de Gabrielle número 49 en Montparnasse. Visitó los salones donde exponían sus obras los pintores del momento, los cafés-conciertos, los teatros y la vida nocturna que se vivía en la ciudad francesa; así como los barrios de Montmartre y el Quartier Latin parecidos al ambiente que se respiraba en Barcelona. En la galería de Berthe Weill conoció a Pedro Mañach, industrial barcelonés a quien le interesaba el negocio del arte y le propuso a Pablo pintar varias obras para exponerlas en el salón de Ambroise Vollard.

Berthe Weill, provenía de una familia judía de orígenes modestos. Trabajó con su primo, Salvator Mayer, un comerciante de curiosidades en la calle 5 rue

¹⁵⁸ Recuperado: www.ecured.cul/La_Vie. 22/05/2019.

¹⁵⁹ *Idem*.

Laffitte. Lugar que en esa época concentraba a los partidarios del mercado del arte. Ella vendía antigüedades y algunos grabados. A través de Pedro Mañach, un joven industrial catalán que estaba a cargo de promover el grupo de artistas españoles que vivían en Montmartre; Berthe compró tres obras sobre corridas de toros que ella vendió después a Adolphe Brisson, director de la revista *Les Annales littéraires*, realizando las primeras ventas de Picasso en París. Por un desacuerdo con el hermano sobre la gestión de la galería, se separó en 1901. Berthe mantuvo la dirección de la calle Victor Massé y se asoció brevemente con Pedro Mañach. El ritmo de la galería se mantuvo por la colaboración de ambos y en 1901 se presentó la primera exposición. Berthe adoptó esta manera de trabajar, hasta que tuvieron que separarse, Mañach tuvo que ir a España por unos negocios familiares. Berthe Weill se convirtió en la primera mujer en dirigir una galería de arte en París, estableciéndose por su cuenta en 1901 en Montmartre. En su carrera, ella participó en la renovación de la profesión de comerciante de pintura al adoptar el título de “galería”. Identificada como una de las únicas que les dio oportunidad a los principiantes, exploró artistas emergentes en los salones. Fue la primera en vender las obras de Picasso en París, y en repetidas ocasiones presentó su obra del periodo azul en 1902. También fue la primera en promocionar la obra pintada de Toulouse-Lautrec, la primera en exponer a los fauves antes de su descubrimiento en el Salón de otoño de 1905. Diego Rivera se presentó en una exposición especial en 1914, que seguirá siendo la única en la galería en París¹⁶⁰.

En esta primera visita a París, Picasso se sintió atraído por la temática de los pintores bohemios, escenas de cabaret, cafés y *toilettes*. Durante los dos meses de estancia en la ciudad parisina, la producción del artista evolucionó, de la luz y sombra a la policromía de colores nocturnos. Tendencia que se observa en las obras: *El abrazo*, *El abrazo bestial*, *La fusión del abrazo* y *Fauno violentando una joven*, todas ellas de 1900.

Durante ese tiempo, su amigo Carlos se había enamorado de Germaine, una de las modelos. Germaine era casada y no sentía la misma atracción hacia él; esta situación lo llevó a Carlos a sucumbir en la depresión y el alcoholismo. Picasso decidió regresar a Málaga para estar unos días con su familia y amigos. Fue a Madrid y visitó brevemente Toledo para ver la obra del Greco. En Madrid conoció a un catalán llamado Francisco de Asís Soler, con quién fundó la revista *Arte Joven*, la cual publicaba artículos de tendencia nihilista bajo el slogan de “muera la ley”. La revista proclamaba la rebeldía de una nueva generación que estaba orgullosa de su idealismo y violencia. Esta era la

¹⁶⁰ Recuperado: *Berthe Weill. La galerista de las vanguardias*. www.bertheweill.fr/biographie. 22/05/2019.

posición política que Picasso tenía sobre lo que acontecía en España. Los principales colaboradores de la revista fueron Pío Baroja, Azorín, Martínez Ruíz y Unamuno¹⁶¹.

Picasso regresó a Barcelona y en mayo viajó a París en 1901. El 24 de junio inauguró una exposición conjunta con Francisco Iturrino, en la Galería Vollard, situada en la calle Laffitte, número 6, organizada por Pere Mañac. La mayoría de las obras que expuso fueron pintadas en Madrid, Barcelona y París, tres momentos, que conceptualmente advierten una diversidad en estilo y estética. En las memorias que escribió Ambroise Vollard se menciona: “En 1901 recibí la visita de un joven español. Era un industrial barcelonés. El compañero de “manache” era el pintor Pablo Picasso, el cual, a sus diecinueve o veinte años, ya había pintado un centenar de telas, que me traía con miras a una exposición. Esta exposición no tuvo ningún éxito y, en mucho tiempo, Picasso no halló mejor acogida del público”¹⁶². Especialistas advierten que Ambroise no tenía simpatía por el joven andaluz y menos gran estima. A la exposición también asistió Max Jacob, crítico de arte, escritor y poeta que se sintió atraído por la obra y personalidad de Picasso. Entablaron una amistad, y Max comenzó a reunirse con el grupo de pintores españoles, aportando al círculo sus conocimientos sobre la poesía de Rimbaud y Verlaine, y en general sobre la cultura europea de la época.

En febrero de 1902, Picasso decide regresar a Barcelona, dejaba atrás la vida bohemia y le esperaba la vida familiar y la convivencia con sus amigos catalanes con quienes se identificaba plenamente. “En Barcelona se instaló con su amigo Ángel Hernández Soto, quien vivía en el número 6 de la calle Nueva (carrer Nou). Compartía una terraza que tenía vista a las Ramblas, lugar que lo inspiraría para la creación de sus obras”¹⁶³.

La estancia en Barcelona duró algunos meses, la inquietud de conocer otras personas, hicieron que Picasso regresara a París. La ciudad parisina era el centro de reunión de los intelectuales y de las últimas tendencias artísticas. Por esta razón, Picasso le escribió a Max Jacob señalando que su interés estaba en París. En la carta mencionaba: “Enseño lo que hago a mis amigos, los artistas de aquí, pero encuentran que hay demasiada alma y poca forma, lo cual es muy divertido. Tú sabes cómo hay que hablar con gentes así; pero escriben libros muy malos y pintan cuadros imbéciles”¹⁶⁴. Era evidente que Picasso deseaba estar en la ciudad luz y exponer su obra, a pesar de no tener los resultados esperados. Tenía que estar actualizado, relacionarse con los grupos

¹⁶¹ *Op. Cit.* Cardona Castro, Francisco Luis. p. 57-58.

¹⁶² *Ibidem.* p. 57.

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ *Ibidem.* p.70.

de escritores y conocer las corrientes pictóricas que imperaban. París era el lugar idóneo para exhibir su trabajo y dar paso a nuevos conceptos estéticos.

Sin embargo, se encontraba en una situación económica que no le permitía viajar, no tenía dinero y nuevamente su padre lo apoyó para comprar el boleto. Llegó a París en noviembre de 1903 y se hospedó con su amigo Josep Rocarol en un barrio latino, posteriormente se mudó con otro pintor español Augusto Agero. El lugar era pequeño, por lo que su amigo Max Jacob le propuso vivir con él y Picasso aceptó quedarse en su estudio. Comenzó a pintar por las noches, tenía suficientes obras terminadas que le presentó a Berthe Weill, quien organizó una exposición colectiva en una de las galerías. Al respecto, Luis Cardona señala: “No tenía gas ni menos electricidad para alumbrarse, colgaba sobre su cabeza una lámpara de petróleo. Cuando la falta de dinero le impedía comprar petróleo, se alumbraba con un candil de aceite. Más de un crítico dijo que esa escasa luz, de tono amarillento, fue lo que originó los tonos azules de aquel periodo”¹⁶⁵. La muestra no tuvo éxito y no vendió ninguna obra, se encontraba sin dinero, por lo que decidió regalar unos dibujos y acuarelas. Posteriormente, vendió *Madre con niño junto al mar*, 1902 y con ese dinero compró el boleto para regresar a Barcelona, donde tuvo una estancia corta.

En abril de 1904, Picasso regresa a París, último y cuarto viaje. En esta ocasión iba acompañado de su amigo Sebastián Junyer-Vidal. Se instalaron en el estudio que había dejado su compatriota el escultor Paco Durrio, en el barrio de Montmartre, en el número 13 de la rue Ravignan. El estudio se encontraba en un edificio con varios departamentos que habitaban otros artistas y que Max Jacob denominó el Bateau-Lavoir¹⁶⁶ por el diseño de la construcción y el uso del baño comunitario. En ese tiempo, Picasso conoció a Fernande Olivier, una modelo que había trabajado para artistas profesionales y que vivía en el Bateau-Lavoir.

El pintor se enamoró de ella y mantuvieron una relación, también fue modelo de algunas de sus obras. En octubre de 1904, Picasso presentó una exposición en la galería de Berthe Weill donde exhibió dibujos y acuarelas. En esa misma época conoció al pintor holandés Kees Van Dongen y a dos jóvenes poetas: André Salmón y Guillaume Apollinaire. Éste último fue quien introdujo a Picasso en los nuevos círculos literarios franceses.

¹⁶⁵ *Ibidem*. p. 79.

¹⁶⁶ El Bateau-Lavoir (lavandería), era una ruinoso casa de madera adherida a las faldas de Montmartre, un lugar tranquilo y pastoril en aquellos tiempos, se transformó en el hogar de Picasso durante los siguientes cinco años, y la atmósfera de este nido bohemio, con su estructura pobre, se convirtió en la atmósfera y en la textura de los siguientes lienzos de 1904 hasta 1908. Charles, Victoria. *Pablo Picasso*. p. 61.

Guillaume Apollinaire tuvo una influencia decisiva en la formación de las vanguardias de principios del siglo XX. Frecuentaba los círculos artísticos y literarios de la capital francesa, donde adquirió cierta notoriedad. Trabajó como crítico para varias revistas, en las que teorizó en defensa de las nuevas tendencias, como el cubismo de sus amigos Pablo Picasso y Georges Braque y el fauvismo de Henri Matisse, con los que compartió la vida bohemia de la época. El núcleo de su obra fue la poesía, a la que entendía como un arte inseparable del conjunto de experiencias de la vida cotidiana.

Fue una pieza clave en el paralelismo entre pintura y poesía que fracturó la problemática estética de las décadas anteriores y generó nuevas prácticas de vanguardia en la literatura y el arte moderno. Desde sus primeros poemas, escritos en 1897, expresó su inquietud por temas como el recuerdo, la angustia, el amor, la melancolía y el erotismo, y su intento de innovación literaria lo situó como una figura de transición entre el movimiento simbolista y el surrealista¹⁶⁷.

El cubismo literario surgió con la creación plástica de Pablo Picasso y Georges Braque en 1910 en la ciudad de París. En la estética cubista se distingue una importancia por la abstracción. El cubismo literario planteaba que la poesía debería llevar una musicalidad a partir de imágenes. Este movimiento tuvo su auge en los años de 1917 y 1918 cuando Apollinaire comenzó a publicar sus caligramas. El caligrama es un poema que forma una imagen. La finalidad del poeta era eliminar las barreras que existían entre las artes y producir algo que significara dicha ruptura. La ruptura de la estructura clásica generaría una nueva imagen en la escritura.

De la misma manera se manifestó en la pintura, al llevarse a cabo la ruptura con el referente. La pintura ya no retrataba objetos reconocibles del mundo, de la supuesta realidad, ahora concebía o creaba su propia realidad. Ya no era suficiente la mimesis o la ilusión óptica que imperaba en el arte, era dar paso a lo nuevo y novedoso. Por lo que “el cubismo no era arte de imitación, sino de concepción que se elevaba a la creación”¹⁶⁸. Lo único que vinculaba a una pintura abstracta con un caligrama era lo figurativo del título, que no tenía nada de pictórico sino más bien era literario.

Entre 1902 y 1907, Picasso se va a sentir atraído por una figuración en la que el color, más que formal, tendrá un contenido emocional. Comienza a emplear tonos azules que para él significaban sufrimiento, depresión, soledad, miseria y animadversión hacia la vida. Al parecer, estos cuadros se relacionaban con

¹⁶⁷ Recuperado: www.biografiasyvidas.com/biografia/a/apollinaire.htm. 2004-2019.

¹⁶⁸ Matamoro, Blas. *Apollinaire, Picasso y el cubismo poético*. Revista Inventiones y Ensayos. Primer Simposio Internacional Apollinaire-Picasso. Málaga, 18 de octubre, 1988. p. 29.

el episodio que vivió por la pérdida de su hermana Concepción y de su amigo Carlos Casagemas. También influyó en él la visita que hizo a la prisión de mujeres de St. Lazare de París. Esta etapa de su vida artística es conocida como el periodo azul.

Los pensamientos azules del artista sobre la muerte de su amigo continuaron hasta seis meses después de ese suceso, y ciertos rasgos estilísticos e imágenes características de los cuadros azules del llamado ciclo de La muerte de Casagemas eran claramente formulados en pinturas inspiradas por la visita de Picasso a la prisión de mujeres de St. Lazare de París, en el otoño de 1901¹⁶⁹.

Las interpretaciones que se han conocido sobre el uso del color azul han sido diversas. Una de ellas fue la muerte de su amigo Casagemas, situación que llevó a Picasso a emplear el color azul como respuesta a su estado de melancolía y tristeza ante la vida. Se ha señalado que otro motivo fue la influencia de Munch quien reflejaba en su obra la pobreza humana, el desamparo y el uso de colores fríos como el azul, los grises y verdes. Otro ejemplo es el de Matisse quien utilizó el color azul, vinculado con el mar, el cielo y la tristeza. Anteriormente, el Greco había representado figuras espiritualizadas con verdes azulados, además del color negro que evoca lo trascendente. Picasso siempre se mantuvo abierto al conocimiento y a las nuevas influencias artísticas que permeaban en Europa, en especial en París e Inglaterra, además de su arraigo con la pintura española.

Otra lectura menciona que, debido a la falta de recursos económicos, Picasso solo tenía pintura azul para crear sus obras y realizó una serie de mezclas en tonos azules, verdes y grises, por lo que cada obra del periodo azul muestra diferentes matices. Pablo había visitado Toledo meses antes para ver *El entierro del Conde de Orgaz*. La presencia de esta obra tuvo influencia en el lienzo que realizó sobre Casagemas.

¹⁶⁹ Charles, Victoria. *Pablo Picasso*. p. 38.

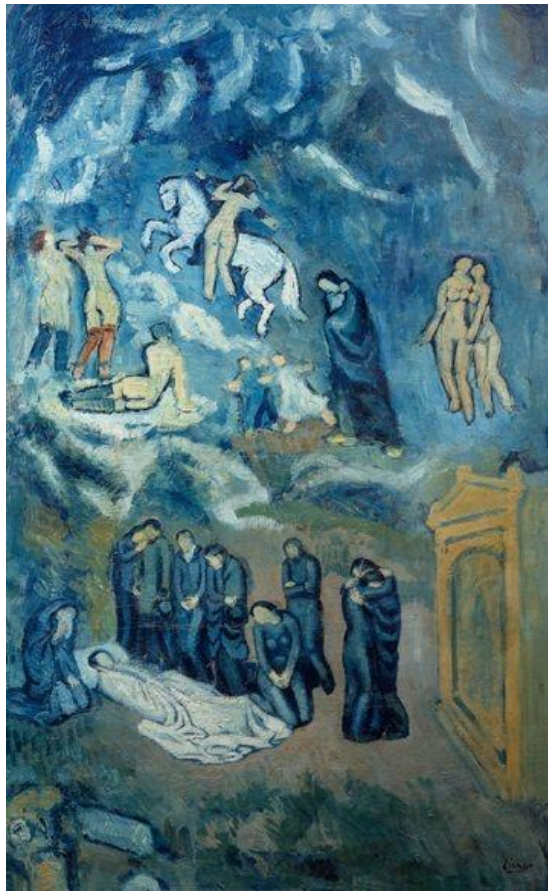


Fig. 29. *Evocación. El entierro de Casagemas*, 1901.

En la *Evocación. El entierro de Casagemas*, Picasso divide el lienzo horizontalmente en dos partes. En la parte inferior, el mundo terrenal, donde presenta el cuerpo de Carlos en su funeral, envuelto en un manto blanco, rodeado de nueve personas que lloran y se abrazan ante la pena. En la parte superior, en el cielo, se aprecia un paraíso donde Carlos va montado en un caballo blanco y una mujer se aferra a él, personaje que se relaciona con Germaine. En la parte de abajo tres figuras femeninas desnudas con unas medias a la rodilla presencian la escena. A un costado, se aprecia una mujer con dos hijos, símbolo de maternidad y finalmente dos mujeres que profanan la idea de resurrección. Es un relato sobre la vida y la muerte de su amigo. Alegoría a la vida moderna.

Desde el punto de vista formal, la composición de las dos obras es similar, pues representan el entierro en la parte inferior, y el cielo en la parte superior. Además, ambos cuadros utilizan la técnica de los cuerpos alargados, y en general, predomina el sentimiento de melancolía, tristeza y soledad que

transmiten. No obstante, cristiano, al fin y al cabo, en la obra del Greco se percibe la esperanza. La muerte no tiene la última palabra.

En esta etapa es notoria la influencia que ejerció el Greco en la obra de Picasso. El estilo manierista de las formas, el alargamiento de los cuerpos, las manos y el rostro de los personajes nos remiten a la estética tarda renacentista, ya casi barroca del Greco. “En el alargamiento voluntario de las formas busca en ello una belleza a través de la estilización de éstas, existe por tanto una inspiración goticista, pero también una intencionalidad de poner en cuestión unas reglas y modelos nacidos en el Alto Renacimiento y que en el siglo XVI son considerados caducos”¹⁷⁰. Estilo que también está presente en las obras *El Viejo guitarrista* y *El Viejo ciego con niño*.

En *El entierro del Conde de Orgaz*, 1587, el Greco representa el momento en San Agustín y San Esteban que han bajado del cielo, reciben el cuerpo de Gonzalo Ruíz de Toledo, señor de Orgaz, y se lo presentan a Jesucristo y a la corte celestial. La finalidad de la composición era mostrar el milagro que se suscitó en 1323.



Fig. 30. *El entierro del Conde de Orgaz*, 1587.

En la obra resalta el lienzo blanco del muerto y la resurrección vertical que separa el cielo de la tierra. En el mundo celestial aparece Cristo, vestido de blanco y quien juzgará el alma del Conde de Orgaz. Con la mano derecha señala a San Pedro quien le portará las llaves al cielo. Abajo aparece María vestida de rojo y azul; el rojo simboliza la pasión de Cristo y el azul la

¹⁷⁰ Peláez Malagón Enrique. *El entierro del Conde de Orgaz*. *El Greco*. Recuperado: www.clio.rediris.es/fichas_arte. 2018.

esperanza. María ayuda a Cristo para recibir el alma. Ambas imágenes están acompañadas de ángeles, serafines, querubines y de los santos. En la tierra es representado el funeral del Conde de Orgaz rodeado de personajes eclesiásticos como San Agustín con el rostro del cardenal Ortega; San Esteban, Andrés Núñez párroco de Santo Tomé y personajes civiles como Jorge Manuel, hijo del Greco, Diego de Covarrubias, el Alcalde de Toledo y Alfonso de Covarrubias, profesor de la Universidad, entre otros personajes.

La obra es de estilo manierista, sobresale la luz artificial que es una constante en esta corriente pictórica. El alargamiento de las figuras es otro recurso del pintor que se observa en toda la composición. El Greco retoma este elemento de Miguel Ángel y de Tintoretto en su viaje a Italia. Este alargamiento consiste en la belleza de las formas estilizadas, inspiración que provenía de las imágenes renacentistas. Utiliza otro elemento en las figuras como el escorzo, al pintar personajes retorcidos, idea empleada por los manieristas que se observa en el ángel que conduce el alma del Conde de Orgaz al cielo. Predominan los colores llamativos, característica que remite a la escuela veneciana.

El periodo azul incluye alrededor de ciento cincuenta obras. La narrativa de las pinturas es la tristeza, la melancolía y la angustia. Al respecto, Palencia señala: “En la época azul, Picasso comienza a definir su personalidad, es cierto, se torna simbólico e intelectual, pero la razón del color ¿es la luz de Barcelona o de París? no. ¿Es su estado anímico? no. Para mí es su estado poético que transforma el mundo real”¹⁷¹. Y en este estado poético, Picasso plasmará en sus cuadros diversos personajes que simbolizan la vejez, la marginación y la problemática social de sectores olvidados en la ciudad Condal. Se vivía un clima de agitación social, huelgas, hambre e injusticias. Temáticas que representó en varias de sus obras como: *La pobreza agazapada* 1902, *Desamparados* y *Miserables junto al mar* de 1903. Que fueron la antesala a las dos obras que representan la vejez: *El viejo guitarrista* y *Viejo ciego con niño* realizadas en la segunda mitad de 1903.

Picasso, al igual que el grupo modernista, sintió admiración por el expresionismo y simbolismo de Edvard Munch. El cual se caracterizaba por reflejar en su obra la enfermedad, la muerte, los estados emocionales como la depresión y la angustia, además de mostrar personajes pobres de la sociedad. En el aspecto formal, la obra de Munch sobresale por la estilización en las figuras, la prolongación de las líneas y la intensidad cromática. Además de la acentuación en la expresividad en la línea y el uso del simbolismo.

¹⁷¹ Palencia, Ceferino. *Picasso*. Editorial Leyenda, 1945. p. 90.

La pintura de Picasso fue sintética, subjetiva y resaltó la decrepitud del hombre como símbolo de espiritualidad. Su tendencia hacia la idea de misericordia por el marginado, el bohemio, el enfermo, el ciego y el viejo, latente en esa época. Tales temas que adquirieron importancia en toda la obra azul.



Fig.31. *La pobreza agazapada*, 1902.



Fig.32. *Desamparados*, 1903.

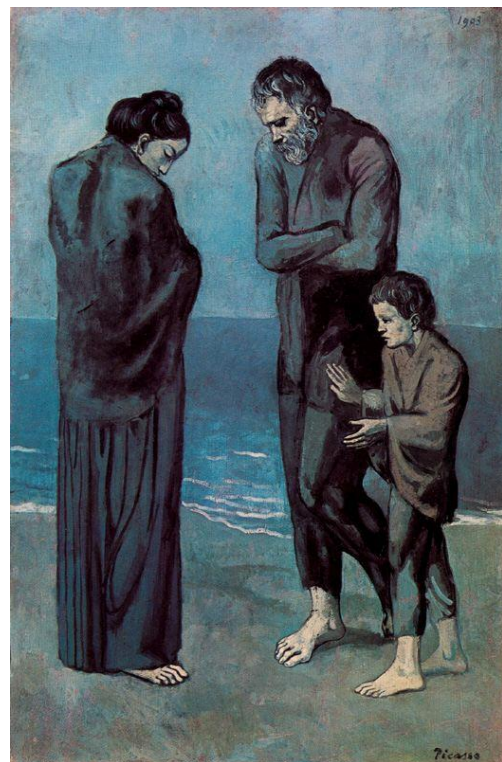


Fig. 33. *Miserables junto al mar*, 1903.

2.3.1 Simbolismo y espiritualidad

El simbolismo es la parte psicológica y espiritual que una pintura proyecta, a través de los personajes o la temática. Es la expresión artística que el pintor logra al captar el estado emocional del momento. En el simbolismo la imagen nace del interior del hombre, del alma, además de las sensaciones de irrealidad, y en donde la luz no capta la luminosidad al aire libre. En contraposición al impresionismo que tenía una visión realista del mundo, a partir de la percepción visual y captación de la luz.

Se vincula el simbolismo al declive finisecular de la cultura occidental ante el avance de la industrialización, que se manifiesta como realidad enfrentada a la espiritualidad y al arte. Los valores del arte se privilegiarán ante los de la vida, y la belleza adquirirá significación por sí misma. El espíritu de las imágenes mentales (interior) prevalecerá sobre la percepción visual y sobre las apariencias (exterior), y el artista habría de ser el visionario capaz de percibir el alma oculta de las cosas¹⁷².

El simbolismo tiene sus raíces en el Romanticismo y fue una reacción contra el materialismo, el moralismo y el racionalismo de la época industrial. El sueño, la sugestión, la evocación y el misterio impregnaron la poética simbolista. Entre los pintores que se relacionaron personalmente con Mallarmé se encuentran Whistler, Odilon Rendon, Gauguin y Munch. Este movimiento se originó en Francia en la década de 1880, paralelo al post impresionismo. El precursor del simbolismo fue el poeta Jean Moréas, en su Manifiesto *simbolista* de 1885 y posteriormente se aplicó a la pintura.

En algunas de las 150 pinturas que Picasso realizó en la época azul se aprecia un estilo simbolista. Este simbolismo se observa en el estado emocional y psicológico que proyectan los personajes. No sólo es la forma y los trazos que sobresalen en este periodo que lo distingue de los demás. Es el color azul lo que remite a esa etapa poética, así como el perfil de los marginados y ancianos. El azul tiene la significación de profundidad. Los colores fríos como el azul se asimilan con la frescura, la humedad y el agua.

En 1903, en la primera etapa de la pintura azul la presencia de la mujer es fundamental en las obras de tonos azules, como en *La tragedia* y *La vida* de 1903. En la segunda etapa, Picasso decide pintar personajes marginados, ciegos y viejos. Los viajes que realizó por los diferentes lugares de España y el residir en Barcelona, le permitieron visualizar la pobreza y carencias humanas. Picasso también padeció la pobreza, el apoyo que recibió de su

¹⁷² Fausto Ramírez, "El simbolismo en México", en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*. México, Museo Nacional de Arte, 2004. p. 30.

padre no era suficiente para la compra de materiales y sustentar el gasto de habitación y comida; aunado a la nula venta de sus obras en alguna galería. Periodo complicado en la vida artística y personal del pintor, aún no era reconocido en el medio cultural e intelectual parisino. Al respecto, James Ravin dice: “Picasso ciertamente no era tan rico como lo sería más tarde, pero no era muy diferente financieramente del resto de su círculo artístico y literario. Él tenía apoyo financiero de su casa y había exhibido exitosamente en ese momento. Algunos han sugerido que usaba azul porque solo podía comprar pintura azul cobalto. Esto es incorrecto. Desde luego, podía permitirse comprar las pinturas que quisiera”¹⁷³.

En su primer viaje a Barcelona había vivido estas experiencias y el integrarse al grupo de los modernistas le dio otro panorama de la situación que prevalecía en España. La atmósfera que se respiraba en Cataluña tenía que ver con la influencia que recibía de los parisinos. Los nuevos conceptos artísticos y de los grupos intelectuales que se reunían en París, le permitieron empaparse de las corrientes que estaban en boga como: el pos impresionismo, el simbolismo y el estilo de los prerrafaelistas que habían mostrado lo espiritual con imágenes de gente marginada.

Picasso observó la espiritualidad en la imagen del desposeído, en la deformidad y la decrepitud. Influenciado por los prerrafaelistas, compartió con este movimiento pictórico el rompimiento de las reglas académicas y la inspiración que le proporcionaba la realidad social. “El prerrafaelismo fue un movimiento artístico que nació en Inglaterra en 1848, representado por un grupo de pintores que rechazaban el academicismo imperante”¹⁷⁴. La enseñanza artística era incapaz de liberarse de las normas estéticas del Renacimiento, por lo que surgió el movimiento de los prerrafaelistas con Hunt, Millais y Rossetti. La pintura prerrafaelista se caracterizaba por la vivacidad de los colores, el realismo, la libertad y la reproducción de la naturaleza, acompañada de referencias literarias y poéticas.

2.3.2 La ceguera en la época azul

La muerte de Carlos Casagemas fue un episodio determinante para que Picasso desarrollara un nuevo concepto en su obra, a través del color azul, relacionado con el estado emocional que vivía por la tragedia de su amigo. Además de la presencia poética y espiritual que despertaban en él los personajes marginados y vagabundos. Así como la referencia que tuvo de

¹⁷³ Ravin, James G. *Representaciones de la ceguera en el periodo azul de Picasso*. Arco Oftalmol. 2004, p. 637.

¹⁷⁴ *El prerrafaelismo*. Recuperado: www.musee-orsay.fr. 2006-2019.

otros artistas sobre la ceguera y el recurso del color azul que ya habían empleado los pintores simbolistas en España y Francia para resaltar las emociones de tristeza y desesperación. Sin embargo, hay estudiosos que señalaron que fue un estado de sensibilidad que lo llevó a usar el azul: “El propio artista no ofreció ninguna ayuda para descifrar este periodo. Cuando le preguntaron, respondió con desdén, calificando el periodo azul como un sentimiento puro”¹⁷⁵.

Los personajes como *El viejo guitarrista*, *El viejo ciego con el niño*, *La cena del ciego* y *La Celestina* son una muestra de que Picasso observó en esta afección un nivel de sabiduría y sensibilidad más desarrollado en comparación a los otros sentidos. Se ha mencionado que el mostrar personajes ciegos en su obra y en especial en este periodo, fue debido a que su padre perdió la vista. “Mi padre estaba perdiendo la vista. Las patas de las palomas y pichones en bodegones requerían mucho detalle. Debido a que su visión no era buena, un día me pidió que se los acabase. A partir de ese día, había cientos de palomas que necesitaban que les pintase las patas. Si alguna vez vuelvo a pintar palomas, lo haré sin que tengan patas”¹⁷⁶. La ceguera es una característica en la iconografía de la época azul.

El guitarrista ciego se convirtió en la imagen del poeta en el arte y la literatura españoles. Los mendigos, ciegos y viejos estuvieron presentes en las calles de España durante varios siglos. Francisco de Goya tiene algunos ejemplos en pinturas y grabados que realizó sobre el tema como *El ciego de la guitarra* de 1778 y *El tío paquete* de 1819-1820, obras que Picasso tuvo que haber visto en las visitas al Museo del Prado. Lo cual fue un referente para que Picasso plasmara en sus creaciones, el tema de la ceguera y la vejez acompañadas de instrumentos musicales, recursos que no dejó de plasmar a lo largo de su trayectoria artística. En el arte, el ciego simboliza frecuentemente la sabiduría del viejo.

¹⁷⁵ Ravin, James G. *Representaciones de la ceguera en el periodo azul de Picasso*. p. 638.

¹⁷⁶ Mantilla, Cristóbal G. *El Picasso mediocre. José, padre del genio, nunca pasó de ser un copista. Pero aportó a su hijo una idea esencial: su afición a pintar palomas*. Recuperado: www.elmundo.es/cronica. 28/XII/2004.



Fig. 34. *El ciego de la guitarra*, 1778.



Fig. 35. *El tío paquete*, 1819-1820.

Picasso también muestra estos individuos en la época azul, no existe registro de si alguna ocasión mencionó el interés por reflejar la ceguera en sus lienzos. De acuerdo al biógrafo Richardson, hay una frase sobre la discusión de la ceguera, que Picasso expresó en la década de 1930: “Deben quitarle los ojos a los pintores como a los jilgueros para que canten mejor”¹⁷⁷. Sin embargo, no hay una explicación que determine la importancia que tuvo para Picasso el

¹⁷⁷ Ravin, James G. *Representaciones de la ceguera en el periodo azul de Picasso*. Arco Oftalmol. 2004. p. 638.

tema de la ceguera. El autor Penrose, menciona que la alegoría del hombre ciego siempre estuvo presente a lo largo de la vida de Picasso, como si fuera un reproche a su don de la visión. Es importante señalar que no sólo en la época azul la ceguera es tema de sus lienzos, en 1930 regresará al pintar el minotauro ciego, antigua figura mitológica griega que tenía la cabeza de toro y cuerpo de hombre. Las figuras ciegas, aisladas y ensimismadas, se vinculan con una visión espiritual y con el proceso que Picasso vivió de aislamiento.

2.3.3 El viejo guitarrista, 1903

Picasso pintó *El viejo guitarrista* en 1903; es un óleo sobre tabla de 122.9 X 82.6 cm, que forma parte de la colección Helen Birch Bartlett Memorial que conserva el Art Institute Chicago. El cuadro forma parte del periodo azul; lo pintó cuando tenía veintidós años y simboliza la vejez y pobreza. Picasso la padeció; sabía lo que era ser pobre y no tener dinero para comer.

Es la interpretación de un viejo que toca un instrumento en alguna de las calles de Barcelona. La guitarra es el objeto que le aporta sustento a su existencia, lo único que lo acompaña en la vida diaria. El color marrón evoca a la tierra y la esperanza. Metafóricamente, el anciano se sostiene de la guitarra; es una luz de esperanza ante la cercanía de la muerte. El viejo se aferra a su existencia, a pesar del sufrimiento y la angustia.

El instrumento llena el espacio física y simbólicamente. Los instrumentos musicales desempeñaron un papel importante en la iconografía de Picasso. La forma redonda de la guitarra contrasta con el cuerpo delgado y anguloso del viejo. Estas formas redondeadas en los instrumentos se relacionan con las formas femeninas que, más adelante, Picasso plasmará en su obra.

En la composición sobresalen las tonalidades azules, el personaje central es un viejo, sostiene una guitarra color marrón que resalta ante la monocromía azul. La guitarra de color marrón es el único elemento de la obra que tiene un color realista y cálido. Se advierte la expresión de resignación y melancolía en el rostro del anciano; la boca abierta emite un balbuceo o canto. El rostro demacrado y alargado, las manos y pies presentan una delgadez extrema, rasgo que recuerda el manierismo en toda la obra del Greco. El anciano tiene la cabeza inclinada y semi encorvado, con la vestimenta desgarrada.

La representación de hombres decrepitos y mendigos para él significaban la espiritualidad del ser humano ante la penuria y carencias de la vida. “El

contacto con la realidad externa materializa el tema de la infelicidad del hombre a través de imágenes dramáticas de pobreza y de trastornos físicos: personas sin hogar, hambre, vejez y ceguera”¹⁷⁸. El vivir la pobreza en ciudades como Madrid y Barcelona, hicieron que Picasso comprendiera y se sensibilizara ante la presencia de este tipo de individuos que formaban parte de la realidad social que se vivía en ese momento.



Fig. 36. *El viejo guitarrista*, 1903.

La representación de hombres decrepitos y mendigos para él significaban la espiritualidad del ser humano ante la penuria y carencias de la vida. “El contacto con la realidad externa materializa el tema de la infelicidad del hombre a través de imágenes dramáticas de pobreza y de trastornos físicos:

¹⁷⁸ *Op.Cit.* Charles, Victoria. p. 57.

personas sin hogar, hambre, vejez y ceguera”¹⁷⁹. El vivir la pobreza en ciudades como Madrid y Barcelona, hicieron que Picasso comprendiera y se sensibilizara ante la presencia de este tipo de individuos que formaban parte de la realidad social que se vivía en ese momento.

Picasso realiza la obra cuando se encontraba en Barcelona. Al respecto, se ha mencionado que es resultado de la inspiración que los barrios de la ciudad Condal provocaron en él, o simplemente es un estado poético que reflejó en la mayoría de estas pinturas, a raíz de la conexión con el simbolismo y los prerrafaelistas. Lo cual se observa en el color azul y en la profundidad del tema. Otras interpretaciones han vinculado el nuevo estado de ánimo del artista con las ideas filosóficas de Nietzsche, autor citado entre los simbolistas y el grupo intelectual de Barcelona durante el modernismo.

El anciano es ciego; es evidente el vacío en los ojos. La ceguera es un tema recurrente en la obra del periodo azul. La vemos representada en *La cena del ciego* 1903, *El viejo ciego con niño* 1903 y *La Celestina* 1904. Se ha mencionado que la ceguera en los personajes de Picasso se debe a que su padre padeció esta discapacidad en los últimos años de su vida. Esta obra se relaciona con el movimiento simbolista de artistas como Edvard Munch. Al presentar la precariedad del ser humano.

El viejo guitarrista es un reflejo de la vejez, el sufrimiento y la muerte. Es una muestra de esperanza, mediante un instrumento y un color que otorga un momento de felicidad al personaje. La obra permite reflexionar y analizar sobre los desafíos de la vida, el desasosiego de la vejez y la pobreza.

Otras investigaciones sobre el cuadro han sugerido que Picasso llegó a pintar sobre otras pinturas, en ocasiones por falta de material o como un primer registro de la obra. Al respecto, la conservadora Allison P. Langley señala:

Una primera ojeada con luz rasante a este óleo sobre madera pintado en Barcelona a principios de 1903 y finales de 1904 deja ver una imagen bajo la capa de pintura: una cara femenina es visible bajo el azul de fondo. Estudios han expuesto que esta figura es parte de una maternidad, una obra claramente esbozada en una carta de Pablo Picasso a Max Jacob, con lo cual se refuerza la idea de que a menudo el artista realizaba este tipo de dibujos como registro del proceso y no como boceto preparatorio. Los estudios han proporcionado otras informaciones: por un lado, la existencia de

¹⁷⁹ *Op.Cit.* Charles, Victoria. p. 57.

otra pintura bajo la maternidad que se relaciona con la mujer desnuda de pie de *La vida* y modificaciones sustanciales de la figura principal del viejo guitarrista, que en su origen no era un anciano barbudo, sino un joven con unas facciones muy vinculadas a estudios de caras masculinas realizadas por Picasso en sus trabajos académicos¹⁸⁰.

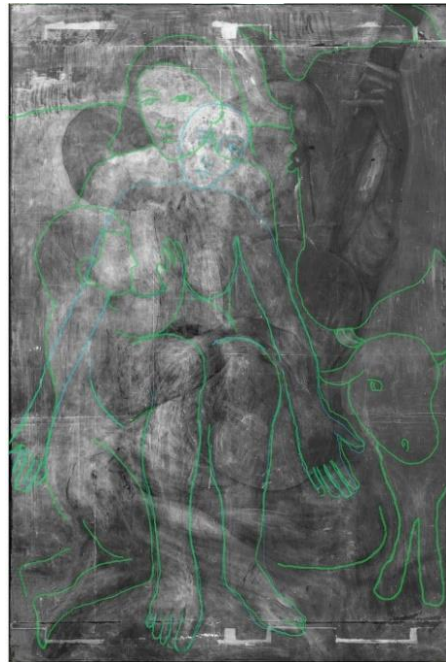


Fig. 37. Modificaciones de la figura principal del viejo guitarrista.

La lectura sobre la reutilización de material como un indicio de la falta de recursos económicos durante su vida bohemia, para algunos estudiosos, ha sido superada con nuevas investigaciones sobre el uso de los residuos de una obra a otra, como fuente de inspiración. Por lo que An Hoenigswald advierte: “Que la pintura funcionaba bajo la misma lógica creativa del objeto encontrado que el artista aplicó durante su trayectoria creativa, de manera más obvia, en las esculturas, collage e incluso en sus exploraciones en el campo de la fotografía. Las particularidades del apoyo aportaron a Picasso incentivos a la creación, incorporando los vestigios de usos y creaciones anteriores como inspiración y parte de la nueva composición formal, a menudo como una expresión del peculiar humor picassiano”¹⁸¹. Lo cual indica que Picasso, para lograr el resultado final de la obra se basó en las creaciones anteriores como fuente de inspiración, haciendo uso de los residuos y formas para el resultado final de la composición. Así lo manifestó en una de las conversaciones que le

¹⁸⁰ *La época azul de Picasso: más de lo que se ve a simple vista*. Recuperado: www.blogmuseupicassobcn.org/. 05/02/2015.

¹⁸¹ *Idem*.

hizo Christian Zervos: “Antes, un cuadro era la suma de adiciones. En mi caso, un cuadro es una suma de destrucciones. Hago un cuadro, y luego lo destruyo. Pero al final, no se ha perdido nada; el rojo que he quitado de una parte se encuentra en alguna parte¹⁸²”.

2.3.4 *Viejo ciego con niño, 1903*

El *Viejo ciego con niño* es otro lienzo que pertenece al periodo azul y en él se muestra a un anciano ciego acompañado de un niño; reflejan hambre y miseria. El óleo mide 125 X 92 cm y lo resguarda el Museo Pushkin de Moscú. Esta obra es la única que sobresale por su monocromía. El anciano simboliza la decadencia y el niño la juventud.

El azul hace referencia a la soledad que vive el anciano y que al parecer depende del niño. El único elemento que rompe con la homogeneidad del tono azul es el pedazo de pan que come el niño. El viejo muestra una delgadez extrema, se observa en los pies, las falanges, la cuña y la tibia, así como en los huesos de la rodilla, los brazos y el torso que se traslucen a través de la ropa. La decrepitud del anciano es evidente.

El anciano ciego se ubica en un espacio azul y frío. Picasso pinta un personaje que refleja la vejez; puede ser un viejo que vivía en las calles de Barcelona, o en alguna otra ciudad o país, lo cual hace el lienzo atemporal, dado que no importa el tiempo, época y espacio. Es una obra de estilo simbolista que retoma el color azul que utilizaron los prerrafaelistas en sus telas.

Es el único lienzo, de su etapa que presenta el tono azul homogéneo. Lo cual significa que no hay una degradación en el color azul, es uniforme, intenso y definido. La figura del anciano refleja la pobreza, y a la vez la resignación ante la invalidez corporal que padece. El viejo está sentado, carente de expresión. La vestimenta del anciano está raída, mientras que el joven viste una capa que le cubre el cuerpo, una mascada y una boina.

¹⁸² Zervos, Christian. *Conversation avec Picasso*. Cahiers de art. Núm. 7. 10. París, 1935. p. 173.

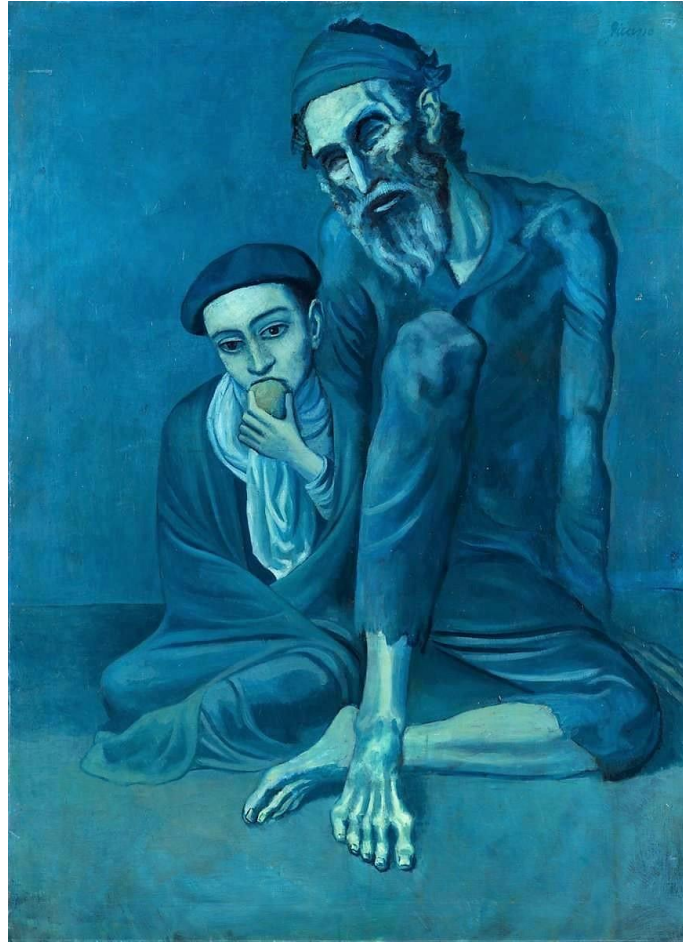


Fig. 38. *Viejo ciego con niño*, 1903.

El niño simboliza la juventud, el renacer, pero a la vez refleja un futuro incierto. El niño de ojos penetrantes parece que se ocupa de conseguir sustento y dinero para el anciano. Los ojos del joven proyectan profundidad y vivacidad en comparación con el vacío que muestra la ceguera del viejo. La forma oblicua es un precedente que se observa más adelante en la obra cubista de *Las señoritas de Avignon*, 1907. Es el inicio de una forma estilística que Picasso innovará en el arte, al romper con el academicismo y la pintura tradicional.

El viejo ciego acompañado de un niño, recuerda al Lazarillo. Es de resaltar los contornos ovalados de los rostros, perfiles bien definidos y las cuencas vacías del ciego. Se ha interpretado que el viejo es un judío ciego, algunos estudios han titulado el óleo como *Judío ciego con niño*. En realidad, no se sabe si era un judío, pero la vestimenta y los rasgos permiten esclarecer que puede ser un hombre que vivía en las juderías que se establecieron en España.

El tema de la ceguera en esta obra tiene una importancia especial para Picasso. Según, Penrose: “Al considerar el acto de la percepción, Picasso siempre admiró la diferencia entre ver un objeto y conocerlo”. La percepción profundiza en el objeto de estudio. Es por ello, que, para Picasso, la percepción sensorial conduce al entendimiento del comportamiento humano, lo cual se refleja en el patetismo, soledad y fragilidad del anciano.

Se aprecia una estética expresionista que da prioridad a la experiencia emocional de la realidad y a la vez es una forma de interiorizar. Picasso capta el estado sensitivo del momento.

Al tener contacto con la realidad barcelonesa, Picasso va a materializar el tema de la miseria, la pobreza, la infelicidad, la vejez y la ceguera. Al respecto, Victoria Charles, menciona que “Muchos autores han observado que los mendigos y los lisiados se veían con frecuencia en la Barcelona de fin de siglo, y que Isidro Nonell, amigo de Picasso, previamente se había sentido atraído por sujetos similares con su particular tonalidad oscura de la España negra”¹⁸³. El trato que tuvo con el grupo de Els Quatre Gats, detonó en esta temática. El pensamiento de los artistas coincidió con Picasso en la preocupación de lo social y decidieron plantear en su arte imágenes de la realidad española de principios del siglo XX.

Las imágenes que Picasso pinta sobre la humanidad, expresan condiciones, relaciones y conflictos de importancia universal que adquieren el carácter de arquetipos. Los arquetipos son patrones de imágenes universales y símbolos recurrentes que aparecen en distintas formas en todas las culturas. El anciano es un arquetipo de representación precaria y espiritual, esa parte inmaterial del ser humano. Desde esta perspectiva, lo espiritual está relacionado con la virtud, es decir, en alcanzar un estado de libertad.

En esta tela, Picasso refleja la condición social precaria del anciano. Es una estética de la vejez que rompe con los paradigmas de las culturas antiguas o de otras épocas sobre el significado de ancianidad; la figura del viejo representaba la sabiduría y tenía un lugar privilegiado en la familia, ejemplo de vida y experiencia.

Otra estética del anciano es la que muestra Velázquez en *El Aguador de Sevilla* de 1620. En el lienzo aparecen tres personajes que muestran la juventud, madurez y vejez. Es una alegoría a las tres edades del hombre. El anciano que aparece en el primer plano de la composición, es un aguador que viste de forma humilde con una capa marrón y rasgada. Es imponente su

¹⁸³ *Ibidem.* p.57.

presencia física y la piel curtida a la intemperie. Caracterizado como un hombre fuerte, experimentado y que refleja dignidad, pese a ser modesto y aguador. Le ofrece al joven una copa con agua, en su interior lleva un higo que simboliza prosperidad, bienestar y fertilidad. También representa el conocimiento que le otorga al joven, como un maestro que guía a su alumno. El joven aparece con la cabeza algo inclinada, recibe la copa y por su atuendo de traje oscuro y cuello indica que pertenece a una considerada clase social.



Fig. 39. *El aguador de Sevilla*, 1620.

Entre ambos personajes se aprecia una tercera persona al fondo que bebe de una jarra de vidrio. Es un personaje en penumbra que se hace visible por la degradación del color y la luz en la escena. Al respecto, Leo Steinberg, sugirió que la obra reflejaba “un rito de iniciación, enlazándolo muy acertadamente con relieves clásicos, y que en esa unión del hombre mayor y los jóvenes subyacía el tema de las tres edades del hombre”¹⁸⁴. El viejo significa la experiencia en la vida.

En la cultura mesopotámica los granos que contiene el higo simbolizaban la unidad y la universalidad del conocimiento del ser humano. A este fruto se le asociaba con la abundancia, la iniciación sexual y la buena fortuna. Los romanos definieron a la higuera como el árbol sagrado de la vida; para los helenos era signo de honor y vigorosidad.

La obra es de estilo tenebrista, la luz que se proyecta en el cántaro se va desplazando hacia el otro jarrón y el rostro del joven, por lo que se matizan los

¹⁸⁴ Leo Steinberg. *The water-carrier of Velázquez*. Art News. 1971. p. 55.

volúmenes para degradarlos y perderse en el fondo indeterminado. La representación del cántaro es soberbia, destaca el barro, la textura de las líneas acentuadas y las gotas que resbalan en el objeto. Es de un realismo excepcional.

Velázquez muestra un anciano que pertenece al pueblo, acompañado de dos personajes. Es una estética de la vejez que refleja un anciano que se dedica a ser un digno aguador y denota pulcritud en su vestimenta. Un viejo que vive de esa actividad, la venta de agua por las calles, de pueblo en pueblo. No es un anciano en estado de precariedad como los que pintó Picasso en la época azul. Aquí el contexto cambia, la escena es una taberna o casa, el aguador es recibido para la compra de agua fresca que lleva en el cántaro.

El personaje no es servil; es motivo de admiración por el hecho de mantenerse activo. Velázquez dignifica la ancianidad, a partir de una estética de moralidad y ética que se manifiesta en la presencia del anciano.

Es una pintura de género, se aprecia un viejo con la capacidad de realizar las tareas y oficios que existían en la España del siglo XVI. Velázquez exalta los personajes cotidianos que observó en las calles de Sevilla o Madrid. Escenas pintorescas que retrató a través de su estilo español barroco, realista y naturalista que proyectó en los bodegones, y que posteriormente retomarían artistas como Cézanne y Juan Gris.

2.3.5 La Celestina, 1904

La etapa azul se caracterizó por reflejar la miseria y la decadencia humana, además de expresar un profundo sentido emocional de los personajes. Uno de los lienzos que se considera una obra maestra de este periodo es *La Celestina* de 1904, es un retrato que mide 74 X 58 m y se conserva en el Museo Picasso de París. Picasso la pintó cuando tenía 23 años.

En esta composición, Picasso muestra a una mujer vieja que es Celestina y aparece iconográficamente con el atuendo negro, la cabeza cubierta con una mantilla; sobresalen las canas en el cabello y el color rosado de los pómulos. Una característica principal de la anciana es el ojo derecho velado. Quizá el glaucoma le produjo la ceguera. De acuerdo a los estudios que hay sobre el tema, para Picasso, “la ceguera significaba una visión más profunda; una verdadera visión de la realidad. La ceguera para él, debido a la falta de experiencia visual del mundo, sugería el desarrollo de una comprensión más

profunda de la naturaleza de las cosas, sin la restricción de la vista física¹⁸⁵”. En este sentido, Picasso se suma a una larga tradición de autores que consideran que la ceguera física permite ver más allá del espacio y el tiempo. El caso prototípico es Tiresias, el adivino ciego que guía a Odiseo rumbo a casa.



Fig. 40. *La Celestina*, 1904.

El rostro de la anciana muestra seriedad, destacan los ojos. El ojo velado contrasta con el ojo negro de mirada profunda. El contorno de ambos tiene cierta afinidad con los ojos oblicuos del joven en la obra el *Viejo ciego con niño*. Este estilo precede al cubismo y se verá reflejado en las *Señoritas de Avignon*, considerada una de las obras que revolucionó el arte moderno. En ella aparecen cinco mujeres parcialmente desnudas en diferentes planos, lo cual hace que la obra sea única e irrepetible por la diversidad de planos entre los cuerpos. Cada cuerpo tiene su propio espacio con cierto dinamismo. Tres de las mujeres tienen una máscara con rasgos tribales, mientras que las otras

¹⁸⁵ *Celestina de Pablo Picasso*. p. 3. Recuperado: www.pablocicasso.net/celestina/. 08-febrero-2019.

dos no portan máscara y se aprecia la forma oblicua de los ojos negros y penetrantes. Picasso utiliza elementos anteriores con nuevos componentes que dieron lugar a formas geométricas que se descomponen al igual que el espacio, lo cual le otorga volumen a cada personaje.

El artista se despega de los cánones tradicionales y da paso a una estética con planos angulares, abandonando la perspectiva de Alberti. *Las Señoritas de Avignon* hacen referencia a la calle de Avignon en Barcelona, donde había varios burdeles y que Picasso visitó. Los burdeles fue un tema recurrente entre los pintores de la época. Al principio, la obra fue titulada por Picasso como *El burdel de Avignon*, y Apollinaire y Salmon le llamaron *El burdel filosófico*. Sin embargo, por la censura al tema de la obra y por razones de conveniencia, Picasso aceptó titularlo *Las Señoritas de Avignon*.

Picasso transgrede las normas sociales y va más allá de un ideal de belleza corporal, formal y social. La forma oblicua en los ojos de *La Celestina* y en *Viejo ciego con niño*, obras de la etapa azul, son el testimonio de la idea primigenia del artista; elemento que se verá reflejado en la narrativa de *Las Señoritas de Avignon*, tela que transformó el arte del siglo XX.



Fig. 41. Detalle. Se aprecia la forma oblicua de los ojos.



Fig. 42. *Les desmoiselles d' Avignon*, 1907.



Fig. 43. Los ojos oblicuos de las señoritas de Avignon. (Detalle).

La vieja manifiesta soledad, se encuentra aislada, en un entorno impreciso; la mujer tiene volumen y formas corporales. Es evidente la afinidad que tuvo Picasso con el Greco en la composición de la *Celestina*. Resalta el gesto estático de la anciana, la cara medio alargada y angular, así como la relación entre el espacio y la figura. Aspectos formales que se integran a elementos expresionistas como el sentimiento de solidaridad que Picasso mostró por la humanidad angustiada y oprimida. Es una *Celestina* austera por la simplicidad del color y que recuerda a los retratos sombríos del Greco.

Uno de los retratos del Greco es el que pintó al Conde Juan Alfonso de Pimentel y otro al pintor miniaturista Giulio Clovio. En ambas obras se observa una degradación del tono hacia el centro de la imagen, el color se aclara alrededor de los personajes, es una luz tenue que resalta en la composición. Lo cual hace que la figura del personaje se defina, tenga volumen y matice el contorno. Destaca el alargamiento de los rostros de los personajes y que miran al espectador en una posición semi frontal. Elementos que se advierten en el retrato de *Celestina* de Picasso, en lo sombrío, el color oscuro y el manejo de la luz. Cabe resaltar que Pablo visitó varias ocasiones los museos del Prado y Toledo para apreciar el trabajo del Greco.



Fig. 44. *Retrato de Giulio Clovio*, 1571.



Fig. 45. *Juan Alfonso de Pimentel y Herrera*.

La anciana abarca toda la obra en un fondo azul. El fondo se distingue por mostrar un tono azul oscuro que se degrada hacia las orillas y hacia el centro de la imagen; no es totalmente uniforme como en el *Viejo ciego con niño*. La monocromía azul es aclarada sutilmente por el rosa pálido que colorea tenuemente las mejillas y la luz que emana del pendiente.

Celestina mira al espectador y su posición no es totalmente frontal como en otros retratos del barroco español. De acuerdo a la costumbre española del siglo XV, las mujeres llevaban cubierta la cabeza en toda ocasión, arquetipo de su género. Era una capa doblada, que iba encima de la cabeza a modo de capucha, holgada y larga. El lienzo pertenece al género del retrato.

Picasso pintó el óleo durante una estancia en Barcelona. La admiración y gusto por la Celestina fue notable a lo largo de su producción artística. Acerca del personaje se conoce que es Carlota Valdivia, dueña de un burdel

barcelonés que Picasso frecuentaba a principios del siglo XX. Carlota desempeñaba la misma actividad que la Celestina de la obra literaria.

Otras versiones, como la de Francisco Rico, aducen “que la Celestina atrajo cierta atención en los ambientes barceloneses en que se movía Picasso y exactamente en esos meses de 1903 a 1904 que desembocaron en el óleo de Carlota Valdivia¹⁸⁶”. Es el retrato de un personaje presente y real que apunta a esa gravedad de la imaginación y el virtuosismo técnico del siglo de oro español.

La presencia de la mujer es una constante en la obra del malagueño, desde la figura de la niña, la mujer adulta y la anciana. Picasso, en sus primeras obras, ya había mostrado la ancianidad en el retrato de la tía Pepa.

El nombre de Celestina proviene del sufijo *ina*, “celeste” y este del latín *caelestis* relativo al cielo. “Se ha propuesto una etimología de *scelus*, ‘crimen’; aunque el personaje justificaría perfectamente este sentido, la fonética crearía dificultades. Parece más sencillo relacionarlo con el adjetivo latino *caelestis*, o con los derivados, como ‘celestial’ o el color ‘celeste’ que indica el azul del cielo. Un nombre como Celestina evoca mundos celestiales, angélicos, puros, es decir todo lo contrario de lo que la alcahueta es¹⁸⁷”.

Por otro lado, alcahueta proviene del latín *lena*, la que concreta una relación entre hombre y mujer, no siendo legítimo, como el de marido y mujer.

Al respecto, Diego de Urrea, menciona que el término arábigo *cauadun*, participio superlativo del verbo *cade*, significa llevar guiando alguna cosa delante o detrás de sí. El padre Guadix dice estar corrompido el nombre de *caguit*, que vale atizador, encendedor e inflamador, del verbo arábigo *auquet*, que vale encender, porque enciende los ánimos de los que quiere se junten. Y de este verbo se dijo *auquete* que, corrompidamente, llamamos *aluquete*, que es la *alguaquida*, o la paja bañada en alcrebite para encender la lumbre.

Durante la adolescencia, Picasso leyó *La Celestina* de Fernando de Rojas de 1499 y siempre le fascinó el personaje creado por Rojas y la retrató varias veces, como en *El diván*, 1899 y en la *Suite 347*, 1968. De acuerdo a lo relatado por Brassai, conservaba el primer ejemplar que compró y una edición más reciente que adquirió en París. Lo cual es confirmado por Joseph al agregar que “Picasso tenía entre sus libros una edición de la Tragicomedia de

¹⁸⁶ Rico, Francisco. *Las primeras celestinas de Picasso*. Real Academia Española. Universidad de Barcelona. p. 611.

¹⁸⁷ Cherchi, Paolo. “Onomástica Celestinesca y la tragedia del saber inútil” en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*. p.84.

Valencia de 1514, además de un ejemplar de una traducción francesa de 1920”¹⁸⁸.

La obra de Rojas es un referente sobre la vejez en la mujer y la vida cotidiana en la España del siglo XV. En este periodo hubo dos acontecimientos destacados: la conquista del reino de Granada y el descubrimiento de América durante el reinado de los reyes católicos.

Los reyes católicos, Isabel y Fernando, terminaron la reconquista con la toma de Granada en 1492 gobernada por el sultán Boadbill. La caída del último reducto musulmán de Europa occidental parecía compensar la conquista de Constantinopla por los turcos, que había sucedido en 1453. Ante la victoria española, el papa Inocencio VIII acudió a la iglesia de Santiago de los Españoles y ofició una misa en celebración de tal acontecimiento. La conquista de Granada había puesto fin a diez años de guerra entre la Corona de Castilla y Aragón y el reino gobernado por la dinastía nazarí.

La invasión de Granada, le dejó libre el camino a Castilla para aventurarse en la conquista del Atlántico y en los mercados de África. La expedición que Cristóbal Colón realizó por mandato de los reyes católicos se llevó a cabo el 3 de agosto de 1492, en el puerto de Palos, de ahí embarcó para cruzar el Atlántico. Fue el 12 de octubre de 1492 que Colón vería tierra con su tripulación, era la isla de Guanahaní, actualmente El Salvador. Recorrió otras islas y se estableció en una isla mayor que era Cuba. Posteriormente exploró la isla de Santo Domingo que denominó La Española. Estos territorios quedarían bajo el poder de la Corona de Castilla y Aragón.

En este marco histórico y social se escribe la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, mejor conocida como *La Celestina*. A finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, las prácticas de hechicería y brujería de la sociedad feudal serán paulatinamente sustituidas por un cambio de pensamiento en la sociedad urbana. Aunque en el Renacimiento aún florece la Alquimia, poco a poco se va imponiendo un modelo de ciencia más empírico y matemático. El humanismo como ideología será un instrumento de acción social que va a imperar de acuerdo con los intereses de la cultura urbana¹⁸⁹.

La obra narra la historia de Melibea, una joven de alta posición social, y Calisto un hidalgo desocupado que irrumpe en el jardín de la casa de Melibea buscando un halcón de cetrería que se le ha escapado. Al ver a Melibea, Calisto se encapricha con ella, se enamora e idealiza el deseo libidinoso de

¹⁸⁸ Snow, Joseph T. *Una Celestina, la más grande y cara que se haya publicado*. Celestinesca, 35. Michigan State University, 2011. p.189.

¹⁸⁹ *Op. Cit.* Abbagnano, Nicola. p.562-563.

poseerla carnalmente. Aprovechándose de ese aturdimiento, Sempronio, criado de Calisto, le propone a su amo recurrir a las brujerías y sortilegios de una vieja a la que conoce, cuyos remedios son eficaces en cuestiones de amor. Esa anciana es Celestina quien había sido prostituta y ocultaba un negocio de prostitución y hechicería bajo la venta de cosméticos para doncellas.

Celestina es una anciana de 60 años que se había dedicado a la prostitución de forma profesional y lo expresa claramente en un diálogo que sostiene con Pármemo y Sempronio:

Celestina: ¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua. No mengües mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio, como cada cual oficial del suyo, muy limpiamente. A quien no me quiere, no le busco. De mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón. Y no pienses con tu ira maltratarme, que justicia hay para todos; a todos es igual. Tan bien seré oída, aunque mujer, como vosotros muy peinados. Déjame en mi casa con mi fortuna. Y tú, Pármemo, no pienses que soy tu cautiva por saber mis secretos, y mi vida pasada y los casos que nos acaecieron a mí y a la desdichada de tu madre. Aun así me trataba ella, cuando Dios quería¹⁹⁰.

Defiende su oficio, vive de este y se siente satisfecha de llevar una vida justa y honrada. Es una vieja con fortuna, que considera que su profesión es respetable como cualquier otra. En el diálogo se advierte su fe en Dios, a pesar de lo que opine la sociedad sobre su oficio. A las mujeres que profesaban un estilo de vida análogo a las religiosas, pero ejerciendo la caridad y con ciertas inquietudes intelectuales, en ese tiempo se les conocían como beguinas o beatas¹⁹¹. El término beguina proviene del francés *béguine* y significa monja de cierta comunidad de los países Bajos seguidora de la doctrina de los begardos, fundada en el siglo XII por Lambert le Bégue. El tema merece por supuesto, una mayor extensión, pero nos desviaría del tema central.

El beguinaje contaba con una sólida tradición en la Corona de Aragón. Vivir como beguina era una salida honrosa para aquellas mujeres con inquietudes religiosas o intelectuales que no desearan vivir sometidas a la tutela masculina (ya fuese de familiares, del marido o de un supervisor religioso), ni apartarse del mundo, que era la obligación -no siempre acatada- quienes profesaban como monjas. A su limitada manera, el beguinaje grupal representaba un

¹⁹⁰ *Op. Cit.* Rojas. XII, 9. p. 222-223.

¹⁹¹ *Dos preguntas sobre la Celestina: Concordancias con obras catalanas medievales*, en Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas. p.70-71.

estilo de vida que, con la coartada de la realización de actos devotos (visitas a iglesias y caridades), permitía a la mujer la libertad de salir de casa sin vigilancia, así como vivir una religiosidad basada en la lectura y el comentario de textos sagrados, lo que, lógicamente explica que con cierta frecuencia no fueran bien vistas por el poder religioso¹⁹².

La libertad al alcance de la mujer beguina despertó la suspicacia de muchos, que denunciaron que la vida de beguinaje humilde (se hacía voto de pobreza y se solían vestir hábitos pobres), podía ser una tapadera para esconder conductas licenciosas, ya que las beguinas estaban poco controladas. Se dice también que estas mujeres solían ser viejas e hipócritas; se les conocía como beguinas a unas, como beatas a otras. Pero ambos grupos eran considerados de un mismo tipo. La beguina vestía, como era costumbre entre el colectivo de beguinas y beatas, con un hábito de tela áspera y humilde; pero, respondiendo a la hipocresía del personaje, llevaba ropa interior de finísima calidad.

El término beata proviene del latín *beátus*. Coloquialmente se aplica a la persona exagerada en las prácticas religiosas, o de religiosidad afectada. Son aquellas mujeres que, sin ser monjas, se dedican a la vida religiosa, llevan hábito y, generalmente, viven en comunidad. Beata también era la mujer agregada a una comunidad, que, con el hábito de esta, pide limosnas o se ocupa en otros quehaceres. A diferencia de las monjas profesas, las beatas no vivían el rigor de la clausura.

En el primer acto de la comedia, Calisto le menciona a Celestina la virtud de la vejez y que es virtuosa por ser vieja. Halaga la presencia de la anciana y sus prácticas de hechicería ante la solicitud de un sortilegio de amor para que le ayude a consumir una relación carnal con Melibea¹⁹³:

Calisto: ¡Sempronio!

Sempronio: ¿Señor?

Calisto: ¿Qué haces, llave de mi vida? ¡Abre! ¡Oh Pármene, ya la veo! Sano soy, ¡vivo soy! ¿Miras qué reverenda persona, qué acatamiento? Por la mayor parte, por la fisonomía es conocida la virtud interior. ¡Oh vejez virtuosa, oh virtud envejecida! ¡Oh gloriosa esperanza de mi deseado fin, oh fin de mi deleitosa esperanza! ¡Oh salud de mi pasión, reparadora de mi tormenta, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi

¹⁹² *Ibidem*. p. 71.

¹⁹³ El término sortilegio, proviene del latín medieval *sortilegium*; del latín *sortilégus*. Adivinación por artes mágicas o cualquier clase de hechicería. Cualquier acción realizada por arte de magia. Influencia o atractivo irresistible que una cosa o persona ejerce sobre alguien. Embrujo. Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Prólogo Carmen Riera. España, Editorial Gredos, 2016. p. 2413.

muerte! Deseo de llegar a ti, codicio besar esas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo embarga. Desde aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya la beso.

Celestina: ¡Sempronio, de aquellas vivas yo! Los huesos que yo roí piensa este necio de tu amo de darme a comer. Pues ál le sueño, al freír lo verá. Dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa; que de las obras dudo, cuanto más de las palabras. ¡Jo que te estriego, asna coja! Más habías de madrugar.

Posteriormente, Celestina le comenta a Sempronio que entre las virtudes del hombre se encuentra la prudencia. Ella, a pesar de emplear un cometido de ambición para obtener dinero, es prudente al discernir sobre ciertos acontecimientos y los riesgos que estos conllevan. La experiencia, sabiduría y astucia de la anciana la llevan a lograr los sortilegios de amor y las prácticas de hechicería para convencer a las personas. “No hay que olvidar que Celestina es, paradójicamente, la más pura de todos los personajes de la obra, pues es una profesional que cumple con su deber sin querer engañar a nadie; con todo, por su profesión ella es también el demonio de la obra, la inteligencia perversa que llega a suscitar amor donde no lo hay, a juntar clandestinamente amantes que la sociedad separa”¹⁹⁴.

En el siguiente diálogo, Celestina señala que la vejez es la maestra de los consejos. El anciano es llamado padre y procura orientar a los hijos en la vida sobre las buenas acciones. Y que la experiencia del viejo sirve para refrenar la vida del joven. Además, la Celestina señala que mayor es la prudencia que la discreción. Sin embargo, Pármeneo considera que Celestina se ensaña con sus comentarios y consejos, al advertirle que debe considerar la paz con Sempronio.

Pármeneo: No querría, madre, me convidases a consejo con amonestación de deleite; como hicieron los que, careciendo de razonable fundamento, opinando hicieron sectas envueltas en dulce veneno para captar y tomar las voluntades de los flacos y con polvos de sabroso afecto cegaron los ojos de la razón.

Celestina: ¿Qué es razón, loco? ¿Qué es afecto, asnillo? La discreción, que no tienes, lo determina; y de la discreción, mayor es la prudencia. Y la prudencia no puede ser sin experimento, y la experiencia no puede ser más que en los viejos. Y los ancianos somos llamados padres, y los buenos padres bien aconsejan a sus hijos; y especial yo a ti, cuya vida y honra más que la mía deseo.

¹⁹⁴ *Op. Cit.* Cherchi. p. 84.

¿Y cuándo me pagarás tú esto? Nunca, pues a los padres y a los maestros no puede ser hecho servicio igualmente¹⁹⁵.

La vejez le enseñó a Celestina a utilizar prudentemente los sortilegios de amor, cuyas consecuencias no son siempre previsibles. Además de esta virtud, es importante resaltar la inteligencia enfocada a lo perverso y a los placeres ocultos, así como a la alcahuetería. En ese tiempo, “la pena para los alcahuetes consistía frecuentemente en la muerte. Las leyes clasificaban a los alcahuetes en varios tipos: los que guardaban a las mujeres en la mancebía, los que comerciaban con ellas, los que dejan su casa para el trato carnal, etc. Por tanto, había mujeres que vivían en el burdel; algunas no eran públicas; otras habían sido forzadas a prostituirse. Celestina es maestra consumada en todas las variedades mencionadas; Elicia es una de sus pupilas y vive con ella en la mancebía; Areúsa, por el contrario, reside en una casa de vecindad¹⁹⁶.

En el siglo XX, Picasso retoma el personaje de la vieja para crear un maravilloso lienzo en el periodo azul. A través de este óleo resalta la vejez en la mujer y evoca a la Celestina; por contraste con la ancianidad varonil de otras pinturas. Todas son, ciertamente, parte de la estética de la vejez que legó a la historia del arte universal.

2.3.6 *El Diván, 1899*

En 1898, Pablo ya había pintado una estampa de la anciana al conocer una obra de Goya. Posteriormente, en *El Diván* de 1899 se aprecia una pareja abrazándose en un burdel; el abrazo revela en forma sintética y expresiva la acción pasional del varón. Al fondo aparece Celestina en forma espectral que recuerda a Munch, a las figuras espectrales como *El grito*. La anciana ayudaba a los enamorados o parejas que por algún motivo no podían demostrar su amor ante la sociedad de la época. Este ejemplo se narra en la tragedia de Calisto y Melibea de Rojas. El dibujo fue adquirido en 1932 a la colección de Lluís Plandiura. Actualmente forma parte de la colección del Museo Picasso de Barcelona.

Celestina simboliza la vejez, la alcahuetería y la hechicería. Otros elementos que se observan son el espejo y un desnudo pintado. Los colores anaranjado,

¹⁹⁵ *Op. Cit.* Rojas. I, 10.

¹⁹⁶ *Op. Cit.* Rojas. p. 14. La mancebía es un término que define a un lugar, establecimiento o casa que se dedica exclusivamente a la prostitución, es conocido también como burdel o prostíbulo. Es el lugar en el que se convive con otra persona y se mantiene un vínculo sexual fuera del matrimonio. Recuperado: <https://definiciona.com/mancebia/>. 2019.

amarillo y verde destacan en el dibujo al carboncillo y pastel sobre papel barnizado.

En la composición, la pareja en actitud amorosa se encuentra en primer plano y ocupa el centro de la obra; sin embargo, la vieja alcahueta de mirada inquisitiva es quien crea tensión en la escena y acentúa los motivos expresionistas.

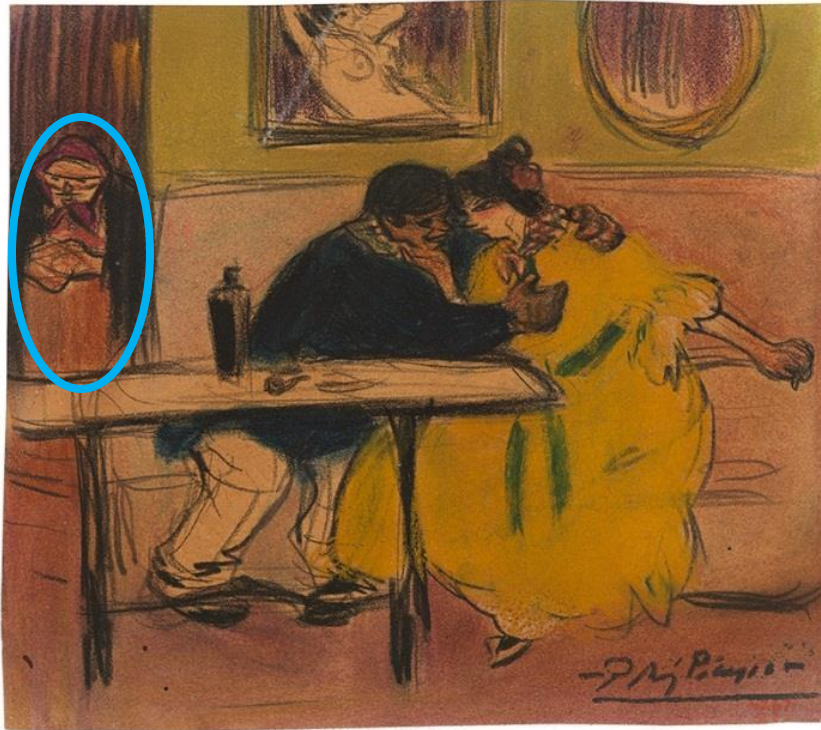


Fig. 46. *El diván*, c. 1899.

En la obra sobresalen las líneas negras en los objetos, como el de la mesa que delimita con la pareja que se abraza. El erotismo es uno de los temas recurrentes en la obra de Picasso; resalta las escenas de la vida nocturna en el barrio chino de Barcelona. El historiador Bozal, señala que Picasso hizo numerosos dibujos y que “El diván revela tanto la influencia de los ilustradores franceses del momento como esa cualidad en la que Picasso destacó siempre: absorbía y hacía suyo todo lo que veía”¹⁹⁷. Lo cual quiere decir que Picasso retomó elementos de los estilos pictóricos y les dio forma a partir del ingenio y esencia artística.

¹⁹⁷ Bozal, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. I, 1900-1939*. Editorial Antonio Machado, 2015. 304 p.

Picasso se interna en las sombras, en lo nocturno y oscuro de la vida. Se percibe un ambiente expresionista en la composición que remite a Toulouse Lautrec. El erotismo y los motivos sexuales van a ocupar un lugar privilegiado en la obra picassiana; revelan la capacidad de un artista joven con tintes expresionistas y rasgos de su propia personalidad.

El morbo y la sordidez como parte de la naturaleza humana son un realismo pictórico. Entre los años de 1900-1920 los mejores prostíbulos de Europa se encontraban en Barcelona. Quizá por ello se asociaban los burdeles al mundo del arte.

El Diván muestra influencia del posimpresionismo de Isidro Nonell. Picasso conoce a Nonell en Barcelona cuando se integra a los Cuatre Gats e inician una amistad que se mantendrá hasta que Picasso llega a París. Isidro Nonell fue un pintor catalán que se interesó por retratar a las personas marginadas, solitarias, enfermas, mujeres gitanas y gente triste. Su obra se caracterizó por el manejo de una línea intensa y de un contorno con mayor nitidez, como se aprecia en su obra *Dos hombres pobres durmiendo* de 1897. Los personajes se encuentran sobre una banca dormidos; sobresalen los colores anaranjados, amarillos y ocres en la composición.

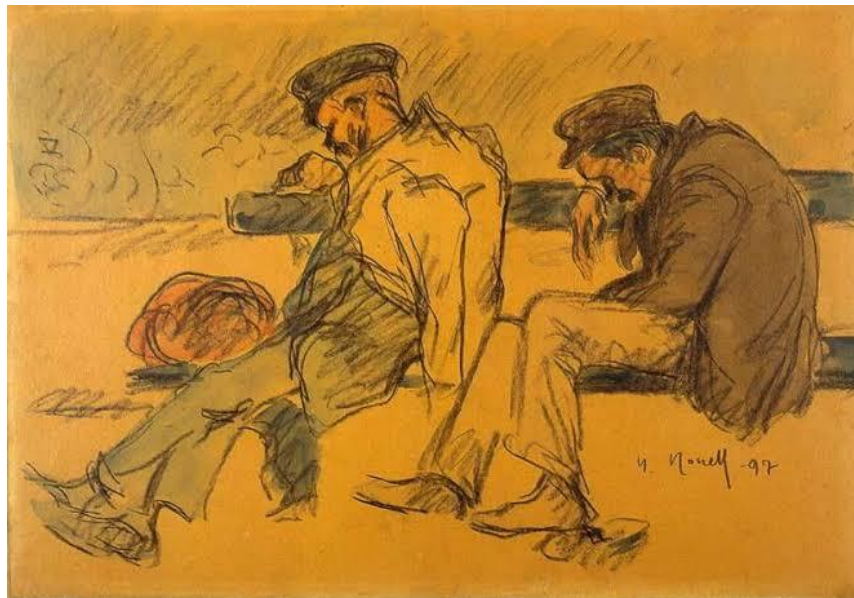


Fig. 47. *Dos hombres pobres durmiendo*, 1897.

2.3.7 Suite 347, 1968

Posteriormente, cuando Picasso tiene los 86 años, realizó la *Suite 347* integrada por 347 láminas de cobre, de las cuales 66 imágenes están dedicadas a la Celestina. La serie está dividida en cuatro grupos temáticos: *La Celestina*; *Picasso, su obra y su público*; *Mitologías y circos* y *El pintor y sus modelos*.

La serie de 347 grabados fue realizada por el artista malagueño entre el 16 de marzo y el 8 de octubre de 1968, en Notre Dame de Vie, en Mougins, cinco años antes de su muerte. Constituye la mayor serie de grabados que hizo a lo largo de su vida. Está dedicada a su amigo Jaime Sabartés. Para la realización de los grabados, Picasso contó con los hermanos grabadores Aldo y Piero Crommelynck. Es una serie cargada de erotismo y con escenas del mundo voyerista.

Aldo Crommelynck colaboró con Picasso durante más de 20 años y produjo todas sus impresiones después de 1961. Trabajó en las 750 impresiones que Picasso había creado en su última década que incluía los grabados eróticos de la *Suite 347*. Al respecto, McNay, señaló: “Los hermanos comenzaron su asociación con Picasso en 1961, con visitas intermitentes a La Californie, la casa y el estudio del artista en Cannes. No podían seguir el ritmo de la producción de Picasso, así que cuando el viejo se mudó a su nueva casa en el interior de Cannes, Notre Dame de Vie, los Crommelynck abrieron en una vieja panadería el At lier Crommelynck, dedicando todos sus esfuerzos a hacer frente a la producción de gráficos de Picasso hasta su muerte”¹⁹⁸. Picasso hizo grabados y aguatinas, donde la resina resistente al ácido le da a la superficie suavidad y grano atmosférico. También us  medios como punta seca, el cual se distingue por ser un grabado directo al cobre en un solo diseño.

La suite tiene referencias de otros artistas, como Rembrandt, Rafael, Ingres, el cuadro del Greco *El entierro del Conde de Orgaz*, a la pintura de Manet y Monet, y, por supuesto, a la imagen de la Celestina, aquella anciana alcahueta y hechicera que formó parte de su legado artístico. De acuerdo con Juan Carrete: “En esta obra, Picasso no pretendía ilustrar la historia de manera literal, sino realizar una mera interpretación, recurriendo a imágenes del pasado en las que predomina el carácter erótico. De las sesenta y seis estampas, Celestina aparece en 21, con la clásica iconografía de vieja con amplio manto y toca, de rostro apergaminado y cuerpo encorvado. Una figura que para algunos es el trasunto del propio Picasso, en el momento en que

¹⁹⁸ McNay, Michael. “Aldo Crommelynck. Grabador preeminente de finales del siglo XX, se hizo famoso trabajando con Picasso”. *The Guardian*. 31, enero de 2009.

realizó las estampas, aquejado de numerosos achaques debidos a su avanzada edad”¹⁹⁹.

A través de estos aguafuertes, Picasso sintetiza los temas elegidos con las líneas y contornos que hacen de cada lámina una obra artística única e irrepetible. Cada lámina es la síntesis de los personajes y sus cualidades; los aguafuertes representan la antítesis de sus retratos al óleo. Al respecto, Pierre Daix mencionó: “En esta suite, Picasso explora todos los secretos del grabado multiplicando las combinaciones de procesos con una virtuosidad sin igual, con la felicidad de inventarlo todo de nuevo”²⁰⁰. Es la visión del Picasso anciano que integra todos los elementos utilizados en las etapas anteriores.

En el aguafuerte, *Celestina en acción: la paloma*, aparece en la parte derecha de la composición la alcahueta observando a la prostituta que lleva de la mano al cliente hacia sus aposentos. Celestina está vestida con la típica capa negra y la mantilla que caracteriza al personaje. Tal vez hizo uso de sus brebajes con el cliente para que resultara el encantamiento. La mujer está desnuda, sobresalen los atributos corporales y la cabellera larga. Las líneas definen el cuerpo a través del contorno negro. La indumentaria del hombre consiste en una capa, llamada ferreruelo y botas, a la usanza del siglo XV. La técnica que empleó en este aguafuerte fue la aguatinta con resinas y azúcar, además de otros elementos que le aportaron a la obra un concepto distinto e innovador.



Fig. 48. *La Célestine en Action: Le Pigeon*.1968.

¹⁹⁹ Exposición “La Celestina (1499) y Picasso (1968)”. Texto de Juan Carrete. Museo Picasso-Eugenio Arias. 9 de mayo-7 de julio de 2019. Madrid, España.

²⁰⁰ Exposición “Picasso Suite 347”. Texto de Pierre Daix. Museo de Arte Contemporáneo Español. 9 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019. Valladolid, España.

Es un trabajo que muestra genialidad y presencia a partir de la búsqueda artística de Picasso, quien ya tenía un acervo importante de su obra. Es en la ancianidad donde emplea el análisis y síntesis que un artista puede mostrar de su propia obra.

Los aguafuertes son el resultado de su estudio autobiográfico. En cada lámina proyectó momentos de su vida con amigos, modelos y pintores que admiró desde su infancia, son escenas que sintetizan la vida de cada uno.

La *Suite 347* fue mostrada por primera vez en 1970, en la Galería Louise Leiris de París y posteriormente en el Art Institute of Chicago.



Fig. 49. *Suite 347. No. 191.* 1968.

En esta lámina aparece en primer plano un hombre a caballo, ataviado con capa, sombrero y botas. El caballo da la sensación de que frena al acercarse a la mujer. El caballero se queda viendo a la mujer por medio de unas líneas que conectan las miradas de los personajes. Las miradas de los personajes se perciben como puntos de fuga; las líneas apuntan directamente a la mirada de la mujer, los senos y la parte genital.

La mujer está sentada sobre una cama y recargada en un cojín con los brazos hacia atrás de la cabeza y las piernas abiertas. Lo que permite apreciar con claridad el cuerpo desnudo y la voluptuosidad de la fémina. Sobresalen los atributos de una mujer robusta. El hombre ensillado en el caballo aprecia las formas corporales. Al fondo del lugar se observa un retrato masculino y a un lado aparece Celestina, alcahueta que a través de los sortilegios ayuda a los enamorados.

La escena representa erotismo, sexualidad y hechicería. Al parecer el suceso se desarrolla en un lugar al aire libre por la presencia del caballo, o en una habitación más íntima, puede ser cualquier escenario. Picasso sintetiza algunos de los pasajes de la obra literaria de Rojas. Es una narrativa gráfica que proyecta elementos de todas las etapas artísticas del pintor.

La Celestina significó para Picasso una imagen fundamental en toda su trayectoria. Es curiosa su pasión por la obra de Rojas y en especial por la figura de la anciana. Esa vieja que transgredió las normas sociales para ayudar a que se efectuaran relaciones no aceptadas en una sociedad con preceptos religiosos.



Fig. 50. *La Célestine, Sa Protégée*. 1968.

En *La Celestina, su protegida* se aprecia una mujer de dimensiones corporales robustas que ocupa la mitad de la composición. En la parte izquierda se encuentra un hombre vestido de negro y cabellera larga, está hincado y medio

inclinado, dirigiéndose a la mujer. Su mirada se concentra en la zona íntima de la fémica.

Celestina aparece como espectadora en la escena, en actitud voyerista. La mujer está sobre una cama y recostada sobre una almohada o cojín, con los brazos hacia atrás de la cabeza, mostrando el cuerpo desnudo. El escenario puede ser una habitación o un prostíbulo, no hay línea de horizonte. Los personajes en color negro sobresalen del fondo blanco; las líneas y contornos negros definidos recuerdan las primeras obras de Picasso, como *El Diván*, 1899.

Es una escena con elementos eróticos y sexuales que Picasso destacó en esta serie. Las mujeres en cada lámina se aprecian desnudas y voluptuosas en sus aposentos.

Picasso pinta a una Celestina vieja, alcahueta y voyerista. Quizá se autorretrata a partir de la imagen de la anciana, esa figura transgresora y liberal. Los aguafuertes sugieren esa mirada intrínseca del pintor y la forma de ver la vida a los 86 años. Es la percepción del artista ante un mundo, donde los prejuicios y la censura prevalecían en los temas de sexualidad, placer y erotismo. Picasso rompe con los esquemas morales establecidos y llega al clímax de su trayectoria artística con la *Suite 347*.

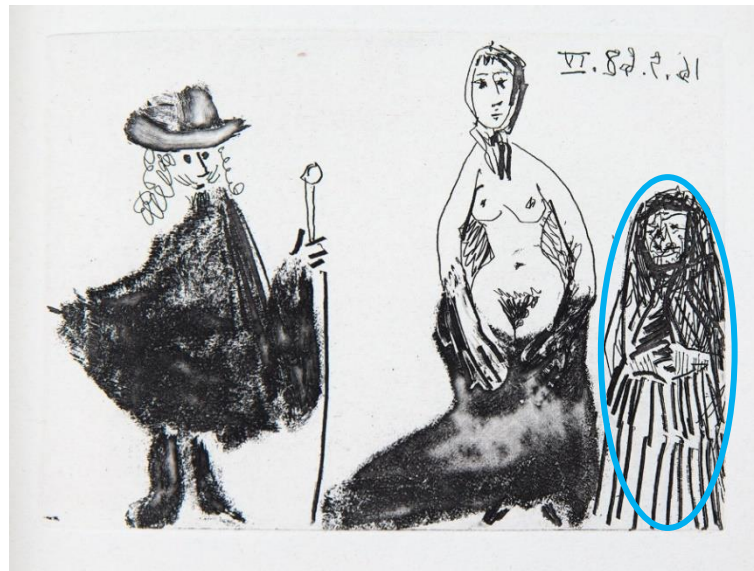


Fig. 51. *Jeune Fille, Célestine et petit-Maitre*. 1968.

En la lámina *Jovencita y Celestina, pequeña maestra*, aparecen tres personajes en primera línea, sin horizonte. De izquierda a derecha se observa a un caballero vestido con la típica capa, lleva un sombrero de donde cuelgan unos cabellos rizados, botas y porta un bastón. Enseguida está una joven desnuda que rompe con la corporalidad robusta que se muestra en los otros aguafuertes.

La mujer es delgada y está de frente al espectador; lleva una pañoleta en la cabeza sujeta al cuello. La escena sugiere que el vestido se resbaló por el cuerpo de la joven hasta dejarla desnuda. Junto a ella se encuentra Celestina en un formato más pequeño, vestida de negro, con mantilla y capa. Se aprecian las manos cruzadas de la anciana que le llegan a la cintura; quizá Celestina está en espera de que se efectúe el acercamiento entre la pareja.

La alcahueta observa a la joven y el momento del encuentro. Al parecer, es la primera vez que la jovencita realiza un acto de amor carnal, por lo que sigue las indicaciones de la anciana. Los rostros de los personajes sugieren que son jóvenes sin experiencia y tal vez por eso no se nota dinamismo corporal, miradas lascivas o de lujuria como en otras láminas.

Picasso muestra en estos aguafuertes los distintos momentos en que Celestina realiza sus hechizos para consumir el amor entre las parejas. *La suite 347* es una secuencia de imágenes que aluden al erotismo y a los placeres carnales. Además, resalta el papel de la anciana en la figura de Celestina que evoca la sabiduría, voyerismo y experiencia.

La obra gráfica de Picasso ha permitido conocer la visión de su dibujo y el dominio de la tinta como un medio universal que sintetiza la complejidad del mundo y la vida. Tanto los cuadernos de apuntes y el material gráfico son una manifestación importante de su autobiografía.

Picasso a lo largo de su vida estuvo fascinado por la imagen de Celestina y en los últimos años de su vida la pintó en 66 aguafuertes que ilustran la obra de Fernando Rojas. Escenas cortas que nos remiten a los burdeles, la presencia de caballeros ataviados con sombreros, capas y botas del siglo XV, con elementos modernos que reflejan los pasajes cruciales de la obra literaria. Los caballeros al parecer pertenecían a una clase acomodada y acostumbraban visitar a Celestina para solicitar su ayuda con sortilegios de amor.

La Celestina aparece en los aguafuertes como espectadora, voyerista y acompañante de las parejas. A pesar de no estar en primer plano de las composiciones, su figura es espectral y en color negro donde se aprecia la capa negra. Es el papel de una anciana que supervisa y corrobora que los sortilegios de amor se cumplan entre las parejas.

Picasso nos ofrece una visión gráfica de la obra literaria. Es la mirada de un artista que representa el arte moderno universal, y que llega a la vejez sin prejuicios artísticos y sociales. Transgrede con esta serie de aguafuertes y va más allá de los estereotipos y del ideal de belleza que han existido a lo largo de la historia de la humanidad.

2.4 Conclusión

En conclusión, en la obra de Picasso que abarca de 1895 a 1904, se advierte una serie de ancianos que forman parte de una estética de la vejez que plasmó en sus primeros lienzos y en la etapa azul.

Es importante resaltar las influencias que recibió Picasso en su obra sobre la vejez. En primer lugar, la influencia de José Ruíz Blasco en su formación artística. Su padre era docente y a la vez pintor; también era aficionado a las tertulias y a la bohemia en los círculos artísticos de la época. En ese contexto familiar, creció Pablo, rodeado de mujeres, sus tías y dos hermanas. Además, están los amigos que frecuentaban a su padre y que modelaron para Pablo; periodo en el que pintó las telas sobre ancianos.

La segunda influencia es la presencia de artistas como Antonio Muñoz Degrain y de Isidoro Brocos quienes le transmitieron los conocimientos y técnicas en la pintura. En las visitas al Museo del Prado, los lienzos de Goya, Velázquez y el Greco. La definición de líneas, técnica, colores y temáticas de los grandes artistas españoles, como la senectud y el ocaso de la vida, se perciben en la obra de Picasso.

La tercera influencia es el tenebrismo de Velázquez que se percibe en las obras de viejos coruñeses que pintó en la niñez y adolescencia. Estas telas donde proyectó la esencia de los ancianos vagabundos en todo su esplendor, así como de algunos familiares que sirvieron de modelos. El estilo realista del *Viejo pescador* que nos remite a la pintura española del siglo XIX, donde la narrativa eran los personajes pintorescos. Más adelante, a principios del siglo XX, se observa un estilo simbolista y expresionista en su discurso pictográfico a partir de la incidencia de Edvard Munch y Toulouse Lautrec.

Todo ello formó parte fundamental en su trayectoria artística que fue forjándose para romper con la pintura tradicional e innovar en las vanguardias del siglo XX. Picasso se nutrió de muchas corrientes pictóricas e hizo una pintura con su propio estilo y rasgos personales que lo llevaron a ser uno de los representantes de la pintura moderna donde abarcó las distintas técnicas.

Picasso fue un versátil retratista que contemplaba y expresaba el aspecto psicológico de cada personaje. Las telas que creó surgieron en un momento histórico y realidad social compleja y específica; transmitieron un mensaje de fuerza emocional al espectador de esa época, y que aún pueden apreciarse y sentirse en la actualidad. Los lienzos de Picasso son, en cierto sentido, atemporales. Puede ser un anciano que habita en cualquier parte del mundo.

Barcelona y París contribuyeron en ampliar su panorama cultural sobre las nuevas corrientes, empaparse de ideas y conceptos que conoció a través de los grupos de artistas e intelectuales con los que compartió sus intereses. Es el caso de los modernistas catalanes quienes fueron parte integral en la concepción estética, social y política de Picasso.

En la obra del periodo azul se observan tres temáticas importantes: la vejez, la soledad y la ceguera. No sólo reflejó el aspecto social y cotidiano en la pintura, sino fue más allá, pues sus lienzos sobre la senectud capturaron las emociones amargas, la espiritualidad de quienes viven solos, en suma, son un retrato de la condición humana atemporal del anciano. En el *Viejo guitarrista* y el *Viejo ciego con niño* se materializa la miseria y la pobreza en individuos que deambulaban por las calles. Estas imágenes transmiten metafóricamente la esencia del ser en un estado de infelicidad y de soledad que se advierte en los personajes.

Los estudios que existen sobre este periodo se han enfocado en el color azul y en la temática de los personajes marginados que fueron inspiración para Picasso. El color azul en las obras se asocia con la muerte de su amigo Carlos Casagemas y con la situación complicada por la que Picasso pasó durante su estancia en Barcelona y París.

Picasso pintó una vejez precaria que rompió con algunos paradigmas de la ancianidad en las diferentes épocas y culturas antiguas. Aquel anciano que era símbolo de sabiduría y experiencia como sucede en *El Aguador de Sevilla* de Velázquez, un viejo digno y de respeto, que legó el conocimiento, los valores y formas de vida a las nuevas generaciones. Se convirtió en un viejo frágil y solitario en las telas de Picasso.

En el *Viejo guitarrista* y el *Viejo ciego con niño*, Picasso proyecta una vejez de soledad, pinta ancianos vulnerables. Esa imagen de la vejez se nutre de otra tradición de la pintura española, donde el anciano es víctima de un entorno social en el que privan el sufrimiento, la pobreza y la ceguera. Ejemplo de ello, lo observamos en *El ciego de la guitarra*, 1778 y *El tío paquete*, 1819, ambas de Francisco de Goya, que sin duda Picasso conoció.

A través de la pintura azul, Picasso trasciende, no solo por el tono azul que se relaciona con la angustia, opresión y hambre; sino que indaga otros aspectos, el emocional y sensorial inherentes al hombre.

En esta época, el tono azul es, sin duda, una herramienta, para transmitir tristeza, soledad y depresión, como ya habían hecho a su modo los prerrafaelistas. Pero no podemos olvidar que el tono azul enfatiza los temas que trata. El azul retrata la soledad de los ancianos. La técnica enfatiza la iconografía de suerte que el color y las figuras de los viejos se entrelazan para mover en el espectador las fibras sensoriales que le llevan a emocionarse y a identificarse con aquellos personajes. Todos seremos viejos algún día.

Como todo artista que inicia en el mundo del arte y explora nuevas ciudades, Picasso no estuvo exento de carencias económicas, a pesar de la ayuda que recibió de su padre y tío; aunque algunos autores sostienen que es una interpretación romántica. El hecho es que la situación en España no era buena, entonces no es desdeñable esta aseveración. La existencia de dos vertientes políticas, los modernistas catalanes y la generación del 98 polarizaron a la sociedad española. Se vivía una inestabilidad política que afectó a todos los gremios; además de la guerra hispanoamericana donde España perdió Cuba, Puerto Rico, Guam y Filipinas ante los Estados Unidos.

Picasso comentó en una entrevista que le hizo Brassai que los hombres que pintó le recordaban a su padre. Tal vez recreó la imagen de su padre en la ancianidad, a través de una proyección a futuro que conjugó con el presente de los personajes. Todos los hombres que dibujó tuvieron algunos rasgos de su padre, jóvenes, maduros y ancianos; un referente en el aspecto físico, emocional o psicológico de esa imagen paternal.

La otra ancianidad presente en la obra de Picasso, es la de *La Celestina* y los aguafuertes de la *Suite 347*. Es una vejez que refleja la lujuria, el voyerismo y el erotismo en la imagen de la anciana. La mujer en su juventud se dedicó a la prostitución y que en la vejez realiza sortilegios para los enamorados y ahora es la que funge como espectadora en todas las escenas eróticas para constatar que se lleven a cabo los amoríos.

Es la imagen de una vejez lujuriosa que nos evoca a las obras de Rubens como en *Susana y los viejos*, 1610; es la exaltación de las miradas lascivas de los ancianos al ver a la joven Susana. Es el anciano lascivo que mantiene vivos los placeres carnales al ver los cuerpos de las doncellas y que a través de la mirada satisface los instintos libidinosos.

Sin embargo, no sólo retrató la vejez varonil, también abarcó el género femenino. La figura de la mujer fue primordial a lo largo de toda su obra.

Mostró las etapas de la vida, se enfocó en la maternidad, en la mujer de la vida nocturna y en la anciana a partir de la figura de la tía Pepa y la Celestina. A la Celestina la pintó a lo largo de su carrera; en los primeros dibujos, en la etapa azul y cuando Picasso tiene 86 años retoma el personaje de la anciana.

En la *Suite 347* se van a integrar todos los elementos artísticos de las anteriores etapas. La obra es el resultado de la visión y pensamiento de un Picasso viejo que sintetiza temas y conceptos, con un interés más crítico hacia su propia pintura. Además de incursionar en otras técnicas como el aguafuerte que habla de su capacidad, ingenio y análisis por crear nuevas formas y conceptos en el arte moderno, a partir de escenas de su propia vida. Su admiración por la Celestina la manifestó a temprana edad; la fascinación por la obra literaria de Rojas estuvo presente en su vida.

En su vejez, Picasso, muestra las virtudes y capacidades que le permitieron realizar los aguafuertes. A través de la obra, proyecta la ancianidad de la Celestina y a la vez la suya, aquejado por las enfermedades. Mantenía esa creatividad que plasmó en el último grabado. Los aguafuertes reflejan libertad, transgresión, dominio de conceptos y técnica. Es una estética que rompe con los conceptos anteriores y brinda una percepción distinta, aborda temas como la ancianidad, el erotismo, la sexualidad y lo social. Es una mirada de Picasso, desde su propia vejez hacia su obra y el mundo, misma que influye en su apreciación en el arte. Libre de todo prejuicio cultural y artístico. Picasso observa el papel de la vejez en el erotismo a través de los personajes que plasma en los grabados.

La estética de la vejez en las pinturas de Picasso no está asociada a las formas de lo corporal y a los estereotipos de belleza, sino con una estética con elementos éticos que proyecta cada personaje a partir del aspecto espiritual. Por esta razón, lo personal y lo individual, lo colectivo y lo social se convierten en una dualidad imprescindible para la comprensión de su obra. Los referentes que el artista tiene de otras obras van a generar una introspección de aceptación o negación que van a definir su forma de pintar.

Los artistas en cada periodo y tiempo han plasmado en sus telas la ancianidad. Tema que siempre se ha tratado con prejuicios a lo largo de la historia de la humanidad. El arte no es la excepción; la vejez se ha mirado con desdén, animadversión y a veces con burla; además de asociarse con la pobreza y decrepitud. En el caso de Picasso, mostró ancianos de su realidad, pintados del modelo natural y de los que proyectó el estado emocional de cada individuo. Viejos que reflejan y materializan un estado espiritual y poético precario. Sin olvidar las formas estilísticas, líneas y colores que hicieron una serie de

composiciones excepcionales en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX.

La vejez no solo es tema de la ciencia, la salud y el comportamiento social, es también de los pintores que en su tiempo plasmaron la ancianidad a partir de su pensamiento, creencias y formas de vida. A lo largo de la historia, el ser viejo, ha significado fealdad y decadencia; pero no solo es una estética de la vejez de lo corporal, es una estética que presenta el alma del anciano enferma, triste y mala.

3. La concepción estética de la vejez en Diego Rivera

3.1 Introducción

En el tercer capítulo se aborda la vejez en tres obras de Diego Rivera: *Los viejos* y *El cántaro*, 1912 y *La maestra rural*, 1923. Rivera es uno de los pintores más destacados en la pintura mexicana del siglo XX. Artista que aportó a través de sus dibujos, óleos, grabados y murales una serie de temas nacionales que contribuyeron al conocimiento de la historia de México. Diego no sólo reflejó en su obra los periodos más importantes de la historia nacional, sino también abarcó temas como la ciencia, la creación y la educación. En algunos lienzos pintó la vejez durante su estancia en Europa y en México.

Rivera es un pintor reconocido a nivel internacional por los murales que ejecutó en los distintos recintos históricos, pertenecientes a la primera etapa del muralismo mexicano y que son patrimonio cultural tangible del país. Sin embargo, la obra de caballete también es importante en toda su producción artística, ante la magnificencia de la pintura mural. Se ha mencionado que la gran parte de los óleos fueron productos comerciales destinados al turismo y a las colecciones privadas. Al respecto, Ida Prampolini señala, “parte de su obra de caballete, en gran medida desvinculada de su quehacer público vino a complementar la comprensión de este artista, que incursionó, experimentó y alcanzó gran dominio del dibujo y la técnica a base de disciplina, cultura artística e intenso trabajo. Su obra de caballete fue para él en muchos casos un *modus vivendi* y en otros una manera de experimentar o divertirse en la ardua tarea que se impuso para interpretar a su pueblo”²⁰¹.

Rivera es considerado el artista mexicano equivalente a Picasso en el arte moderno del siglo XX. Lelia Driben menciona: “Diego ocupó en el arte mexicano del siglo XX un rol análogo al de Picasso en el arte contemporáneo del mundo occidental. A partir de dos motivos fundamentales: concentró y sintetizó el escenario de las tendencias de la plástica en los primeros años de la centuria y ubicó como Picasso, su obra en el punto de confluencia entre la tradición y la modernidad”²⁰².

Diego pintó algunos óleos en México y en Europa, donde retrató la vejez. En España se empapó de las corrientes artísticas que imperaban en Occidente; conoció la obra de los pintores españoles, El Greco, Ignacio Zuloaga y de

²⁰¹ Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en el siglo XX*. México, IIE: UNAM, 2016. p. 426.

²⁰² Driben, Lelia. “Diego Rivera y su legado a la historia de México”. *Revista de la Universidad de México*. No. 31. noviembre de 1983. p. 25.

Valentín Zubiaurre, de los cuales va a tener cierta influencia en las obras *Los viejos* y *El cántaro* de 1912.

Los viejos y *El cántaro* de 1912 son dos obras de caballete que Diego realizó durante su estancia en Europa. Las visitas a Toledo fueron constantes para conocer a fondo la obra de El Greco. Las obras muestran elementos que manifiestan la influencia de la escuela realista española, lo cual se mencionará más adelante en la descripción iconológica de cada lienzo.

En el mural al fresco, *La maestra rural* (1923) Diego representó a la mujer en la tarea de alfabetizar a un grupo de personas. En la composición de la obra destaca la figura del anciano en un contexto rural posrevolucionario.

Es la visión de Diego sobre la vejez, en dos contextos diferentes, por un lado, el paisaje toledano y por el otro, el México posrevolucionario. Los ancianos se ubican en un escenario rural y son protagonistas de la composición.

3.2. Diego Rivera y la Academia de San Carlos

Durante su niñez y adolescencia, Diego estudió en diferentes colegios. A los ocho años ingresó en el Colegio del Padre Antonio, donde estuvo tres meses. Después asistió al Colegio Católico Carpentier. Finalmente, lo inscribieron en el Liceo Católico Hispano-mexicano en el tercer grado, pero el niño contaba con una excelente preparación que su padre le había inculcado y lo ascendieron al sexto grado. “Diego heredó un agudo intelecto analítico a través de un complejo crisol, que incluía la ascendencia mexicana, española, india, africana, italiana y portuguesa. Su padre, le enseñó a leer, según el método Froebel. Se considera a Friedrich Froebel el padre de la guardería moderna. Este alemán acuñó la palabra Kindergarten, jardín de la infancia, en 1839. Se oponía al concepto de tratar a los niños como adultos en miniatura e insistía en el derecho a disfrutar la niñez, a ser libres para jugar, dedicarse a las artes, a las manualidades, a la música y a la escritura”²⁰³.

Diego comenzó a mostrar habilidades para dibujar soldados y trenes a la edad de 10 años. Su padre deseaba que ingresara al Colegio Militar; pero su madre, al ver las aptitudes del niño, decidió enviarlo a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. La escuela de arte le aportó el conocimiento y la técnica que lo llevarían a dedicarse a pintar óleos e incursionar en el muralismo, junto con Siqueiros y

²⁰³ Souter, Gerry. *Diego Rivera. Su arte y sus pasiones*. Traducción Millán González Díaz. New York, Parkstone International, 2015. p. 11-12.

Orozco. En el primer año asistió en el turno de la noche; posteriormente, en 1898, obtuvo una beca de tiempo completo para cursar todas las materias²⁰⁴.

Rivera, diariamente, “pasaba por la plaza central de la ciudad de México para ir a la Academia. Durante el recorrido despertaba su interés el ruido que provenía de una imprenta que estaba a una cuadra de distancia de la plaza. La imprenta pertenecía a José Guadalupe Posada, litógrafo y grabador de ilustraciones de la época. Posada narraba la vida cotidiana de la ciudad, con escenas trágicas y de sátira que aparecían en las hojas volantes de Antonio Vanegas, cuya tienda se ubicaba al lado de la Academia de San Carlos. El folklor en las calles del centro, la presencia de vendedores de todo tipo de productos y personajes en carretas, motivó a Diego a pintar sus primeros lienzos”²⁰⁵.

La Academia de San Carlos era considerada una de las mejores escuelas de arte del país. La planta docente estaba integrada por profesores españoles que enseñaban con el método academicista francés. Los alumnos no sólo cursaban materias relacionadas con el arte, sino de otras áreas. “En la escuela de arte también eran necesarias asignaturas como física, matemáticas, historia natural y química, así como perspectiva y dibujo figurativo”²⁰⁶. La Academia había sido restaurada en el gobierno de Santa Anna en 1847 y tenía como característica principal la reproducción de patrones estéticos de la monarquía, los cuales se transformaron con el tiempo en recetarios que impartían los profesores contratados en Europa, basados en la enseñanza de las academias italiana y española.

En el decreto del 2 de octubre de 1843, promulgado por Antonio López de Santa Anna, la Academia se vio sujeta a ciertos cambios. Se requerían directores de escultura, pintura y grabado traídos de Europa; además se otorgaban los beneficios de una lotería a los alumnos más destacados. La lotería consistía en: “Dar manutención a 6 jóvenes en el viejo Continente para que perfeccionaran sus técnicas en las artes; aumentar el número de pensionados; premios anuales; formación de galerías y restauración de la sede de la Academia”²⁰⁷.

El siglo XIX se caracterizó por una serie de cambios en el aspecto político, social y económico. La guerra de Independencia había traído consigo la readaptación a una nueva circunstancia histórica del país. Los resabios de administraciones anteriores y gobiernos simultáneos que se dieron en todo el país, desde la

²⁰⁴ *Idem.* p. 13.

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ Carrasco López, María del Carmen. “Una mirada a la Academia de San Carlos”. *Revista Goliardos*. México, 2012. p.28.

consumación de la Independencia y la restauración de la República, repercutieron en el apoyo financiero que la Academia recibía para la enseñanza. Además de las luchas civiles, las guerras contra Francia y Estados Unidos que le costaron al país perder la mitad del territorio. En este contexto histórico, Diego ingresó a la Academia para seguir su camino en el mundo artístico que lo llevaría a otros horizontes pictóricos.

En la segunda mitad del siglo XX, llegaron al país otros profesores como “el catalán Pelegrín Clavel (quien estuvo al frente de la cátedra de pintura al óleo), el español Manuel Vilar (quien dirigió el taller de escultura), el italiano Santiago Bagally y el inglés Agustín Periam (quienes fueron profesores de grabado) y los italianos Eugenio Landesio y Javier Cavallari (contratados para las disciplinas de paisaje y arquitectura)”²⁰⁸. La enseñanza de estos profesores dio pauta a la formación de un grupo destacado de mexicanos, que más tarde encabezarían el profesorado de la institución que le daría clases a Diego.

Durante su estancia en la Academia, Diego tuvo de profesores a Félix Parra, quien apreciaba el arte mesoamericano; a José María Velasco, el paisajista, de quién aprendió la perspectiva, y a Santiago Rebull, quien era el director de la escuela y el instructor de Diego en la materia de equilibrio de la proporción y la composición. Rebull se percató de las habilidades de Diego y lo instruyó en la “sección aurea”, sistema matemático de composición desarrollado por los antiguos griegos. De ahí su interés por la creación de sistemas mecánicos como trenes y máquinas, práctica que le serviría para la realización de los murales.

Félix Parra, fue un pintor y académico michoacano. Ingresó al Colegio de San Nicolás, en Morelia, en 1861 donde inició los estudios sobre dibujo bajo la dirección de Octaviano Herrera. En 1864, se trasladó a la capital para inscribirse a la Academia de San Carlos para perfeccionar los estudios de dibujo. En 1865, asistió a clase de pintura con el maestro Pelegrín Clavé y posteriormente, pasó a estudiar al natural con Santiago Rebull. La clase de pintura la cursó con Salomé Pina en 1869. Félix Parra tuvo la oportunidad de viajar a Europa con una pensión que le proporcionó la Academia. Estuvo cinco años en Francia e Italia, donde conoció las técnicas vanguardistas; corrientes como el simbolismo y el impresionismo, así como el *art nouveau* y el modernismo.

En el siglo XIX, también destacó el trabajo del paisajista José María Velasco. Cursó la materia de anatomía con el Dr. Manuel Carpio, y en el Palacio de Minería, estudió geología, así como clases de zoología, botánica, física y

²⁰⁸ González Matute, Laura. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México, INBA: CENIDIAP, 1987. p. 17-18.

matemáticas. Durante sus estudios en la Academia de San Carlos participó en un concurso para obtener una pensión, Velasco salió vencedor con la obra del *Ex convento de San Agustín*, 1860. José María fue pionero en la representación de la naturaleza y tuvo influencia en sus primeros lienzos de Landesio. Fue discípulo de Santiago Rebull, Pelegrín Clavé, Manuel Carpio y sobre todo del italiano Eugenio Landesio. A la edad de dieciocho años, fue nombrado profesor de perspectiva en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En este caso, el joven logró superar al maestro.

Por su parte, Santiago Rebull era de ascendencia catalana, ingresó a la Academia de las Bellas Artes de San Carlos, en 1846. Fue alumno de Pelegrín Clavé y tuvo de compañeros a José Salomé Pina y a Felipe Gutiérrez. Su obra la *Muerte de Abel*, 1851, le valió una beca a la Academia de San Lucas en Roma. En 1864, el emperador Maximiliano le encargó un retrato de la emperatriz y la pintura al fresco de los muros exteriores del Alcázar de Chapultepec.

En 1906, Rivera terminó los cursos en la Academia de San Carlos y se graduó con veintiséis obras que presentó en una exposición realizada por los estudiantes. Durante esta época asistió a las tertulias del grupo Bohemio conformado por intelectuales, artistas y arquitectos. En ese tiempo conoció a Gerardo Murillo, mejor conocido como el Dr. Atl, que, en náhuatl, *atl* es el nombre del cuarto sol: *Nahui atl* que significa “Sol de Agua”.

El Dr. Atl estudió pintura en el taller de Felipe Castro en 1890 en Guadalajara, después se trasladó a la Ciudad de México donde ingresó a la Academia de Bellas Artes y posteriormente obtuvo una beca del gobierno porfirista para estudiar en Europa. Estudió dibujo y pintura en París y en la Universidad de Roma filosofía y derecho. A su regreso a México impartió clases en la Academia de San Carlos y fueron sus alumnos David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. El Dr. Atl trajo consigo la tendencia por la pintura renacentista, el neoimpresionismo y el fauvismo. Destacó como vulcanólogo y en la creación del género pictórico denominado aeropaisaje. Recibió la Medalla Belisario Domínguez en 1956 y el Premio Nacional de las Artes en 1958.

Gerardo Murillo, en una reunión del grupo Bohemio, se refirió a la simpatía que sentía, junto con Gauguin y Cézanne por el comunismo y su postura anarquista y radical. A Diego, por el momento, no le importaba el tema político, su interés era ir a Europa. Participó en el concurso que realizó la Academia de San Carlos para obtener un viaje a Europa; entre los rivales se encontraba Roberto Montenegro quien por mayoría de votos le ganó a Diego. Montenegro viajó a París con la subvención del premio y ahí conoció a Picasso y Juan Gris.

Roberto Montenegro fue un pintor y muralista. Estudió en la Academia de San Carlos bajo la tutela de Julio Ruelas, Antonio Fabrés y Germán Gedovius. Viajó a París para estudiar pintura durante dos años. Expuso en los salones de “Los artistas franceses” y en el “Salón de Otoño”. Regresó a México en 1910, justo cuando estalló la revolución y en Guadalajara entró en contacto con el Círculo Artístico encabezado por el Dr. Atl. En 1913 regresó a Europa y asistió a la Escuela de Bellas Artes en París. Participó con Rubén Darío en la *Revista Mundial*. En México, Vasconcelos lo comisionó para realizar varios murales, en la Secretaría de Educación Pública, en la Escuela Benito Juárez y en la Escuela Nacional de Maestros. Fue fundador de la Academia de Artes.

El gobernador de Veracruz Teodoro Dehesa, había sido el benefactor de Diego durante su educación artística en la Academia, aportando 30 pesos mensuales para los gastos de material. En ese tiempo, el joven le solicitó ayuda a su padre, quien trabajaba para el régimen de Porfirio Díaz. Dehesa le otorgó una beca para ir a Europa, la cual constó de 300 pesos para su manutención. El Dr. Atl lo apoyó en la organización de una exposición para recaudar fondos; además le proporcionó una carta de presentación dirigida al pintor español Eduardo Chicharro y Agüera, amigo del Dr. Atl.

Eduardo Chicharro era un pintor español que sobresalió en el género del paisaje y el retrato. Su obra se caracterizó por ser decorativa y colorida; además se especializó en el costumbrismo y después decidió incursionar en el simbolismo. Fue director y miembro de la Academia de San Lucas en Roma y director de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Durante su formación en la Escuela de San Fernando, recibió clases de Carlos de Haes, Alejo Vera, Luis de Madrazo, Jaime Morera y José Moreno Carbonero; frecuentaba el estudio de Joaquín Sorolla. En 1910, fundó la Asociación de Pintores y Escultores. Su pintura se caracterizó por escenas costumbristas de Madrid en el siglo XIX, lo que se ha denominado como “madrileñismo”, tendencia a la que recurrieron los artistas del momento.

3.3 Rivera en Madrid

El 6 de enero de 1907, Rivera llegó a Santander, España, a bordo del barco de vapor Rey Alfonso XIII. Un mundo de innovación le esperaba a Diego que lo encaminaría a encontrar su propio estilo pictórico. El conocer las corrientes artísticas y relacionarse con los pintores que conformaban un grupo predominante en España, le abrieron las puertas en el arte europeo. Además de la

disciplina y obstinación que Diego mostró en su trabajo y, desde luego, su viaje a París le permitió reunirse con los intelectuales, artistas y poetas del momento.

Al respecto, Gerry Souter, señala: “Al día siguiente de su llegada, se presentó en el estudio de uno de los retratistas más sobresalientes de Madrid, Eduardo Chicharro y Agüera. Diego exhibió su carta de presentación por parte del Dr. Atl y fue conducido a un rincón del estudio, que a partir de entonces pudo considerar “su” rincón. Los demás estudiantes escudriñaban a aquel campesino mexicano y gordinflón, que no les causó una gran impresión”²⁰⁹. Sin embargo, el talento de Diego y la valoración de los compañeros sobre su trabajo le permitieron integrarse a su círculo social. La amistad con los compañeros y el estilo bohemio que comenzó a vivir le trajeron estragos en la dieta. Consideró dejar la bebida y dedicarse a leer las obras de: Aldous Huxley, Émile Zola, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Charles Darwin, Voltaire y Karl Marx. Tuvo curiosidad por otras áreas del conocimiento, lo cual le permitió abordar distintos temas a lo largo de su trayectoria artística. Le gustaba conocer sobre matemáticas, biología e historia.

Durante su estancia en Madrid, Diego se acercó a la corriente del Museísmo que estaba latente en un grupo de pintores españoles que seguían la técnica del Greco. “El pincel de Diego, junto a la vanguardia de Madrid, hizo que se enredara en un movimiento artístico que se oponía a lo moderno, el Museísmo, que exigía el abandono del arte moderno en beneficio del arte de El Greco, que contaba entonces con 300 años de antigüedad”²¹⁰. Souter señala, que esto distaba de ser un salto al futuro en la pintura del joven artista, que había sido tachada de convencional e insulsa. Sin embargo, el asistir a la Academia de San Carlos, la corriente museística y las enseñanzas de Eduardo Chicharro, fueron las bases para que Diego incursionara en otras técnicas que se vieron reflejadas en la pintura de caballete y posteriormente en los murales. Es claro, que en Europa imperaban las nuevas tendencias posimpresionistas y no estuvo exento de las influencias de los artistas españoles que estaban en boga y los que conoció cuando llegó a París.

Diego Rivera se nutrió de los conceptos pictóricos que imperaban en Europa. El cubismo era una de las tendencias que comenzaba a tener auge en los círculos de artistas parisinos. Picasso, precursor del cubismo con su obra *Las Señoritas de Avignon*, 1907 mostraba una nueva propuesta que transgredía las reglas tradicionales en la pintura. El arte moderno se reflejaba en las obras de Picasso y

²⁰⁹ Souter, Gerry. *Diego Rivera. Su arte y sus pasiones*. Traducción Millán González Díaz. New York, Parkstone International, 2018.

²¹⁰ *Ibidem*. p. 26.

Juan Gris, así como en la literatura de los poetas Apollinaire y André Bretón. “Mientras Picasso estaba creando sus revolucionarias *Demoiselles d’Avignon*, Rivera pintaba obras como *La fragua*, *La piedra vieja*, *Nuevas flores* y *El bote de pesca*. Aunque resultaban bellas por su soberbia técnica, esas pinturas no hubieran desentonado en cualquier tienda de baratijas para turistas”²¹¹.

También conoció las obras de artistas que pintaron sobre arte religioso, escenas y pasajes de la Biblia. Diego eludió el tema de la Iglesia, y las ostentosas obras que había de autores españoles. En toda su trayectoria no se conocen telas de tema religioso que haya pintado durante su estancia en España. De 1907 a 1913 realizó lienzos donde se advierte un estilo realista y manierista que recuerdan al Greco.

Las noticias que le enviaba Chicharro al Gobernador Teodoro Dehesa, sobre el trabajo y el desempeño de Rivera, eran brillantes. Los alumnos de Chicharro organizaban exposiciones para exponer sus telas a los críticos que asistían; Rivera destacó entre los compañeros como un talento prometedor.

El círculo de artistas y los alumnos del curso frecuentaban el Café de Pombo. En ese lugar Diego conoció a Ramón Gómez de la Serna, crítico que se convertiría en un poeta dadaísta, a Ramón del Valle-Inclán, novelista español y narrador, y a María Blanchard, una de las estudiantes de pintura de Chicharro.

En 1909, Diego viajó junto con Chicharro y Ramón del Valle-Inclán a París y a los Países Bajos para visitar los museos, galerías y lugares que frecuentaba el círculo de artistas y poetas. En la ciudad de Brujas se encontró a María Blanchard, quien le presentó a Angelina Beloff y que más tarde sería su pareja. Después de su estancia en Bélgica, Diego regresó a México, en 1910, y trajo consigo una serie de telas que expuso en la Academia de San Carlos. Estuvo una corta temporada en su país, cuando estalló la Revolución Mexicana. En 1911, regresó a París donde participó en el Salón de Otoño.

Posteriormente, en 1912, decidió viajar a Toledo, acompañado de Angelina Beloff para ver la obra de El Greco. Durante este periodo pintó los óleos que muestran una estética de la vejez en un contexto rural, donde sobresalen los colores cálidos y ocres. En estas obras, Diego representa a personajes de la campiña toledana.

²¹¹ *Ibidem.* p. 38.

3.4 Influencia del Greco

El Greco, fue un pintor que nació en la isla de Creta en el año de 1541. Las primeras enseñanzas que recibió fueron sobre el arte bizantino, en especial sobre el mosaico. Más adelante viajó a Venecia para seguir formándose en la Escuela de Venecia, del cinquecento italiano. Conocerá la obra de Tintoretto, Tiziano y el Veronés que lo dejarán maravillado, con ellos aprenderá la importancia de la luz y el uso de los colores cálidos. Al parecer fue alumno de Tiziano. Posteriormente, se trasladó a Roma, ahí aprendió de Miguel Ángel. Sin embargo, no logró sobresalir entre los discípulos directos de Miguel Ángel, que eran los más demandados para realizar pinturas en el círculo de las cortes italianas. Pero es en Italia, donde el Greco definió su propio estilo pictórico, realizó pintura de género y retrato. Durante este periodo pintó *La última cena*, 1568; *Curación del ciego*, 1567; *Muchacha de la vela* y *El retrato de Julio Clovio*, 1571²¹².

En 1577, el Greco llegó a España en solicitud del rey Felipe II, para trabajar en la decoración del Monasterio El Escorial. En este momento es cuando El Greco despliega todo su ingenio y maestría para pintar sus lienzos que lo llevaron a su máximo esplendor como artista. Es en Toledo donde pinta la *Anunciación*, 1597; *El Retablo de la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo*, 1577-1579; la *Decoración del Altar de la Sacristía en la Catedral de Toledo: El Expolio*, 1579 y desde luego *El Entierro del Conde de Orgaz*, 1587, su obra cumbre.

Durante su estancia en Toledo, Rivera va a conocer la obra de El Greco y por lo tanto va a reflejar cierta influencia en el lienzo *A las afueras de Toledo*, mejor conocido como *Los Viejos* de 1912. El tema es el ocaso de la vida, destaca el realismo español a través de los tres viejos que se acompañan en el destino de sus últimos días. En los ancianos se aprecia el alargamiento de los rostros, forma estilística que procede del Greco. Asimismo, en este periodo, Rivera muestra “magistralmente los avances académicos aprendidos con Eduardo Chicharro y Agüera y de la Academia madrileña” como señala Carlos Blas Galindo. Además de los artistas pertenecientes al realismo español.

²¹² Recuperado: www.museodelprado.es/coleccion/artista/el-greco/. 2019.

3.5 Realismo

El realismo surge en torno a la Revolución francesa de 1848; era la respuesta a la idealización de la naturaleza y del ser humano que había imperado con el romanticismo a principios del siglo XIX. En el realismo, los artistas se van a interesar en los temas sociales, debido a los cambios que se suscitaron con la llegada de la industrialización. Los trabajos artesanales van a desaparecer para dar paso a una población obrera en las áreas urbanas. Las condiciones de vida eran lamentables para niños, mujeres, hombres y ancianos que trabajaban en horarios excesivos y en condiciones miserables.

Los pintores preocupados por la situación que se vivía van a plasmar en sus obras la realidad social. Entre los representantes del realismo se encuentran Gustave Courbet (1819-1877) pintor que concebía a la pintura como instrumento para reflejar la realidad que lo rodeaba en toda su crudeza. Jean François Millet (1814-1875) a quien se le conoce como el padre del realismo y fundador de la Escuela de Barbizón. La temática central en su obra eran los hombres y mujeres humildes que se ganaban el pan con trabajo duro, además de la naturaleza. Por otro lado, Honoré Daumier (1808-1879) escultor y caricaturista que mostró y criticó la cruel realidad social.

El realismo apareció en un momento de progreso económico, pero no equitativo y de avance científico. El triunfo del liberalismo político, además, introdujo la libertad de religión. En los países de tradición católica, el liberalismo disminuyó la influencia de la Iglesia en el arte y la literatura.

Entre los representantes del realismo literario, destaca Stendhal. Este escritor construye personajes con un perfil psicológico bien definido. “Para Stendhal, la novela tenía que ser como un espejo”²¹³, que mostrara la vida real de los personajes. Los artistas que siguieron el realismo, tenían como objetivo crear obras literarias que fueran un fiel reflejo de la realidad. Entre los principales cambios que se dieron en la literatura realista fue la creación de una narración objetiva y realista.

Otra corriente vinculada al realismo, fue el naturalismo que para varios críticos significó un paso más allá de la literatura realista. El representante del naturalismo fue Émile Zola quien planteó los principios teóricos de esta corriente. La percepción de Zola “era que el hombre, por mucho que lo intentara, estaba determinado desde su nacimiento”²¹⁴. Es decir, para el

²¹³ Recuperado: www.lifeder.com/características/realismo.

²¹⁴ *Idem*.

naturalismo el ser humano se definía por su herencia genética y la sociedad en la que vivía. El naturalismo fue un tipo de movimiento que se caracterizó por exaltar cierto pesimismo ante la vida.

Zola, además, fue un escritor con causas políticas de su tiempo. Basta recordar su intervención con el caso Dreyfus con su *Yo acuso*, texto que le costó a Zola un problema judicial. La novela *Germinal* refleja también este compromiso político con los obreros de Zola.

En el realismo pictórico encontramos tres categorías. Por un lado, está la Escuela de Barbizón creada por un grupo de pintores franceses, los “barbizonniers”. Este realismo repudió el exotismo y escapismo del romanticismo y el academicismo neoclásico. Los artistas de esta escuela plasmaron su oposición en el paisaje, género considerado menor y al que dotaron de realismo.

El estilo de estos artistas conservó, no obstante, ciertos matices románticos. Se especializaron en el paisaje y el estudio directo de lo natural, punto de referencia en la pintura del siglo XIX. Se ha mencionado que las pinturas de John Constable que se presentaron en el Salón de París en 1824 influyeron en los barbizonniers, los cuales abandonaron el formalismo y el academicismo para buscar la inspiración en la naturaleza. “Lo que se trataba era de captar la esencia y el realismo del entorno natural y para ello debía crearse la obra en su mismo entorno”²¹⁵.

El siguiente realismo y que está en contraposición al realismo social de Barbizón, es el de la escuela holandesa de Brueghel, que desarrolló un estilo personal al describir la vida de la gente rural y los mendigos, al mismo tiempo que detalló la naturaleza de su alrededor. Al respecto, Herbert Read señala que: “El arte que podríamos, estrictamente, llamar realista, sería el que trata por todos los medios de representar la apariencia exacta de las cosas, y tal arte, como la filosofía realista, se basaría en la simple fe de la existencia objetiva de las cosas”²¹⁶.

Cuando Rivera llegó a los países bajos conoció de primera mano la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Ahí se acercó también a esta escuela de realismo estricto que se caracterizó por representar el mundo cotidiano de Bruselas y Holanda. “En el año de 1930, en el Congreso Internacional sobre Historia del Arte que se llevó a cabo en Bruselas, George Malier señaló la

²¹⁵ *Idem.*

²¹⁶ Read, Herbert. *El significado del arte*. p.80.

diferencia entre el realismo textual o imitación literal de lo real y el realismo como representación de escenas de la vida popular”²¹⁷. Este último realismo se observa en la pintura flamenca y en los artistas españoles que dieron paso a las escenas costumbristas y que Rivera tuvo como referencia al momento de realizar sus telas.

Por último, está el realismo español que Diego descubrió al llegar a Europa. En España se acercó a la pintura de los artistas españoles y a la obra del Greco. En París se empapó de la pintura posimpresionista de Cézanne y Gauguin. Recibió la influencia de estos pintores franceses que lo llevaron a retratar la vida popular y rural en sus primeras obras de caballete. Estas corrientes incidieron en la obra de Rivera al momento de plasmar su pensamiento y visión del mundo.

En ese tiempo, en México llegaban pocos ejemplares de obras, dibujos, grabados y litografías de artistas europeos, los cuales eran parte del acervo de la Academia. En el país existía un atraso en la enseñanza en comparación con Occidente. Además, no lo olvidemos, no existía la fotografía a color.

Por esta razón, la Academia de San Carlos becaba a los alumnos destacados para viajar a Europa y que conocieran las corrientes artísticas en apogeo. De otra manera era difícil que los alumnos tuvieran acceso a las nuevas tendencias, solo a través de las clases que recibían de los profesores españoles que habían emigrado a México. Estos profesores en su mayoría habían estudiado en la Academia de San Fernando en Madrid y en la Academia de España en Roma.

3.5.1 Pintores españoles

Los pintores españoles que conoció Diego retrataban escenas costumbristas de diversas poblaciones de España. La pintura de Diego se caracterizó por resaltar la realidad social en retratos y vistas panorámicas. En la obra que pintó Rivera, de 1907 a 1912 se va a observar cierta influencia de Valentín de Zubiaurre, Ignacio Zuloaga y Chicharro Agüera.

Valentín de Zubiaurre fue un pintor español que estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1894. En ese tiempo conoció a Muñoz Degrain, Alejandro Ferrant y a Carlos de Haes. Viajó a los Países Bajos, Francia e Italia para complementar su formación. Durante un tiempo vivió en

²¹⁷ *Ibidem.* p.81.

Segovia, atraído por los paisajes y costumbres castellanos que reflejó en su pintura. Cultivó la pintura realista de temas vascos y personajes populares con vestidos regionales. A través de su obra mostró la tristeza, el dolor y la sencillez de la vida campestre. Los rostros y manos de los personajes son expresivos en todas sus telas. Su época de mayor esplendor fue entre 1909 y 1916; obtuvo varios premios internacionales en Munich, Buenos Aires, Barcelona, San Diego y San Francisco.

En el lienzo *A las doce*, 1907, Valentín de Zubiaurre pinta a una familia vasca. Aparecen tres personajes que revelan una vejez campirana. Los ancianos están acompañados de una mujer más joven. En la composición se observa la vida cotidiana de la familia. Sobresale el vestuario regional de los integrantes y los utensilios de cocina que denotan la corriente del realismo español. Los rostros de los personajes son alargados y expresivos. La escena se desenvuelve dentro de una casa; se aprecia el empedrado del suelo, las frutas, platos y jarrones que muestran con detalle las texturas que invitan al espectador a crear una emoción estética. En esta obra, Valentín exalta el nacionalismo español a partir de escenas de la gente campirana. Es el realismo de una España que recurrió a las tradiciones para confirmar su identidad.



Fig. 52. *A las doce*, 1907.

Por otra parte, Ignacio Zuloaga también realizó obras de estilo costumbrista y naturalista. Visitó con frecuencia el Museo del Prado para copiar obras de El Greco, Velázquez, Zurbarán, José de Ribera y Goya. En 1889 viajó a Roma para estudiar a los maestros del Renacimiento. Ahí pintó *El Forjador herido* de 1890. A los 19 años se trasladó a París, donde practicó la pintura al aire libre de los impresionistas. Participó en el taller de Eugène Carrière, donde conoció a Paco Durrio, Regoyos y a los catalanes Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Isidre

Nonell y Hermen Anglada Camarasa que Picasso conoció en sus visitas a Els quatre gats, además de los franceses Gauguin, Degas, Toulouse Lautrec y Rodin. En sus lienzos, se aprecia una orientación hacia una estética con representaciones de la modernidad parisina y de los suburbios. Posteriormente, va a transitar del naturalismo, movimiento artístico que se encargó de reproducir la naturaleza como la única realidad existente y tuvo importancia en la literatura del siglo XIX, al realismo, del impresionismo al simbolismo y continuará por la senda de la tradición española.

Zuloaga es considerado el representante pictórico de la España negra por mostrar la triste realidad de su tierra cruel y fanática a través de curas, toreros, brujas y bailadoras. En 1898, Zuloaga se va a interesar por la vida campesina de los pueblos de Castilla; los labriegos segovianos serán sus protagonistas. Son obras teñidas de melancolía que representan el aspecto psicológico de los personajes. “Con sus segovianos, Zuloaga rechazó abiertamente la belleza superficial y anecdótica de España, la cual sustituyó por una más profunda y triste, que, a su parecer, era donde residía el verdadero atractivo del país. Zuloaga empleó un estilo propio, de gran expresividad y profunda captación psicológica. En él, destacó un dibujo firme y una pincelada vigorosa y enérgica, de paleta oscura, con un claro predominio del negro y de colores como el ocre, las tierras y los pardos. La presencia de la figura se armoniza con unos paisajes que se muestran inanimados, místicos y desprovistos de vida”²¹⁸.

Las obras de Zuloaga van a reflejar el paisaje rural de los lugares que visitó en Castilla, así como los rasgos y costumbres de las personas. En los lienzos resaltan los colores cálidos, amarillos, verdes y ocre en los paisajes y vestimenta de los personajes. Destacan los cuerpos alargados de los ancianos cubiertos con capas largas. En general, se advierte una línea de horizonte que conduce a la ciudad o a un espacio con montañas que refleja armonía y tranquilidad. Los personajes son gente del pueblo que mantiene y preserva sus costumbres, donde la familia convive y la amistad de los ancianos es evidente. Por lo regular aparecen los ancianos en grupo, o en pareja, están conversando y contemplando el paso del tiempo. Es el ocaso de la vida.

Observamos, el tema de la vejez en las obras *Francisco y su mujer* y *Mujeres de Sepúlveda*, 1909. En ambas telas, los ancianos son los protagonistas y tienen de fondo la campiña segoviana u otro lugar de Castilla. Zuloaga, no solo pinta la vejez en el varón, sino que resalta a la mujer anciana que protagoniza algunas de sus telas.

²¹⁸ Zuloaga (1870-1945). Material de consulta. Departamento de Educación y Acción Cultural. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 2019. p. 9.

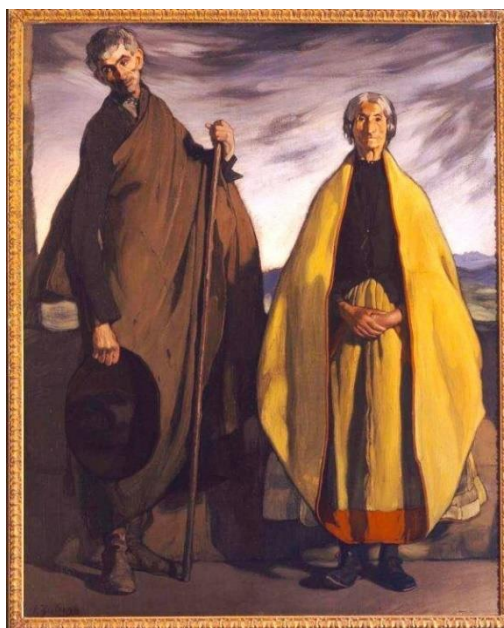


Fig. 53. *Francisco y su mujer*, 1909.

En la composición, aparece un anciano de dimensiones mayores acompañado de una anciana. En el fondo se aprecia una línea de horizonte sobre un panorama segoviano, lugar que le atraía a Zuloaga. La escena se desarrolla en un paisaje de tonos ocres y verdes. El anciano gigante lleva una capa y botas, sostiene un sombrero y un bastón. El báculo o bastón fue una herramienta indispensable para el antiguo peregrino. “El *bourdon* se refería a una especie de lanza que se empleó en las grandes peregrinaciones a Santiago de Compostela y terminó por denominarse bastón utilizado por los peregrinos galos. El bordón aparece representado en gran número de imágenes desde la Edad Media. Este báculo permitía superar obstáculos en zonas cubiertas de agua o lama y en pequeños riachuelos. También se utilizó como arma defensiva contra ladrones y bandidos en determinados lugares, y contra animales como osos, lobos y serpientes. En el siglo XV, se representó para amarrar en la parte superior la pequeña calabaza con vino o agua para el viaje. En el *Codex Calixtinus* del siglo XII se menciona al bordón como el tercer pie del peregrino, símbolo de la fe en la Santísima Trinidad y medio de defensa del hombre contra los lobos y los perros”²¹⁹. El bastón es para el anciano símbolo de defensa y apoyo para continuar la caminata entre llanuras y montañas.

El rostro expresivo del anciano denota las arrugas y la cabeza semi inclinada. La anciana en forma hierática observa al espectador y muestra seriedad. La capa amarilla y larga cubre su cuerpo, las manos se mantienen cruzadas. Es una

²¹⁹ Recuperado: xacopedia.com/bordón. Ayuntamiento de Galicia. 2015.

pareja de ancianos que refleja un contexto rural con atuendos que conservan sus costumbres. Zuloaga a través de la imagen de la vejez, exalta el nacionalismo español y las tradiciones de la zona de Castilla.



Fig. 54. *Mujeres de Sepúlveda*, 1909.

En *Mujeres de Sepúlveda*, las ancianas a través de la mirada conducen al espectador al pueblo medieval de Sepúlveda; entre caminos erosionados y aglomerados de casas e iglesias. Las tres ancianas se encuentran asentadas sobre un arrugado paisaje de lava petrificada de color gris. Las rugosidades de la tierra y la forma de las nubes en curva cobran ritmo en la composición. Resaltan los colores cálidos y neutros como el gris de la lava, el azul y verde de las casas. Los rostros de las dos mujeres son de forma angular y delgada, la tercera mujer está de espaldas al espectador; sobresalen los pliegues de las capas y las faldas. Las mantas de color amarillo que portan las ancianas dan la sensación de anular la figura humana. El estilo realista y naturalista es evidente en la obra de Zuloaga.

En este periodo, Zuloaga hace uso de un cromatismo dominado por los colores negro, marrón, rojo y amarillo; es un esquema que engrandece las figuras ante el escenario y el espectador. Los personajes representan la dureza del medio en que habitan. Es la percepción de una España ancestral y de ese pasado rural que cobra vida a través de una estética de la vejez que refleja el artista. Influencia que veremos en los lienzos que realizó Diego Rivera mientras vivió en París.

3.6. La interpretación de la vejez en la obra posrevolucionaria

Rivera fue un pintor polifacético que dedicó toda su vida a transmitir la realidad social de su entorno. Lo mismo pintó un paisaje español con personas oriundas del lugar que personajes de la sociedad mexicana y escenas históricas importantes de la vida nacional. Su pintura no solo fue siempre costumbrista y figurativa, sino también incursionó en el cubismo mostrando su ingenio y creatividad.

Diego regresó a México en 1910, por un breve periodo, y viajó nuevamente a Europa en 1911. En París vivió 10 años, donde estudió, pintó y además aprendió otras técnicas que lo impulsaron a definirse como artista. A pesar de residir en Francia y conocer las corrientes artísticas, seguía siendo un pintor tradicional que nunca olvidó las enseñanzas de la Academia. Cada verano viajaba a España, en especial a Toledo, para renovar sus ideas y presentar su nueva obra en París. En Toledo forjó su carácter para dar paso a los primeros lienzos cubistas.

En ese periodo pintó, entre otras, dos obras de caballete que muestran la realidad de un paisaje toledano con personajes viejos en distintas circunstancias. Retrató lo que había visto durante su estancia en la campiña toledana, lugar que le recordaba su natal Guanajuato y ello lo motivó a pintar los lienzos. Se ha mencionado que en las obras *Los viejos* y *El Cántaro* dio señales de haber encontrado un estilo, pese a notarse cierta influencia de El Greco, Goya y Cézanne. Rivera tenía 25 años cuando se percató de haber adquirido una personalidad como artista.

La ciudad de Toledo le inspiró a pintar paisajes y escenas de la vida cotidiana. Las primeras telas que realizó fueron *Vista de Toledo* y *Los Viejos* de 1912. Fue la transición del naturalismo al realismo social y su paso hacia el cubismo.

3.6.1 Los viejos, 1912

Diego pintó un grupo de ancianos durante su estancia en Toledo. La obra *Los viejos* de 1912, es un óleo sobre lienzo que mide 210 X 184 cm y lo resguarda el Museo Dolores Olmedo en la Ciudad de México. Los tres viejos se

acompañan en el ocaso de la vida. La presencia del realismo español es notable en los lienzos que pintó Rivera a principios del siglo XX.

En la obra aparecen tres ancianos en primer plano, uno de ellos está de pie y sostiene dos cántaros de agua, mientras que los otros dos están sentados y uno porta un báculo. El cántaro o vasija era generalmente de barro cocido y se usaba para guardar agua, vino o granos. De acuerdo al evangelio “un hombre que llevaba un cántaro de agua servía de señal a los discípulos enviados por el señor Jesús en razón de que no se acostumbraba que los hombres hicieran eso”²²⁰. Otra interpretación es que el cántaro roto junto a la fuente simbolizaba una figura poética que habla de la vejez, cuando la persona no puede disfrutar, aun teniendo cerca ciertas cosas a causa de la debilidad (Ecl 12:6). En la historia del arte los cántaros se convirtieron en parte esencial de las obras artísticas. Diego Velázquez hizo uso del cántaro en *El aguador de Sevilla*, 1620; Goya en *Las mozas del cántaro*, 1791, y finalmente Picasso introdujo los cántaros en varias de sus obras.

La vestimenta de los viejos se compone de capas largas y botas; dos de ellos llevan un sombrero y una boina. El alargamiento de los cuerpos, el rostro y las manos nos remiten al Greco. La escena se desarrolla al aire libre, al fondo se advierte un grupo de personas que forman una rueda; probablemente juegan o bailan. Más atrás se observa una montaña, sobresale un jinete que sigue un camino hacia la cúspide donde se observa la iglesia del pueblo.

El anciano que lleva los dos cántaros, al parecer es un aguador y vende agua fresca a los viejos que están sentados. Los aguadores en la España de finales del siglo XIX y principios del XX, ofrecían agua en las casas de los poblados cercanos a Toledo, Madrid y otras provincias. Era una actividad que se mantuvo a principios del siglo XX hasta que llegó la infraestructura a los poblados como parte de la modernidad en Europa. Los aguadores de cántaro, los aguadores de barril y las mozas del cántaro son personajes que reflejaron los artistas españoles en la pintura costumbrista.

Los tres ancianos dan la sensación de entablar una conversación sobre la vida cotidiana. Los rostros y las manos son extremadamente delgados y expresivos, denotan un realismo en la obra. El cromatismo en los colores ocres y grisáceos de los atuendos sobresale del fondo claro de las casas y la montaña.

²²⁰ Recuperado: *Diccionario Mundo Hispano*. biblia. work/diccionarios/cantaro. (Mar 14:13; Luc 22:10).



Fig. 55. *Los Viejos*, 1912.

El anciano que está de pie lleva un traje a cuadros, el cual es iluminado por la luz que contrasta con las tonalidades oscuras de las botas arrugadas y las capas de los tres viejos. El anciano está medio encorvado, existe una tensión corporal; el rostro es expresivo. Se caracteriza por ser de grandes dimensiones, casi abarca todo lo largo del cuadro. El siguiente anciano lleva una capa gris oscura y un bastón que es símbolo de apoyo para caminar; está mirando al espectador, sobresale su expresión corporal en el manejo de las manos. El otro anciano lleva una capa café y una boina, tiene las manos cruzadas y observa hacia otro lado, o tal vez esté pensativo. La obra es naturalista y expresiva. La temática sobre las escenas cotidianas remite a la obra de Zubiaurre y Zuloaga.

Rivera muestra una estética del anciano digna, pese a ser aguador y a realizar labores de la vida diaria. En general, los tres ancianos muestran tranquilidad y disfrutan de la compañía. Los personajes visten de forma humilde sin ostentación. Es un momento efímero. Se advierte una realidad única e irrepetible, el paisaje es un elemento importante en la iconografía de la pintura realista. Diego dota de tintes naturalistas y realistas el entorno, el cual, define la presencia de los ancianos como parte de una población con sus características propias. Es una vejez arropada por una atmósfera campirana. La obra pertenece a la corriente del realismo social; escenario rural donde los viejos de grandes

dimensiones conviven alejados de las demás personas, resultado de su condición social.

La influencia del Greco se observa en las formas alargadas y angulares de los rostros y en la pincelada fuerte, a veces incluso, tosca. Los rasgos definidos de cada anciano permiten diferenciar su lugar de origen o región a la que pertenecen. En los tres ancianos es notoria la expresividad y el naturalismo. La escuela realista española está presente en las obras. La imagen de la vejez en interiores o paisajes rurales es un tema que reflejaron Zubiaurre, Zuloaga y Diego, en algunas de sus telas.



Fig. 56. *A las doce*, 1907.
(Detalle).



Fig. 57. *Francisco y su mujer*, 1909. (Detalle).



Fig. 58. *Los Viejos*, 1912.
(Detalle).

Rivera conoció la obra de la escuela española, retomó elementos y arquetipos para sus lienzos. Tal vez quiso dar continuidad a esta corriente y a la temática, sin olvidar su visión y pensamiento mexicanos.

Para Diego era importante que el pintor empleara texturas en la pintura de caballete, las cuales generan una emoción estética al espectador, como lo señala en su *Carta sobre las texturas* donde aborda las diferencias entre la pintura de caballete y la pintura mural. De acuerdo a Henri Bergson, con respecto al espacio y tiempo: “No hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. Es por esto que bastan sólo unos instantes de emoción estética para justificar algo bello, ya que esta emoción permanece en la memoria y por lo tanto dura”²²¹. La emoción estética no solo se refiere a la belleza que inspira una obra, sino también a las escenas de soledad y decrepitud que transmiten algunos personajes al espectador.

La presencia de las texturas en la pintura de caballete aportó una estética emotiva a partir de la imagen de los ancianos. Rivera en la pintura de caballete, se permitió el uso de texturas que no usó en los murales. Diego estudió estos conceptos en la Academia de San Carlos y en Europa. Para él, cada formato producía diferentes sensaciones. No es lo mismo apreciar una pintura de caballete, donde las texturas son evidentes al ojo del espectador; mientras que en los murales la distancia juega un papel importante para el observador.

En su *Carta sobre las texturas* Rivera señala: “La pintura de caballete puede llegar a jugar amplios registros de sensaciones y emociones basadas en las texturas. Debido a la cercanía con la que se mira el cuadro, el observador puede percibir más el detalle, por lo que al mirar de cerca las texturas, éstas pueden contribuir a crear emoción estética”²²². La emoción estética es resultado de los recuerdos y asociaciones de conceptos que producen una serie de respuestas en el cuerpo. Estas asociaciones de ideas y sensaciones táctiles logran transmitirse en la obra de arte.

Rivera también incursionó en la adición de otros materiales, aunque siempre optó por los procesos y materiales conocidos por los artistas de varias generaciones. “Angelina y él comenzaron a probar diferentes medios además del aceite de linaza, en busca de nuevas soluciones táctiles. Una mezcla de resina de limón, esencia de lavanda y cera de abejas dio lugar a un *parfum*

²²¹ Rivera perteneció al Ateneo de la Juventud, ahí conoció la obra de Bergson, Schopenhauer y Nietzsche de quienes tuvo influencia sobre el concepto de emoción estética en la obra de caballete. En Tibol, Raquel. *Arte y Política*. p. 369.

²²² Rivera, Diego. “Sobre las texturas” en Raquel Tibol, *Arte y Política*. México, Grijalbo, 1979. p. 371.

graisseux especialmente embriagador con el que podía mezclar sus pinturas”²²³. Sin olvidar su paso hacia el cubismo donde empleó otro tipo de materiales que integró a sus telas.

Diego estaba a favor de la conservación de la obra de arte con el paso del tiempo. Por ello, manifestó que “el desconocimiento de la esencia y el comportamiento de sus componentes puede causar una degradación en la obra de arte, y a veces su desaparición, sobre todo cuando el artista no conoce o tiene en cuenta la físico-química que rige la vida de sus materiales”²²⁴.

Razón por la que no coincidió con algunos colegas que experimentaron con nuevos materiales como la piroxilina y el duco como en el caso de Siqueiros. Diego profundizó en el concepto de lo efímero y la permanencia en la obra de arte, lo cual se vio reflejado tanto en su pintura de caballete y en los murales.

3.6.2 Estudio de El Cántaro, 1912

Diego pintó, ese mismo año, otra obra que representa la vejez. El estudio de *El Cántaro* de 1912, es una aguada sobre papel que mide 28.5 X 23 cm y se conserva en la Colección María Rodríguez de Reoyo en Nueva York. En la obra aparece un personaje de edad avanzada que está acompañado de una moza con un cántaro. Es un ejemplo de la pintura realista donde se aprecian las formas alargadas de El Greco en los personajes, la atmósfera costumbrista de la escuela española, así como los colores y pinceladas abiertas posimpresionistas de Cézanne.

En la composición, el anciano recibe de una joven un cántaro que contiene agua, símbolo tradicional de la virtud femenina. Otra interpretación es que la joven recibe del anciano un cántaro como símbolo de sabiduría y experiencia. La silueta del viejo es alargada y anulada por una capa color ocre. El anciano está semi inclinado y asiente con la cabeza al recibir el cántaro. El rostro está difuminado, no hay una claridad y definición expresiva. La mujer está de espaldas al espectador, lleva una falda amarilla y una blusa en color rojo. Al parecer es una “moza del cántaro” que se dedicaba a la venta de agua en las casas y zonas aledañas; era un oficio de finales del siglo XIX y principios del XX en España.

²²³ Souter, Gerry. *Diego Rivera. Su arte y sus pasiones*. p. 64.

²²⁴ Pliego Quijano, Susana. *De sensaciones, percepción y emoción estética: un acercamiento al pensamiento estético de Diego Rivera*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006. p.12.

El anciano se encuentra en un panorama rural y, la escena es dramática. Proyecta a un viejo que forma parte de un grupo de personas y que tal vez se dedica a ser aguador, o simplemente le compró agua a la moza. El personaje transmite tranquilidad y soledad, pero no es un anciano que parezca vivir en la miseria como los viejos del periodo azul de Picasso. Al fondo se observa una pareja, la mujer vestida de verde lleva un cántaro y está acompañada. En medio del anciano y la moza, se inserta una mujer que está sentada en una fuente surtiéndose de agua. Enseguida aparece un camino que conduce a una cima donde se observan unas casas.



Fig. 59. Estudio de El cántaro, 1912.

En la obra también se observan ciertos tintes del posimpresionismo en las pinceladas abiertas y en los colores cálidos como el amarillo, verde, azul y rojo; así como las tonalidades grisáceas que remiten al lienzo *La tarde de*

Nápoles, 1875 de Cézanne. Diego conoció el trabajo de Cézanne y de otros artistas cuando llegó a París.

La luz que se observa en el *Cántaro*, en especial, en las pinceladas del cielo en tonos claros, también se aprecia en los cuerpos, las paredes y utensilios de la obra de Cézanne. De igual manera, los destellos azules en el paisaje, se advierten en los detalles de la cortina, la sábana y el espejo en *La Tarde de Nápoles*. La delimitación de las figuras por una línea azul o negra y las sombras grises que utiliza Diego, también fue utilizada por Cézanne.



Fig. 60. *La tarde de Nápoles*, 1875.

Es claro que Diego probó varios estilos que le permitieron definirse como pintor; y gracias a ello, logró exponer en varios Salones de París. En un principio fue poca la aceptación de su obra en los círculos artísticos; pero la tenacidad, disciplina y trabajo que lo caracterizaron, hicieron que a sus 35 años lo consideraran un pintor consagrado en Europa. Al respecto Monsiváis sostiene: “Es ya, a los 35 años, una leyenda de las élites, el artista mexicano en Europa, quien usa simultáneamente los recursos de la más rigurosa práctica académica y de la vanguardia europea. En París, no pasó inadvertido: fue amigo de Picasso y Foujita, lo retrató varias veces Modigliani”²²⁵. En palabras de Alberto Híjar, “ser retratado por Modigliani es un reconocimiento y una

²²⁵ Monsiváis, Carlos. *Diego Rivera: creador de públicos*.p.117.

prueba de representación de la otredad, cuerpo construido con toques de colores, a diferencia de las definiciones lineales características de Modi”²²⁶.

Otros autores señalan que, en 1912, Rivera comenzó a convertirse en un pintor cubista o que a partir de ese año inicia el periodo cubista en su obra. “Para finales de 1916 se había ganado un lugar entre los principales cubistas de París y en un momento puede hablarse de una rivalidad real con Picasso”²²⁷. Sin embargo, existen otras versiones que afirman la amistad entre Diego y Picasso. “En algún momento del año 1914, Picasso y Rivera se encontraron en el estudio del maestro. Diego se quedó estupefacto ante la gran cantidad de pinturas de Picasso diseminadas por las paredes. Comieron y cenaron juntos y, por fin, Picasso accedió a ver la obra de Diego. Prestó su aprobación a lo que vio y admitió a Rivera en su círculo”²²⁸.

De acuerdo con lo investigado, considero que no existió una rivalidad, más bien hubo reconocimiento y admiración de Diego hacia el trabajo de Picasso y viceversa. El espacio y tiempo fueron factores determinantes en la creación de cada artista, además del papel que asumieron en su contexto social y artístico. Por decirlo a la manera de Ortega y Gasset, fueron “ellos y su circunstancia”, lo cual los llevó a innovar y romper con cánones pictóricos en su momento histórico. Mientras que Rivera incursionaba en el cubismo hacia 1914, Picasso ya había pintado *Las señoritas de Avignon* en 1907. Picasso fue un maestro para Diego, no en el sentido estricto, pues no tomó clase con él, sino, en sentido de que Diego se embebió en la obra del artista que renovó la pintura moderna.

²²⁶ Pliego, River, *et.al. Diego Rivera. Palabras ilustres 1921-1957*. México, INBA, 2007. p. 39.

²²⁷ Bargellini, Clara. *Diego Rivera en Italia*. “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, IIE, UNAM. 1995. p.87.

²²⁸ Souter, Gerry. *Diego Rivera. Su arte y sus pasiones*. p. 70.



Fig. 61. *El cántaro*, 1912. (Detalle).



Fig. 62. *La tarde de Nápoles*, 1875.



Fig. 63. *El cántaro*, 1912.



Fig. 64. *La tarde de Nápoles*, 1875.



Fig. 65. *El cántaro*, 1912.



Fig. 66. *La tarde de Nápoles*, 1875.

3.6.3 *El Cántaro*, 1912

En *El Cántaro* de 1912, óleo sobre tela de 210 X 165 cm. Se observa a un anciano que recibe un cántaro de una mujer que da la espalda al espectador. El viejo lleva una capa larga en tono café y verde oscuro que le cubre todo el cuerpo; sobresale la camisa blanca y las alpargatas que dejan ver los dedos del pie.

El viejo está semi inclinado y recibe de la mujer el cántaro con agua. El rostro del anciano se caracteriza por las arrugas que se dejan ver en las mejillas, el entrecejo, el oído y parte del cuello. Las manos también muestran las arrugas y los huesos de los dedos. La moza de cántaro lleva una falda larga color amarillo y una blusa rosa; se ve parte del rostro de la mujer, el cuello y el brazo izquierdo, la piel de la joven contrasta con la del anciano. Lleva recogido el cabello.

El cántaro es de color ocre con destellos anaranjados. Respecto al origen del cántaro se conoce que fueron creados hace miles de años y se trata de piezas habituales de la llamada alfarería del agua, creados de arcilla o barro para almacenar agua. El agua en el cántaro simboliza inocencia y purificación, a la vez que es fuente y cauce de toda experiencia. Ambos personajes están en primer plano de la composición. El paisaje se caracteriza por los tonos ocre, como el color de la tierra y sobresalen las formas rocosas.

Se aprecia un cielo nebuloso entre colores azules y grises que contrastan con la vestimenta de los personajes. Es un cielo con manchas onduladas que recuerda a los cielos del Greco como en el lienzo *Vista de Toledo*, 1604. Sobresale la luz de tormenta con tintes azules, violetas y grises. Así como los colores que pasan de una gama cálida inicial para dar pauta al dominio de colores más fríos e irreales. Lo cual le dan una visión mística a la tela a través de los efectos de luz. Resalta la expresividad y espiritualidad de la obra.

En un segundo plano, al fondo, en el lado izquierdo está una pareja de mujeres. Una de ellas viste de verde y sostiene un cántaro, su rostro parece mirar la escena del viejo que recibe el cántaro, o tal vez, observa al espectador. En medio del anciano y la moza, se inserta una mujer vestida de azul, tiene a su lado un cántaro y está sentada sobre la orilla de una fuente de vecindad surtiéndose de agua. Enseguida aparece un camino que conduce a una cima donde se observan unas casas y una torre que, sobresalen los techos geométricos en tonos azules y gris. El paisaje rural sirve de fondo a las figuras de gran formato.

Los techos geométricos de las casas, así como la construcción de volúmenes tienen cierto influjo de la obra de Cézanne. Al igual que en la delimitación de los perfiles de las figuras recalcadas por una línea negra y las sombras de color violáceo. Sobresale una armonía entre el naturalismo y el orden pictórico. Cabe señalar que Cézanne simplificó la realidad, por lo que algunos autores señalan que sus últimas obras son el precedente del cubismo.

De la misma forma que Cézanne, Diego se interesó por los paisajes y las pinceladas a base de grandes trazos, también comenzó a pintar escenas al aire libre de distintos poblados. Así como enfatizó en las ropas de los personajes con pigmentos cubistas y en el volumen de las formas.

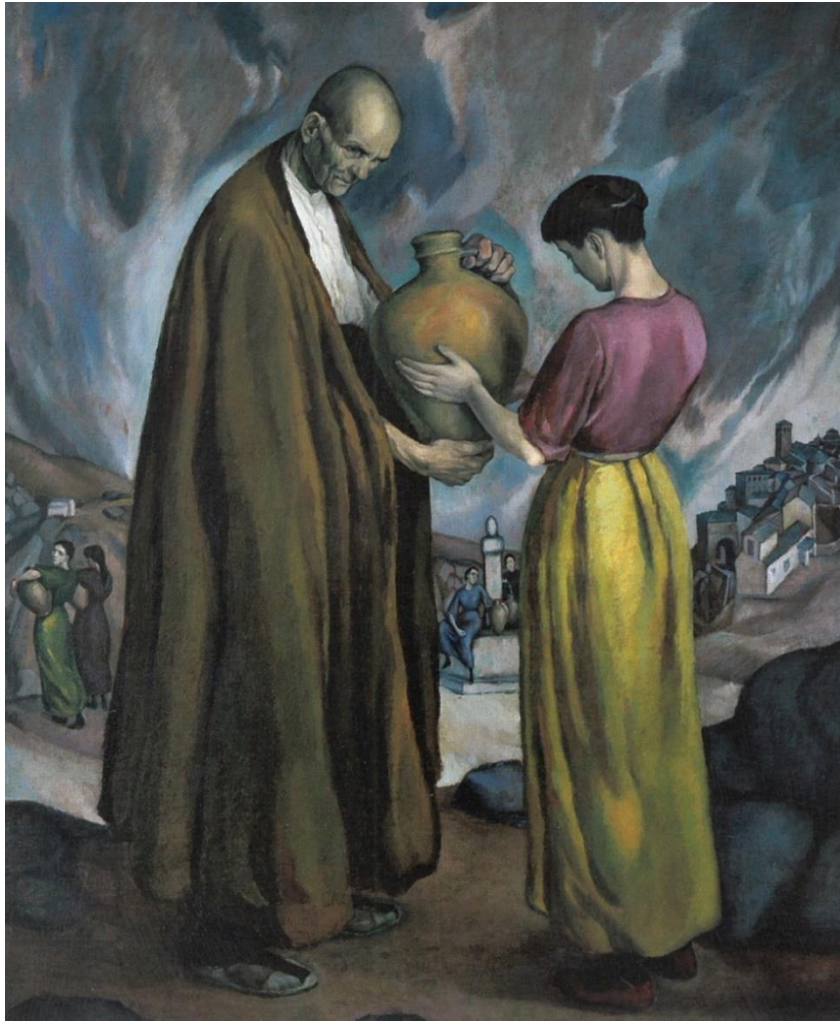


Fig. 67. *El cántaro*, 1912.

En este óleo sobresalen los colores azules, violetas, verdes y ocres. Se aprecia un destello de luz en la silueta del anciano, así como en la camisa que rompe con los tonos grises y oscuros. Al parecer, Diego ya comenzaba a manifestar ciertos tintes cubistas en el uso de formas geométricas y rasgos del muralismo al realizar personajes de grandes dimensiones.

Es importante señalar que fue un pintor que abordó distintas escuelas y tendencias del arte en poco tiempo, y siempre con una interpretación personal. Sin olvidar, la enseñanza que recibió de la escuela española y su paso por la Academia de San Carlos. Su periodo de formación en México abarcó de 1897 a 1907 y sus catorce años en Europa de 1907 a 1921. Con lo cual logró consolidar su propio estilo pictórico.

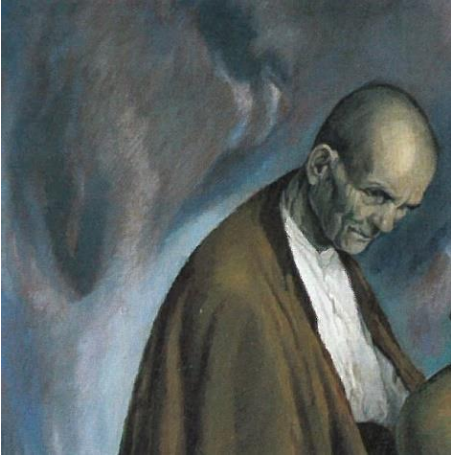


Fig. 68. *El cántaro*, 1912. (Detalle).



Fig. 69. *Vista de Toledo*, 1604.



Fig. 70. *Vista de Toledo*, 1604. (Detalle).



Fig. 71. *El cántaro*, 1912.
(Detalle).



Fig. 72. *Mont Saint-victoire visto desde Bellevue*, 1892-1895.



Fig. 73. *Mont Saint-victoire visto desde Bellevue*, 1892-1895. (Detalle).

3.6.4 *El viaje a Italia*

Desde su primer viaje a Europa, Diego consideró ir a Italia para conocer la obra renacentista del cinquecento. Tenía la referencia del Dr. Atl, quién había estado en Europa, entre 1896 y 1903. Diversos factores en su vida personal y artística le impidieron desplazarse a la ciudad italiana, entre ellos, el nacimiento de su hijo en 1916, la relación que inició con la pintora Marievna Vorobiev que lo obligó a alejarse de Angelina Beloff y la muerte de su hijo en 1918. Otro factor fue el distanciamiento con los colegas Jacques Lipchitz y Gino Severini por diferencias artísticas. A propósito de ello, Juan Rafael Coronel Rivera, señala que en el texto *Memoria y razón de Diego Rivera* de 1959, hay una dedicatoria a Picasso donde se advierte que Rivera “le guardaba un gran resentimiento desde 1914, cuando el pintor español- el artista más influyente de París y después del escenario mundial- instruyó a los críticos para que realizaran una serie de notas en donde se descalificaba la labor de Rivera, lo que lo colocó en tal situación y fue el detonante para que abandonara el cubismo primero y después Europa”²²⁹.

Sin embargo, no renunció definitivamente al cubismo, ya que realizó *El matemático* en 1918, retrato de Henri Poincaré, creador de la cuarta dimensión que consistía en la búsqueda formal del cubismo. Respecto al tema, se conoce que “Maurice Princet fue un afamado matemático francés y fue quien introdujo al mundo cultural galo a Henri Poincaré, el inventor del concepto de la cuarta dimensión”²³⁰. Princet escribió el libro *Traité élémentaire de géométrie á quatre dimensions* que conocieron Picasso, Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Jean Metzinger y Marcel Duchamp. Se ha mencionado que Diego le hizo ver a Picasso que su descubrimiento sobre el cubismo, eran una serie de conocimientos que se apropió de la obra de Poincaré.

Diego reflexionó sobre tales acontecimientos en su vida, lo cual, lo orilló a refugiarse en su pasado ancestral y académico. Sin embargo, Rivera necesitaba visitar Italia para alimentar su espíritu, intereses personales y políticos.

²²⁹ Coronel Rivera, Juan Rafael. “Yo pinto, yo cuestiono: Diego Rivera”. *Diego Rivera. Palabras Ilustres 1921-1957*. p. 65.

²³⁰ *Idem*.

La estancia en París y los continuos viajes a España hicieron que Diego tuviera un conocimiento más profundo sobre las corrientes pictóricas del momento. Pero faltaba empaparse de la pintura italiana para ampliar su horizonte artístico, en cuanto a la técnica, materiales y estilos. ”²³¹. Antes de emprender el retorno a México, Rivera decide hacer un breve viaje a Italia para conocer las pinturas bizantinas y prerrenacentistas, las cuales fueron decisivas para el arte mural, además de aprender la técnica del fresco.

En 1920, Rivera realizó el viaje a Italia para conocer y estudiar el renacimiento italiano y profundizar en la técnica del fresco. Dicho viaje fue financiado por el apoyo que le otorgó José Vasconcelos, ante la petición que le hizo su amigo Alfonso Reyes.

Diego carecía de fondos para emprender la aventura, por lo que solicitó ayuda a Alfonso Reyes, quien a su vez pidió apoyo a Vasconcelos, rector de la Universidad de México. El 6 de octubre de 1920, Vasconcelos contestó a una carta de Reyes: “De acuerdo con tu indicación traté ya el asunto de Diego Rivera, y próximamente le vamos a enviar mil dólares, para que se le entreguen en partidas mensuales durante seis meses y pueda trabajar”²³². El apoyo brindado a Diego por parte de Vasconcelos, no solo implicó el viaje personal de Rivera, sino que respondía a ciertas expectativas políticas que tenían que ver con el proyecto cultural del régimen de Obregón.

Por consiguiente, Clara Bargellini menciona que “existe un documento del 24 de noviembre de 1920, en el cual Vasconcelos le pide a Pani que pague dos mil pesos a Diego Rivera para que establezca en Italia relaciones entre la Escuela de Bellas Artes de México e instituciones y artistas italianos”²³³. Ello evidencia que Rivera tenía que cumplir con ciertas solicitudes del rector y aprovechar la estancia en Italia para hacer contactos con el círculo de pintores. Diego permaneció en Italia aproximadamente cuatro meses, mismos en los que visitó Verona, Padua, Venecia, Ravena, Florencia, Roma, Asís, Agrigento, Enna, Siracusa, Nápoles y Palermo. “Desde Venecia tuvo correspondencia con Vasconcelos donde le agradecía el apoyo brindado y con la promesa de que a su regreso a México trabajaría con toda su fuerza y voluntad”²³⁴. Por lo que le esperaba una propuesta cultural en la que participaría junto con otros artistas destacados, para llevar a cabo un proyecto plástico que lo llevaría a la cúspide del arte mexicano.

²³¹ Driben, Lelia. *Diego Rivera y su legado a la historia de México*. p.28.

²³² Bargellini, Clara. *Diego Rivera en Italia*. p. 91.

²³³ *Ibidem*. p. 39.

²³⁴ *Ibidem*. p. 93.

3.7 Rivera regresa a México

Diego regresó a México en 1921, ante la propuesta de José Vasconcelos, para participar junto con otros artistas, en un proyecto cultural que buscaba promover la identidad mexicana como parte de las políticas gubernamentales. “Desde su puesto en la Secretaría de Educación Pública, Vasconcelos llamó al artista para que contribuyera al movimiento revolucionario desde el espacio de la actividad plástica”²³⁵. En ese momento, Diego comenzó a trabajar en su primer mural *La Creación*, 1922 en el Antiguo Colegio de San Ildefonso para continuar con el proyecto de pintura mural en los pasillos de la Secretaría de Educación Pública.

3.7.1 Proyecto cultural de Vasconcelos

Durante el gobierno de Álvaro Obregón se realizó un programa cultural que apostaría por el arte plástico como una de las manifestaciones más viables para la alfabetización del pueblo. El propósito del plan cultural era dar una apariencia distinta a nivel internacional y elevar el nivel educativo del país. Aunque la revolución ya había terminado, el país seguía siendo violento e inseguro. En ese contexto, el presidente Obregón solicitó al intelectual José Vasconcelos llevar a cabo un programa cultural de alfabetización. Carlos Monsiváis menciona: “Al general Álvaro Obregón, presidente de la República Mexicana de diciembre de 1920 a 1924, no le concernía el arte (a los ojos de un caudillo agricultor, era fruto de dos rarezas: el ocio y la inspiración), pero le urgía prestigiar su régimen liquidando o neutralizando la leyenda internacional de un país de bandidos y de turbas que extraían de sus casas a los ciudadanos decentes para fusilarlos en plena calle”²³⁶. En realidad, el proyecto se sustentaba en intereses políticos que beneficiaran al gobierno en el poder.

Por esta razón, Vasconcelos invitó a Diego Rivera, a David Alfaro Siqueiros y a Roberto Montenegro que se encontraban en Europa; así como a José Clemente Orozco, Fernando Leal, Fermín Revueltas y a García Chero, que estaban en México, a participar en el proyecto y pintar en los edificios virreinales con el objeto de revalorar el pasado ancestral y combatir el analfabetismo a través del arte. “Después de una estancia en París, llegaron a México Diego Rivera y Roberto Montenegro; habían investigado en formas

²³⁵ Driben, Lelia. *Diego Rivera y su legado a la historia de México*. p.28.

²³⁶ Monsiváis, Carlos. *Diego Rivera: creador de públicos*. p. 118.

plásticas y crearon un medio de expresión propio con raíces en el cubismo y el expresionismo”²³⁷.

El propósito de pintar en los edificios públicos era el camino hacia un nacionalismo que promoviera la identidad mexicana con escenas y acontecimientos de la historia del país. Además, desde la perspectiva vasconcelista, “los murales eran una suerte de pintura devocional fuera de las escuelas, el entrenamiento visual donde el pueblo se disciplinaría en la armonía que tanta falta le hacía a su vida feroz y desgarrada”²³⁸.

El muralismo era la puerta al conocimiento, pues por medio de escenas se narraban los acontecimientos más relevantes de la historia; era más fácil persuadir a la sociedad analfabeta por medio de un arte monumental plasmado en las paredes de los recintos. En consecuencia, Orozco señaló: “Los buenos murales son realmente biblias pintadas y el pueblo las necesita tanto como las biblias habladas. Hay mucha gente que no puede leer libros, en México hay muchísima”²³⁹. Orozco se refería al analfabetismo que existía en el país y la pintura mural era el vehículo más adecuado para acercar el conocimiento a la sociedad. La imagen visual sería el equivalente al libro.

El arte mural fue el renacimiento mexicano, cuyo principal promotor fue Diego Rivera. El objetivo principal del proyecto fue reflejar en los murales las festividades, oficios y actividades de los grupos sociales que habitaban el país. Por lo que el historiador Rodolfo Ramírez menciona: “La pintura mural, al igual que las bellas artes desarrolladas durante las primeras décadas del siglo XX, fue un dispositivo del programa revolucionario para la organización de la población y para la concreción de un complejo cultural que diese identidad al pueblo mexicano”²⁴⁰.

La sociedad mexicana requería identificarse con su pasado y tradiciones. El arte mural fue el medio más eficaz que lograría un renacer a través de la Escuela Mexicana de Pintura. “Por lo que la Escuela Mexicana de Pintura promovió un proyecto educativo y cultural encabezado por el Estado y dirigido a las masas campesinas y urbanas en un intento por educar y acercar al pueblo a la contemplación artística y lectura de mensajes implícitos en las

²³⁷ Feria, María Fernanda y Rosa María Lince Campillo. *Arte y grupos de poder: el muralismo y la ruptura*. México, Estudios Políticos, Núm. 21. Novena época. Septiembre-diciembre, 2010. p. 86.

²³⁸ *Ibidem*. p.119.

²³⁹ *Ibidem*. p.117.

²⁴⁰ Ramírez Rodríguez, Rodolfo. “Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural”. *Revista Tramas*, 40. México, UAM-X, 2013. p. 320.

imágenes”²⁴¹. La escuela buscó reflejar elementos mexicanos, de ahí que los artistas incorporaron objetos del arte popular y del arte prehispánico, aunque cada uno mantuvo su propia personalidad.

En este contexto histórico y social Diego comenzó a plasmar en los edificios públicos imágenes del medio rural y ciudadano; así como escenas que narran las diferentes etapas de la historia nacional. Rivera implementó un movimiento nacionalista a través de sus murales.

En los murales, mostró elementos autóctonos, tradiciones prehispánicas, rituales y formas de vida, así como el sincretismo que se dio durante la Conquista con las dos visiones, la del Valle de Anáhuac y la de Occidente. Surgió así la imagen del conquistador, estereotipo del hombre blanco con barba, armadura y a caballo, y, por otro lado, la revalorización de los grupos étnicos de Mesoamérica. La iconografía también narra las luchas internas entre las diferentes culturas y la presencia de los españoles en la ciudad de Tenochtitlán.

A través de la pintura mural, Diego nos introduce a la historia de México: los orígenes, la conquista espiritual y militar, la época virreinal, la independencia, la reforma y la Revolución Mexicana. Por consiguiente, captó la esencia de la vida rural a partir de arquetipos y símbolos, así como una estética indígena y campesina.

3.7.2 Estética indígena y campesina

En 1921, ya en México, Rivera comenzó a configurar un estilo prototipo del arte nacionalista, los actores principales serían el indígena y el campesino. Consideraba que la cultura indígena era portadora de una peculiar fuerza estética que se encontraba en el arte prehispánico y el arte popular. Para Rivera, el arte prehispánico era fundamental en la construcción del arte nacional.

El arte moderno mexicano estaba fundamentado en la tradición clásica mesoamericana y en la inspiración del arte popular comprometido con la ideología revolucionaria. Diego, “en general, sostuvo que el arte debía proporcionar utilidad educacional, placer estético y sentido social humano”²⁴². Fue un artista que pretendía que el arte formara parte de la vida de la sociedad,

²⁴¹ *Op. Cit.* Feria, María Fernanda y Rosa María Lince Campillo.p. 87.

²⁴² Pliego, River, *et.al.* *Diego Rivera. Palabras ilustres 1921-1957.* México, INBA, 2007. p. 27.

conservara los valores esenciales de humanidad y reivindicara el arte popular. Al respecto, la historiadora Itzel Rodríguez, señala que “dentro del marco de referencia que ilumina la comprensión de Diego Rivera del arte popular ocupa un lugar importante el primitivismo alemán de la preguerra. Los expresionistas alemanes percibían en la pintura que se realizaba en las zonas rurales la manifestación “pura” de la emoción y el sentimiento del pueblo. Según, estos artistas, las cualidades internas del arte campesino condensaban la esencia espiritual del ser humano, estos artefactos se convertían en bastiones de la cultura, identificada con lo espiritual, natural, simple y humano”²⁴³.

Para Rivera y otros muralistas fue primordial recuperar la belleza indígena como exaltación del arte popular ante la presencia del individualismo burgués. Esta propuesta se dio a conocer en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* en 1924. En el cual “David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero y otros artistas hicieron una contundente exaltación de las potencialidades de la fuerza étnica”²⁴⁴. Uno de los pilares de la proposición fue recuperar la estética popular indígena para el uso de los medios intelectuales de México.

De igual modo, Ida Prampolini, señala, “Diego Rivera descubre la belleza del tipo racial indígena y la eleva al ideal estético en contraposición al del clásico del siglo XIX que había envuelto en ropaje autóctono un canon de belleza ajeno. Sin embargo, a pesar de la amorosa mirada de Rivera, el indio pertenecía al pasado”²⁴⁵. Diego crea un estereotipo en las mujeres indígenas y en los niños de ojos almendrados. Estos últimos, nos remiten a la obra *Viejo ciego con niño* de Picasso, donde se observan los ojos oblicuos, primera manifestación cubista. Rivera se nutrió de las tendencias que había conocido en París para crear sus obras, al igual que la mayoría de los pintores que se relacionaron con los gremios de artistas parisinos.

Rivera recupera la estética del campesino en casi toda la producción mural. El paisaje rural de principios del siglo XX se plasma en los muros de los principales edificios públicos. A partir de la Revolución Mexicana se reconsideró la figura del campesino a nivel social y cultural; tema abordado por Vasconcelos en su proyecto educativo. Por lo tanto, es “en el periodo de 1900 a 1950 que en el arte se privilegiaron los episodios mexicanistas: naturalezas vivas, representaciones bucólicas de campesinos, nostalgias

²⁴³ *Op.Cit. Diego Rivera. Palabras ilustres.* p. 33.

²⁴⁴ *Ibidem.* p. 32.

²⁴⁵ Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en el siglo XX.* México, IIE: UNAM, 2016. p. 449.

pastoriles indigenistas, el primitivismo como elemento ético y estético, la referencia a interiores rurales o paisajes a cielo abierto, son un signo claro de lo que somos, al tiempo que otros atisbos plásticos nos hablarán de un México profundo y crudo”²⁴⁶. Es la exaltación de la realidad mexicana. Fueron aires de renovación y de un resurgir en una sociedad desigual; resultado de la gesta revolucionaria.

El primer mural que pintó en 1921 fue en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Más tarde, en 1923, empezó a trabajar en los tableros de la Secretaría de Educación Pública y en 1925 comenzó otro proyecto en la Universidad de Chapingo. Posteriormente, en 1929 lo invitaron a realizar unos murales en el Palacio de Cortés en Cuernavaca y en la escalera de Palacio Nacional. En 1933 pintó el mural *El hombre controlador del universo* en el Rockefeller, en Estados Unidos, pero fue destruido por ser una crítica al capitalismo y se trasladó al Palacio de Bellas Artes. De ahí continuó con otros proyectos como el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de 1947, originalmente ubicado en el restaurante Versailles del Hotel del Prado, pero con el sismo de 1985 fue dañado y se trasladó al Museo Mural Diego Rivera en 1987.

3.7.3 La maestra rural, 1923

La maestra rural de 1923 es uno de los murales que se ubica en la planta baja del edificio de la Secretaría de Educación Pública. En él se aprecia a una maestra que da clase a un grupo de personas en una comunidad rural, entre ellos un viejo.

La escena se desarrolla a cielo abierto en un paisaje rural. En primer plano aparece un grupo de personas sentadas en el suelo escuchando a la profesora, quien porta un libro en una de sus manos. El libro es símbolo de conocimiento e imaginación, evolución de la palabra plasmada en un impreso. Entre los personajes hay niños, adultos y un anciano que se caracteriza por el cabello blanco. A lo largo de toda su obra mural, Diego retrata jóvenes, niños y ancianos. “Es de notar que en toda la producción artística de Rivera la imagen de los niños tuvo suma importancia, algunos estudiosos han señalado que probablemente fue a partir de la muerte de su hijo Diego Miguel Ángel,

²⁴⁶ “Hacen una relectura de la imagen del campesino en el arte mexicano”. En *Dossier político. Periodismo inteligente*. 10 de abril, 2019. p. 2.

procreado con la pintora Angelina Beloff en 1916, que manifiesta la necesidad de pintarlos”²⁴⁷.

En segundo plano hay un hombre a caballo que lleva un rifle, el cual remite al soldado revolucionario. En realidad, no es militar; es un jinete que cuida a la comunidad. En tercer y cuarto plano de la composición se observa un grupo de campesinos que están arando la tierra y al fondo se aprecia un conjunto de montañas.

En toda la obra mural que realizó Rivera en la SEP encontramos elementos iconográficos que emplean los campesinos y que refieren a los símbolos comunistas como parte de la explicación estética de la obra. La hoz y el martillo simbolizan la unión de los campesinos con el proletariado en el comunismo.

No obstante, hay otras interpretaciones, como la de Renato González que señala que los instrumentos de trabajo son símbolos masónicos y relaciona a la maestra con Venus que simboliza la feminidad y la fertilidad, así como la presencia de los campesinos que están arando la tierra con el pico, la hoz, el rastrillo y la pala, quienes arrojan las semillas para la fertilización. “La hoz, emblema de Démeter, y por tanto símbolo de lo femenino; los campesinos arrojan sus semillas a la tierra pingüe cuando ha sido removida por sus azadones”²⁴⁸, afirma Acevedo.

Los murales que pintó Diego durante los años veinte tienen doble significación, por un lado, transmiten el mensaje didáctico y comprensible, y por otro, un nivel profundo, donde las imágenes pueden ser interpretadas desde el materialismo histórico de Marx, Engels y Lenin. Pero en directo, la obra pinta un episodio del México posrevolucionario. Diego exalta la vida cotidiana en un contexto de renovación.

²⁴⁷ Lozano Ramírez, Amelia. Tesis. *Diego Rivera. Investigación de su obra en el género de Pintura Infantil*. México, Universidad de Aguascalientes, 2014. p.45.

²⁴⁸ Acevedo Esther. *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. México, CONACULTA. P. 48.



Fig. 74. *La maestra rural*, 1923.

En la composición, el anciano es símbolo de experiencia en su comunidad. La profesora está alfabetizando a la comunidad a la que pertenece el anciano. Algunos de los grupos rurales no hablaban y escribían español, sino solo en su lengua. El escenario puede ser cualquier provincia del país, después de la etapa revolucionaria. Al respecto, Juan Rafael Coronel Rivera, nieto de Diego, menciona “mi abuelo obtuvo los modelos de los pobladores indios de San Juan Teotihuacán para hacer las pinturas de la Secretaría de Educación Pública, mismas que despertaban pavor entre los de mal gusto académico”²⁴⁹. De esta manera, Rivera refleja la vida rural de esa población y de otros lugares como el Istmo de Tehuantepec en Oaxaca. “A una semana de su arribo de Europa, Diego tenía ya completamente claro que lo que venía a desarrollar en su plástica era la integración de las artes populares y las precolombinas a la estética moderna”²⁵⁰.

El anciano muestra una corporalidad ondulada que se observa en la espalda y el brazo; la vestimenta que porta es blanca y, está sentado sobre un sarape de color rojo. Junto a él hay un sombrero, elemento estético del campesino; su medio rostro permite observar que está muy atento a la clase de la profesora. Renato González señala, “que los trabajadores y los campesinos debían vestir como tales: de mezclilla unos, de manta los otros. El sarape y el sombrero refieren a una sólida identidad rural, y también a las importantes industrias y

²⁴⁹ Espinosa Cabrera, Rubén. Tesis. *Presencia de arquetipos mexicanos en la Pintura Mural de Diego Rivera*. p. 48.

²⁵⁰ Pliego, River, et.al. *Diego Rivera. Palabras ilustres 1921-1957*. p. 60.

artesanías parroquiales. Distinto del trabajador, un minero que lleva botas de minero, el campesino aparece descalzo o de huaraches en otros tableros”²⁵¹.

El personaje se caracteriza por el cabello blanco que representa la vejez, en comparación con los demás. El viejo, que simboliza sabiduría y respeto entre la comunidad, está de espaldas al espectador. Su figura sobresale por la línea curva del cuerpo. Diego plasma en sus murales un realismo social que revaloriza la vida rural, la estética del campesino, el anciano y la mujer.

En este mural, Diego representa a la mujer rural como parte importante en el proyecto de alfabetización en los sectores menos favorecidos. La maestra aparece sentada sobre una piedra, simboliza la madre, redentora y predicadora en la comunidad, mientras que los alumnos se encuentran sentados en el piso y forman un círculo alrededor. La exaltación de los personajes indígenas en la pintura mural fue una innovación en el arte moderno mexicano. De esta manera, “Rivera logró posicionar, en un contexto internacional, una estética que no se había integrado al arte moderno, el indigenismo, fue dentro de esta experiencia plástica que se congrega a un estrato social que no había sido el motivo principal del relato pictórico, grupo al que entonces desde el materialismo histórico, se denominó “las masas, individuos que representan el 95 por ciento de la población mundial, integrada por los indígenas, obreros y campesinos: el pueblo”²⁵².

La presencia de la mujer ha tenido particular importancia en las obras de arte, como se observa en las pinturas decimonónicas donde simbolizó la virginidad y pureza. En el Renacimiento representó la libertad y el erotismo. En el siglo XVII, la mujer será personificada en las labores domésticas, género que resaltó los temas costumbristas y la vida cotidiana. En el siglo XVIII encontramos a la mujer que muestra la belleza corporal, tanto desnuda y con la ropa de la época. En el siglo XIX simbolizará la libertad, al ser protagonista en obras de temas históricos y relacionados con el origen del mundo.

Los colores ocres, amarillos y rojos, así como las formas onduladas de los cuerpos y rostros de los personajes remiten a la obra *Les Paura Paura*, 1891 de Gauguin.

En la tela *Les Paura Paura*, Gauguin pintó a un grupo de seis mujeres sentadas en el piso que forman un círculo. Las mujeres conversan sobre las diferentes actividades que realizan en la vida cotidiana en su comunidad. Gauguin muestra a los grupos originarios de Tahití en su contexto. Sobresalen

²⁵¹Op.Cit. Acevedo Esther. *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. México, CONACULTA. P. 49.

²⁵² *Ibidem*. p. 60.

las características y rasgos étnicos de los personajes, como se advierte en la mujer que viste de color café y está de frente al espectador.

A través de sus lienzos, Gauguin exalta la vida de las comunidades tahitianas e integra una nueva estética al arte moderno. Asimismo, emplea colores como el café, verde, azul, rojo y rosa de una manera muy peculiar. Tales colores se observan en la vestimenta de las mujeres y en toda la composición, elementos distintivos del posimpresionismo. Gauguin destaca la presencia femenina y le otorga un lugar primordial en varias de sus obras.

Después de viajar por la Bretaña francesa y Copenhague, Gauguin decidió explorar las tierras tropicales, habitadas por personas libres e incorruptas, ajenas a Occidente. Por lo que emprendió un viaje a Tahití, en donde se quedó a vivir y mantuvo una relación con una mujer originaria de la isla.

Para Gauguin, los pobladores de la región Polinesia se caracterizaban por ser hombres puros y que no habían sido alcanzados por la europeización. El conocer otros paisajes llenos de colorido lo llevó a pintar escenas cotidianas de estas culturas. “El sol tropical reveló nuevas posibilidades en la interpretación de la luz, el espacio, el volumen y el color. Por lo que concentró los colores contrastantes y acentuó los contornos, las líneas suaves y expresivas”²⁵³ en su obra.

Los colores vivos y la naturaleza en su máxima expresión cautivaron al artista para expresar en este lienzo una escena al aire libre con elementos iconográficos del lugar. La simplicidad y la atracción por el color amarillo es una de las características que se nota en la mayoría de sus telas, así como los distintos matices que logró obtener al mezclarlo con el verde, azul, café y rojo que se advierte en los detalles del suelo y la ropa de las mujeres.

En el caso de Diego, los colores que emplea son el amarillo casi anaranjado, los rojos y grises. Es de notar la mezcla del amarillo con otros tonos hasta lograr unos matices entre ocre y cafés que se aprecian en la vestimenta de los campesinos, en el caballo y en las tierras. Así como el blanco en las camisas de los alumnos y en una parte de la montaña, aportando luz a la composición. Otro aspecto es el espacial, en donde Diego reunió a los personajes como parte de una continuidad en la línea temática del mural, mientras que Gauguin parece que aisló a cada personaje, a pesar de que están en un grupo.

Es importante destacar que Gauguin pintó a los nativos de Tahití, porque consideraba que no estaban corrompidos por la academia y el mundo material. Para él significaron una fuente de inspiración en sus lienzos al estar en

²⁵³ Calosse, J. P. A. *Gauguin*. 2013. p. 57.

contacto con la naturaleza y vivir aislados de las ciudades. En el caso de Rivera, fue la revaloración del folclor y el arte popular mexicano lo que lo motivó para la realización de sus murales y con ello aportó una nueva estética en el arte pictórico mexicano.



Fig. 75 (Detalle)



Fig. 76. *La maestra rural*, 1923.

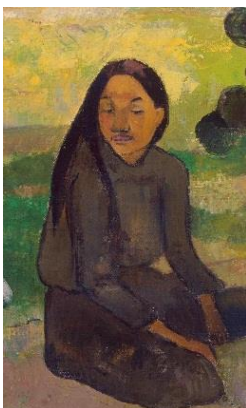


Fig. 77 (Detalle)

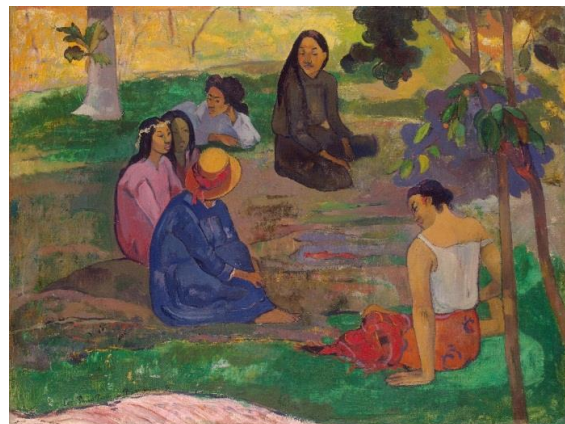


Fig. 78. *Les Paura Paura*, 1891.



Fig. 79. *La maestra rural*, 1923. (Detalle)



Fig. 80. *Les Paura Paura*, 1891. (Detalle)

3.7.4 Viaje a la Unión Soviética

El 25 de julio de 1927, Rivera recibió una invitación para hacer un viaje a la Unión Soviética para la realización de algunas obras. En esa época terminó los murales al fresco de la Ex capilla de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo. Llegó a Moscú en septiembre y el 7 de noviembre asistió a las celebraciones del décimo aniversario de la Revolución de Octubre. Pintó numerosos dibujos y acuarelas sobre el desfile y la vida cotidiana rusa.

En 1928 se adhirió a un grupo de artistas rusos que se proclamaron por una nueva revolución en la cultura, denominada octubre, entre los artistas que participaron se encontraban Serguéi Eisenstein y Alexandr Ródchenko, con quienes Diego hizo amistad.

El 14 de junio de ese año, Rivera regresó a México y retomó su trabajo en los patios de la Secretaría de Educación Pública y en noviembre terminó los tableros que le hacían falta en el Patio de las Fiestas, entre ellos el del corrido de la revolución proletaria y los sabios.

3.7.5 Los sabios, 1929

Los sabios de 1929 es otro mural de Rivera que se encuentra en el recinto de la Secretaría de Educación Pública. La interpretación que se conoce de este mural es sobre la falsa sabiduría y la cultura elitista, cuyas aportaciones ideológicas eran ajenas a la verdadera identidad del pueblo mexicano. En la composición los “militares, obreros y campesinos observan con burla a un grupo de intelectuales representados de manera satírica, entre quienes destaca el poeta José Juan Tablada, con una lira entre las manos, la declamadora Berta Singerman y el educador Ezequiel A. Chávez, que descansa sobre varios libros. Al centro de la composición está el poeta hindú Rabindranath Tagore con un embudo invertido en la cabeza, José Vasconcelos se encuentra sobre un elefante blanco de espaldas al espectador, como reflejo del antagonismo ideológico que se había generado entre él y Rivera”²⁵⁴. Es una crítica y ridiculización a la clase intelectual de la época, donde muestra a distinguidos personajes relacionados con la poesía, la filosofía, la educación y la cultura mexicana.

En la composición aparece en primer plano, un hombre viejo que se caracteriza por una barba larga y blanca, lleva sobre la cabeza un embudo, se ha dicho que es Rabindranath Tagore, poeta y filósofo bengalí. Tagore estudió

²⁵⁴ *Paseos por los murales de la Secretaría de Educación Pública. 90 años. Murales de Diego Rivera.* México, SEP, 2018, p. 260.

en Londres música y literatura; su familia fue una de las primeras en introducir la educación occidental a la India. En 1882 publicó un libro de poemas *Canciones del atardecer*, así como diversas obras. Fue en 1900, que se percató de la desigualdad que existía en su país en relación a otras sociedades, al respecto decía: “Nuestras clases responsables viven en el lujo porque el hombre común todavía no ha entendido su situación. Por eso el amo le pega, el prestamista no le deja respirar, el capataz le insulta, el policía le azota, el sacerdote le explota y el magistrado le roba”²⁵⁵.

Para Tagore, la educación era la puerta que ofrecía las posibilidades de cambiar la vida rural y a través del conocimiento los estudiantes obtendrían una universalidad mundial al conocer las distintas culturas. Diego lo retrata con un embudo en la cabeza, siendo una forma de burla al bobo y falso poeta. El embudo es símbolo de charlatanería y engaño, como se aprecia en *La extracción de la piedra de la locura* del Bosco.

Junto a él aparece Ezequiel A. Chávez, con canas y anteojos, está sentado sobre una fila de libros que evocan a filósofos, científicos y escritores como Auguste Comte, Herber Spencer, John Stuart Mill, Charles Darwin y Jorge Isaacs. Chávez fue educador, abogado y filósofo, dedicado a la enseñanza de la ética y la psicología. Realizó una larga trayectoria magisterial, preocupado por el aumento en el sueldo de los profesores, por la educación de los indígenas y de crear institutos de investigación. Fue subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes y rector de la Universidad Nacional. A Ezequiel lo pintó como un educador que leía textos liberales alejados del comunismo y, por lo mismo, lo consideraba un pseudo intelectual, además de representarlo en la vejez.

En el otro extremo se encuentra José Vasconcelos, abogado, filósofo y servidor público. Protector del Ateneo de la Juventud en 1909 e impulsor de la educación indígena, rural, técnica y urbana. Promotor de bibliotecas, misiones culturales y escuelas rurales. En 1921 creó la Secretaría de Educación Pública. Fue rector de la Universidad Nacional y estableció el lema “Por mi raza hablará el espíritu”.

Retrata a Vasconcelos de espaldas al espectador sentado sobre un elefante blanco, el cual simboliza los proyectos que no se materializaron y quedaron inconclusos. Diego representó una vejez arrogante a través de estos personajes.

²⁵⁵ Recuperado: murales.sep.gob.mx.



Fig. 81. *Los sabios*, 1929.

Pero también es posible interpretar de otra manera al elefante blanco. No se trataría de un símbolo de proyectos inútiles, proyectos de quién da la espalda a la realidad, sino un símbolo positivo. Recordemos que, en la cultura oriental, el elefante simboliza la sabiduría, la lealtad, la fuerza y la longevidad; el poder y lo espiritual. En el lejano Oriente su forma redondeada y color gris blanquecino se relacionan con las nubes. Como símbolo de sabiduría, se menciona que el elefante alcanza la vejez y conserva toda su sabiduría. En el cosmos, el elefante representa los cuatro pilares que soportan la esfera celeste, que simboliza la estabilidad y la inmutabilidad.

Esta interpretación iconográfica, benévola con Vasconcelos, es radicalmente opuesta a la interpretación tradicional de este panel.



Fig. 82. Ezequiel A. Chávez.



Fig. 83. Rabindranath Tagore.



Fig. 84. José Vasconcelos sobre el elefante.

En segundo plano, al centro aparece un hombre que porta un sombrero y carga unas hojas de maíz, junto a él, está José Juan Tablada que lleva un acordeón y unas hojas de laurel alrededor de la cabeza. La corona de laurel se entregaba como recompensa a poetas, deportistas y guerreros en la antigua Grecia y Roma. Rivera pinta a Tablada laureado después de recibir su premio. Es una burla al poeta y a su ficticia honorabilidad.

Tablada se dedicó al periodismo y a la poesía. Colaboró en diferentes diarios como *El Universal*, *El mundo ilustrado* y *El Imparcial*. Devoto de la cultura, en especial de la poesía. En 1898 impulsó la creación de la *Revista Moderna* una de las publicaciones más importantes del modernismo mexicano. De orientación vanguardista por lo que cultivó el haikú japonés a sus versos, así como los ideogramas e innovó en las tipografías introducidas por Apollinaire en sus *Caligramas* de 1918.

En el otro extremo está una mujer que declama, es la actriz rusa Berta Singerman, a quien se le conocía como “La lira viviente” por difundir la poesía en sus recitales. Singerman evocó y dramatizó obras de Pablo Neruda, Federico García Lorca. Se caracterizó por su voz, sentido del ritmo y gestualidad. Diego pintó a la poetisa como una mujer emperifollada, se burla de ella al compararla con las mujeres de la clase alta. Como se aprecia en el mural *El hombre controlador del universo*, 1934, en el que aparece Rockefeller con un grupo de mujeres que forman parte de la élite capitalista. Las mujeres se muestran con vestidos, jugando cartas y fumando, mientras que escuadrones antidisturbios frenan a los obreros neoyorquinos en huelga. Es una crítica a las mujeres de la sociedad burguesa que derrocha el dinero en atuendos, collares y fiestas, ajenas a la realidad mexicana.

En tercer plano, al fondo, se aprecia un grupo de hombres, entre los que sobresalen dos campesinos vestidos de manta y sombrero, los cuales portan unas cananas, uno lleva un martillo y el militar un rifle, ambos personajes tienen una expresión adusta y sonriente. Se burlan y ríen de la clase intelectual de ese momento. Los campesinos llevan una hoz y el martillo símbolos de la tierra y comunistas.

La composición representa la sabiduría ridiculizada a través de la imagen del anciano de barba, junto a Ezequiel Chávez, Tablada y Vasconcelos. Asimismo, se puede leer como un intercambio de ideas y conocimiento entre personajes reconocidos a nivel internacional con sus distintas formas de pensamiento. Se ha mencionado sobre el antagonismo de Vasconcelos ante la postura de Rivera y de otros miembros del Ateneo de la Juventud.

La pluma es un elemento iconográfico que significa aire y libertad. Es el instrumento de escritura y simboliza el poder de plasmar la voz recogida en los libros. Para los egipcios la pluma para escribir significaba el trazador de todo. Asimismo, la pluma representa levedad y ligereza de lo espiritual.

El mural condensa varios símbolos que remiten a la vejez, relacionada con la sabiduría, la espiritualidad, la longevidad, el conocimiento y la filosofía. Rivera retrata personajes importantes de la cultura, junto a unos campesinos y un militar que se burlan de la charlatanería educativa de la época, por lo que engloba las diferentes posturas, creencias y formas de pensamiento de las clases sociales del México posrevolucionario. Además, utiliza prototipos de la época como elementos estéticos en su trabajo mural.

Este tipo de escenas cotidianas con personajes del pueblo como los campesinos, militares y la clase acomodada, acompañados de elementos que simbolizan la burla y la charlatanería hacen referencia al óleo *La extracción de la piedra de la locura*, 1501-1505 del Bosco.

Esta tabla del Bosco es típica de la pintura de género, aquella que deja a un lado el aspecto divino para centrarse en lo cotidiano, frecuentemente con tono pícaro. En la tabla se representa una práctica médica que habitualmente se realizaba en un entorno abierto. La trepanación se practicaba desde hace 7,000 años y consistía en hacer una perforación o corte en el cráneo de una persona viva para extraer los bultos que se producían por la acumulación de minerales.

El Bosco a través de esta obra hace una crítica a los charlatanes que se hacían pasar por médicos sin tener conocimiento. Los pretendidos sabios querían “extraer” la piedra que provocaba la locura en el enfermo.

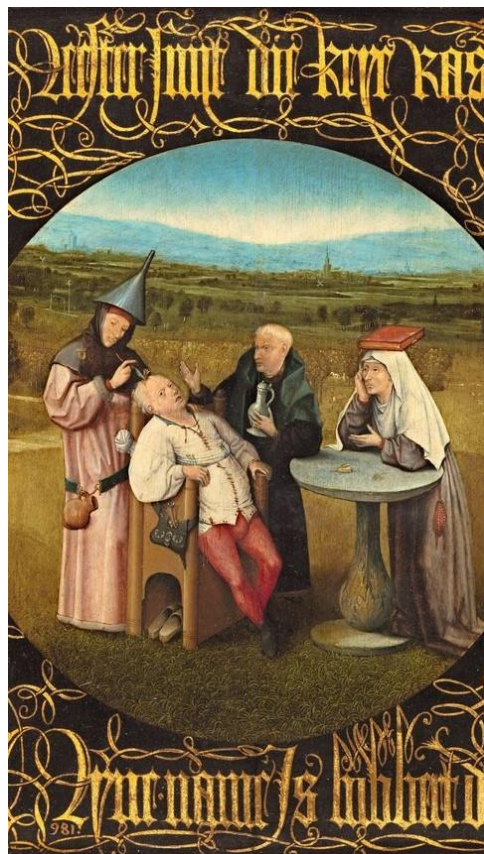


Fig. 85. *La extracción de la piedra de la locura*, 1501-1505.

El cirujano es el ejemplo de la ignorancia y la curandería, lleva un embudo en la cabeza que simboliza ser tonto, pero también es signo del engaño, la avaricia y la charlatanería, revela al cirujano como el estafador. El embudo no es sino una parodia del birrete doctoral.

El personaje que ayuda en la operación es el bobo y lleva un jarrón en el cinturón donde no suele llevarse así porque el líquido se derramaría. En la obra aparece la escritura gótica flamenca, en la parte superior dice “maestro quítame pronto esta piedra”, mientras que en la inferior continúa “mi nombre es Lubbert Das”. En la lengua flamenca Lubbert es un nombre despectivo que se relaciona con la estupidez y la necedad; persona gorda y perezosa. Mientras que Das se traduce como tejón, animal considerado en el imaginario popular como perezoso.

Presencia la escena una mujer con un libro en la cabeza, una alegoría o parodia de la falsa ciencia, la ciencia fatua.



Fig. 86. *La extracción de la piedra*. (Detalle).

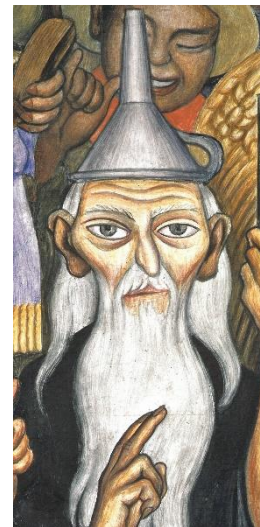


Fig. 87. *Los sabios*. (Detalle).

La extracción de la piedra de la locura se utilizó como metáfora para extraer la flor, en este caso una flor del mal. Al paciente se le extirpa un bulto, lo cual simboliza sustraer la lujuria, la ira, la soberbia y los demás pecados capitales. El Bosco muestra una escena campesina con múltiples detalles que lo enfatizan; otro elemento estético del campesino son los suecos que se ubican en la parte de abajo de la silla. El objetivo de la obra es retratar una imagen de lo cotidiano y que el espectador se viera reflejado o identificara.

El paciente es un campesino viejo y gordo, está descalzo y atado a la silla; observa al espectador mientras se somete a la extracción. Su bolso de dinero está atravesado por un puñal, significa que está siendo estafado. Aparece un hombre con un hábito negro, parece un fraile y lleva un aguamanil en las manos. El hombre interactúa con el cirujano y a su lado se encuentra una mujer con una vestimenta larga, a la usanza de la época y observa la intervención quirúrgica, sobre su cabeza lleva un libro. El libro cerrado puede interpretarse como una crítica a la superstición y a la ignorancia adjudicada al clero.



Fig. 88. Detalle.

La locura del campesino también puede asociarse con la vejez, esto es, en relación a la demencia senil que se manifiesta con la ancianidad. Claro está, que el Bosco hace una crítica y ridiculización a los charlatanes que le mentían a la población al hacerse pasar por curanderos o médicos que erradicaban las enfermedades. La escena se desarrolla al aire libre, lejos del bullicio de los habitantes del pueblo; al fondo de la composición se observa un paisaje y una edificación, al parecer es una catedral.

3.7.6 *La maestra rural*, 1932

La versatilidad de Rivera lo llevó a la realización de litografías sobre temas posrevolucionarios. Es el caso de *La maestra rural* de 1932. “Diego realizó en Nueva York, con George Miller, uno de los litógrafos más conocidos en Estados Unidos, tres litografías a petición de la Galería Weyhe: *Los frutos de la tierra*, *El niño del taco* y *La maestra rural*, inspiradas en escenas de los murales de la SEP”²⁵⁶. Cabe destacar las habilidades de Rivera para dominar varias técnicas pictóricas.

En la litografía de 1932, Rivera va a simplificar el paisaje rural; las montañas ya no son parte del escenario. En primer plano aparece la figura de la maestra con los alumnos, donde se aprecia con mayor acercamiento al viejo sentado que está de espaldas al espectador. La perspectiva cambia de acuerdo al formato de la obra, no es lo mismo la apreciación de un mural y de una litografía.

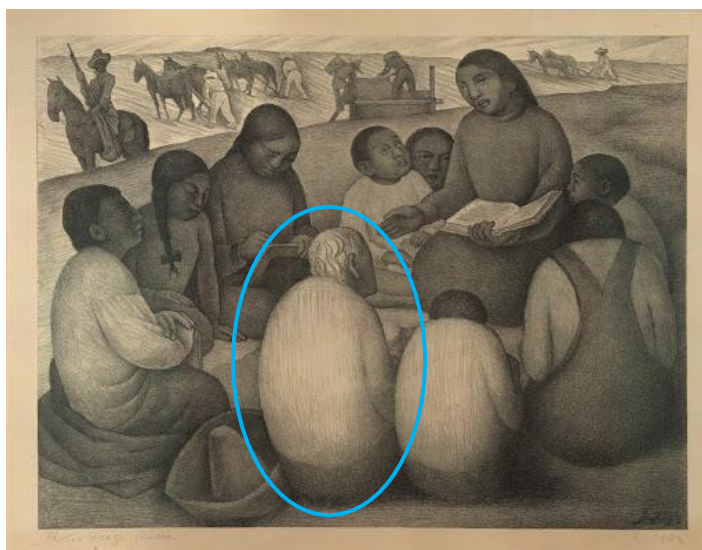


Fig. 89. *La maestra rural*, 1932.

En segundo plano se observa un soldado como en el mural de la Secretaría de Educación Pública, solo que en la litografía se encuentra a mayor distancia del grupo de alumnos, seguido de los campesinos que están arando la tierra acompañados de los caballos. De acuerdo a Renato González, el término campesino no se usaba en ese periodo por lo que se -considera que a partir de la obra mural tomó una relevancia significativa. “Lo que es muy extraño, lo

²⁵⁶ Lozano, Luis Martín. *Diego Rivera. Obra mural completa*. México, Taschen: Conaculta, 2005. p. 616.

que sorprende, es que la palabra campesino no era tan importante, como uno podría pensar en el acalorado debate político y legal. Una búsqueda en el *Diario Oficial de la Federación* revela que la palabra campesino se usó muy poco antes de 1935, durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, y no contiene la palabra en lo absoluto antes de 1925²⁵⁷. Asimismo, argumenta que la pintura mural fue crucial para desarrollar esta identidad social y política emergente, que estaba lejos de convertirse en la categoría retórica central de la Revolución. Por tal razón, se considera que contribuyó a articular las categorías políticas y de identidad.

El anciano sobresale por su corporalidad redonda, está vestido de manta y sentado sobre un sarape, acompañado de un sombrero; elementos de la estética campesina que se convirtieron en el prototipo a seguir durante la época. Los personajes destacan por los rasgos indígenas, tal vez pertenecen a las poblaciones rurales cercanas al Valle de México o a zonas más alejadas como Puebla o Oaxaca.

Diego muestra un anciano, proveniente de una familia rural, que, lleva una vestimenta de manta. Rivera refleja una vejez armónica a partir de la presencia del viejo en un grupo de personas que escuchan a la profesora, no hay distinción en su condición social y de edad. No es una vejez que muestre decrepitud, sino, aquella que mantiene contacto con las nuevas generaciones e interesada en el conocimiento. El viejo simboliza sabiduría y valores en la comunidad. La figura del anciano en los grupos indígenas se caracterizaba por ser respetado, lo consultaban ante cualquier problema, además de pedirle consentimiento para diversas actividades.

El anciano está atento a las instrucciones de la profesora, denota interés, tranquilidad e interactúa con los integrantes. No es un viejo que está excluido de las actividades cotidianas y de aprendizaje en la comunidad. Es parte del grupo que asiste a las clases de alfabetización y conocimiento de la lengua española. Un ejemplo de que el aprendizaje no tiene edad.

La obra refleja una escena posrevolucionaria realista y expresiva. Diego resalta las características indígenas de los personajes, al igual que lo hizo Gauguin cuando pintó a las comunidades tahitianas con sus características propias. Sin embargo, en Gauguin no hay una reivindicación social a través de su pintura. Mientras que Diego sí hace una revaloración a los grupos étnicos y menos favorecidos del país, así como a las comunidades de zonas rurales que no habían sido relevantes en la historia del arte.

²⁵⁷ González Mello, Renato. “Razas, clases y castas. La invención pictórica del campesino”. En *Memoria del Simposio. Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México, Secretaría de Educación Pública, 2018. p.7.

3.7.7 *Los ancianos en una tarde dominical en la Alameda*

En el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de 1947, Rivera pintó alrededor de 150 personajes que forman parte de la historia nacional y cultural de México; personajes prehispánicos, de la Conquista, de la Independencia, los caudillos de la Revolución, conservadores y liberales, pero también personas que forman parte de la vida cotidiana.

En esta obra, Diego reunió a la sociedad mexicana de ese momento con algunos personajes importantes de la historia, las letras y la cultura. Es un sueño cargado de simbolismo con figuras de más de 400 años de historia. En él, apreciamos a Hernán Cortés, Fray Juan de Zumárraga, Sor Juana Inés de la Cruz; Agustín de Iturbide, Maximiliano de Habsburgo y a Benito Juárez, entre otros. Además de retratar a figuras célebres de cada periodo, Diego incluyó a personajes comunes en un domingo en el parque como los vendedores de globos y dulces; así como trabajadores de clase baja, grupos de indígenas y ancianos.

El mural tiene una superficie de 4.17 X 15.67 de largo. Fue pintado al fresco con la ayuda de los artistas Pedro A. Peñaloza y Rina Lazo. Se ha señalado que la composición provino de los recuerdos de la niñez y juventud de Diego.

Nuestra atención se enfocará en tres ancianos inmersos en un contexto urbano y que pasan inadvertidos entre la muchedumbre y las celebridades.



Fig. 90. *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*. 1947

De izquierda a derecha aparece un anciano dormido. Por su vestimenta apreciamos que pertenece a la clase media. Representa una vejez tranquila y armónica, es un viejo que denota pulcritud, no es un anciano decrepito y que vive en la pobreza.

Se encuentra sentado en una banca, lleva un abrigo color verde y sus manos están entrelazadas sobre un bastón. Al parecer está agotado por el paseo en la Alameda. Lleva un sombrero negro y resalta la barba blanca en su rostro, se encuentra detrás de un joven campesino.

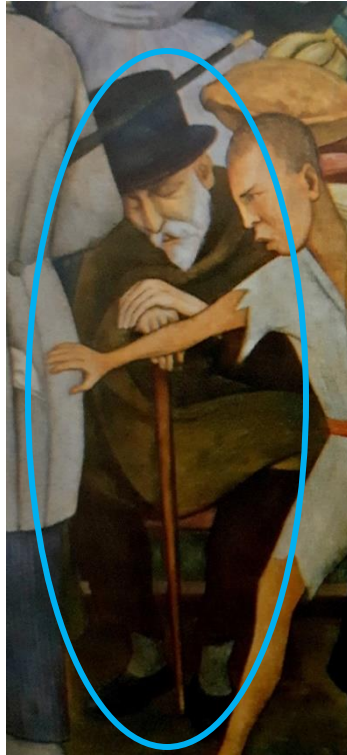


Fig. 91. *Anciano dormido*. (Detalle).

Junto al viejo está una anciana cubierta por una túnica negra, quizá un rebozo, que tiene las manos sobre el rostro; también se encuentra sentada en la misma banca. Parece ser que padece alguna pena, tal vez la mujer se refugia entre la multitud para desahogar el sufrimiento y la tristeza.

La anciana representa una vejez de desesperanza y soledad, a pesar de estar entre las personas. Está ensimismada, como si ella estuviera sola en la Alameda ajena al bullicio y congregación de la gente.



Fig. 92. *Anciana viuda*. (Detalle).

El tercer anciano tiene la cabeza semi inclinada y porta un sombrero, sobresale la barba en el rostro. Al parecer, también se encuentra dormido como el primero al que hicimos referencia. En comparación con el otro anciano, este viste un traje color café desgastado, tiene la pierna izquierda cruzada y sobre ella las manos entrelazadas. Los dedos de las manos son largos y delgados.

El pantalón que usa el viejo se encuentra raído y las puntas de los zapatos están rotas, muestra pobreza y descuido. Se ha mencionado que es un militar jubilado. Tal vez lo que recibe de pensión no es suficiente para vivir. Es una imagen atemporal que refleja a un viejo de escasos recursos de cualquier ciudad o país.



Fig. 93. *Viejo ex militar conservador*. (Detalle).

Diego retrata a tres personajes en el ocaso de la vida. Es una vejez donde se observa la decadencia en la zona urbana. Los viejos se encuentran en un estado de recogimiento y a la vez forman parte de la multitud.

Es una vejez que conecta con la vida cotidiana de cualquier época o sociedad. Son figuras atemporales que dignifican la decadencia en la naturaleza humana. Rivera los incluye en un escenario citadino con celebridades de la historia, entre emperadores y presidentes, artistas e intelectuales; trabajadores, indígenas y vendedores, pero a la vez muestran una condición de soledad y aislamiento.

3.8 Conclusión

En conclusión, la influencia que tuvo Rivera de la escuela española y de los artistas europeos fue importante para la realización de sus primeros óleos donde representó la vejez. En ese tiempo, la tendencia a retratar la vida cotidiana en el medio rural, se convirtió en una de las temáticas de la iconografía española después del simbolismo y el tenebrismo.

En el periodo de 1911 a 1921, Diego estuvo en Europa y conoció la escuela española integrada por Chicharro, Zubiaurre y Zuloaga, así como la obra de El Greco, Goya y Velázquez cuando visitó el Museo del Prado. En París se impregnó de la pintura de Cézanne, Gauguin y Picasso.

Las telas que pintó Diego entre 1911 y 1912 fueron resultado de los viajes que realizó continuamente a Toledo, lugar que le recordaba su natal Guanajuato. El paisaje de esa provincia le inspiró para mostrar en sus lienzos a los habitantes del lugar, entre ellos, ancianos y mozas de cántaro.

La influencia que Rivera recibió de los profesores de la Academia de San Carlos y de la escuela española establecieron las bases de su trabajo para continuar su aprendizaje en Europa. Por su parte, la pintura de los artistas franceses le ofreció una gama de estilos para la creación de sus obras. Las escuelas holandesa y flamenca, pusieron ante sus ojos las posibilidades de la pintura de género, la pintura que retrata, a veces con un deje de ironía, la vida cotidiana y la visita a Italia le permitió aprender la técnica al fresco que usaron los artistas del quattrocento, aunque, en algún momento, Rivera afirmó que había aprendido a pintar murales inspirándose en los murales prehispánicos, como los de Bonampak y Teotihuacán. Este vasto conocimiento le aportó los elementos necesarios para que su obra trascendiera y lo llevara a ser reconocido como uno de los exponentes más importantes del arte mexicano del siglo XX.

Diego representó para la pintura mexicana, lo que Pablo Picasso para España. De acuerdo a nuestra investigación, Picasso y Diego se conocieron en París y convivieron. Se sabe que Picasso criticó la obra de Rivera; le pareció buena y nunca existió una rivalidad declarada. Cabe resaltar que mientras Diego pintaba con tintes realistas y naturalistas, Picasso se encontraba en la cúspide del cubismo con su obra *Las señoritas de Avignon*. Son distintas temporalidades que no pueden compararse. El espacio-tiempo determinó la vida y obra de cada artista.

Gracias a su mente ágil y virtuosa, Diego abordó varios estilos en su obra, se empapó de las tendencias del momento, e hizo uso de ellas para lograr una expresión propia que le dio un lugar importante en los Salones de París.

La pintura de caballete que Diego realizó en ese periodo fue el punto de partida hacia una inmensa producción de obras peculiares que fueron parte de su desarrollo artístico, para después incursionar en la pintura al fresco que llevó a cabo en las paredes de varios recintos.

En el lienzo *Los viejos* de 1912, sobresalen tres ancianos en un paisaje toledano que forman parte de la composición. Diego retrata una vejez armónica y tranquila en los ancianos que se ubican en un medio rural. En esta obra, Diego resaltó la iconografía de las provincias de España; se interesa por reflejar momentos de la vida cotidiana con personajes reales en un cielo campirano. Asimismo, se advierte la influencia de El Greco en las figuras alargadas de los ancianos. Los viajes que realizó a Toledo fueron continuos para observar la obra del artista cretense. Es notable la influencia que dejó El Greco en los artistas españoles de ese momento y el estilo manierista del que también se empapó Rivera.

Las primeras obras que pintó muestran cierta tendencia al género costumbrista y ya se advierte tendencia hacia al realismo social, tal y como lo observamos en las telas seleccionadas. La intención de Diego fue realizar paisajes que observó durante sus viajes a Toledo y sus alrededores; no obstante, su mirada no es la de un espectador neutral. Se percibe en su mirada algo de las preocupaciones sociales que más tarde marcarían su pintura mural.

Una segunda influencia que se aprecia en el estudio de *El Cántaro* de 1912 es Cézanne, en esta aguada es notorio el uso de colores de Cézanne. El anciano tiene el rostro difuminado y se encuentra en un escenario rural. Nuevamente la temática es la pintura costumbrista. Las escenas de la vida diaria son muy significativas en este periodo de la pintura occidental, así como en los primeros lienzos del artista mexicano.

Rivera plasmó una estética de la vejez con diversos matices posimpresionistas, a partir de las pinceladas abiertas y los colores cálidos como el amarillo, verde, azul y rojo; grises y ocre. Además de esta rica paleta, Rivera juega con elementos iconográficos de la época, como el atuendo de los personajes.

En el óleo *El Cántaro*, las figuras están más definidas. Los rasgos faciales del anciano y las arrugas en las manos son evidentes. Es clara la presencia de colores azules y violáceos en el cielo, lo cual refiere a los cielos de El Greco. Se aprecia una atmósfera mística y rural. También se observan tintes geométricos en los techos de las casas que remiten nuevamente a la obra de Cézanne.

En estas tres obras de caballete, Rivera retrató una vejez con elementos iconográficos rurales en espacios al aire libre. Es una estética que refleja cierta armonía y tranquilidad que se proyecta en el ocaso de la vida. No es una vejez

marcada por la decrepitud, la miseria y la pobreza. Son viejos pintados con un realismo y naturalismo de la época, pero no viejos devastados.

Una tercera influencia es la que se aprecia en el mural *La Maestra rural* donde los colores y la temática remiten a la obra de Gauguin. Sobresale el color amarillo, ocre, rojo y café en toda la composición. Cabe señalar, el uso de símbolos comunistas que Diego pintó en todos los tableros de la Secretaría de Educación Pública.

Rivera reivindica la imagen del indígena y del campesino, así como la del anciano que tiene un lugar primordial en las comunidades rurales. El viejo representa la sabiduría y la experiencia. Es un anciano que dignifica la decadencia y que convive con un grupo de personas. Participa en las actividades cotidianas y de enseñanza. No representa a un viejo apartado de la sociedad, excluido del conocimiento.

Asimismo, Diego enaltece a la mujer indígena que simboliza la madre y redentora. La mujer es el eje rector en la comunidad y ella cumple la función de alfabetizar a los alumnos. Para Rivera fue primordial recuperar la belleza indígena y exaltar el arte popular frente al arte burgués, extranjerizante e individualista.

Por tal razón, Rivera revalora el folclor y el arte popular mexicano, una de sus constantes en la realización de sus murales. Con ello, Rivera hizo una gran aportación a la estética en el arte mexicano y, de alguna manera, la revolucionó.

Otro mural es el de *Los sabios*. Aquí Diego pintó a un grupo de intelectuales acompañados de unos campesinos y un militar. La interpretación que se conoce es una crítica al medio intelectual burgués representado por Ezequiel A. Chávez y José Vasconcelos, acompañados de José Juan Tablada, Berta Singerman y el hindú Rabindranath Tagore que porta un embudo invertido en la cabeza. El embudo es una forma de burla al bobo y falso poeta. Es símbolo de charlatanería y engaño, como se aprecia en *La extracción de la piedra de la locura* del Bosco, donde el cirujano es el estafador y mentiroso, se burla de la gente enferma y se hace pasar por médico.

Al igual que el Bosco en su obra, Rivera en este mural representa a los personajes de las letras y la cultura como símbolo del engaño, la avaricia y la charlatanería. Muestra la falsa sabiduría y la cultura elitista, cuyas aportaciones ideológicas eran ajenas a la verdadera identidad del pueblo mexicano. Pinta a Vasconcelos de espaldas al espectador sentado sobre un elefante blanco, el cual simboliza los proyectos que no se materializaron. Pero también puede interpretarse al elefante, como símbolo de sabiduría, es el animal que alcanza la vejez y conserva toda su sabiduría.

En la interpretación tradicional de este mural, se ridiculiza a los pseudo intelectuales que reciben apoyo de su mecenas a los proyectos que no conciernen con la realidad social.

Rivera pintó a Ezequiel Chávez con canas y al poeta Rabindranath con una barba blanca, símbolo de la vejez. Ambos personajes, dedicados a la educación y a la poesía, engraidos del medio cultural, son objeto de burlas por parte de los campesinos que forman parte de la composición. Las risas en sus rostros y el sarcasmo son evidentes.

Diego representó una vejez arrogante en los personajes de la cultura, satirizada por el pueblo. Es una crítica y ridiculización a la clase intelectual de la época, donde muestra a distinguidos personajes relacionados con la poesía, la filosofía, la educación y la cultura mexicana.

Por último, en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central*, Diego pintó a una serie de celebridades acompañadas de la sociedad mexicana en un paseo por la Alameda central. En medio de un escenario al aire libre aparecen tres viejos que son opacados por los personajes históricos.

Los tres ancianos pertenecen a distintas clases sociales en el ocaso de la vida. Por un lado, aparece un viejo pulcro y de clase alta, después está una anciana cubierta por una capa, solo se aprecian las manos que están sobre su cabeza, la anciana refleja dolor y tristeza; enseguida sentado en la misma banca está otro anciano que duerme, al parecer es un militar jubilado. Es un viejo que tiene la vestimenta desgastada y los zapatos rotos, vive de su pensión y sufre carencias. Lo que une a los tres viejos es la banca donde están sentados y el tiempo.

Diego representa diferentes imágenes de la vejez; por un lado, la vejez en personas rurales, en un paisaje tranquilo y armónico, donde la ancianidad se vive de una manera más relajada de acuerdo a su espacio y tiempo. Es una reivindicación a la clase popular frente a la pintura burguesa que solo retrataba a la clase pudiente.

Por otro lado, muestra una vejez arrogante en un grupo de intelectuales, aquellos personajes que están inmersos en un medio cultural y elitista, pero que también sufren los estragos de la edad. No importa el estatus social, económico y cultural al que pertenezcan.

Por último, está la vejez que reside en un mundo ordinario, donde los ancianos que habitan en la urbe tienen pocas oportunidades de participar en diversas labores. Algunos reciben una jubilación que muchas veces no les permite vivir decorosamente y que repercute tanto en la salud física y emocional. Son imágenes representativas de la ancianidad que Rivera retrata provocando en el espectador

una emoción estética, tanto en la pintura de caballete como en la mural, alteración que resulta de los recuerdos y asociaciones de conceptos que producen una serie de respuestas en el cuerpo, ideas y sensaciones táctiles que logra transmitir la obra de arte.

Conclusiones

Picasso fue un artista que abordó una estética de la vejez en el género del retrato y el grabado en diversos períodos de su obra. En sus primeros óleos (1895-1904) pintó una serie de ancianos. Algunos fueron viejos que conoció durante su infancia y adolescencia en las provincias de Málaga y La Coruña; otros fueron gente que su padre y tío le llevaron de la calle.

En este período, Pablo mostró gran habilidad en la pintura, en los trazos, manejo de colores y al captar la esencia de los personajes. Los viejos que pintó en esta etapa, le recordaban a su padre, por algún rasgo físico. Estos retratos se caracterizan por exaltar el estado emocional de cada personaje, al profundizar en el interior de cada ser. Los tonos oscuros y sombríos de estos óleos, nos remiten a las obras de Velázquez, que los utilizó en el retrato y la pintura costumbrista. Esta influencia de Velázquez en Picasso, es especialmente patente en los óleos que éste pintó de sus familiares y de la gente de Galicia.

En este tipo de obras, Picasso tiene influencia de su padre, de los profesores de las Escuelas de Arte y de la pintura española. Estilo realista que predominó en el siglo XIX y que se aprecia en los lienzos de este periodo. Además de sobresalir el naturalismo en cada uno de los ancianos.

La primera visita al Museo del Prado y el conocer las pinturas de Velázquez, El Greco y Goya le aportaron conocimiento, ideas y otras formas de ver el mundo, así como los acontecimientos que vivió en La Coruña.

Picasso fue un versátil retratista que contempló y expresó en sus pinturas las costumbres ordinarias y el acontecer diario. La presencia de la anciana en sus obras fue importante; ejemplo de ello es el retrato de la *Tía Pepa*, hermana de su padre; vieja solterona, malhumorada, beata y que vestía de negro.

Otro ejemplo de esta pintura de la vejez cotidiana y rural es el *Viejo Pescador* del que ya hablamos en esta tesis.

En este período de su obra, es especialmente patente que Pablo se nutrió de varias corrientes pictóricas, pero también se advierte su propio estilo y rasgos personales. Las telas que creó surgieron en un momento histórico y realidad social compleja; transmiten al espectador un mensaje de fuerza emocional que puede apreciarse y sentirse en la actualidad.

El mismo Picasso expresó que los cuadros coruñeses que realizó en su niñez, dieron pauta a las nuevas expresiones de los siguientes periodos de su obra. Picasso declaró que esas pinturas de su niñez y adolescencia lo acompañaron siempre; fueron por así decirlo, cuadros fetiches. Estos son los casos de *La niña de los pies descalzos* y los retratos de los viejos y mendigos de las calles.

El segundo periodo, conocido como periodo azul, se desarrolla en Barcelona y París. Durante esta época, Picasso pintó otro tipo de vejez. No es ya la vejez rural, teñida de costumbrismo, sino la vejez de los desamparados, de los ciegos y de los pordioseros que observó en la ciudad Condal donde residió parte de su juventud antes de viajar a París. Barcelona le ofreció imágenes de una sociedad desigual y desgarrada por la injusticia. La situación en España no era buena, la existencia de dos vertientes políticas, los modernistas catalanes y la generación del 98 polarizaron a la sociedad española.

En la experiencia de Barcelona, también fue decisiva la convivencia con su amigo Carlos Casagemas, quien se suicidó. Este trágico suceso marcó su vida y se reflejó en su pintura.

Los críticos suelen explicar el color azul de este periodo, relacionándolo con el estado emocional que sufrió por la tragedia de su amigo. A ello se suma, la presencia poética y espiritual que despertaron en él los personajes marginados y vagabundos. El azul, por lo demás, ya había sido empleado por los pintores simbolistas en España y Francia para resaltar las emociones de tristeza y desesperación.

Tampoco es desdeñable la influencia de los cuadros *El ciego de la guitarra* y *El tío paquete* de Goya. Si bien la paleta cromática de Goya y el periodo azul de Picasso es distinta, es indudable la influencia de Goya en el modo como Picasso retrata el drama de la ceguera y la pobreza entrelazados en un personaje.

En el periodo azul, también se nutre de la obra del Greco; basta recordar las imágenes alargadas y delgadas de los ancianos, así como las tonalidades azules y grises que se aprecian en los paisajes del Greco. La corporalidad de los viejos denota tristeza, desamparo y soledad. Refleja una vejez de la ciudad de Barcelona.

Por lo anterior, lo personal y lo social se convirtieron en una dualidad imprescindible para la comprensión de su obra. Los referentes que el artista tiene de otras obras van a generar una introspección de aceptación o negación que van a definir su forma de pintar.

El periodo azul para Picasso representó una de las experiencias más duras en el ámbito artístico y personal. Fue un momento en el que mostró las flaquezas del hombre, al pintar a los mendigos y en general mostrar el deterioro humano. En este periodo se observan tres temas importantes: la vejez, la soledad y la ceguera. No sólo reflejó el aspecto social y cotidiano en la pintura, sino fue más allá, pues sus lienzos sobre la senectud capturaron las emociones amargas, la espiritualidad de quienes viven solos, en suma, retrató la condición humana atemporal del anciano.

En esta época, la pintura de Picasso fue sintética, subjetiva y resaltó la decrepitud del hombre como símbolo de espiritualidad. Su tendencia hacia la idea de misericordia por el marginado, el bohemio, el enfermo y el vagabundo adquirieron importancia en toda la obra azul.

Picasso retrató una vejez precaria que rompió con los paradigmas de la ancianidad de otras épocas. El anciano símbolo de sabiduría y experiencia, como en *El Aguador de Sevilla* de Velázquez, que legó el conocimiento y los valores a las nuevas generaciones, se convirtió en un viejo frágil y solitario en las telas de Picasso.

Barcelona y París contribuyeron en ampliar su panorama cultural sobre las nuevas corrientes, ideas y conceptos que conoció a través de los grupos de artistas e intelectuales con los que compartió sus intereses. Es el caso de los modernistas catalanes quienes fueron parte integral en la concepción estética, social y política de Picasso.

Picasso no sólo retrató la vejez varonil. La presencia de la mujer fue primordial a lo largo de toda su obra. La tercera ancianidad que pinta Picasso, es la de la Celestina; es una vejez que refleja lujuria, voyerismo y erotismo. Mostró las etapas de la vida, se enfocó en la niña, en la madre, en la mujer de la vida nocturna y en la anciana a partir de la figura de la tía Pepa y la Celestina. Su admiración y fascinación por la obra literaria *La Celestina* de Rojas estuvo presente a lo largo de toda su vida, lo mismo en los primeros dibujos de 1895-1899, que, en la etapa azul de principios del siglo XX, y cuando Picasso tenía 86 años. *El Diván* dibujado en 1899, por ejemplo, retrata ya a la Celestina.

En *El Diván*, se aprecia una pareja abrazándose en un burdel; el abrazo revela la acción pasional del varón. Al fondo aparece Celestina en forma espectral, que recuerda a las figuras espectrales de Munch como en *El grito*. La anciana ayudaba a los enamorados que no podían demostrar su amor ante la sociedad de la época, escena narrada en la tragedia de Calisto y Melibea de Rojas.

En la composición, la pareja en actitud amorosa se encuentra en primer plano y ocupa el centro de la obra; sin embargo, la mirada inquisitiva de la vieja alcahueta crea tensión en la escena y acentúa los motivos expresionistas.

Picasso se nutre del posimpresionismo de Isidro Nonell que se caracteriza por el manejo de una línea intensa y de un contorno con mayor nitidez, como se aprecia en su obra *Dos hombres pobres durmiendo* de 1897 (fig.47). La influencia de Nonell también se advierte en el uso de los colores anaranjado, amarillo y verde que destacan en el dibujo al carboncillo y pastel sobre papel barnizado.

En este dibujo, Picasso también muestra influencia de los ilustradores franceses del momento, así como su cualidad de artista en la que absorbía y hacía suyo todo lo que veía. Picasso retomó elementos de estos estilos pictóricos y les dio forma a partir del ingenio y esencia artística.

Picasso realizó numerosos dibujos como *El Diván*; donde el erotismo es uno de los temas recurrentes de su obra en general. En *El Diván*, resalta la escena de la vida nocturna en el barrio chino de Barcelona. Picasso se interna en las sombras y en lo oscuro de la vida que remite a la obra de Toulouse Lautrec. El erotismo y los motivos sexuales van a ocupar un lugar privilegiado en la obra picassiana; evidencian la capacidad de un artista joven con tintes expresionistas y rasgos de su propia personalidad.

El óleo *La Celestina* de 1904, época azul, muestra una anciana seria con un ojo velado que transgrede las normas sociales y va más allá de un ideal de belleza corporal y social. La forma oblicua de los ojos de esta Celestina y del viejo ciego, son testimonio de esta primera idea que más tarde se verá en la narrativa de *Las Señoritas de Avignon*, tela que transformó el siglo XX.

Esta Celestina es austera por la simplicidad del color y la cara medio alargada recuerda algunos de los retratos sombríos del Greco. La anciana, capturada en un gesto estático, lleva un atuendo negro y la cabeza cubierta con una mantilla, arquetipo que caracterizó a la mujer española del siglo XV. La vieja refleja soledad y, se encuentra en un entorno impreciso en tonos azules y oscuros.

Picasso pintó este óleo durante su estancia en Barcelona. La admiración y gusto por el personaje fue notable a lo largo de su producción artística. Se sabe que la anciana es Carlota Valdivia, dueña de un burdel barcelonés que Picasso frecuentaba a principios del siglo XX. Carlota desempeñaba la misma actividad que la Celestina de la obra literaria.

Recordemos que, en la obra de Rojas, Celestina es una anciana de 60 años que se dedicaba a la prostitución de forma profesional. Esto se aprecia en un diálogo, que ya fue mencionado, entre Pármeneo y Sempronio. Ella defiende su oficio, vive de éste y se siente satisfecha de llevar una vida justa y honrada. Considera que su profesión es respetable como cualquier otra.

Para Celestina la vejez es la maestra de los consejos. El anciano es llamado padre y procura orientar a los hijos sobre las buenas acciones. La vejez le enseñó a Celestina a utilizar con destreza los sortilegios de amor. Además de esta virtud, es importante resaltar la inteligencia enfocada a lo perverso y a la alcahuetería.

La Celestina, como vimos, reaparece en cada una de las láminas que integran la *Suite 347* (1968). Picasso pinta a la anciana hechicera que hace uso de brebajes y lleva a cabo sortilegios de amor y que gusta de mirar a la pareja. Los aguafuertes de la *Suite 347* reflejan libertad, transgresión, dominio de conceptos y técnica. Es una estética que rompe con los conceptos anteriores y brinda una percepción distinta.

En estos aguafuertes, la Celestina funge como espectadora en todas las escenas eróticas para constatar que se lleven a cabo los amoríos. La Celestina transgredió las normas sociales para ayudar a que se efectuaran relaciones no aceptadas en una sociedad religiosa.

En la *Suite 347* se van a integrar todos los elementos artísticos de las anteriores etapas. La obra es el resultado de la visión y pensamiento de un Picasso viejo que sintetiza temas y conceptos, con un interés más crítico hacia su propia pintura. Picasso, además, incursiona en la técnica del aguafuerte, lo que habla de su capacidad, ingenio y análisis por crear nuevas formas y conceptos en el arte moderno, a partir de escenas de su propia vida.

En su vejez, Picasso, muestra la ancianidad de la Celestina y, a la vez la suya propia, aquejado por las enfermedades que padecía. No obstante, a pesar de sus achaques, Picasso mantenía esa creatividad que plasmó en el último grabado. *Suite 347* es una mirada reflexiva hacia su propia obra y una mirada desde la vejez sobre la vejez, libre de todo prejuicio cultural y artístico. O, al menos así lo intenta. En efecto, Picasso se atreve a explorar en estos aguafuertes el papel del erotismo en la vejez.

En estos tres periodos de su trayectoria artística, Picasso revalora la vejez del mendigo, del pescador, del desamparado, del ciego y de la anciana alcahueta y voyerista. Se trata de una constante interpretación de la ancianidad. A lo largo de esos periodos, podemos rastrear las diversas visiones del artista: la visión de un niño que mostró un talento y habilidades excepcionales; la del joven y hombre maduro que vivió carencias durante su residencia en Barcelona y París; finalmente, la del hombre viejo y achacoso que explora plásticamente las formas del erotismo durante la vejez.

La estética picassiana no se limita a reproducir formas corporales y, mucho menos, a reproducir estereotipos. Su estética de la vejez, que va más allá de la belleza, está impregnada de elementos éticos. Dicho de otra manera, Picasso se sumerge en la espiritualidad y moralidad de los viejos que retrata.

Picasso mostró ancianos en su realidad, pintados del modelo natural y, al igual que grandes maestros como Rembrandt, exploró los estados emocionales de los individuos que retrataba.

Sus viejos reflejan y materializan un estado espiritual, casi poético, pero precario. Todo ello a través de las formas estilísticas, líneas y colores que hicieron de sus composiciones, obras excepcionales en el arte.

Los artistas en cada tiempo y espacio han plasmado en sus telas la ancianidad. La vejez se ha mirado con animadversión y a veces con burla. Frecuentemente, la vejez viene acompañada de pobreza y es, equivocadamente, sinónimo de decrepitud. Ciertamente, la vejez es el periodo de vida donde se presentan cambios a nivel fisiológico y social, asociados con el proceso degenerativo de la capacidad física y mental del ser humano, y ello no ha pasado inadvertido a los artistas.

Estos cambios físicos que se producen en el anciano, vienen acompañados de cambios psicológicos. Frecuentemente, el pensamiento, creencias, valores, actitudes cambian también, lo que implica, a su vez, un modo distinto de interactuar con la sociedad. Las relaciones sociales de un anciano suelen ser distintas de las de un niño o un adulto joven.

El envejecimiento es parte de nuestra vida cotidiana; cada día envejecemos y maduramos de acuerdo a las experiencias, vivencias y conocimiento que se adquiere en las anteriores etapas de la vida.

La representación que tenemos de la vejez está relacionada con la experiencia y la sabiduría de los viejos, pero en otros casos, es vista como una enfermedad, con una serie de dificultades en el ámbito social y ético. En cada sociedad, el rechazo y miedo a la muerte, es asociado con la vejez.

Sin embargo, no todos los artistas retrataron ese tipo de vejez, algunos pintaron una vejez digna, armónica y arrogante, en escenarios rurales y urbanos. Este es el caso de Diego Rivera.

Diego abordó el tema de la vejez cuando llegó a Europa, ahí se nutrió de varias corrientes y estilos pictóricos que lo llevaron a realizar entre 1911 y 1912 algunos óleos donde retrató la vejez. La pintura de caballete que pintó en ese periodo fue el punto de partida hacia una inmensa producción de obras peculiares que fueron parte de su desarrollo artístico.

El vivir en Madrid y asistir a las clases de pintura con Eduardo Chicharro Agüera le permitieron conocer la escuela española. Rivera se nutrió de las obras del propio Chicharro, de Valentín de Zubiaurre e Ignacio Zuloaga, quienes pintaron escenas costumbristas de Segovia y Castilla. Rivera también se nutrió de El Greco, Goya y Velázquez, cuya obra conoció de primera mano en sus visitas al Museo del Prado. Por otro lado, Rivera se impregnó de la pintura de Cézanne, Gauguin y Picasso gracias a su estancia en París.

Diego también se nutrió de la obra de Cézanne en el uso de colores cálidos como el amarillo, verde, azul y rojo, a partir de las pinceladas abiertas; es una estética de la vejez con diversos matices posimpresionistas.

En un primer momento, Rivera continuó con el género costumbrista; pintó la provincia de Toledo, lugar que le recordaba su natal Guanajuato. El paisaje de esa región lo inspiró para pintar ancianos y mozas de cántaro. En los óleos de este periodo se advierten los primeros destellos de una preocupación social que más tarde marcaría su pintura mural.

Diego retrató la vejez armónica y tranquila de los ancianos campiranos, como en el caso de *Los viejos* y en el estudio de *El Cántaro*. A través de estas obras resaltó la iconografía de las provincias de España; se interesó por reflejar momentos de la vida cotidiana con personajes reales a cielo abierto. En este periodo es evidente la influencia de El Greco en las figuras alargadas de los ancianos y el estilo manierista del que se empapó Rivera en París. Los viajes que realizó a Toledo fueron continuos para observar la obra del artista cretense.

De la escuela española del momento, Diego aprenderá a valorar las escenas de la vida cotidiana. Este aprecio por la cotidianidad será decisivo en su pintura mural. Los pintores españoles le enseñaron a Rivera que la vida rural, las costumbres tradicionales, el paisaje ordinario podían convertirse en un *leit motiv*, en un programa plástico.

Las escenas de la vida diaria son muy significativas en este periodo de la pintura occidental, así como en los primeros lienzos del artista mexicano.

En estas obras de caballete, Rivera representa una vejez serena y digna, no es una vejez caracterizada por la decrepitud, la miseria y la pobreza. Son viejos pintados con un realismo y naturalismo de la época, pero no viejos devastados. Realismo que se observa en la pintura flamenca y en los artistas españoles que dieron paso a las escenas costumbristas y que Rivera tuvo como referencia al momento de realizar sus telas.

Al regresar de Europa (1921), Rivera participa en el proyecto de pintura mural con la finalidad de revalorar el pasado ancestral y combatir el analfabetismo. En algunos de los murales que realizó en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, Diego muestra una vejez en la imagen del campesino que tiene un lugar primordial en las comunidades rurales. Es un anciano que dignifica la decadencia y que convive con un grupo de personas como en *La maestra rural*. No representa a un viejo apartado de la sociedad, excluido del conocimiento, sino al contrario, es un anciano participativo. En este periodo, el viejo representa la sabiduría y la experiencia.

Diego pinta la vejez de personajes rurales, ambientados un paisaje tranquilo y armónico, donde la ancianidad se vive de una manera más relajada de acuerdo a su espacio y tiempo. Es una exaltación a la clase popular frente a la pintura burguesa que solo retrataba a la clase pudiente.

En esta pintura sobresalen los colores amarillo, ocre, rojo y café en toda la composición, los cuales remiten a la obra de Gauguin. También cabe señalar, el uso de símbolos comunistas que Diego pintó en todos los tableros del recinto.

En otro mural, *Los sabios*, Rivera representó una vejez arrogante en los personajes de la cultura, satirizada por el pueblo. Es un grupo de intelectuales acompañados de unos campesinos y un militar. Personajes inmersos en el medio cultural, pero que también sufren los estragos de la edad, como es el caso de Ezequiel A. Chávez y Rabindranath Tagore. No importa el estatus social y económico al que pertenezcan, la vejez alcanza a todos.

Es una crítica y ridiculización a la clase intelectual de la época, donde muestra a distinguidos personajes relacionados con la poesía, la filosofía, la educación y la cultura mexicana.

Otra estética Riverana es la que asocia con la vida urbana. Es una vejez que reside en un mundo hostil, donde lo ancianos que habitan en la ciudad tienen pocas oportunidades de participar activamente en la sociedad.

Los ancianos ciudadanos se enfrentan a diversas condiciones de vida. Dependiendo de las posibilidades económicas y de los valores de cada familia y comunidad, puede tratarse de una vejez digna en casa, en el barrio y la metrópoli que mantenga su calidad de vida. O puede ser una vejez vivida en la que la soledad y el aislamiento cotidiano o, peor aún, una vejez en las calles, sin hogar ni redes familiares.

El aislamiento ha conformado una subcultura de la vejez que muchas veces no es considerada por el sector social y que ha mantenido atrapados a los viejos en un medio distinto al de los grupos más jóvenes. Esto ha colocado al anciano en un estado de soledad resultado de la disminución del contacto social.

En este contexto urbano, los ancianos en ocasiones sufren de carencias económicas que no les permiten valerse por sí mismos. De ahí que busquen refugio en otras actividades o sucumban en el aislamiento y soledad.

El anciano se aísla debido a la falta de oportunidades laborales, de convivencia con los demás y la aparición de enfermedades que no le permiten movilizarse. Así, poco a poco, el anciano va siendo excluido de reuniones familiares y sociales.

La soledad que experimentan los ancianos en las ciudades es resultado del fallecimiento de familiares y amigos, alejamiento de los hijos, problemas económicos y dificultad para trasladarse, limitando su vida social. El viejo pierde capacidades y ánimo para involucrarse con los demás. Sin embargo, en algunos viejos la situación es diferente por el apoyo que reciben de la familia, el incluirlos en eventos y actividades que les permiten estar inmersos en la sociedad.

Diego retrata en *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, la historia de México y su vida desde una perspectiva surrealista, es un sueño cargado de simbolismo que representa a más de 70 personajes que abarcan 400 años de historia. Esta variedad de personajes, le permite a Rivera retratar un abanico amplio de la vejez. Pensemos, por ejemplo, el retrato sarcástico de Porfirio Díaz, cargado de medallas y de años.

Además de las figuras célebres de la historia, Diego incluye a los vendedores de globos y dulces en un domingo en el parque, así como aquellos que participaron en cada periodo histórico y cuyas historias han sido olvidadas en los relatos oficiales: trabajadores, indígenas y ancianos que padecen soledad y aislamiento.

A lo largo de los siglos, la alameda central, ha sido el espacio popular de relajación y entretenimiento para los mexicanos de la capital del país. En este escenario al aire libre, ancianos de distintas clases sociales pasean y descansan: un viejo pulcro y de clase alta; una anciana que refleja dolor y un anciano militar jubilado, quien se encuentra en un estado de recogimiento y, a la vez, integrado en la multitud.

Estos ancianos representan la vejez citadina, figuras atemporales que dignifican el deterioro en la naturaleza humana.

Tanto en la pintura de caballete como en la mural, Diego provoca en el espectador una emoción estética. Es la alteración que resulta de los recuerdos y asociaciones de conceptos que producen una serie de respuestas en el cuerpo y fibras sensoriales que logra transmitir la obra de arte.

Como se ha visto, Rivera y Picasso coincidieron en representar la vejez en el medio rural y urbano. Les interesó pintar la imagen del anciano en distintos escenarios y mostraron su preocupación social. Ambos coinciden en pintar una vejez más digna en el medio rural y menos afortunada en el medio urbano. Se trata, evidentemente, de una idealización del campo, porque también en el campo los ancianos padecen soledad y pobreza.

Por otro lado, ambos pintores se nutrieron del Greco, Velázquez, Cézanne, Gauguin y de la pintura costumbrista, creando su propio estilo. Aunque,

ciertamente, Picasso desarrollaría con el paso del tiempo, un estilo más libre del influjo de los pintores españoles del siglo de oro.

Picasso y Diego convivieron con los artistas parisinos y se impregnaron de las corrientes pictóricas que estaban en boga en Occidente. Cada uno se desarrolló en contextos distintos, de acuerdo a su espacio y tiempo. A principios del siglo XX Picasso llega a París y Rivera desembarca en Europa en 1910.

Cuando Picasso creaba el cubismo en 1907 con su obra *Las Señoritas de Avignon*, Rivera aún pintaba paisajes rurales mexicanos. La vida en algún momento los une y se conocen. Picasso y Rivera empatan en Montparnasse una amistad fructífera, tanto en el ámbito personal, como en el lenguaje artístico. Es una amistad intensa que dura poco tiempo.

Picasso invita a Diego a su estudio y éste queda embelesado por el trabajo del malagués. Diego le obsequia a Picasso un cuadro cubista que conservó toda la vida, mientras que Rivera conservó una fotografía que Picasso le obsequió. Eran frecuentes las reuniones en el estudio de cada uno para intercambiar técnicas y estilos. Ambos están muy comprometidos con su arte y se hacen parte de la vanguardia, pero discrepan en la creación del cubismo.

Las diferencias entre Picasso y Diego radican: el artista malagués es el creador del cubismo y máximo exponente de la pintura moderna, mientras que Rivera en algún momento prueba el estilo cubista; pero regresa a lo figurativo para más adelante ser uno de los fundadores del muralismo mexicano.

Por otro lado, en las obras que retratan la vida citadina, Picasso pinta ancianos y resalta la parte espiritual y humana de los personajes de la calle en una atmósfera azul que simboliza tristeza y soledad. Rivera, por su parte, retrata en la pintura mural una vejez arrogante, la de personajes intelectuales y de la cultura burguesa, que a su vez son ridiculizados por el artista. Además de pintar viejos que forman parte de una sociedad donde las celebridades, los vendedores, indígenas y campesinos son parte de todo un escenario citadino. El mundo de Diego y los muralistas es un trabajo público.

Picasso refleja en sus obras una vejez en distintos escenarios, por un lado, los ancianos que pinta durante su estancia en Málaga y La Coruña, por otro, aquellos personajes que observó en las calles de Barcelona.

La percepción del niño Picasso sobre la vejez, no es la misma, que la del joven que caminó por las calles de la ciudad Condal y conoció las tabernas, burdeles y cafés

del momento, lugares que le aportaron ideas e imágenes al pintar sus lienzos. En Barcelona, observó de cerca la miseria humana y la gente abandonada.

La pintura de Picasso es subjetiva y resalta la decrepitud del hombre. Las figuras ciegas, aisladas y ensimismadas se vinculan con una visión espiritual y de aislamiento.

Además del contacto con el dolor y la miseria, Barcelona le dio a Picasso otra enseñanza. En esta ciudad conoció las corrientes artísticas del momento, especialmente, el modernismo catalán y el simbolismo. Tales tendencias influyeron en su pensamiento y formación, y le permitieron expresar en forma independiente su creatividad. En el modernismo catalán descubrió un universo del arte; fue por primera vez consciente de la realidad histórica que España vivía. Más tarde, a lo largo de su trayectoria artística, Picasso reflejaría esa realidad.

La pintura que realizó Picasso en este período es resultado de los acontecimientos que vivió, tanto a nivel personal, artístico y social. La preocupación social y la justicia serán los preceptos que lo guiarán en la creación de las obras, además de tener una postura política comunista.

El pensamiento de Picasso y su forma de ver el mundo, lo condujeron a manifestar una serie de emociones en sus lienzos. No sólo emociones estéticas, si no aquellas que son resultado de las carencias económicas que padeció en Cataluña, así como las enfermedades que contrajo por falta de atención médica. Es aquí donde se compenetra la parte subjetiva del artista con la realidad española.

Esta presencia de lo “español”, por así llamarlo, en la obra de Picasso, se manifiesta en un punto específico. La influencia de Rojas en la pintura. La literatura de Fernando de Rojas y la obra pictórica de Picasso comparten un hilo conductor: *La Celestina*. La presencia española en la Celestina es indudable, es una mujer a la usanza de la época del siglo de oro. Desde 1904, Picasso la retrata con una mirada inquietante y será una constante en la última etapa artística, en el que la vieja alcahueta, se convierte en la figura voyerista, ciega y oscura. La presencia de escenas de sexo es recurrente, principalmente en la obra gráfica.

La obra literaria de Rojas de 1499, con grabados de Picasso, se considera el último libro ilustrado por el pintor. La primera edición de la tragicomedia de *Calixto y Melibea* se publicó en Burgos en 1499.

A Picasso le atraían mucho los personajes de la obra y la época en que se desarrolla: el encuentro de los amantes en presencia de Celestina, los raptos de la mujer y el duelo entre caballeros. Es el contexto histórico del reinado de los Reyes Católicos, la transición entre la Edad Media y el Renacimiento.

De acuerdo a los críticos, Picasso en la *Suite 347* hace una serie de escenas teatrales en cada aguafuerte, en los que participan, cortesanas, mosqueteros, pequeñas infantas, enanos y flautistas.

Picasso siempre tuvo la inquietud de ilustrar la obra clásica, le atrajo desde que tuvo el primer libro, pero fue hasta la propuesta de los hermanos Crommelynck, quienes lo motivaron a iniciar el trabajo. Picasso trabajó en unas planchas de cobre con gran eficacia que dieron como resultado una serie de aguafuertes y aguatinas en las que empleó azúcar sobre la plancha engrasada con barniz, aguarrás y papel de lija. En 1970, el artista junto con los grabadores, eligieron las láminas que ilustraron el texto.

Los 66 grabados que conforman el libro, se realizaron entre el 11 de abril y el 18 de agosto y son parte de la *Serie 347*, formando por sí mismos una obra. La *Serie 347* es creada entre marzo y agosto de 1968, con una temática diversa y una mezcla de personajes y situaciones propias del Picasso viejo. Están firmados a lápiz por el pintor. Existe una armonía entre el texto y las ilustraciones.

En el caso de Rivera, su pintura de caballete, retrata una vejez rural, donde la vida de los ancianos es pasiva y proyecta tranquilidad. Es una vejez idealizada. ¿Por qué idealizada? Porque refleja una vejez armónica en el medio rural, donde al parecer los ancianos no se enferman con frecuencia y viven más años.

Es una longevidad romantizada que es parte de los estereotipos que la sociedad ha impuesto por vivir en “provincia”. Sin embargo, la ancianidad alcanza a todos, a nivel personal y social, en el campo o en las grandes ciudades, con poder adquisitivo o sin él.

Diego representa una vejez ideal y digna, es la ancianidad a la que se refiere Cicerón en su apología *De la vejez*, obra en la que comenta los diversos factores que ayudan a vivir una vejez bella, cultivar los placeres y la amistad.

España le aportó a Rivera conocimiento de nuevas tendencias y estilos, lo que enriqueció su desarrollo profesional. Es por ello, que cuando se instaló en París y conoce las nuevas expresiones de la pintura, regresa a pintar a España. En 1912, pinta *El cántaro*, óleo de grandes dimensiones con influencia de Zuloaga, Zubiaurre y con algunos tonos del Greco, es lo último que toma de España. Momento en que aparecen los primeros destellos cubistas con una vista de un pueblo.

En la *Vista de Toledo*, 1912, también se observa un cubismo, pero no analítico, sino aquél que Picasso llevó a París en unos paisajes de Tarragona en 1909 y que

le dio nombre a un movimiento que empezó con la simplificación y la geometría. Las casas de los pueblos sobresalían por ser cubos y tener volumen, siendo una derivación de las obras de Cézanne.

Durante este período, los pintores del expresionismo alemán percibieron en las zonas rurales la manifestación pura y sentimiento del pueblo. Diego también muestra influencia del arte popular alemán de la preguerra. Por lo que su pintura mural, más adelante, va a retratar la historia de México, el arte popular y prehispánico.

El expresionismo alemán tuvo gran impacto en el pensamiento humanista de Diego. Los expresionistas señalaban que en el arte campesino se encontraba la esencia espiritual del ser humano y se manifestaron en contra de la pintura moderna. Veían en el materialismo y la industrialización una percepción fatalista en el arte y encontraron en lo popular un arma cultural.

El expresionismo pictórico surgió entre 1910 y 1925 en Alemania, movimiento que se manifestó primero en la pintura, luego en la literatura y después en otras artes como el cine y el teatro. Los artistas jóvenes de ese momento discutían acerca de la moral, la ética y la estética del arte, ante un mundo que ellos consideraban decadente a causa de los valores materialistas de la sociedad alemana de principios del siglo XX.

Estos artistas formaron tres grupos que se consideran los representantes de las distintas etapas del expresionismo alemán: *Die Brücke* (El puente), *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) y *Neue Sachlichkeit* (Nueva objetividad).

El grupo *Die Brücke* se fundó en Dresde en 1905 y su representante fue Ernst Ludwig Kirchner, el cual se dedicó a realizar una serie de grabados y pinturas que tenían como tema principal la fealdad, la miseria, lo grotesco y trágico. Su pintura destaca por las formas simplificadas y deformadas, los colores vivos, contrastados y una tendencia hacia la geometrización.

En *Desnudo de rodillas ante un biombo rojo* de 1911, se observan los juegos de perspectiva y el cuerpo de la mujer recuerda a las mujeres desnudas que Diego pintó en varios murales. En la obra *Vista desde la ventana*, 1914, los colores amarillos, verdes, ocre y las formas geométricas, remiten a la obra de Cézanne y Gauguin y que también veremos en Rivera.

Para Theodor Adorno, las expresiones culturales de la sociedad industrializada reducían el pensamiento crítico dando paso a una industria cultural de masas. Las industrias culturales propiciaban que el conocimiento no llegara a todos los sectores y se crearan espacios de ocio que irrumpían la crítica.

No existe evidencia documental de que Diego Rivera haya leído la obra de Adorno. Rivera no era un experto en estética, sino un artista. Por otro lado, Rivera estaba más comprometido con el marxismo ortodoxo, filosoviético, y es posible que haya mirado con desdén la estética de Adorno. Al fin y al cabo, Adorno no aboga por un arte de propaganda, como el muralismo, sino por un arte vinculado a la crítica. No obstante, es indudable que en la medida en que Adorno y Rivera se consideraban a sí mismos personajes de izquierda, exista entre ellos algunos vasos comunicantes. Diego, como marxista, pretendía que su arte despertase de su letargo a campesinos y obreros.

A decir de Raquel Tibol y Adolfo Sánchez Vázquez, el marxismo ha sido un referente en la obra mural de Diego, especialmente, cuando regresa de Europa, después de haber pintado varias obras de caballete con tintes vanguardistas y cubistas.

Diego se va a permear de un espíritu vanguardista y va a intentar adaptar el arte a su concepción filosófica y estética. Este espíritu vanguardista promulga la libertad estética y social, lo cual predominó en las vanguardias artísticas europeas. Y que también se entiende como la actitud política que no se desliga del arte, donde se incorporan los contenidos del creador y la producción artística.

Rivera se nutrió de las tendencias estéticas de vanguardia en Europa. Experimentó con varias escuelas artísticas y conoció a los destacados pintores e intelectuales del momento, como a Pablo Picasso y Élie Faure, historiador del arte.

De estas experiencias desarrolló su propia identidad artística, la cual manifestó al regresar a México, donde va a fusionar lo político y lo estético en un contexto posrevolucionario.

De acuerdo a Sánchez Vázquez, Diego se va a guiar por sus creencias, valores e ideales estéticos que van a constituir su poética e ideología estética que refleja en sus obras. El espíritu vanguardista que permeaba en Europa, hizo que Diego asumiera una actitud política sin fundamentación teórica y filosófica sólida, lo que se convertirá en una extensión de su dimensión estética.

Esta dimensión estética de Rivera se observa en los textos que escribió y en los que se advierte su forma de concebir, valorar y justificar su arte. Es una mirada a su propia actividad artística en la que aborda ideas estéticas, como se puede leer en su *Carta sobre las texturas y Arte y propaganda* que se sitúan en un plano teórico.

Al respecto, Sánchez Vázquez menciona que Rivera es un pintor marxista de acuerdo a su visión del arte como fenómeno social, como mercancía y como escenificación de ideologías. En sus ideas estéticas se nota gran empeño en conjugar el arte con la intención ideológica y la calidad estética, así como la

libertad creativa, relacionada con los diversos materiales que emplea en sus pinturas.

En este sentido, el marxismo de Rivera se fundamenta en esa visión parisina de la que se nutrió y que ve en el arte un instrumento de liberación y que compenetró con la función ideológica del arte, visible en la pintura mural.

No podemos olvidar, que también Diego se sumó a las filas del trotskismo y que criticaba al estalinismo. El trotskismo le permitió a Rivera conciliar su vanguardismo estético con sus posiciones políticas. Como invitado a un aniversario de la Revolución rusa, Rivera fue testigo de las pugnas entre estalinistas y trotskistas, lo cual dio lugar a que escribiera un artículo con André Breton titulado *el Arte revolucionario independiente* de 1938.

Para el crítico de arte, Alberto Híjar, el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, prueba la disposición anti dogmática de Diego, capaz de adoptar la identidad entre la represión estética del fascismo y el realismo socialista soviético. Diego romperá también con Trostky, pero antes aceptará el llamado de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y concluirá la polémica con Siqueiros al aceptar las debilidades del muralismo y fundar una escuela-taller para la formación de nuevos artistas.

No obstante, para los años 50, Rivera se ha alineado ya con el marxismo soviético y ha perdido el ímpetu vanguardista. Aunque la pintura mural del último Rivera tiene una gran calidad técnica, Diego está haciendo escuela de sí mismo. Su iconografía se repite hasta la saciedad, la técnica no es innovadora y el propósito de sus murales parece reducirse a “arte de propaganda”. Su muralismo tardío carece de la vibración que tuvieron esos primeros óleos, donde capturó la fragilidad de la vejez en el entorno rural español.

Finalmente, podemos señalar que el medio social influye en el artista al mostrar la realidad que vive, muchas veces, esa realidad se ve alterada por las emociones, sentimientos y estados depresivos. Ese porcentaje de subjetividad que presentan las obras es inherente en la creación artística.

El artista representa una imagen de acuerdo a su percepción de la vida y a sus emociones, por lo que es subjetiva. El arte no se puede eximir de su tiempo, lo que ve el ojo del pintor está inmerso en la sociedad.

En el caso de Picasso y Rivera su forma de vida, su apreciación del mundo y su contexto es lo que transmitieron en sus primeros óleos y en sus obras maestras del arte moderno. Estas obras son un referente importante para conocer la vida íntima

y artística de cada uno, así como el contexto social y político, tanto de España como de México.

Como se ha visto, la vejez ha sido objeto de reflexión e inspiración de los artistas. El concepto de vejez tiene diversas acepciones de acuerdo con las culturas, épocas y sociedades; no es homogéneo ni monolítico. Mientras que, en algunas culturas antiguas, la vejez simboliza decadencia, fragilidad y desprecio; en otras sociedades, el viejo representa dignidad, sabiduría, respeto y es el centro que une al núcleo familiar.

El envejecimiento es parte de nuestra vida cotidiana. Cada día envejecemos y maduramos conforme a las experiencias y vivencias. Esta vivencia del envejecimiento personal es uno de los motivos por los cuales el concepto de vejez tiene tantos matices, hasta el punto de que uno puede cuestionarse si en realidad contamos con un concepto de vejez o si, por el contrario, hay diversas formas de vejez.

En la antigüedad, griegos y romanos reflexionaron sobre la vejez y dejaron una serie de escritos sobre el tema. En no pocos de los autores antiguos, se percibe el miedo de aproximarse a la vejez, porque los cambios fisiológicos pueden comprometer las capacidades de los individuos. No obstante, autores como Cicerón, observaron que este deterioro corporal variaba de individuo a individuo. Dicho de otra manera, hay vejeces más benignas que otras. Pero la vejez se vive cada día, desde que nacemos.

Las sociedades están llenas de prejuicios en torno a este ciclo de vida. En la vejez, el cuerpo se deteriora y las capacidades disminuyen, sin embargo, hay viejos que mantienen buena salud, lucidez y siguen activos. Lamentablemente, aún circula el estereotipo de que los viejos no sirven y son estorbos. En muchos entornos, el viejo es menospreciado, por el hecho de ser débil ante el joven.

A pesar de tales prejuicios, ha habido varios autores que han sido capaces de ver la vejez desde otra perspectiva, de suerte que el individuo pueda vivir en armonía su ancianidad.

La ancianidad ha estado permeada de estereotipos sociales que desacreditan al viejo, aquel que no produce nada. Cicerón, en su tiempo, señaló que las grandes cosas que se realizaron en Roma fueron gracias al consejo, la autoridad y atributos de los viejos. Él definía a la vejez como bella y que agradaba por sí misma; agregó que el equilibrio y la coherencia de las opiniones del anciano eran una característica de esa belleza. Era bella no en un sentido físico y corporal, sino una belleza moral que distinguía a ciertos ancianos.

Cicerón quiso demostrar que la edad lejos de descalificar a las personas, aumentaba sus aptitudes y disminuía los placeres carnales, los cuales eran

sustituidos por los placeres de la mesa, la conversación y el estudio. Asimismo, mencionó que algunos individuos llegaron a probar la vejez y otros no tuvieron la dicha de vivirla, lo cual dependió de factores como la genética, situación social y económica.

La actividad intelectual no desaparece en la vejez, la lectura, la escritura, las asesorías y el desempeño físico son imprescindibles. Para Cicerón, los viejos vivían acordes a cuatro virtudes principales: la inteligencia, la fortaleza, la circunspección y la sabiduría, las cuales eran obra del hombre perfecto, el sabio. Cicerón enalteció y apreció la vejez como parte de la fortuna humana.

En la Edad Media se discriminaba a los viejos. La mujer vieja fue rechazada, por volverse fea y repugnante, al perder fertilidad, juventud y gracia para los varones. Tales prejuicios la soslayaron de la sociedad.

En general, en todas las sociedades, la mujer mayor es la que ha enfrentado más problemas de aceptación; se le evalúa de manera más negativa que a los varones de su misma edad. Los términos empleados a lo largo de la historia para referirse a las mujeres viejas han sido negativos y peyorativos, aludiendo, las más de las veces, a los cambios físicos propios de la ancianidad. Para las mujeres, envejecer suponía un estrechamiento en los límites de sus posibilidades de crecer y situarse libremente en el mundo. En la actualidad, la anciana sigue siendo víctima de estos estereotipos y prejuicios. Los criterios de belleza impuestos resaltan la juventud, ante lo caduco y pasado de moda. Estos criterios conspiran contra los viejos y están detrás del floreciente negocio de las cirugías plásticas, tratamientos faciales y corporales.

La cantidad de productos que el mercado ofrece para combatir la vejez es muy amplia, tanto en la población femenina y masculina; desde temprana edad comienzan a usar tratamientos para conservarse jóvenes. Toda la parafernalia de la moda, belleza y juventud que anuncian los medios de comunicación e internet con el fin de contrarrestar la vejez, han propiciado repudio a este ciclo vital. Ello provoca en el inconsciente colectivo un temor a ser viejo.

Todo ello propicia la exclusión de los viejos en el medio laboral, familiar y social. No obstante, si bien la discriminación ha prevalecido a lo largo de la historia, también está la otra vejez, aquella que se relaciona con la sabiduría, el consejo y la experiencia. En algunas sociedades, la ancianidad es apreciada, respetada y celebrada como ese paso hacia la muerte. Para tales sociedades, vale la pena gozar de la vida hasta el último momento, incluso con las limitaciones de la vejez.

Es esa representación de la vejez que mantiene unidos a ciertos grupos familiares donde se preserva la cultura, tradiciones y fomenta el respeto a los ancianos. Es una vejez que forma parte de los valores, es la imagen del abuelo,

que brinda apoyo, experiencia y asesoría. Esa vejez digna y que es bella por sí misma.

Finalmente, la vejez es un tema complejo e importante que han representado diversas culturas y sociedades. La vejez es una realidad humana que conlleva a cambios biológicos, psicológicos y sociales; como creación social está llena de creencias y estereotipos que muchas ocasiones no coinciden con la realidad de los ancianos. La imagen de la vejez se ha ido desarrollando y consolidando a lo largo del tiempo donde se han resaltado los aspectos positivos, y en especial los negativos, tanto en el arte y la ciencia.




En el mundo de la vejez coexisten la plenitud, la reflexión, la sabiduría, pero también se alojan la frustración, la desesperanza, el miedo, las limitaciones y la exclusión social. La ancianidad es un signo de nuestro tiempo que va en aumento, donde los ancianos se enfrentan a un mundo que se escapa a su forma habitual de comportamiento y costumbres.



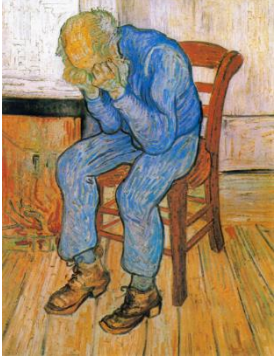
Las sociedades actuales, sumidas en la tecnología, en lo joven y productivo, carecen de sensibilidad para aprovechar los recursos y las aptitudes de los ancianos. Paradójicamente, la ciencia y la medicina han contribuido en la preservación y prolongación de la vida humana. Despreciamos la vejez al tiempo que se alarga la expectativa de vida.




Las visiones acerca de la vejez tienen cierta ambigüedad y matices distintos, por un lado, la imagen de aceptación, respeto y veneración hacia la vejez; por otro, aquella que se refiere a la estigmatización, rechazo y exclusión hacia esta etapa de la vida. Estos estereotipos atentan contra la dignidad humana de los viejos, los marginan, los excluyen. Sólo en la medida en que asumamos que la vejez es un proceso natural al que todos estamos fatalmente sometidos, sólo cuando seamos plenamente conscientes de que algún día seremos viejos, sólo entonces estaremos en condiciones de reconocer la grandeza de la vejez.


ANEXO DE IMÁGENES




Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 743 298 779">Fig. 1</p>	<p data-bbox="626 506 701 541">Geras</p>	<p data-bbox="862 436 1062 653"><i>Heracles y Geras, hijo de Nyx.</i> Personificación de la vejez. Siglo V.</p>	<p data-bbox="1170 296 1317 653">Tipo de ánfora para almacenaje (cuenco de madera). Museo de Louvre, París, Francia.</p>
 <p data-bbox="224 1247 298 1283">Fig. 2</p>	<p data-bbox="570 1010 724 1087">Domenico Ghirlandaio</p>	<p data-bbox="821 1010 1133 1045"><i>Viejo con su nieto, 1490.</i></p>	<p data-bbox="1170 940 1390 1157">Pintura al temple sobre tabla. 62.7 X 46.3 cm. Museo de Louvre, París, Francia.</p>
 <p data-bbox="224 1818 298 1854">Fig. 3</p>	<p data-bbox="570 1461 708 1577">Anselmo Gascón de Gotor</p>	<p data-bbox="789 1451 1084 1528"><i>Un anciano en la Edad Media, 1885.</i></p>	<p data-bbox="1170 1377 1365 1598">Óleo sobre lienzo, 68 X 52 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid, España.</p>


Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 743 302 779">Fig. 4</p>	Giorgione	<i>La vieja</i> , 1506.	Óleo sobre lienzo, 68 X 59 cm. Galería de la Academia, Venecia, Italia.
 <p data-bbox="224 1226 302 1262">Fig. 5</p>	Hans Baldung	<i>Las edades y la muerte</i> , 1541-1544.	Óleo sobre tabla, 151 X 61 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.
 <p data-bbox="224 1793 302 1829">Fig. 6</p>	Rembrandt	<i>Anciano orando</i> , 1630.	Óleo, 796 X 996 cm. Museo de Bellas Artes, Boston, EU.



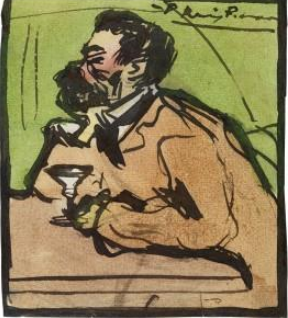
Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 611 302 646">Fig. 7</p>	<p data-bbox="735 331 922 401">Jacques Louis David.</p>	<p data-bbox="951 331 1146 436"><i>La muerte de Sócrates.</i> 1777-1787.</p>	<p data-bbox="1174 258 1396 548">Óleo sobre lienzo, 129.5 X 196.2 cm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.</p>
 <p data-bbox="224 1098 302 1134">Fig. 8</p>	<p data-bbox="735 821 849 890">Honoré Daumier</p>	<p data-bbox="951 821 1146 926"><i>Los jugadores de ajedrez.</i> 1863-1867.</p>	<p data-bbox="1174 789 1373 968">Óleo sobre lienzo, 24 X 32 cm. Museo del Petit Palais de París, Francia.</p>
 <p data-bbox="224 1696 302 1732">Fig. 9</p>	<p data-bbox="735 1423 898 1493">Vincent Van Gogh</p>	<p data-bbox="951 1423 1138 1493"><i>Anciano afligido</i>, 1890.</p>	<p data-bbox="1174 1356 1377 1577">Óleo sobre tela, 81 X 65 cm. Museo Kroller-Muller. Otterlo, Los Países Bajos.</p>


Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 594 318 632">Fig. 10</p>	<p data-bbox="781 331 889 401">Rafael Coronel</p>	<p data-bbox="984 331 1172 401"><i>Mi abuela en el asilo</i>, 1965.</p>	<p data-bbox="1195 260 1390 512">Óleo sobre lienzo, 120.65 X 120,65 cm. Museo de Arte de Tucson, Estados Unidos.</p>
 <p data-bbox="224 1182 318 1220">Fig. 11</p>	<p data-bbox="781 856 954 894">Paco Lafarga</p>	<p data-bbox="984 856 1105 961"><i>Siempre conmigo</i>, 2005.</p>	<p data-bbox="1195 772 1357 1024">Óleo sobre lienzo, 97 X 130 cm. Estudio Modigliani, Zaragoza, España.</p>
 <p data-bbox="224 1728 318 1766">Fig. 12</p>	<p data-bbox="781 1444 954 1482">Tony Luciani</p>	<p data-bbox="984 1444 1138 1507"><i>La modista</i>, 2014.</p>	<p data-bbox="1195 1392 1390 1602">Óleo sobre lienzo. 48 X 52 cm. Durham, Ontario, Canadá.</p>

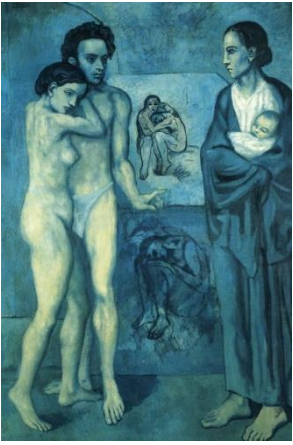


Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 625 316 657">Fig. 13</p>	<p data-bbox="667 321 850 386">Jacques Louis David</p>	<p data-bbox="902 321 1143 386"><i>Belisario pidiendo limosna</i>, 1781.</p>	<p data-bbox="1175 260 1377 510">Óleo sobre lienzo, 2.88 X 3.12 m. Museo del Palacio de Bellas Artes de Lille, Francia.</p>
 <p data-bbox="224 1203 316 1234">Fig. 14</p>	<p data-bbox="667 898 850 930">Pablo Picasso</p>	<p data-bbox="902 888 1143 1024"><i>Retrato de hombre viejo (Viejo gallego)</i>. 1894-1895</p>	<p data-bbox="1175 835 1386 1056">Óleo, 15.8 X 15.5 cm. Colección particular. Nueva York, Estados Unidos.</p>
 <p data-bbox="224 1717 316 1749">Fig. 15</p>	<p data-bbox="667 1413 850 1444">Pablo Picasso</p>	<p data-bbox="902 1402 1143 1507"><i>Retrato de anciano barbudo (Mendigo)</i>. 1895.</p>	<p data-bbox="1175 1350 1377 1560">Óleo sobre lienzo, 48 X 36 cm. Museo Picasso de Barcelona, España.</p>

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 678 318 709">Fig. 16</p>	Pablo Picasso	<i>Cabeza de viejo (Viejo peregrino).</i> 1895.	Óleo sobre lienzo, 52 X 37 cm. Museo Picasso de Barcelona, España.
 <p data-bbox="224 1161 318 1192">Fig. 17</p>	Pablo Picasso	<i>Retrato de La tía Pepa,</i> 1896.	Óleo sobre lienzo, 57.5 X 50.5 cm. Museo Picasso de Barcelona, España.
 <p data-bbox="224 1770 318 1801">Fig. 18</p>	Pablo Picasso	<i>El viejo pescador,</i> 1895.	Óleo sobre lienzo, 82 X 62 cm. Museo de la Abadía y Santuario de Montserrat en Barcelona, España.


Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 667 318 705">Fig. 19</p>	Pablo Picasso	<i>Cartel Els Quatre Gats</i> .1899-1900.	Lápiz grafito sobre papel impreso. Donación Pablo Picasso, 1970. Museo Picasso de Barcelona.
 <p data-bbox="224 1184 318 1222">Fig. 20</p>	Henri de Toulouse Lautrec	<i>Jane Avril. Jardín de Paris</i> , 1893.	Litografía. 128.3 X 94 cm. Art, Museum, San Diego.
 <p data-bbox="224 1709 318 1747">Fig. 21</p>	Pablo Picasso	<i>Retrato de Jaume Sabartés</i> , 1900.	Carboncillo y pintura a la esencia sobre papel verjurado. 48.5 X 32.4 cm. Donación Jaume Sabartés. Museo Picasso de Barcelona.

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="496 327 545 401">Fig. . 22</p>	Pablo Picasso	<i>Joan Vidal Ventosa, 1899-1900.</i>	Carboncillo, lápiz negro y aguada sobre papel. 47.8 x 28 cm. Adquisición, 1967. Museo Picasso de Barcelona.
 <p data-bbox="224 961 318 993">Fig. 23</p>	Pablo Picasso	<i>Santiago Rusiñol, 1899-1900.</i>	Tinta a pluma y acuarela sobre papel. 10.3 X 9.2 cm. Donación Pablo Picasso, 1970. Museo Picasso de Barcelona.
 <p data-bbox="224 1371 318 1402">Fig. 24</p>	Pablo Picasso	<i>Josep Rocarol Faura, 1899-1900.</i>	Tinta a pluma y a pincel y acuarela sobre papel. 9 X 7.9 cm. Donación Pablo Picasso, 1970. Museo Picasso de Barcelona.


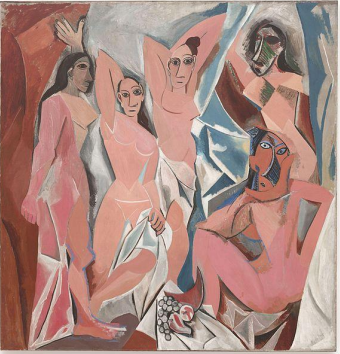

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 594 318 632">Fig. 25</p>	Pablo Picasso	<i>Interior de Els Quatre gats</i> , 1900.	Tinta sobre papel. Museo Picasso de Barcelona.
 <p data-bbox="224 1058 318 1096">Fig. 26</p>	Henri de Toulouse Lautrec	<i>Moulin Rouge</i> , 1892-1895.	Óleo, 1.23 X 1.41m. The Art Institute, Chicago.
 <p data-bbox="224 1499 318 1537">Fig. 27</p>	Edvard Munch	<i>La danza de la vida</i> , 1899.	Óleo sobre lienzo, 125 X 191 cm. Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño, Oslo.


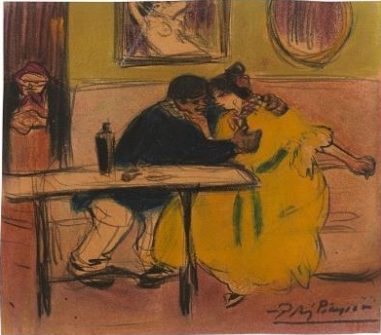
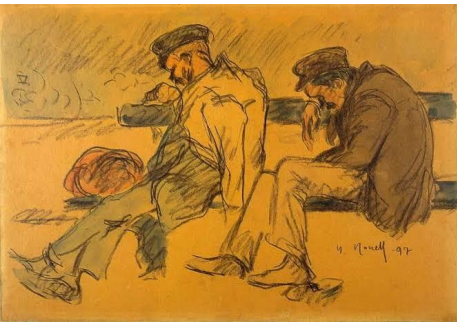
Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 716 318 751">Fig. 28</p>	Pablo Picasso	<i>La vida</i> , 1903.	Óleo sobre tela. 197 X 127.5 cm. Museo de Arte de Cleveland, Estados Unidos.
 <p data-bbox="224 1224 302 1260">Fig. 29</p>	Pablo Picasso	<i>El entierro de Casagemas</i> , 1901.	Óleo sobre lienzo. 150 X 90 cm. Musée d'Art Moderne de la Ville de París, París.
 <p data-bbox="224 1713 318 1749">Fig. 30</p>	El Greco	<i>El entierro del Conde de Orgaz</i> , 1587.	Óleo sobre lienzo. 4.80 X 3.60 m. Iglesia de Santo Tomé, Toledo, España.




Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 716 315 751">Fig. 31</p>	Pablo Picasso	<i>La pobreza agazapada</i> , 1902.	Óleo sobre lienzo. Galería de Arte de Ontario, Canadá.
 <p data-bbox="224 1209 315 1245">Fig. 32</p>	Pablo Picasso	<i>Desamparados</i> , 1903.	Pastel y carboncillo sobre papel. 47 X 40 cm. Museo Picasso de Barcelona, España.
 <p data-bbox="224 1740 315 1776">Fig. 33</p>	Pablo Picasso	<i>Miserables junto al mar</i> , 1903.	Óleo sobre tabla. 105.4 X 69 cm. Galería Nacional de Arte, Washington, Estados Unidos.



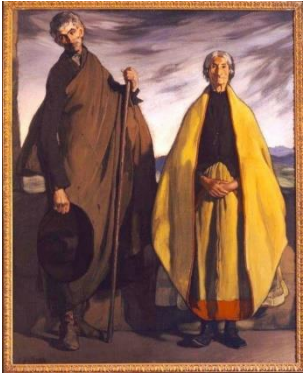
Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 659 318 695">Fig. 34</p>	Francisco de Goya.	<i>El ciego de la guitarra</i> , 1778.	Óleo sobre lienzo. 260 X 311 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.
 <p data-bbox="224 1157 318 1192">Fig. 35</p>	Francisco de Goya.	<i>El tío paquete</i> , 1819-1820.	Óleo sobre lienzo. 39 X 31 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.
 <p data-bbox="224 1696 318 1732">Fig. 36</p>	Pablo Picasso	<i>El viejo guitarrista</i> , 1903.	Óleo sobre lienzo. 121.3 X 82.5 cm. Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos.




Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 827 315 863">Fig. 37</p>	<p data-bbox="548 596 727 632">Pablo Picasso</p>	<p data-bbox="841 512 1101 625">Modificaciones de la figura principal del viejo guitarrista.</p>	<p data-bbox="1133 491 1393 674">Óleo sobre lienzo. 121.3 X 82.5 cm. Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos.</p>
 <p data-bbox="224 1316 315 1352">Fig. 38</p>	<p data-bbox="548 1100 727 1136">Pablo Picasso</p>	<p data-bbox="841 1087 1040 1157"><i>Viejo ciego con niño, 1903.</i></p>	<p data-bbox="1133 1037 1365 1178">Óleo sobre lienzo. 125 X 92 cm. Museo Pushkin, Moscú.</p>
 <p data-bbox="224 1799 315 1835">Fig. 39</p>	<p data-bbox="548 1583 776 1619">Diego Velázquez</p>	<p data-bbox="841 1577 1024 1646"><i>El aguador de Sevilla, 1620.</i></p>	<p data-bbox="1133 1493 1365 1675">Óleo sobre lienzo. 106 X 81 cm. Wellington Museum, Apsley House, Londres.</p>



Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 804 318 835">Fig. 40</p>	Pablo Picasso	<i>La Celestina</i> , 1904.	Óleo sobre lienzo. 81 X 60 cm. Museo Picasso, París, Francia.
 <p data-bbox="224 1276 318 1308">Fig. 42</p>	Pablo Picasso	<i>Les desmoiselles d' Avignon</i> , 1907.	Óleo sobre lienzo. 2.4 X 2.3 m. Museo de Arte Moderno de Nueva York.
 <p data-bbox="224 1726 318 1757">Fig. 44</p>	El Greco	<i>Retrato de Giulio Clovio</i> , 1571.	Óleo sobre lienzo. 62 X 84 cm. Museo de Capodimonte, Nápoles, Italia.

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 726 315 758">Fig. 45</p>	El Greco	<i>Juan Alfonso de Pimentel y Herrera</i>	Óleo sobre lienzo. 76 X 103 cm. Museo Bonnat Helleu, Bayona, Francia.
 <p data-bbox="224 1142 315 1173">Fig. 46</p>	Pablo Picasso	<i>El diván, c. 1899.</i>	Carboncillo, pastel y lápices de colores sobre papel barnizado. 25.2 x 29.7 cm. Museo Picasso, Barcelona, España.
 <p data-bbox="224 1650 315 1682">Fig. 47</p>	Isidro Nonell	<i>Dos hombres pobres durmiendo, 1897.</i>	Dibujo, carboncillo y acuarela sobre papel. 27.6 X 39.5 cm. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, España.

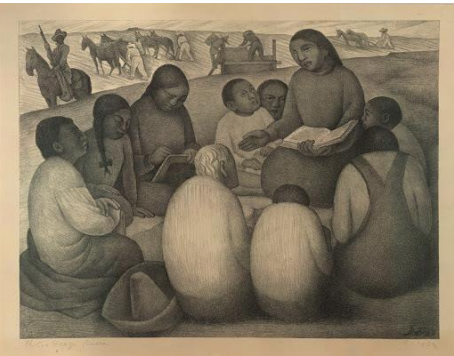
Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 638 315 667">Fig. 48</p>	Pablo Picasso	<i>La Célestine en Action: Le Pigeon.</i> 1968.	Aguafuerte y aguatinta. 12.4 X 8.9 cm. Galería Goldmark, Uppingham, Rutland, Reino Unido.
 <p data-bbox="224 1115 315 1144">Fig. 49</p>	Pablo Picasso	<i>Suite 347. No. 191.</i> 1968.	Aguatinta y punta seca. 28 X 34.7 cm. Galerie Louise Leiris, París, Francia.
 <p data-bbox="224 1682 315 1711">Fig. 50</p>	Pablo Picasso	<i>La Célestine, Sa Protégée.</i> 1968.	Aguafuerte y aguatinta. 12.4 X 8.9 cm. Galería Goldmark, Uppingham, Rutland, Reino Unido.


Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 596 315 632">Fig. 51</p>	<p data-bbox="695 394 875 430">Pablo Picasso</p>	<p data-bbox="922 401 1094 562"><i>Jeune Fille, Célestine et petit-Maitre.</i> 1968.</p>	<p data-bbox="1166 331 1365 617">Aguafuerte y aguatinta. 12.4 X 8.9 cm. Galería Goldmark, Uppingham, Rutland, Reino Unido.</p>
 <p data-bbox="224 1100 315 1136">Fig. 52</p>	<p data-bbox="678 869 826 947">Valentín de Zubiaurre</p>	<p data-bbox="922 863 1062 940"><i>A las doce,</i> 1907.</p>	<p data-bbox="1166 806 1398 1058">Óleo sobre lienzo. 140 X 170 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.</p>
 <p data-bbox="224 1570 315 1606">Fig. 53</p>	<p data-bbox="678 1373 883 1409">Ignacio Zuloaga</p>	<p data-bbox="922 1360 1110 1438"><i>Francisco y su mujer,</i> 1909.</p>	<p data-bbox="1166 1241 1398 1493">Óleo sobre lienzo. 198 X 161 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao, Vizcaya, País Vasco, España.</p>

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 661 316 699">Fig. 54</p>	Ignacio Zuloaga	<i>Mujeres de Sepúlveda</i> , 1909.	Óleo sobre lienzo. 15.1X 12.9 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao, Vizcaya, País Vasco, España.
 <p data-bbox="224 1161 316 1199">Fig. 55</p>	Diego Rivera	<i>Los Viejos</i> , 1912.	Pintura al aceite. 211 X 185.2 cm. Museo Dolores Olmedo. Ciudad de México.
 <p data-bbox="224 1738 316 1776">Fig. 59</p>	Diego Rivera	<i>Estudio de El cántaro</i> , 1912.	Aguada sobre papel. 28.5 X 23 cm. Colección María Rodríguez de Reyero, Nueva York, Estados Unidos.

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 653 318 688">Fig. 60</p>	Paul Cézanne	<i>La tarde de Nápoles, 1875.</i>	Óleo sobre lienzo. 37 X 45 cm. Galería Nacional Australiana.
 <p data-bbox="224 1192 318 1228">Fig. 67</p>	Diego Rivera	<i>El Cántaro, 1912.</i>	Óleo sobre tela. 210 X 165 cm. Colección Particular.
 <p data-bbox="224 1759 318 1795">Fig. 69</p>	El Greco	<i>Vista de Toledo, 1604.</i>	Óleo sobre tela. 121 X 106 cm. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Estados Unidos.

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="220 632 318 667">Fig. 72</p>	Paul Cézanne	<i>Mont Saint-victoire visto desde Bellevue, 1892-1895.</i>	Óleo sobre lienzo. 73 X 92 cm. Fundación Barnes, Pennsylvania, Estados Unidos.
 <p data-bbox="220 1241 318 1276">Fig. 74</p>	Diego Rivera	<i>La maestra rural, 1923.</i>	Fresco. 4.38 X 3.27 m. Secretaría de Educación Pública. Centro histórico, Ciudad de México.
 <p data-bbox="220 1787 318 1822">Fig. 78</p>	Paul Gauguin	<i>Les Paura Paura, 1891.</i>	Óleo sobre lienzo. 125 X 89 cm. Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo, Rusia.

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 741 302 768">Fig. 81</p>	Diego Rivera	<i>Los sabios</i> , 1929.	Fresco. 4.33 x 1.53 m. Secretaría de Educación Pública. Centro histórico, Ciudad de México.
 <p data-bbox="224 1278 302 1306">Fig. 85</p>	El Bosco	<i>La extracción de la piedra de la locura</i> , 1501-1505.	Óleo sobre madera de roble. 48.5 X 34.5 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid, España.
 <p data-bbox="224 1803 318 1831">Fig. 89</p>	Diego Rivera	<i>La maestra rural</i> , 1932.	Litografía y papel. 63.6 X 69.6 cm. Museo de Arte Blanton, Austin, Estados Unidos.

Obra	Autor	Título	Técnica
 <p data-bbox="224 491 318 527">Fig. 90</p>	Diego Rivera	<i>Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central, 1947.</i>	Fresco. 4.8 X 15 m. Museo Mural Diego Rivera, Ciudad de México.

Bibliografía

Aristóteles. *Retórica*. Introducción, traducción y notas: Quintín Racionero. Madrid, Editorial Gredos, 2015.

Abbagno, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Actualizado y aumentado por Giovanni Fornero. México, Fondo de Cultura Económica, 2016. 421 p.

Acevedo Esther. *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. México, CONACULTA.

Acevedo Esther y Pilar García. *México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*. México, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, SRE, 2011.

Azuela, Alicia. *Picasso en Barcelona*. México, UNAM: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Vol. XIII, Núm. 50. Tomo 2, 1982.

Báez Rodríguez, Heriberto. *El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El barroco en España. Estudio de una obra representativa*. España, Clío, 37. Recuperado: <http://clio.rediris.es>. 2011.

Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón, Trea, 2012.

Balmaceda, Catalina E. “Virtus Romana en el siglo I a.C.”. *Gerión. Revista de Historia Antigua*, 25, I. Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Bárcena Calvo, Carmen, *et.al.* “Dependencia y edadismo. Implicaciones para el cuidado”. *Revista Enfermería C y L*. Vol. 1. No. 1. 2009.

Bargellini, Clara. *Diego Rivera en Italia*. “Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas”, IIE, UNAM. 1995.

Beauvoir, Simone de. *La vejez*. México, Editorial Penguin Random House, 2015.

Bejarano Veiga, Juan Carlos. *Entre la atracción y el rechazo: El género del retrato visto por los artistas simbolistas*. XII Coloquio de arte aragonés. “El arte del siglo XX”. Universidad de Zaragoza.

Berthe Weill. *La galerista de las vanguardias*. www.bertheweill.fr/biographie. 22/05/2019.

-----*Biblia de Jerusalén*. Dirigida por José Ángel Ubieta. Bilbao, Editorial Descleé de Brouwer. 1967.

Botbol Acreche, Miriam. *Belleza y fealdad en la vida cotidiana*. Revista Intercambios. 2000.

Bozal, Valeriano. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. I, 1900-1939*. Editorial Antonio Machado, 2015.

Brassai. *Conversaciones con Picasso*. Madrid, Turner: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Brown, Jonathan, *et.al.* *Picasso y la tradición española*. Traducción María Luisa Balseiro. España (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 1998.

Burckard, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Barcelona, RBA, 2005.

Butler, Robert N. "Age-Isim: Another Form of Bigotry". *The Gerontologist*. Volumen 9. Núm. 4. 1969.

Calosse, J. P. A. *Gauguin*. 2013.

Carbajo Vélez, María del Carmen. "La historia de la vejez". *Ensayos*. España, Universidad de Valladolid, 2008.

Cardona Castro, Francisco Luis. *Picasso*. Madrid, Edimat Libros, 2002.

Carrasco López, María del Carmen. "Una mirada a la Academia de San Carlos". *Revista Goliardos*. México, 2012.

Castro Fernández, Xosé Antón. *El Picasso coruñés como inicio inexcusable y referencia de su proyecto revolucionario (1891-1895)*. *Ars Longa*, Núm. 22, 2013.

Celestina de Pablo Picasso. p. 3. www.pablopicasso.net/celestina/. 08-febrero-2019.

Cerdá, Pepe y José Luis Ara Oliván. *Paco Lafarga. Instante-alambre*. Ayuntamiento de Zaragoza, Litocian, 2011.

Cézanne.1839-1906. Nueva York, Parkstone Press International, 2013.

Charles, Victoria y Anatoli Podoksik. *Pablo Picasso*. Traducción Héctor Daniel Suárez Relaiza. New York, Artists Rights Society, 2015.

Cicerón, Marco Tulio. *De la vejez*. Traducción: Rosario Delicado Méndez. Madrid, Editorial Triacastela, 2001.

Cicerón. *Disputaciones Tusculanas*. Introducción y notas de Alberto Medina González. Madrid, Editorial Gredos, 2005.

Cicerón. *Sobre la vejez. Sobre la amistad*. Traducción, introducción y notas: María Esperanza Torrego Salcedo. Madrid, Editorial Alianza, 2013.

Cicerón. *Catón el Mayor: De la vejez. Lelio: De la amistad*. Introducción y traducción de Julio Pimentel Álvarez. México, UNAM, 2017.

Cicerón. *Obras Filosóficas I. Del supremo bien y del supremo mal. Sobre la naturaleza de los dioses*. Introducción de Víctor José Herrero Llorente. Madrid, Editorial Gredos, 2016.

Coronel Rivera, Juan Rafael. “Yo pinto, yo cuestiono: Diego Rivera”. *Diego Rivera. Palabras Ilustres 1921-1957*.

Cyrułnik, Boris y Louis Ploton. *Envejecer con resiliencia. Cuando la vejez llega*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2018.

Cherchi, Paolo. “Onomástica Celestinesca y la tragedia del saber inútil” en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*.

Dibujos de Picasso. Retratos de Quatre Gats. Barcelona, Museu Picasso de Barcelona, 2015.

Diccionario Mundo Hispano. biblia. work/diccionarios/cantaro. (Mar 14:13; Luc 22:10).

Driben, Lelia. “Diego Rivera y su legado a la historia de México”. *Revista de la Universidad de México*. No. 31. noviembre de 1983.

El prerrafaelismo. Recuperado: www.musee-orsay.fr. 2006-2019.

Eco, Humberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona, Editorial Lumen, 2007.

Eder, Rita. “Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural”, en *Modernidad: vanguardias artísticas en América Latina*. Fundación Memorial de América Latina. 1990.

Emerge, retrato de hombre viejo, un Picasso inédito. Recuperado: www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales. 18-02-2016.

Espinosa Cabrera, Rubén. Tesis. *Presencia de arquetipos mexicanos en la Pintura Mural de Diego Rivera*.

Fabre, José y Palavi. *Picasso en Cataluña*. Barcelona, Políglota, 1966.

Feria, María Fernanda y Rosa María Lince Campillo. *Arte y grupos de poder: el muralismo y la ruptura*. México, Estudios Políticos, Núm. 21. Novena época. Septiembre-diciembre, 2010.

García Borrón, Juan C. *Séneca y los estoicos. Una contribución al estudio del senequismo*. Barcelona, Instituto Luis Vives de Filosofía, 1956.

Garrido, Esperanza. “La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica”. *Sophia Colección de Filosofía de la Educación*. Ecuador, Universidad Politécnica Salesiana, 2009.

Gauguin. 1848-1903. Nueva York, Parkstone Press International, 2013.

Giró Miranda, Joaquín. *Envejecimiento y sociedad. Una perspectiva pluridisciplinar*. La Rioja, Universidad de la Rioja, 2017.

González García, Moisés y Antonio Sánchez. *Renacimiento y Modernidad*. Madrid, Tecnos, 2017.

González Matute, Laura. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*. México, INBA: CENIDIAP, 1987.

González Mello, Renato. “Razas, clases y castas. La invención pictórica del campesino”. En *Memoria del Simposio. Nuevas miradas a los murales de la Secretaría de Educación Pública*. México, Secretaría de Educación Pública, 2018.

González Mello, Renato. *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje emblemas, trofeos y cadáveres*. México, IIE, 2008.

Gombrich, E.H. *Historia del arte*. Madrid, Alianza, 1987.

Gran Diccionario de la Lengua Española. México, Editorial Larousse, 2016.

“Hacen una relectura de la imagen del campesino en el arte mexicano”. En *Dossier político. Periodismo inteligente*. 10 de abril, 2019.

Hernández del Villar, Sureya Alejandra. “Perspectivas del indígena en el Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”. *Artelogie*, 12. 2018.

- Herrera Aviña, Susana. *Paralelismos plásticos en México. Cuatro décadas en la Colección BBVA (1960-1990)*. México, Fundación BBVA, 2014.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Versión española de José Gaos. Madrid, Alianza, 1982.
- Jiménez Alfaro, Marco. “El envejecimiento y la muerte: un enfoque filosófico”. *Revista del Departamento de Filosofía y Teología: Phainomen*, 1. Lima, (2015). p. 85-87.
- Juárez Almendros, Encarnación. *La otra cara de la belleza: fealdad, vejez y deterioro corporal femenino en la poesía de Quevedo*. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011.
- Kettenmann, Andrea. *Diego Rivera. 1886-1957. A Revolutionary Spirit Modern Art*. Cambridge, Taschen, 2016.
- Kropotkin, Piotr. *La moral anarquista y otros escritos*. Buenos Aires, Libros de Anarres, 2008.
- “La Celestina (1499) y Picasso (1968)”. Texto de Juan Carrete. Museo Picasso-Eugenio Arias. 9 de mayo-7 de julio de 2019. Madrid, España.
- Lacub, Ricardo. *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2011.
- La época azul de Picasso: más de lo que se ve a simple vista*. Recuperado: www.blogmuseupicassobcn.org/. 05/02/2015.
- “La ética de la comunicación con los mayores: todo un arte”. *Revista de Enfermería Gerontológica*, 11. Madrid, Ediciones Marañón, 2007.
- La fealdad como belleza*. KOYAC. Recuperado: <https://koyac.net/es/post/la-fealdad-como-belleza/52>. Barcelona, 2018.
- Lafón, Zuriñe. El expresionismo y sus precedentes. Recuperado: www.elarteporelarte.es/clases-cultura-visual/el-expresionismo-y-sus-precedentes/. 8 de diciembre, 2011.
- Lafuente Ferrari, Enrique. “Los paisajes de Ignacio Zuloaga”. *Revista Príncipe de Viana*. Iruñea, Pamplona, 1948.
- La infancia de Picasso en Málaga*. Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga.

Lara Elizondo, Lupina. *Referencias de Picasso en México, ocho pintores (1900-1950)*. México, Banco de México, 2005. Promoción de Arte Mexicano.

Le Goff, Jacques. *La Civilización del Occidente Medieval*. Traducción: Godofredo González. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1999.

Leo Steinberg. *The wáter-carrier of Velazquez*. Art News. 1971.

López Pulido, Alfonso. “El gobierno de los ancianos. La Gerusía en Esparta”. *Revista de Enfermería Gerontológica*, 11. Madrid, Ediciones Marañón, 2007.

-----*Los estoicos antiguos*. Introducción: Francesc Casadesús Bordoy. Introducción y notas: Ángel J. Cappelletti. Madrid, Editorial Gredos, 1982.

“Los mitos y estereotipos asociados a la vejez”. *En Revista 60 y más*. Recuperado: www.revista60ymas.es. 2009.

Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México. México, Secretaría de Educación Pública, 2018.

Lozano Cardoso, Arturo. “La gerontocracia y la gerontofobia”. *Revista Facultad de Medicina, UNAM*. Vol. 5. No. 6. Noviembre-diciembre, 2009. p. 265. Recuperado: www.medigraphic.org.mx.

Lozano, Luis Martín. *Diego Rivera. Obra mural completa*. México, Taschen: Conaculta, 2005.

Lozano Ramírez, Amelia. Tesis. *Diego Rivera. Investigación de su obra en el género de Pintura Infantil*. México, Universidad de Aguascalientes, 2014.

Mantilla, Cristóbal G. *El Picasso mediocre. José, padre del genio, nunca pasó de ser un copista. Pero aportó a su hijo una idea esencial: su afición a pintar palomas*. Recuperado: www.elmundo.es/cronica. 28/XII/2004.

Manrique, Jorge Alberto, *et.al.* *Reflexiones del muralismo en el siglo XXI*. México, FES Cuautitlán: UNAM, 2016.

Matamoro, Blas. *Apollinaire, Picasso y el cubismo poético*. Revista Inventiones y Ensayos. Primer Simposio Internacional Apollinaire-Picasso. Málaga, 18 de octubre, 1988.

Martínez, José Luis. *Grecia. El mundo antiguo*. México, Secretaría de Educación Pública, 1988.

Martínez Ortega, Mari Paz, *et.al. Visión histórica del concepto de vejez desde la Edad Media. Madrid, Universidad de Alcalá Henares, 2002. Cultura de los cuidados. Año VI. No. 11.*

McNay, Michael. “Aldo Crommelynck. Grabador preeminente de finales del siglo XX, se hizo famoso trabajando con Picasso”. *The Guardian*. 31, enero de 2009.

Mintz, Frank. *Las influencias de Bakunin y Kropotkin sobre el movimiento libertario español*. HAOL, Núm. 21, 2010. Recuperado: www.historiactualonline.

Mishara, B.L. y R.G. Riedel. *El proceso de envejecimiento*. Prólogo a la edición española: Joaquín María Arago Mitjans. Madrid, Ediciones Morata, 1986.

Moliner, María. *Diccionario del uso del español*. Prólogo Carmen Riera. España, Editorial Gredos, 2016.

Morawsky, Stefan. *Fundamentos de estética*. Barcelona, Ediciones Península, 1999.

Moreno Mendoza, Arsenio. “De imago animi. El aguador de Sevilla de Velázquez o la representación fisiognómica del hombre prudente y templado”. *Revista de Historia del Arte*. Atrio10/11. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2005.

Monsiváis, Carlos. “Diego Rivera: creador de públicos”. *Revista Historias*, 13. México, INAH, 1986.

Palau I Fabre, Josep. *Picasso Vivent (1881-1907)*. Barcelona, Poligrafía, 1980.

Palencia, Ceferino. *Picasso*. Editorial Leyenda, 1945.

Panofsky, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Traducción: María Teresa Pumarega. Revisión de traducción: Juan Signes Codoñer. Madrid, Ediciones Cátedra, 2013.

Paralelismos plásticos en México. Cuatro décadas en la Colección BBVA (1960-1990). México, Proyecto Fundación BBVA, 2020.

Paseos por los murales de la Secretaría de Educación Pública. 90 años. Murales de Diego Rivera. México, SEP, 2018.

- Parra Álvarez, Claudio. “La filosofía y el sabio estoico: examen de la virtud”. *Revista Horizontes Educativos*, 5. Chile, Universidad del Bío Bío, 2000.
- Pavel, Olivia. *Esparta y sus problemas sociales*. Traducción: Marina Picazo. Madrid, Editorial Akal, 1983.
- Peláez Malagón Enrique. *El entierro del Conde de Orgaz. El Greco*. Recuperado: www.clio.rediris.es/fichas_arte. 2018.
- Pensamiento Ilustrado*. Centro Cultural Quito. Recuperado: <http://www.centroculturalq.quito.gob.ec/>.
- Pernudo, Daniel. *Picasso y Galicia*. Dxi Magazine, Valencia, España. 2019.
- “Picasso Suite 347”. Texto de Pierre Daix. Museo de Arte Contemporáneo Español. 9 de noviembre de 2018 al 3 de febrero de 2019. Valladolid, España.
- Piedra Walter, Mario Enrique de la. “Diagnóstico etiológico de la ceguera de Jorge Luis Borges basado en su obra literaria”. *Revista Mexicana de Oftalmología*, 4. Julio- agosto, 2017.
- Platón. *Diálogos. República*. Introducción, traducción y notas: Conrado Eggers Lan. Madrid, Editorial Gredos, 1988.
- Pliego Quijano, Susana. *De sensaciones, percepción y emoción estética: un acercamiento al pensamiento estético de Diego Rivera*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2006.
- Ramírez, Fausto. “El simbolismo en México”, en *El espejo simbolista. Europa y México, 1870-1920*. México, Museo Nacional de Arte, 2004.
- Ramírez Rodríguez, Rodolfo. “Diego Rivera y las imágenes de lo popular en el nacionalismo cultural”. *Revista Tramas*, 40. México, UAM-X, 2013.
- Ramos Esquivel, Júpiter. *et.al.* “Aportes para una conceptualización de la vejez”. *Revista de Educación y Desarrollo*, 11. México, octubre-diciembre, 2009.
- Ravin, James G. *Representaciones de la ceguera en el periodo azul de Picasso*. Arco Oftalmol. 2004.
- Read, Herbert. *El significado del arte*. 2020.

Reale, Giovanni y Dario Aintisieri. *Historia del pensamiento científico y filosófico. Antigüedad y Edad Media*. Libro I. Versión castellana: Juan Andrés Iglesias. Barcelona, Editorial Herder, 1995.

Richardson, John. *Picasso: una biografía. 1881-1906*. Madrid, Alianza, 1995.

Rico, Francisco. *Las primeras celestinas de Picasso*. Real Academia Española. Universidad de Barcelona.

Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en el siglo XX*. México, IIE: UNAM, 2016.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Edición de Jesús Maire Bobes. Madrid, Akal, 2012.

Rosenkranz, Karl. *Estética de lo feo*. Traducción y edición de Miguel Salmerón. Julio Ollero Editor, 1992.

Ross, Elizabeth. “Mirar de cerca nuestro envejecer”. *Revista Discurso Visual*. CENIDIAP. Tercera época. No. 42. Julio-diciembre, 2018.

Rotterdam, Erasmo. *Enquiridion. Elogio de la Locura. Coloquios*. Estudio introductorio por Jordi Bayod. Madrid, Gredos, 2014.

Salvarezza, Leopoldo. *La vejez. Una mirada gerontológica actual*. Buenos Aires, Paidós, 1998.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 1982.

Sánchez Vázquez, Adolfo. “Claves de la ideología estética de Diego Rivera” en *A tiempo y destiempo: antología de ensayos*. México, FCE, 2003.

Scruton, Roger. *La experiencia estética. Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Séneca. *Consolaciones. Diálogos. Epístolas morales a Lucilio*. Madrid, Editorial Gredos, 2013.

Séneca El Viejo. *Controversias. Libros I-V*. Introducción Ignacio Javier Adiego Lajara. Madrid, Editorial Gredos, 2005.

Shäferstein, Carlos Marcelo. *¿Cómo eran atendidos los ancianos en la época medieval?* Recuperado: www.es.quora.com. 18 de mayo, 2019.

Sófocles. *Tragedias. Edipo en Colono*. Introducción: José S. Lasso de la Vega. Traducción y notas: Assela Alamillo. Madrid, Gredos, 1981.

Snow, Joseph T. *Una Celestina, la más grande y cara que se haya publicado*. Celestinesca, 35. Michigan State University, 2011.

Solera, Claudia y Laura Toribio. “Ancianos atrapados por la modernidad”. *Periódico Excelsior*. México. Recuperado: [www. Excelsior.com.mx](http://www.Excelsior.com.mx). 01/09/2013.

Souter, Gerry. *Diego Rivera. Su arte y sus pasiones*. Traducción Millán González Díaz. New York, Parkstone International, 2015.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la estética: La estética antigua*. Traducción del latín y griego: Rosa María Sánchez Elvira y Fernando García Romero. Madrid, Editorial Akal, 2000.

Tibol, Raquel. *Arte y Política*. México, Grijalbo, 1979.

Tibol, Raquel. *Diego Rivera*. Madrid, RM Verlag, 2008.

Tolstoi, León. *¿Qué es el arte?* Valladolid, Editorial Maxtor, 2012.

Tony Luciani crea retratos de rehabilitación de su madre anciana. Recuperado:<https://www.slrlounge.com/tony-luciani-creates-rehabilitative-portraits-of-elderly-mother/>. 2019.

Vasilliev, Alexander A. *Historia del Imperio Bizantino*. Libro I. Madrid, Editorial Iberia, 2003.

Velázquez. Coordinación científica de Juan-Ramón Triadó Tur. Madrid, Susaeta, 2000.

Zagal, Héctor. *Felicidad, Placer y Virtud. La vida buena según Aristóteles*. México, Ariel, 2013.

Zea, Leopoldo. *Filosofía de la Historia Americana*. México, FCE, 1978.

Zervos, Christian. *Conversation avec Picasso*. Cahiers de art. Núm. 7. 10. Paris, 1935.

Zuloaga (1870-1945). Material de consulta. Departamento de Educación y Acción Cultural. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 2019.

Zurrón López, Inmaculada. *La etapa formativa de Picasso en Galicia*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Páginas web

www.arteac.es/modernismo-o-art-nouveau. 2019.

www.biografiasyvidas.com. 2004-2019.

www.biografiasyvidas.com/biografia/a/apollinaire.htm. 2004-2019.

www.blogmuseupicassobcn.org. 23, julio, 2014.

www.ecured.cu/La_Vie. 22/05/2019.

www.etimologia.wordpress.com. 2006, 12, 01.

www.encyclopedia.us.es. 03/12/2006.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/272255>. 2002.

<https://definiciona.com/mancebia/>. 2019.

www.filosofia.org/enc/. 1984.

<https://historia.pcweb.info/>. 13-10-2013.

José Luis Díaz. www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/. 2019.

www.lifeder.com/características/realismo.

www.murales.sep.gob.mx.

www.museodelprado.es/coleccion/artista/el-greco/. 2019.

www.sobrehistoria.com. 29 de noviembre de 2017.

www.universidadviu.com. 21/03/2018.

www.webdianoia.com. 2018.

xacopedia.com/bordón. Ayuntamiento de Galicia. 2015.