



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Instituto de Investigaciones Históricas

Programa Institucional de Doctorado
en Historia

La obra mural de José Renau en México

TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA EN HISTORIA

PRESENTA
DULZE MARÍA PÉREZ AGUIRRE

Asesor
Doctor Agustín Sánchez Andrés

Morelia, Michoacán, octubre de 2019



INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS
UMSNH

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

A mi madre
con amor y cariño

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi asesor el Dr. Agustín Sánchez Andrés por su orientación, apoyo, comprensión, orientación que me brindó en todo momento para lograr concluir la presente investigación, así como la confianza que depositaron en mí. Así como al Dr. Fabián Herrera León, a la Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía, al Dr. Luciano Ramírez, al Dr. Gerardo Sánchez, a la Dra. Yadira Robles y al Dr. Francisco Javier Dosil por sus amables lecturas, atinadas observaciones y los materiales bibliográficos que me proporcionaron; a la Dra. Ascensión Martínez Riaza que me brindó su apoyo para realizar una estancia de investigación en una Universidad Complutense de Madrid y al Dr. Andreu Espasa que me recibió en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México al ser Becaria Teixidor.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo económico que proporcionó; al Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México por otorgar la Beca Teixidor; Felipe Sánchez director de la revista *Lux* y al Sindicato Mexicano de Electricistas por la documentación brindada; Carlos Renau, Marta Hofmman y a la Mtra. Laura González Matute por compartir tantas anécdotas y documentos, así como por abrir las puertas de su hogar; al restaurador Roberto Bonilla Moreno por colaborar con datos sobre el Casino de la Selva; Mónica Montes coordinadora del Acervo Documental de la Sala de Arte Público Siqueiros, Juventina encargada de la Biblioteca del Ateneo Español en México, Eloisa García Moreno directora de la Biblioteca del IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Carlos y sus compañeros de la Fundación Pablo Iglesias por su amabilidad y brindar orientación, documentos y contactos. Sin el respaldo de todas estas personas e instituciones jamás se habría podido realizar la presente investigación.

A mis compañeros y amigos: Rodrigo por “falas y temerario”, Ponce, Flor, Cony, Ara, Sofi, Juan, Matilde, Chucha, Diego, Federico, Carlos, Andrea, Koyoc, Escutia, Oli, Fer, Lola, Frida Monroy, Yeye, Julián Plazas, Rafa, Aitor, Álvaro, Irina, Blanca, Rebe, Javi, María, Julián Almonacid, Melissa... por la convivencia, el apoyo y las risas que nunca hicieron falta. A mi madre y hermano que han estado en todo momento a mi lado, así como a mi tía “Tanis”, a mi psicólogo Alfonso Gestalt y a mi psiquiatra Edgar López.

Hay otro factor aún, que es típico de mí. Yo tengo mucho miedo a especializarme. No quiero ser especialista en fotomontaje, ni en murales ni carteles, ni lienzos. Quiero hacer lo que quiera, y pasar de una cosa a otra. Si no, viene el manierismo, y caigo prisionero de mí mismo. Me reduce a personalidades, Renau como tal, Renau como cual... prefiero que no sepan lo que soy.

José Renau

RESUMEN

En la presente investigación se analizará la obra mural de José Renau en México que realizó entre 1939 a 1958, periodo que inició una nueva etapa como muralista. Esto nos permitirá conocer las aportaciones que dieron sus pinturas al muralismo mexicano, los intereses que compartía con David Alfaro Siqueiros, como herramientas tecnológicas y materiales industriales, para echar de ver la influencia que se dio entre estos dos pintores, así como otros elementos que permitieran evidenciar la versatilidad de la producción muralística de Renau como parte del movimiento muralista y del patrimonio artístico-cultural. Además de contextualizar el ambiente artístico e histórico en el que se desarrolló Renau, tanto en el territorio español como en el mexicano, vinculando su experiencia en este último país con las actividades murales que realizó en la República Democrática Alemana. Para lograr lo propuesto, el texto está conformado por un preámbulo, cinco capítulos y un epílogo que van de lo general a lo particular.

En los diferentes capítulos se abordarán los proyectos culturales posrevolucionarios que se desarrollaron durante el gobierno de Álvaro Obregón hasta Lázaro Cárdenas, para identificar el origen del movimiento muralista mexicano; se estudiará las relaciones entre México y la Segunda República española a través de las misiones culturales y pedagógicas, así como las actividades artístico-culturales que se desarrollaron durante la Guerra Civil entre artistas e intelectuales mexicanos y españoles; indagarán en las actividades que realizó Renau en la Guerra Civil española; se advertirán la relación de Renau con Siqueiros con el propósito de conocer la influencia artística que se dio entre estos dos artistas y los intereses en común que compartían; finalmente, se analizarán los murales que pintó Renau en México observar la afinidad de las temáticas con los elementos del muralismo mexicano y el mensaje a transmitir, así como la visión que tenía de México como exiliado, al mismo tiempo, se identificaron las contribuciones que dieron a esta corriente artística, los mecenas que los solicitaron y al público que iban dirigidas

Palabras clave: Muralismo mexicano, historia, cultura, guerra, exilio, españoles.

ABSTRACT

This research will analyze the mural work of José Renau in Mexico that he did between 1939 and 1958, a period that began a new stage as a muralist. This will allow us to know the contributions that his paintings gave to Mexican muralism, the interests he shared with David Alfaro Siqueiros, as technological tools and industrial materials, to show the influence that occurred between these two painters, as well as other elements that allowed demonstrate the versatility of Renau's mural production as part of the muralist movement and the artistic-cultural heritage. In addition to contextualizing the artistic and historical environment in which Renau developed, both in the Spanish and Mexican territory, linking his experience in the latter country with the mural activities he carried out in the German Democratic Republic. To achieve the proposal, the text is made up of a preamble, five chapters and an epilogue that go from the general to the particular.

In the different chapters the post-revolutionary cultural projects that were developed during the government of Álvaro Obregón until Lázaro Cárdenas will be addressed, to identify the origin of the Mexican muralist movement; the relations between Mexico and the Second Spanish Republic will be studied through cultural and pedagogical missions, as well as artistic-cultural activities that developed during the Civil War between Mexican and Spanish artists and intellectuals; they will investigate Renau's activities in the Spanish Civil War; Renau's relationship with Siqueiros will be noted in order to know the artistic influence that occurred between these two artists and the common interests they shared; finally, the murals that Renau painted in Mexico will be analyzed, observing the affinity of the themes with the elements of Mexican muralism and the message to be transmitted, as well as the vision he had of Mexico as an exile, at the same time, the contributions they gave were identified to this artistic current, the patrons who requested them and the public that were directed

Keywords: Mexican muralism, history, culture, war, exile, Spaniards.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
PREÁMBULO: JOSÉ RENAU ANTES DE JOSÉ RENAU	27
CAPÍTULO I: EL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO: PRODUCTO DE LOS PROYECTOS CULTURALES VASCONCELISTAS	35
I.1.- Arte y cultura en el México posrevolucionario	36
I.1.1.- Los proyectos culturales vasconcelistas emanados de la Revolución mexicana	36
I.1.2.- Las artes plásticas como proyectos culturales en el México posrevolucionarios	42
I.2. Entre muros y andamios: un breve acercamiento al muralismo mexicano en la primera mitad del siglo XX	47
I.3. El movimiento muralista mexicano trasciende las fronteras	61
CONCLUSIONES	66
CAPÍTULO II: JOSÉ RENAU BERENGUER: DE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA AL EXILIO EN MÉXICO	69
II.1. El arte y la cultura durante la Segunda República española	70
II.1.1.- La relación de México y la Segunda República española a través de las misiones culturales y pedagógicas	70
II.1.2.- Arte y cultura durante la Guerra Civil española	73

II.2.- José Renau Berenguer en la Segunda República española y la Guerra Civil	81
II.2.1.- Vida y obra de José Renau en la España Republicana y la Guerra Civil	81
<i>II.2.1.1.- José Renau: un artista consolidado en los primeros años de la Segunda República española (1931-1936)</i>	81
<i>II.2.1.2.- Dos artistas comunistas en la Guerra Civil española: David Alfaro Siqueiros y José Renau Berenguer</i>	87
II.3.- De la guerra al exilio: José Renau en Francia y México	99
II.3.1.- La familia Renau Berenguer cruza la frontera española a Francia	99
II.3.2.- El exilio de José Renau en México	105
CONCLUSIONES	113
CAPÍTULO III: JOSÉ RENAÚ Y SU PRIMERA EXPERIENCIA EN EL MURALISMO MEXICANO: LOS MURALES DEL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS	115
III.1.- Un breve acercamiento a los artistas españoles republicanos del exilio en México	116
III.2.- El muralismo mexicano, los materiales industriales y los avances tecnológicos: la experiencia de David Alfaro Siqueiros y José Renau	123
III.3.- El reencuentro de José Renau y David Alfaro Siqueiros: se levantan los andamios en el Sindicato Mexicano de Electricistas	130

III.3.1.- El mural <i>Retrato de la Burguesía</i> y el Equipo Internacional de Artes Plásticas	130
III.3.2.- El mural <i>Retrato de la burguesía</i>: una obra con historia	149
III.3.3.- Cuidando y conservando el mural <i>Retrato de la burguesía</i>	171
III.4.- <i>La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo</i>: la propuesta mural de José Renau para el Sindicato Mexicano de Electricista	177
CONCLUSIONES	189
CAPÍTULO IV: JOSÉ RENA U Y MANUEL SUÁREZ: LOS MURALES DEL RESTAURANTE LINCOLN	192
IV.1.- Un breve acercamiento al trabajo y vida cotidiana de la familia Renau Ballester en México (1939-1944)	193
IV.2.- Los paneles murales del Restaurante Lincoln	202
CONCLUSIONES	219
CAPÍTULO V: LA OBRA MURALÍSTICA DE JOSÉ RENA U EN EL CASINO DE LA SELVA	221
V.1.- Un breve acercamiento al Casino de la Selva en Cuernavaca	222
V.2.- Los murales olvidados de Renau en la Cantina del Casino de la Selva	228

V.3.- José Renau y el proceso del mural <i>España hacia América</i> en el ex-salón de fiestas del Casino de la Selva	239
V.4.- Un mural con historia: <i>España hacia América</i> de Renau en Cuernavaca	248
V.5.- El mural <i>España hacia América</i>: ¿destrucción o conservación?	272
CONCLUSIONES	280
EPIÍLOGO: UN BREVE ACERCAMIENTO A LA OBRA MURAL DE RENAU EN LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA	283
CONCLUSIONES GENERALES	291
FUENTES CONSULTADAS	300

INTRODUCCIÓN

El valenciano José Renau Berenguer fue uno de los artistas españoles más sobresalientes del siglo pasado, conocido principalmente por su labor como cartelista, publicista y pionero en el fotomontaje político. Nació el 18 de mayo de 1907 en Valencia, España, sus padres fueron Matilde Berenguer Cortés y José Renau Montoro, estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y trabajó con el litógrafo José Ortega, donde tuvo el primer contacto con los carteles y la ilustración gráfica. A partir de la proclamación de la Segunda República española hasta el desenlace de la guerra civil (1936-1939), el quehacer artístico de Renau se desarrolló en dos ámbitos: el cartel y la publicación impresa. Los artistas que estaban a favor de la República se vieron obligados a cruzar la frontera a Francia donde fueron internados en campos de concentración como *Argelès-sur-Mer*, donde estuvo Renau. Posteriormente se exilió en México con su familia y tuvo contacto nuevamente con David Alfaro Siqueiros, a quien había conocido en España en 1937.

El encuentro de Renau y Siqueiros en España los llevó a crear en México el Equipo Internacional de Artes Plásticas, para pintar el mural *Retrato de la burguesía* en las nuevas instalaciones Sindicato Mexicano de Electricistas. En este proyecto colaboraron por primera y única ocasión artistas mexicanos y españoles, siendo Renau quien se encargó de los cambios iconográficos que habían solicitado en ausencia de Siqueiros, debido a que se encontraba exiliado en Chile por motivo del atentado contra León Trotski. Al concluir esta obra, Renau planteó para el vestíbulo del Sindicato la propuesta muralística de *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo*, pero no se realizó y solamente se cuenta con los bocetos. Para 1944, Renau realizó, por encargo de Manuel Suárez, los paneles para el Restaurante Lincoln en la ciudad de México y posteriormente ejecutó *España hacia América* en el Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca por solicitud de Suárez, esta fue su obra más significativa en México.

Los trabajos que se han realizado sobre Renau se han centrado principalmente en su actividad como cartelista y fotomontador, sin embargo, su trayectoria como muralista ha sido poco estudiada. Actualmente los investigadores se han interesado por rescatar su obra mural en México y de su difusión a través de la exposición temporal “Renau y el muralismo en el exilio: diálogo con Siqueiros” que se presentó del 18 de julio al 6 de

octubre de 2019 en Sala de Arte Público Proyecto Siqueiros y como parte de las actividades Carlos Renau, sobrino del pintor, presentó el 28 de agosto una charla sobre *España hacia América* en la Sala de Arte Pública Siqueiros.

En este sentido, la importancia del presente estudio radica en que no se ha hecho una investigación que se plantee resolver las siguientes interrogantes: ¿cómo surgió el movimiento muralista mexicano y qué lo caracterizó?, ¿cuál es la relación artística y cultura del México posrevolucionario con la Segunda República española?, ¿por qué los artistas exiliados no tuvieron una participación activa en el muralismo mexicano?, ¿cuál fue la influencia artística que se dio entre Siqueiros y Renau?, ¿los murales de Renau estuvieron afines con los elementos del muralismo mexicano o presentó la visión que tenía de México como exiliado?, ¿Renau, para quién realizó murales, cómo fueron percibidos por la sociedad mexicana, qué mensaje expusieron?, ¿cuál fue la contribución de sus murales en el movimiento muralista mexicano?

Para dar respuesta a las interrogantes anteriormente planteadas, la presente investigación tiene como objetivo general hacer un análisis, desde la óptica de la historia social del arte, sobre los murales que pintó de José Renau en México que nos permitió identificar los intereses artísticos que compartió con Siqueiros; las aportaciones que dio al muralismo mexicano; el impacto de esta corriente artística que originó una nueva etapa artística de Renau como muralista; la influencia que tuvo Siqueiros en él y viceversa, entre otros elementos que nos permitieron evidenciar la versatilidad de la producción muralística de Renau como parte del movimiento muralista mexicano y del patrimonio artístico-cultural que se luchó por su protección. A partir de lo anterior, se pretende atender los siguientes objetivos particulares.

- Se observaron los proyectos culturales posrevolucionarios que se desarrollaron durante el gobierno de Álvaro Obregón hasta Lázaro Cárdenas, para identificar el origen del movimiento muralista mexicano y sus características con la finalidad de advertir, *grosso modo*, su desarrollo en México y en el extranjero a través de Rivera, Orozco y Siqueiros.
- Se estudiaron las relaciones entre México y la Segunda República española a través de las misiones culturales y pedagógicas, así como las actividades artístico-culturales que se desarrollaron durante la Guerra Civil entre artistas e intelectuales

mexicanos y españoles, con la finalidad de observar las afinidades que estos dos países tenían en relación a la cultura y las artes.

- Se indagó en las actividades que realizó Renau en la Guerra Civil española para evidenciar el motivo de su exilio en México y el interés en el muralismo mexicano, con la finalidad de identificar una nueva etapa como pintor muralista.
- Se analizó la relación de Renau con Siqueiros con el propósito de conocer la influencia artística que se dio entre estos dos artistas y los intereses en común que compartían, con fin de identificar los elementos que los llevo a colaborar en un mural que tuvo un impacto en la formación del valenciano.
- Se analizaron los murales que pintó Renau en México con el propósito de advertir la afinidad de las temáticas con los elementos del muralismo mexicano y el mensaje a transmitir, así como la visión que tenía de México como exiliado, al mismo tiempo, se identificaron las contribuciones que dieron a esta corriente artística, los mecenas que los solicitaron y al público que iban dirigidas.

Por otra parte, la hipótesis de la presente investigación consiste en comprobar que el contexto de España en el que creció José Renau Berenguer influyó en su ideología, el interés vincular el arte con asuntos políticos y sociales, así como en experimentar con materiales industriales y herramientas tecnológicas que propiciaron una relación con David Alfaro Siqueiros, lo cual le permitió un primer acercamiento al muralismo mexicano. A partir de lo anterior, sugerimos que el interés de Renau por exiliarse en México fue por la inquietud de colaborar con Siqueiros y dedicarse a la pintura mural, lo que lo llevó a una nueva etapa como muralista. Esto nos permitirá demostrar que la participación de Renau en el muralismo mexicano, principalmente con *Retrato de la burguesía*, lo llevó a desarrollar nuevas técnicas en relación al espectador, el espacio y la obra en la República Democrática Alemana.

Una segunda hipótesis consiste en demostrar, mediante un análisis iconográfico, que las contribuciones que dieron los murales de Renau al movimiento muralista se debió al uso del fotomontaje en la composición que dio un juego óptico entre el espacio y el espectador, así como una representación novedosa del tema de la conquista. Este estudio permitió identificar otros murales de menor relevancia, pero dieron la pauta para comprobar la versatilidad de Renau en escenificar temáticas de índole histórico, social, político y cultural que se suscitaron en México como en Europa, dando un sentido realista y documental didáctico a las obras. Al mismo tiempo, el estudio de estas pinturas reside

evidenciar que la influencia que tuvo Siqueiros en Renau y viceversa que se reflejaron en los murales de la República Democrática Alemana.

Por otro lado, la presente investigación se abordará a partir de dos metodologías para el análisis de las imágenes: por un lado, la planteada por Erwin Panofsky que consiste en tres niveles de interpretación (preiconográfico, iconográfico e iconológico); por otra parte, la propuesta por Peter Burke, que radica en la elaboración de una proposición para el trabajo de los historiadores al momento de emplear las imágenes como fuentes documentales.

La conveniencia de emplear la metodología de los tres niveles de interpretación de Erwin Panofsky, se debe a que este me permitirá analizar los murales de Renau desde sus aspectos formales hasta los de contenido. Es decir, este método me dará la pauta para identificar los elementos que conforman el mural, así como realizar una interpretación en la cual se identifiquen y describan, a partir del conocimiento cultural del intérprete, las escenas históricas que se desarrollan en la obra, para proseguir con un análisis que reside en explicar las escenas que exponen los murales: las clases sociales, creencias religiosas o filosóficas, ideologías socialistas, las tradiciones y costumbres, etcétera.

Como se ha mencionado anteriormente, el método de Panofsky se fundamenta en tres niveles de interpretación, a continuación se describirán para una mejor comprensión: 1) *preiconográfico* (significado primario o natural), este consiste en identificar las formas puras (líneas, colores y volúmenes) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas y animales, entre otros aspectos, identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos y captando ciertas cualidades expresivas como un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. De tal modo, este nivel consiste en interpretar lo que el espectador de la obra observa a simple vista, donde los objetos representados no se relacionan con las temáticas, sino que se pretende reconocer e identificar lo que se observa. 2) *Iconográfico* (significación secundaria o convencional), es donde se establece una relación entre los motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Así que los motivos reconocidos son entendidos como imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen alegorías o historias, es decir, exponen los asuntos que expresan los motivos artísticos u objetos que los integran o asocian. En otras palabras, este nivel consiste en descubrir los contenidos temáticos afines a las figuras o bien, a los objetos que se encuentran en las obras de arte, además, para realizar el análisis se acude a las fuentes literarias e icónicas. 3) *Iconológico* (significación intrínseca o

contenido), esta se aprende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, clase social o creencia matizada por una personalidad y condensada en una obra. Este nivel se puede definir como un principio unificador y al mismo tiempo, sostiene y explica las manifestaciones visibles y sus significados inteligibles. Es decir, consiste en profundizar en los conceptos o ideas que se esconden en los temas o asuntos de las obras de arte –que con frecuencia ignora el artista y puede que difieran de lo que deliberadamente intentaba este expresar-, así como su alcance en un contexto cultural determinado.¹

Por otra parte, la propuesta que diseñó Peter Burke para los historiadores que se dedican al estudio del mundo de las imágenes como fuentes documentales, planteó cuatro puntos esenciales que no se deben pasar por alto al momento de analizar una obra de arte:

1. Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época [...] El historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa [...]
2. El testimonio de las imágenes debe ser situado en un “contexto” o mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen la representación de [las personas...] en un determinado lugar y una determinada época, así como los intereses del artista y su patrono o clientela, y la función que pretendía darse a la imagen.
3. El testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual, tanto si el historiador centra su interés en todas las imágenes conservadas en el público pudiera ver en un determinado lugar y una determinada época [...], como si observará los cambios sufridos a largo plazo [...]
4. En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los significados, por pequeños que sean... y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los perjuicios que no eran conscientes de tener [...]²

La propuesta de Peter Burke servirá de apoyo a la interpretación *iconográfica* e *iconológica*³ que propone Erwin Panofsky, ya que sugiere adentrarse a dichos niveles mediante el entendimiento de las formas de ver y dar sentido a los procesos sociales que

¹ PANOFSKY, Erwin, *Estudio sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 15; PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, pp. 47-57; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel, “Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología”, *E-excellence*, España, Universidad de Granada, 2005, p. 5.

² BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, pp. 239-240.

³ Peter Burke hace una crítica al método *iconológico* e *iconográfico*, ya que el primero lo considera especulativo, donde los intérpretes corren el riesgo de descubrir en las imágenes lo que ya se sabía que se ocultaba en ellas. Mientras en el segundo señala que carece de dimensión social, y que muestra una indiferencia respecto del contexto social, además los estudiosos que toman este método no han prestado suficiente atención a la variedad de las imágenes, entre otros aspectos. Así que la propuesta de Burke consiste para que los historiadores no caigan en las omisiones de los métodos que critica. BURKE, Peter, *Visto y no visto...*, p. 51.

existieron en determinados periodos temporales, tomando en consideración que las imágenes reflejan una época, debido a que se realizaron con la finalidad de circular en contextos sociales, políticos, culturales, ideológicos y artísticos específicos cumpliendo funciones determinadas por ejemplo, de propaganda política como lo fue el muralismo mexicano.

De este modo, los elementos metodológicos de Panofsky y Burke, me permitirán contextualizar los murales a partir de los acontecimientos que se estaban suscitando en la época, identificar las ideologías que se desarrollaban en el arte, entre otros aspectos que caracterizaron la obra muralística de José Renau Berenguer como parte del movimiento muralista mexicano, además de advertir los cambios y las continuidades entre sus obras mexicanas y alemanas, lo cual permitirá advertir la influencia del muralismo en estas últimas, así como cambios y continuidades temáticas.

Para cumplir con lo propuesto, la metodología que se empleará para abordar la información respecto al tema a tratar será de lo general a lo particular, lo cual permitirá conocer, entre otras cosas, la formación artística de Renau en España hasta su exilio en México; las actividades a las que se dedicó para el sustento familiar en el territorio mexicano; su introducción en el muralismo mexicano; la influencia artística que tuvo Siqueiros en Renau y viceversa; identificar las temáticas de los murales para advertir versatilidad de Renau y las aportaciones que dieron sus murales al muralismo mexicano. Esto se pretende realizar a partir de la información obtenida en México, España y Alemania de archivos, fuentes hemerográficas, bibliográficas, entrevistas y trabajo de campo.

Por otra parte, la historiografía referente al movimiento muralista mexicano es muy amplia, entre las temáticas que se han abordado se encuentran las siguientes: los antecedentes artísticos del muralismo; las obras murales que se realizaron en el antiguo Colegio de San Ildefonso; vida y obra en México y en el extranjero de Orozco, Siqueiros y Rivera; los mitos en torno al muralismo; la influencia ideológica marxista y comunista; la relación de esta corriente pictórica con la Revolución mexicana y el nacionalismo; las diferentes etapas y técnicas; las semejanzas y diferencias con el muralismo ruso, entre otros aspectos. Estos temas han sido abordados por Orlando Suárez en *Inventario del*

muralismo mexicano (siglo VII a de c/19968);⁴ Julieta Ortiz Gaitán en *El muralismo mexicano otros maestros*;⁵ Fausto Ramírez en “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”;⁶ Esther Acevedo y Pilar García en “Proceso de quiebre en la política visual del México Posrevolucionario”;⁷ Jean Charlot en *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*;⁸ Enrique Florescano en *Imágenes de la patria a través de los signos*;⁹ Laura Collin Harguindeguy en “Mito e historia del muralismo mexicano”;¹⁰ Leticia López Orozco en *Escenas de la Independencia y la Revolución en el muralismo mexicano*;¹¹ Julieta Ortiz Gaitán en *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*;¹² Ida Rodríguez Prampolini en *Muralismo Mexicano 1920-1940*;¹³ Jorge Alberto Manrique en “Los primeros años del muralismo”;¹⁴ Alicia Azuela de la Cueva en *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*;¹⁵ Héctor Jaimes en *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*;¹⁶ Raquel Tibol en *Los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco: una vida para el arte*;¹⁷ Guillermina Guadarrama Peña en *La ruta de Siqueiros*.

⁴ ORLANDO, Suárez, *Inventario del muralismo mexicano (siglo VII a de c/1968)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

⁵ ORTIZ GAITÁN, Julieta, *El muralismo mexicano otros maestros*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

⁶ RAMÍREZ, Fausto, “tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, *Las Academias de Artes (VII Coloquio Internacional en Guadalajara)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

REYES PALMAR, Francisco, “La educación artística posrevolucionaria (1920-1934)”, Jorge Alberto Manrique (Coordinador.), *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo*, Vol. I, Tomo. 13, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, 1982.

⁷ ACEVEDO, Esther y GARCÍA, Pilar, “Procesos de quiebre en lo política visual del México posrevolucionario”, Esther Acevedo y Pilar García (Coordinadoras), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, Vol. 5, México, Secretaría de Relaciones Exteriores México, 2011.

⁸ CHARLOT, *El Renacimiento del muralismo...*

⁹ FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, taurus historia, Secretaría de Cultura 2002-2008 Michoacán, 2005.

¹⁰ COLLIN HARGUINDEGUY, Laura, “Mito e historia en el muralismo mexicano”, *Scripta Ethnologica*, año 2003, vol. XXV, núm. 025, Buenos Aires, Argentina.

¹¹ LÓPEZ OROZCO, Leticia (Coordinadora), *Escenas de la Independencia y la Revolución en el Muralismo Mexicano*, México, Asamblea Legislativa del Distrito Federal IV Legislatura, 2011

¹² ORTIZ GAITÁN, JULIETA, *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

¹³ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (Coordinadora), *Muralismo mexicano 1920-1940*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

¹⁴ MANRIQUE, Jorge, “Los primeros años del muralismo”, Jorge Alberto Manrique (Coordinador), *El Arte Moderno*, Tomo 13, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, Segunda Edición, 1986”.

¹⁵ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2005.

¹⁶ JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés Editores, 2012.

¹⁷ TIBOL, Raquel, *Los murales de Diego Rivera*, México, Universidad de Chapingo, 2002; TIBOL, Rqaquel, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*, México, CONACULTA, Secretaría de Educación Pública, 1984.

Etapas en su obra mural;¹⁸ Hurlburt Laurance *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*;¹⁹ Justino Fernández en *Arte Moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX*²⁰ y Esther Acevedo en *Guía de los murales del centro histórico de la Ciudad de México*,²¹ por mencionar algunos.

Por otra parte, dentro de las investigaciones que se han realizado acerca de la participación de artistas extranjeros en el muralismo mexicano, se encuentran: *Pablo O'Higgins: voz de lucha y de arte* de Ricardo Pérez Monfort y otros;²² José Juárez Sánchez en *Pablo O'Higgins un compromiso plástico*;²³ Lupina Lara Elizondo en *Van Gogh, Atl, Pablo O'Higgins. Expresión humana, esencia del paisaje*;²⁴ Francisco Reyes Palmar en *Pablo O'Higgins: de estética y sombra*;²⁵ Dore Ashton en *Noguchi East and West*;²⁶ Marcela González Cruz Manjarrez en "Isamu Noguchi en el Mercado Abelardo Rodríguez";²⁷ Bonnie Rychlak en *Noguchi and the figure*;²⁸ James Oles en "El discurso antifascista en los Murales Mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish (1934-1935) y de Isamu Noguchi (1935-1936)",²⁹ del mismo autor *Las hermanas Greenwood en México*³⁰ y "The Mexican Experience of Marion and Grace Greenwood";³¹ Dore Ashton,

¹⁸ GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2010.

¹⁹ LAURANCE, Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986.

²⁰ FERNÁNDEZ, Justino, *El arte moderno contemporáneo de México. El Arte del siglo XX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

²¹ ACEVEDO, Ester, *Guía de los murales del centro histórico de la Ciudad de México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986.

²² PÉREZ MONFORT, *Pablo O'Higgins: voz de lucha y de arte*, México, Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins, Universidad Nacional Autónoma de México, 20005...

²³ JUÁREZ SÁNCHEZ, *Pablo O'Higgins un compromiso plástico*.

²⁴ LARA ELIZONDO, Lupina, "Pablo O'Higgins", Lupina Lara Elizondo (Coordinadora), *Van Gogh, Atl, Pablo O'Higgins. Expresión humana, esencia del paisaje*, México, Promoción de Arte de México, Quálitas compañía de Seguros, 2006.

²⁵ REYES PALMAR, Francisco, *Pablo O'Higgins: de estética y sombra*, México, Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins: comité Editorial del Gobierno del Distrito Federal, 1999.

²⁶ ASHTON, *Noguchi East and west...*

²⁷ GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Marcela, "Isamu Noguchi en el Mercado Abelardo Rodríguez", Leticia López (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, núm., 5-6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

²⁸ BONNIE, Rychlak, "Noguchi y la figura", *Noguchi and the figure*, México, CONACULTA, Museo Rufino Tamayo, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1999.

²⁹ OLES, James, "El discurso Antifascista en los murales mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish (1934-1935) y de Isamu Noguchi (1935-1936), *Arte y violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

³⁰ OLES, James, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Circulo de Arte, 2000.

³¹ OLES, James, *Artistas norteamericanos en México 1914-1947, South of The Border. México en la imaginación norteamericana 1914-1947*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1994.

A Critical Study of Philip Guston,³² Pam Hatley, *Philip Guston Retrospective*,³³ Ellen Landau, “Double Consciousness in Mexico. How Philip Guston and Reuben Kadish Painted a Morelian Mural”,³⁴ Luisa Barrios, “Las mujeres en la plástica mexicana, de la primera mitad del S. XX”,³⁵ Benjamín Molina, “El fresco de Kadish y Goldstein en el Museo Michoacano”,³⁶ de Sofía Velarde Cruz, *Entre historias y murales: las obras ejecutadas en Morelia*,³⁷ sólo por mencionar algunos.³⁸

Entre los trabajos que han enfocado su atención a la participación de los españoles exiliados en el arte mexicano se encuentra la obra *Arte Moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XX*³⁹ de Justino Fernández, donde dedica unas cuartillas a la participación de los artistas republicanos exiliados en las galerías mexicanas donde expusieron sus obras, pero no hace referencia a su participación en el muralismo mexicano. Mientras Ignacio Henares Cuéllar en *Exilio y creación. Los artistas y los críticos españoles en México (1939-1960)*,⁴⁰ exhibe las críticas del arte –mexicano y español– que realizaron los artistas españoles en nuestro país, una semblanza de estos y contextualiza el exilio, además, en este texto se advierten las diferencias que había entre los mismos españoles. Por otra parte, Arturo Souto Alabarce en “Pintura”,⁴¹ presenta un recorrido por la pintura española antes, durante y después de la Guerra Civil, para después analizar los conflictos y diferencias entre el arte mexicano y español, así como las adversidades que tuvieron que afrontar los artistas exiliados en un espacio extraño, además, presenta la situación en el exilio de artistas como Aurelio Arteta, Gabriel García Maroto, José García Narezo y Ramón Gaya por señalar algunos. Sin embargo, en estas

³² ASHTON, Dore, *A Critical Study of Philip Guston*, Berkeley, University of California Press, 1990.

³³ HATLEY, Pam (Editora), *Philip Guston Retrospective*, Modern Art Museum of Fort Worth, Thames & Hudson, New York, 2003.

³⁴ LANDAU, Ellen, “Double Consciousness in Mexico. How Philip Guston and Reuben Kadish Painted a Morelian Mural”, *American Art*, vol. 21, núm. 1, Chicago, University of Chicago Press, The Smithsonian American Art Museum, 2007.

³⁵ BARRIOS, Luisa, “Las mujeres en la plástica mexicana, de la primera mitad del S. XX”, *Cuadernos de Investigación*, UAEM, 2005.

³⁶ MOLINA, Benjamín, “El fresco de Kadish y Goldstein en el Museo Michoacano”, en *Atalaya*, Morelia, año 1, núm. 4, 1935.

³⁷ VELARDE CRUZ, Sofía, *Entre historia y murales: las obras ejecutadas en Morelia*, México, Instituto Michoacano de Cultura, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 2001.

³⁸ Entre las tesis que han abordado la obra mural de artistas extranjeros en México, se encuentra la de OLES, James, *Wall to Paint On: American Muralists in Mexico, 1933-1936*, Tesis doctoral, Estados Unidos, Universidad de Yale, 1995.

³⁹ FERNÁNDEZ, Justino, *El arte moderno contemporáneo de México. El Arte del siglo XX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

⁴⁰ HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *Exilio y creación. Los artistas y críticos españoles en México (1939-1960)*, España, Universidad de Granada, 2005.

⁴¹ SOUTO ALABARCE, Arturo, “Pintura”, *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Fondo de Cultura Económica, SALVAT Editores, 1982.

investigaciones no se profundiza en la participación de los exiliados españoles en el muralismo, sino que únicamente se menciona sin mayor trascendencia.

Entre los especialistas que han abordado el tema de los artistas españoles en el exilio en México, se encuentran los trabajos de Miguel Cabañas Bravo como el artículo “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la migración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano”,⁴² donde expone la problemática sobre las generaciones de artistas españoles que fueron surgiendo a partir de las migraciones desde el siglo XIX hasta el exilio en México producto de la Guerra Civil Española, además presenta las características y generaciones del arte español en nuestro país exponiendo las actividades a las que se dedicaron y aborda, brevemente, la influencia del muralismo y la relación entre mexicanos y españoles en esta corriente pictórica, sin embargo, hace alusión únicamente al mural *Retrato de la Burguesía*, para finalizar con un análisis de las etapas del arte español durante el exilio.⁴³ En el texto “El arte español fuera de España”,⁴⁴ Cabañas expone las miradas y fórmulas de análisis respecto de los diferentes y diversos escritos de historiadores y críticos de arte que realizaron los españoles exiliados en México, donde muestra el bagaje artístico y el nuevo escenario del quehacer creativo, la presencia e influencia de algunos de los críticos más significativos como Gaya y Renau, además de las etapas y momentos sobresalientes así como más importantes del proceso de inserción en la crítica del arte.

⁴² CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano”, *X Jornada del Arte. El Arte Español del Siglo XX. Su Perspectiva la Final del milenio*, Madrid, España, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigación Científica, 2001.

⁴³ Algunos de los investigadores que han abordado la participación de españoles en la realización del mural *Retrato de la Burguesía*, se encuentran: TIBOL, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974; TIBOL, Raquel, *David Alfaro Siqueiros*, México, Empresas Editoriales, 1969; MICHELI, Mario, *Siqueiros*, México, Secretaría de Educación Pública, 1985; RODRÍGUEZ, Antonio, *David Alfaro Siqueiros*, México, Crea-Terra Nova, 1985; REJANO, Juan, *Antonio Rodríguez Luna*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971. “Renau: nostalgia del futuro”, *Ciudad Futura*, en: ciudad-futura.net/2014/11/10/Renau/ [consultada el 22 de marzo de 2015]; RENAÚ, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, *Revista de Bellas Artes*, núm. 25, México, 1976; GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010; GARCÍA, Manuel, “Trayectoria mexicana de José Renau (1936-1958)”, *Batía*, núm. 5, Valencia, 1986.

⁴⁴ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El arte español desde los críticos e historiadores del exilio republicano en México”, *El arte fuera de España*, Miguel Cabañas Bravo (Coordinador), Madrid, España, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigación Científica, 2003.

En el artículo “Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”,⁴⁵ Cabañas aborda el proceso historiográfico relativo a la llegada y producción de los críticos de arte españoles exiliados en México, así como de los problemas generales de contexto y del establecimiento en nuestro país, el bagaje y quehacer de estos críticos en el nuevo escenario. También analiza la presencia e influencia de los críticos más representativos y su profesionalidad, donde advierte la producción de los artistas exiliados, así como difusión del arte español y europeo, la valoración del arte mexicano y los análisis que enriquecieron el desarrollo de la historia del arte en España y México. En el texto “Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca”,⁴⁶ Cabañas presenta las características y particularidades de los artistas españoles exiliados en México haciendo énfasis en las actividades profesionales, instalación e integración, entre otros aspectos, donde hace un análisis de la trayectoria y acción colectiva de estos, exhibiendo las vinculaciones entre el arte español del siglo XX con los aspectos socio-políticos y culturales. En el escrito “De la Mancha a México: la singularidad andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto”,⁴⁷ Cabañas presenta la biografía de estos dos artistas españoles que tuvieron una participación activa y significativa en México, exponiendo su vida y obra en España y en el exilio.

Algunos de los trabajos que se han realizado referentes a los murales que pintaron los artistas españoles antes y después del exilio en México, son los siguientes: “La huella del artista viajero. Los únicos murales de Gabriel García Maroto en México”⁴⁸ de Larissa Pavlioukóva, donde hace un análisis iconográfico del mural que realizó Maroto en México en 1933 en la Escuela Primaria Francisco Giner, también hace una denuncia a la falta de atención que se le ha brindado a la obra, ya que la humedad la está deteriorando provocando la pérdida de algunos paneles y se corre el riesgo de una pérdida total del mural. El artículo “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”⁴⁹ de Mauricio

⁴⁵ CABAÑAS BRAVO, Miguel, Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”, *Revista de Historiografía*, vol. VII, núm. 13, España, Universidad Carlos III de Madrid, 2010.

⁴⁶ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca”, *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 735, vol. 185, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

⁴⁷ CABAÑAS BRAVO, Migue, “De La Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Morato y Miguel Prieto”, *Migraciones y Exilios*, núm. 6, España, Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricos Contemporáneos, 2005.

⁴⁸ PAVLIOUKÓVA, Larissa, “La huella del artista viajero. Los únicos murales de Gabriel García Maroto en México”, *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

⁴⁹ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 14, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.

César Ramírez Sánchez,⁵⁰ expone algunos conflictos entre los artistas españoles y mexicanos; las críticas que hizo Ramón Gaya respecto al arte mexicano, cómo fue que los artistas españoles tuvieron los primeros contactos con el muralismo mexicano previos al exilio y los exiliados que llegaron a pintar murales; el libro de André García Cortés *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*,⁵¹ expone la construcción del conjunto arquitectónico del Hotel Casino de la Selva y los murales que se pintaron en él, además de hacer un análisis de los mismos, siendo una de las pocas investigaciones que han rescatado una de las obras muralísticas de Renau en México.

Entre los investigadores que se han interesado por rescatar la vida y obra de José Renau Berenguer se encuentra el libro de Fernando Bellón Pérez *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*,⁵² el cual es uno de los trabajos más completos que se han realizado del valenciano, puesto que no solamente rescata las cuestiones técnicas de la producción artística y gráfica de Renau, sino también permite conocer elementos la vida cotidiana y familiar del valenciano. Por otra parte, Miguel Cabañas Bravo también ha contribuido con libros como *Grandes genios del arte de la comunidad valenciana. Josep Renau*;⁵³ *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*;⁵⁴ *Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida*;⁵⁵ “La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau”;⁵⁶ “Josep Renau, Director General de Bellas Artes”;⁵⁷ “Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes valenciano para los tiempos de guerra”;⁵⁸ “El recuerdo

⁵⁰ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “Los murales efímeros de la guerra civil española y su relación con México”, *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 12, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

⁵¹ GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi, 1975.

⁵² BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, pp. 283-284.

⁵³ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Grandes genios del arte de la comunidad valenciana. José Renau*, núm. 11, España, gasNatural fenosa, Aneto Publicaciones, 2011.

⁵⁴ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida*, Culture and History. Digital Journal, vol. 2, núm. 2, Madrid, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.

⁵⁵ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.

⁵⁶ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “La labor de salvaguarda del patrimonio artístico-cultural de los Directores Generales de Bellas Artes Ricardo de Orueta y Josep Renau”, *Patrimonio, guerra civil y postguerra. Congreso internacional*, Arturo Colorado (Editor), vol.1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

⁵⁷ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Josep Renau, Director General de Bellas Artes”, *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Cabañas, M., López-Yarto, A., y Rincón, W. (Coordinadores), vol.1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

⁵⁸ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Josep Renau, un joven director general de Bellas Artes valenciano para los tiempos de guerra”, *València, Capital Cultural de la República (1936-1937)*, Aznar, M.; Barona, L. L.; y

de Josep Renau y de su actuación ante el 'Guernica'".⁵⁹ Sin embargo, estos trabajos no se han renovado, en el sentido que Cabañas Bravo continúa repitiendo los datos continuamente sin una innovación en sus investigaciones.

El libro *Josep Renau 1907-1982. Compromiso y cultura*,⁶⁰ está conformado por artículos de los siguientes investigadores: Jorge Ballester, Francesc Bodí, Jaime Brihuela, Miguel Cabañas, Román de la Calle, Julián Díaz y Albert Forment. En este texto se expone la vida de Renau, su arte político en general, su desempeño como Director General de Bellas Artes en Madrid, su producción artística, sus escritos, su participación en el Pabellón Español en París en 1937, su exilio en México, su estancia en la República Democrática Alemana, entre otros aspectos que permiten conocer la importancia de este artista español. Posteriormente se publicó *Josep Renau 1907-1982. Compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*⁶¹ donde se hace un recorrido de su producción artística del tiempo que paso en México, sin embargo, al tocar el tema de los murales que realizó Renau en México y en la República Democrática Alemana, solamente se describen y en ocasiones, se señala cómo se consiguieron las comisiones, es probable que no fuera del interés de los escritores ahondar en sus murales.

La tesis *Análisis iconográfica del mural Retrato de la Burguesía (1939-1940) realizado por David Alfaro Siqueiros en el cubo de la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*⁶² de María de las Mercedes Sierra Kehoe, donde aborda los antecedentes del Sindicato Mexicano de Electricistas, identifica los distintos componentes de la obra *Retrato de la burguesía* y la interpretación de la mismo mediante el método de Juan Acha, José Antonio Dacal Alonso y Erwin Panofsky. Por otra parte, Paula Uribe Solórzano realizó el ensayo *Retrato de la burguesía: artificio artístico y*

Navarro, J. (Editores.), vol.1, España, Universitat de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

⁵⁹ CABAÑAS BRAVO, Miguel, "El recuerdo de Josep Renau y de su actuación ante el 'Guernica'", *Laberintos. Revista sobre los exilios culturales españoles*, núm. 8-9, España, Generalitat Valenciana, 2007.

⁶⁰ BRIHUEGA, Jaime, LASCASAS, Teresa y PIQUERAS, Norberto (Coordinadores), *Josep Renau 1907-1982. Compromiso y cultura*, València, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universitat de València, Sociedad Estatal de Comunicaciones Culturales, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 5ª Edición, España, 2009.

⁶¹ BRIHUEGA, Jaime (Coordinador), *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultura, zum sobre el periodo mexicano*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009, pp. 37-39.

⁶² SIERRA KEHOE, María de las Mercedes, *Análisis iconográfica del mural Retrato de la Burguesía (1939-1940) realizado por David Alfaro Siqueiros en el cubo de la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, para obtener el grado de Maestra en Arte Contemporáneo en México, Centro Universitario de Investigación Humanística, Estado de México, 2005.

tecnologías audiovisuales,⁶³ donde expuso la relación arte, ciencia y técnica que Siqueiros planteó en sus teorías y puso en práctica en los murales, tal fue el caso de *Retrato de la burguesía*, cuya obra analizó para dar a conocer la experimentación plástica de Renau y Siqueiros a través de herramientas mecánicas, materiales sintéticos y medios masivos de comunicación audiovisual. Sin embargo, estas investigaciones dejaron de lado la cuestión social, puesto que se enfocaron más en lo técnico.

A partir de lo anterior, se advierten las investigaciones son abundantes sobre el tema del muralista mexicano y la participación de artistas extranjeros en dicha corriente artística, pero son escasos los trabajos que se han abordado la colaboración de artistas españoles en el muralismo mexicano. Por otra parte, los estudios que se han realizado de la vida y obra de Renau son abundantes referentes al periodo que vivió en España, así como de los carteles cinematográficos mexicanos, pero no hay muchos estudios de su obra mural en México y de la República Democrática Alemana, dejando un vacío en la historiografía del movimiento muralista mexicano y demostrando que aún hace falta por indagar más sobre este tema.

Cabe destacar que la presente investigación se desarrolló en dos espacios que corresponden a las siguientes temporalidades: la primera atañe a la Segunda República Española (1931-1939), periodo en el que Renau ya era un artista consolidado y se vio forzado a cruzar la frontera a Francia cuando las tropas de Francisco Franco llegaron a Barcelona, para después exiliarse con su familia en el territorio mexicano. En este sentido, la segunda época es la que paso en México de 1939 a 1958, donde inició una nueva etapa como muralista, experiencia que posteriormente va a desarrollar en la República Democrática Alemana, que corresponde a la tercera fase que va de 1958 a 1982, la cual abordaremos brevemente, puesto que esta requiere una indagación a parte debido a las problemáticas sociales, culturales, políticas y artísticas que conlleva este periodo, así que se preve llevar a cabo posteriormente. Por otra parte, la presente investigación se estructuró de un preámbulo, cinco capítulos y un epílogo que permitieron cumplir con los objetivos, resolver las interrogantes y comprobar la hipótesis que se ha planteado.

⁶³ URIBE SOLÓRZANO, Laura Paola, *Retrato de la burguesía: artificio artístico y tecnologías audiovisuales*, Ensayo de investigación de Maestría en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.

El preámbulo titulado *José Renau antes de José Renau* tiene como objetivo conocer el núcleo familiar en que creció José Renau, su introducción al arte a través de su padre, José Renau Montoro, que fue profesor de la Academia de San Carlos en Valencia y restaurador, sus inicios en la publicidad al trabajar en la litografía José Ortega, así como el contacto con revistas comunistas donde tuvo un primer acercamiento con los fotomontajes de Heartfield, que le permitieron conocer una forma de relacionar su arte con sus inquietudes políticas y sociales. Este contexto tiene como propósito acercar al lector a la vida y obra de Renau previo a la Segunda República española, donde ya encontramos un artista consolidado.

El capítulo I *El movimiento muralista mexicano: producto de los proyectos culturales vasconcelistas*, tiene como objetivo estudiar los proyectos culturales producto del México posrevolucionario que se iniciaron con Álvaro Obregón y se continuaron desarrollando durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Este contexto permitió identificar el origen del movimiento muralista mexicano como una herramienta para reafirmar y legitimar al régimen, sus características, los primeros murales que se mandaron pintar y los conflictos en torno a ellos, así como su desarrollo en el territorio mexicano como en el extranjero a través de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

El capítulo II *José Renau Berenguer: de la segunda república española al exilio en México* tiene como primer objetivo estudiar, *grosso modo*, las relaciones entre México y la República a través de las misiones culturales y pedagógicas, así como las actividades artístico-culturales que se desarrollaron durante la Guerra Civil entre artistas e intelectuales mexicanos y españoles que permitió el vínculo entre Renau y Siqueiros. Esto nos lleva a un segundo propósito, que consistió en indagar en las actividades que realizó Renau durante el conflicto bélico para evidenciar el motivo de su exilio en México y el interés en el muralismo mexicano, con la finalidad de identificar una nueva etapa como pintor muralista.

En el capítulo III *José Renau y su primera experiencia en el muralismo mexicano: los murales del Sindicato Mexicano de Electricistas*, se analizó la relación de Renau con Siqueiros para conocer los intereses que compartían, como los materiales industriales y las herramientas tecnológicas, que dieron origen al Equipo Internacional de Artes Plásticas para pintar *Retrato de la burguesía* que fue una obra documental y dio nuevas aportaciones al movimiento muralista, como fue el fotomontaje. Finalmente se estudió el proyecto muralístico *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, que

no se llevó a cabo, pero la temática estaba enfocada en la labor de la compañía de electricidad y la lucha de los electricistas, la cual se había solicitado en la propuesta anterior.

En el capítulo IV *José Renau y Manuel Suárez: las murales del Restaurante Lincoln* tiene como objetivo, por una parte, identificar las actividades artísticas y sociales de la familia Renau-Ballester en México entre 1939 y 1944, con el propósito de observar su adaptación al nuevo país y al mismo tiempo, identificar la relación que tuvo José Renau con Manuel Suárez, quien fue su principal mecenas en el territorio mexicano para pintar murales. Por otro lado, se realizará un análisis de los murales del Restaurante Lincoln que permitió advertir la valoración que recibieron estos paneles por la sociedad mexicana, el sector social al que iban dirigidos, el mensaje a transmitir y el estado de conservación.

En el capítulo V *La obra muralística de José Renau en el Casino de la Selva* se analizaron los murales que realizó Renau en la Cantina y en el salón de fiestas del Casino de la Selva, con el fin de advertir los elementos que son afines al muralismo mexicano, así como la influencia que pudieron tener la obra de *Retrato de la burguesía*. Por otra parte, se identificó la visión que tenía Renau como exiliado sobre la historia de México y España en el mural de *España hacia América*, esto se logró mediante un estudio comparativo con el tema de la conquista de *Historia del estado de Morelos* de Diego Rivera. También se indagó en la valoración que recibieron estos murales por la sociedad y el estado actual de conservación de las obras, entre otros elementos que permitieron conocer las contribuciones que aportaron estas obras al muralismo mexicano.

Finalmente, en el Epílogo *Un breve acercamiento a la obra mural de Renau en la república democrática alemana* consistió en hacer un acercamiento a la mural que realizó Renau en la República Democrática Alemana, donde se retomaron dos proyectos muralísticos más importantes que desarrolló en este país. Esto permitió evidenciar que todavía faltan por realizar estudios sobre la experiencia de Renau en México que puso en práctica en los murales que ejecutó en la Alemania comunista.

PREÁMBULO

JOSÉ RENAU ANTES DE JOSÉ RENAU

El 17 de mayo de 1907¹ en la ciudad de Valencia en la calle Comedias número 8 en un edificio que ya no existe, nació José Renau Berenguer (imagen 1) el primogénito del matrimonio entre Matilde Berenguer Cortés y José Renau Montoro,² quien “era profesor de Dibujo del Antiguo o de Estatua y restauración del Museo de San Carlos, pero no era profesor titular, sino meritorio”.³ Los hermanos Renau crecieron en el seno de una familia católica y por consiguiente asistieron a la primaria en la escuela parroquial,⁴ pero cuando José Renau tenía la edad de seis u ocho años su padre “con toda buena fe, cometió el error” de sacarlo de la escuela parroquial, ya que “como pintor tenía una mentalidad postimpresionista” y temía “que la cultura intelectual perjudicara la intuición visual, la pureza de retina”,⁵ debido a que Renau desde muy pequeño comenzó su introducción a la pintura y el dibujo.

Así que José Renau Montoro animaba a su primogénito para que fuera pintor y le compraba lienzos, colores, materiales y pinceles, además desde antes que ingresara a la escuela de Bellas Artes comenzó a desarrollar su formación a través de ejercicios que consistieron en pintar bodegones o bien, dibujando paisajes y retratar la figura humana, siendo su modelo Juan, su hermano⁶ (imagen 2). Además, José Renau desde muy pequeño fue ayudante y aprendiz de su padre en la restauración de cuadros y le enseñó “a conocer los colores, las telas, la madera, los materiales”,⁷ también le introdujo en el estudio de la

¹ Archivo General de la Nación, José Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno, siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: españoles, expediente, 114, fojas: 5 años, 1945, caja 199.

² Por orden de nacimiento: José, Alejandro, Dolores (Lolita), Juan y Matilde (Tildica), un sexto hijo, Apolo que murió de meningitis a la edad de tres o cuatro años. Los tres hermanos compartieron muchas experiencias en la infancia, en el campo de concentración en Francia después de la Guerra Civil y parte del exilio en México. MARTÍNEZ MONTÓN, Rosa, “Introducción”, en Juan Renau, *Pasos y Sombras. Autopsia*, Renacimiento Biblioteca del Exilio, España, 2011, pp. 13, 217-218.

³ RENAU, Juan, *Pasos y Sombras. Autopsia*, Renacimiento Biblioteca del Exilio, España, 2011, p. 87; BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institutió Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, p. 31.

⁴ RENAU, *Pasos y Sombras...*, p. 142.

⁵ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁶ RENAU, *Pasos y Sombras...*, pp. 219-220.

⁷ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 48.

química para la intervención de los caballetes. De este modo, Montoro fue el primer mentor de José Renau quien también, le enseñó los planteamientos pictóricos académicos y le dio una formación sólida en la técnica, así como en conocimientos sobre la historia del arte.⁸



Imagen 1: José Renau vestido de torero en Valencia ca. 1909-1910. BELLÓN PÉREZ, Fernando y FLIERL, Marco, *Mit den Augen messen. Samstags bei Renau*, Alemania, Für die freundliche Unterstützung-Stiftung, Fundación Josep Renau, IVAM, Instituto Cervantes Berlín, 2014, S/P.

Cabe mencionar que Juan, el hermano de José, también tenía afición por el arte, sin embargo, su padre no estaba de acuerdo y argumentaba que con dos pintores en la familia era suficiente, al punto que no toleraba verle con papel y lápiz tratando de copiar algo o bien, haciendo algún garabato. En el caso de Alejandro, este nunca tuvo algún interés por dedicarse al arte como sus hermanos, sino que se interesó por estudiar comercio y en 1921, a la edad de doce años, desertó de la carrera para dedicarse al negocio de textiles

⁸ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Josep Renau y la representación de una belleza comprometida”, *Culture & History Digital Journal*, núm, 2, 2013, p. 4, <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023> [consultada el 15 de septiembre de 2017].

en la tienda El Gato Negro de su tío José Monforte,⁹ actividad que continuó realizando durante su exilio en México.



Imagen 2: José Renau en 1919. RENAÚ, Carlos, *Josep Renau. Carteles de cine*, México, Lozano Hermanos, 2014, 25.

En año de 1919 los hermanos José, Alejandro y Juan estudiaron en el colegio de los HH. Maristas, mientras Dolores y Matilde asistieron al colegio de monjas que estaba en la plaza del Músico Gomis.¹⁰ Para 1920 José comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia que dependía de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos fundada en el siglo XVIII. Existen varias versiones sobre el ingreso de Renau a esta institución, entre las que se encuentra que la edad para matricularse era de diecisiete años y su padre usó su influencia para que pudiera entrar a la edad de trece años y destacó

⁹ RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 220-221.

¹⁰ RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, p. 201.

como uno de los mejores estudiantes.¹¹ No obstante, de acuerdo con el reglamento de la Escuela de 1918, señalaba que:

Los alumnos que deseaban ingresar debían acreditar haber cumplido con los doce años de edad y pasar un examen oral y gráfico. En el primero debían demostrar conocimientos elementales de Aritmética y Geometría o presentar un certificado de tener aprobadas estas asignaturas en un centro de enseñanza oficial... [El examen gráfico consistía] en la ejecución, en un plazo fijado, de una mascarilla del antiguo o el ejercicio análogo que determina el tribunal.¹²

Esto nos permite advertir que Renau tenía la edad para ingresar a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, además, desde una temprana edad su padre lo instruyó, como vimos anteriormente, en el dibujo de los cuerpos humanos, de extremidades y de bodegones. Cabe mencionar que Renau tenía un conocimiento de la pintura clásica española, debido a que había tenido contacto con las obras de Goya, el Greco y de Velázquez en el taller de su padre donde los restauraba y en algunas ocasiones, le ayudaba a limpiarlos. En la época que ingreso a la Escuela para iniciar una formación formal en el arte, predominaba el estilo sorollista¹³ y postimpresionismo con los que José Renau estaba en desacuerdo, así como con los métodos académicos que consideraba anticuados e intentó rebelarse al pintar la espalda de un modelo con tonos violetas y verdes puros.¹⁴ Al respecto Renau comentó:

[...] al filo del tercer curso –el plan de estudios constaba de seis- reacciones violentamente en la práctica del trabajo contra el particular academicismo-impresionista-sorollismo que prevalecía en la escuela, ante la total indiferencia, cuando no la burla de mis condiscípulos (todos mayores que yo) [...]. Mis profesores estaban escandalizados, y mi padre decidió interrumpir mis estudios y meterme de aprendiz en una litografía, donde me pagaban un duro a la semana por cuatro horas diarias de trabajo.¹⁵

Ante esta situación, Renau encabezó un movimiento contra dichas orientaciones en la enseñanza y la planta de profesores, a pesar que su padre formaba parte de esta, pero no logró hacer ningún cambio y fue temporalmente suspendido como castigo su padre lo

¹¹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 60, 63 y 75-76.

¹² BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 76.

¹³ El artista español Joaquín Sorolla y Bastida, nació en la ciudad de Valencia el 27 de febrero del 1863, cuando el luminismo y el impresionismo estaba en esplendor, además, fueron expresiones fundamentales para la evolución artística que desemboca en el arte contemporáneo. Sorolla uso el blanco para lograr en sus obras una luminosidad y se convirtió en su una marca que lo distingue fácilmente de sus pares. El aporte más importante de Sorolla fue la pincelada fluida y el colorido con el que desarrolló un auténtico estilo vanguardista, tintado de las inquietudes culturales y filosóficas de la época. Su mayor legado se centró en representaciones mitológicas, históricas y sociales, principalmente en las costumbres españolas, volviéndose un especialista en este ámbito. *Todos los cuadros, Pintores Famosos, J. Sorolla y Bastida*, <https://www.todocadros.com.mx/pintores-famosos/sorolla/> [consultada el 27 de agosto de 2019].

¹⁴ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

¹⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 78 y 86.

metió a trabajar como aprendiz en una litografía donde le pagaban un duro a la semana por cuatro horas diarias de trabajo.¹⁶ Cabe mencionar que en México en el marco de la Revolución mexicana surgió, entre los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes el anhelo por un cambio en el personal docente y en la enseñanza, que provocó una huelga que exigía la destitución del director Rivas Mercado. La presión que ejercieron los alumnos ocasionó la renuncia de este y se nombró en su lugar Alfredo Ramos Martínez, quien fundó la Escuela al Aire Libre en Santa Anita, en la capital del país.¹⁷

En el caso del movimiento que encabezó Renau contra la enseñanza académica no tuvo un impacto y trascendencia como sucedió en México, quienes buscaron los mismos propósitos que el joven valenciano, pero a diferencia de él, lograron hacer un cambio significativo. Esto se debió, probablemente, a que el movimiento antiacadémico que encabezó Renau no tuvo ningún impacto entre sus compañeros como sí sucedió en México, ya que seguramente la mayoría de los alumnos no tenía las mismas inquietudes que él y no les interesaba hacer una innovación plástica en la enseñanza ni en la planta docente.

Por otra parte, la litografía donde estuvo trabajando José Renau fue en la de José Ortega, en la cual reproducía a puntitos de doce a dieciséis colores, los carteles de Ruano Llopis y fue donde tuvo el primer contacto con el cartelismo, el diseño gráfico, la publicidad comercial y la ilustración gráfica que marcaría su formación artística. Probablemente también fue donde aprendió la técnica de la fotografía, la cual será fundamental en su producción artística y llegó a tener su cuarto oscuro, puesto que él tomaba las fotografías y las rebelaba. Posteriormente Renau retomó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos¹⁸ y continuó laborando con Ortega. Para 1927, se

¹⁶ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

¹⁷ RAMÍREZ, Fausto, “tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, *Las Academias de Artes (VII Coloquio Internacional en Guadalajara)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 134.

¹⁸ Cuenta José Renau que un día al salir de curso de la escuela vio unos carteles anunciando jabón, los colores brillaban con el sol y los veían todas las personas que pasaban por ahí. Esto fue, señaló el valenciano, una revolución en su interior, debido a que se comenzó a preocupar por otra función del arte, puesto a que su entorno artístico era en los museos con su padre, restaurando lienzos antiguos y grabados grises, así que la ver esos colores le impresionaron, ya que no era algo común entre los carteles comerciales. Cabe mencionar, que, a los museos en esa época, advierte Renau, no iba nadie y a las exposiciones asistían solamente los amigos del artista, mientras el cartel lo podía ver todo mundo. Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

graduó con dos premios sobre teoría del arte: “Teoría de las formas arquitectónica y arte decorativo” y “Teoría e historia de las Bellas Artes”.¹⁹

El trabajo en la litografía de Ortega le permitió a José Renau una solvencia e independencia económica,²⁰ así que tenía la posibilidad de comprar libros y folletos de Fedor Dostoievski, Máximo Gorki, Leon Tolstoi, Stendhal, Emilio Zola, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Quevedo, entre otros.²¹ Sin embargo, su padre no estaba de acuerdo con la orientación política a la que se estaba acercando, lo que provocó que un día quemara todos los libros y folletos, los cuales José nuevamente compró, al respecto Juan señaló:

Al entrar a casa huele a chamusquina espesa y escociente, a desagradable asado de papel. Mi padre, en raptó inquisitorial, arrimó la tea purificadora a un montón de libros y folletos. Atiza con palo tostado el revoltijo impreso que se resistía, en última rebeldía, a ser quemado por hereje. Estalla escandalera de muy señor mío entre mi padre y mi hermano, y la guerra declarada entre nosotros. Sin embargo, el incendio purificador resulta inútil a la postre. Folletos y libros gemelos, de flamante editorial reemplazan a los sacrificados y vuelven a ocupar los puestos de combate en la trinchera de los estantes, como en testaruda resurrección.²²

El tiempo que José Renau trabajó con Ortega tuvo contacto con el Art Déco,²³ que repercutió en su posterior trabajo en las revistas madrileñas *La Esfera*, *Nuevo Mundo* y *Mundo Gráfico*. Pero este estilo que desarrolló Renau durante la década de 1920 no solamente se puede observar en las ilustraciones que realizó para estas revistas, sino también en los carteles, los cuales en ocasiones combinó con referencias constructivas y toques folcloristas.²⁴

¹⁹ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Grandes genios del arte de la comunitat de Valencia. José Renau*, España, Aneto Publicaciones, gasNatural fenosa, 2011, pp. 7-8; CABAÑAS BRAVO, “Josep Renau y la representación...”, pp. 4-5; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 86.

²⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 87 y 109.

²¹ RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, p. 289.

²² RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, p. 344.

²³ El Art Déco es un estilo de diseño, de decoración, un movimiento artístico y arquitectónico que culmina en París en 1925 a raíz de la exposición internacional *Decoratifs et Industries Modernes*. El Art Déco se da a conocer no sólo en Europa, sino también en América, las obras de este movimiento se convirtieron en el símbolo de los años veinte por su atractiva elegancia. Al mismo tiempo, en el resto del mundo estaba presente la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, el surgimiento del fascismo y en 1929 la Bolsa cae en Estados Unidos a nivel sin precedentes, sus bancos se hundieron y las olas de quiebre conmovieron a economía mundial; es también la era del jazz y del swing. MAGAÑA, Carolina, “Actualidad de la arquitectura Art Déco”, *Diseño en Síntesis*, núm. 38, año. 18, 2007, p. 40.

²⁴ CABAÑAS BRAVO, “Josep Renau y la representación...”, pp. 4-5; FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, p.40.

Entre los 16 y 17 años, José Renau comenzó a tener éxito en concursos de carteles tanto a nivel nacional como internacional, los cuales eran convocados por las casas o industrias que querían anunciar sus productos. Entre los carteles premiados de Renau encontramos: el segundo lugar del internacional anunciador del aceite de oliva español y el primero sobre la Caja de Ahorros de Valencia de 1928 y un año después, el de la Feria de Julio de Valencia y la Exposición Iberoamericana de Sevilla,²⁵ por mencionar algunos. Cabe mencionar que en 1928 Renau tuvo su primera exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con el patrocinio de José Francés, en la cual exhibió: *Marinos británicos*, *Valencianas-Lliris vermells*, *Andaluzas* y *Barrio extraño* entre otras.²⁶ Las pinturas que presentó Renau en dicha exposición las había realizado dos años antes en el tiempo libre que tenía y la mayoría fueron ejecutadas a la técnica al temple,²⁷ al respecto señaló su hermano Juan:

Mi hermano Pepito, comenzaba a destacar en Valencia, y fuera de ella, en el arte publicitario. Don José Francés, crítico madrileño de arte, había visto algunos trabajos de mi hermano mayor y le alentaba a seguir por aquel camino. Alrededor de los veinte años, hizo en Madrid una exposición de un nutrido número de obras y obtuvo un éxito fenomenal. Toda la prensa se volcó en elogios críticos para un muchacho de provincia completamente desconocido que se colocaba definitivamente al lado de la trilogía de dibujantes e ilustradores Ribas, Penagos y Bartolozzi, que tenían la sartén agarrada del mango. La fama de José Berger, como firmaba en algunas ocasiones, o de José Renau hijo subió como espuma.²⁸

Esta exposición le permitió a Renau hacer varios contactos con personas de diferente índole y edad, que estaban interesados en algunas obras, pero con ninguna logró entablar una amistad o bien, hablar dos veces con el mismo individuo. Esto provocó una profunda y extraña desazón que comenzó apoderarse del joven valenciano, además se sentía solo en medio de tanta gente, así que a la tercera semana de la apertura dejó de asistir a la exposición debido a que ya no le interesaba y fue cuando comenzó a cuestionarse la relación del arte con la gente y viceversa.²⁹

Fue precisamente a finales de la década de 1920 que José Renau tuvo una inclinación plástica de carácter crítico y que manifestara la situación sociocultural por la que estaba pasando España, prueba de ello es el panfleto *A raíz de la Exposición de Arte de Levante* como protesta contra el arte académico valenciano, colaboró con el grupo Sala

²⁵ CABAÑAS BRAVO, “Josep Renau y la representación...”, p. 5; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 87.

²⁶ CABAÑAS BRAVO, “Josep Renau y la representación...”, p. 5.

²⁷ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 112.

²⁸ RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, p. 288.

²⁹ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

Blanca que montó la Agrupación Valencianista Republicana y se adhiere al “Manifiesto dirigido a la Opinión Pública y Poderes Oficiales” de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos. En este periodo Renau empezó a elaborar las cubiertas e ilustraciones de revistas y publicaciones populares de carácter nacionalista valenciano. También fue miembro de la Asociación de Pintores y Escultores, que era una institución gremial y sin ninguna postura política determinada, y fue a través de esta que en 1930 participó con dos pinturas en la bienal de la Exposición Nacional de Bellas Artes que se realizó en el Retiro.³⁰

Para ese tiempo Renau era uno de los mejores cartelistas de Valencia y renovó técnicamente el cartel español al introducir el uso del aerógrafo, comenzó a interesarse por las vanguardias como el Dadaísmo³¹ y el Surrealismo³² para la ejecución de sus primeros fotomontajes³³ y posteriormente en los de John Heartfield. No obstante, Renau durante este periodo se encontraba en una crisis existencial sobre su labor estética y su militancia como miembro del Partido Comunista de España, como se analizará más adelante, así que los fotomontajes de Heartfield le permitieron conocer una forma de relacionar su arte con sus inquietudes políticas y sociales, convirtiéndolo en uno de los fotomontadores más importantes de España del siglo pasado.

³⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 162-163.

³¹ “De 1914 a 1918, años de la Primera Guerra Mundial, se reunieron en el café Voltaire de Zurich (Suiza) una serie de artistas inconformes con la contienda en la que se veía Europa comprometida y contra la sociedad que la secundaba. En 1916 crearon estos intelectuales el llamado movimiento Dadá que tiene como objetivo un vacío del espíritu que persigue el derrumbamiento de lo existente; también desean sembrar la confusión y dicen que llamados valores de la cultura occidental no tienen sentido empezando por el arte. El problema del dadaísmo es que atacó a todo lo establecido como algo negativo, pero no dio un programa que sustituyera a la llamada cultura decadente. El epíteto Dadá es un término francés con significado de idea fija”. LOZANO FUENTES, José Manuel, *Historia del Arte*, Compañía Editorial Continental S. A de C.V, México, décima novena reimpresión, 1998, p. 563.

³² El Surrealismo es una corriente que se derivó “directamente del dadaísmo y se inició a partir de 1924; pretende representar lo espontáneo y el inconsciente. Fue inicialmente una corriente intelectual derivada del psicoanálisis de Freud. [Andre] Bretón publicará el primer manifiesto y lo definirá como un automatismo psíquico puro al margen de todo control de la razón. El artista tiene toda la libertad absoluta de expresión y elaboración y su fuente inspiradora tiene que buscarla en el sueño, el cual se encuentra fuera de todo orden moral, religioso o estético. Por ello la imaginación convierte en lo real la lógica de lo absurdo. La imaginación no tiene límites en el surrealismo, pero, así como el dadaísmo era negativo, el surrealismo en cambio busca una riqueza donde lo infranqueable es materia para el artista. LOZANO FUENTES, *Historia del Arte*, p. 564.

³³ FORMENT, “Josep Renau Vida...”, pp. 41-42; CABAÑAS BRAVO, *Grades genios del arte...*, p. 10.

CAPÍTULO I

EL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO: PRODUCTO DE LOS PROYECTOS CULTURALES VASCONCELISTAS

Los proyectos culturales enfocados a la educación en México tuvieron un papel fundamental al concluir la lucha armada revolucionaria, debido a que era necesaria la reconstrucción del Estado, y el gobierno de Álvaro Obregón generó, gradualmente, las condiciones requeridas para que el nacionalismo sirviera como instrumento ideológico cultural, legitimando el proceso y otorgándole una supuesta influencia en la organización social. Por otra parte, Obregón advirtió en la educación la labor civilizadora y pacificadora que otorgaría al régimen posrevolucionario el reconocimiento como gobierno de reconstrucción. Para lograr lo propuesto se nombró a José Vasconcelos como encargado de la Secretaría de Educación Pública.¹

En su calidad como secretario de Educación, Vasconcelos organizó un proyecto cultural para solucionar los problemas nacionales entre los que se encontraban la pobreza y la ignorancia, ya que la población mexicana era mayoritariamente rural y analfabeta, debido a la falta de profesores y de planteles educativos. Para combatir esta situación, se creó una propuesta pedagógico en el que se fundaron escuelas rurales para extender la educación básica a toda las regiones del país, a través de las misiones culturales que se establecieron en las poblaciones indígenas y rurales para llevar a cabo dicha labor y promover una enseñanza patriótica y cívica.²

En este sentido las artes fungieron como una herramienta pedagógica, de modo que mando pintar murales en la Escuela Preparatoria Nacional reuniendo a un grupo de artistas que poco a poco fueron tomando conciencia de su labor como muralistas, hasta la

¹ ACEVEDO, Esther y GARCÍA, Pilar, “Procesos de quiebre en lo política visual del México posrevolucionario”, Esther Acevedo y Pilar García (Coordinadoras), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, Vol. 5, México, Secretaría de Relaciones Exteriores México, 2011, p. 28.

² FLORES FLORES, Oscar, “De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos (1920-1935)”, Ligia Fernández Flores (Coordinadora), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 112; FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, taurus historia, Secretaría de Cultura 2002-2008 Michoacán, 2005, p. 304.

fundación del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores que les dio la base para crear el movimiento muralista mexicano. No obstante, los primeros murales que se pintaron como parte del proyecto cultural vasconcelista no fueron bien recibidos por la sociedad conservadora, pero esto no evitó que el muralismo se convirtiera en la corriente artística más representativa de México y atrajera la atención de artistas extranjeros, sumando a la actividad de los muralistas mexicanos que pintaron en otros países como Estados Unidos, Chile o Argentina.

En este sentido, el presente capítulo tiene como primer objetivo examinar, *grosso modo*, los proyectos culturales promovidos por Vasconcelos que, posteriormente, fueron retomados por los gobiernos posteriores al obregonismo, con el propósito de identificar los cambios y continuidades que se fueron produciendo. Al mismo tiempo, nos proponemos observar la participación de las artes que dieron origen al movimiento muralista mexicano, el cual se pretende analizar para identificar sus características, los primeros murales y los conflictos en torno a ellos, así como su desarrollo tanto en México como en el extranjero. Esto con la finalidad de advertir esta corriente artística como una herramienta para reafirmar y legitimar al gobierno posrevolucionario, pero al mismo tiempo conocer su función social y política.

I.1.- Arte y cultura en el México posrevolucionario

I.1.1.- Los proyectos culturales vasconcelistas emanados de la Revolución mexicana

La Revolución mexicana se enfocó, entre otras cosas, en la lucha por la justicia social, la reivindicación de la raíz indígena y el mejoramiento de las condiciones de los obreros y de los campesinos,³ dando origen a cambios significativos en la sociedad y al desarrollo de un nacionalismo que tuvo una de sus principales banderas la educación, ya que a fines del régimen de Porfirio Díaz había en México, aproximadamente, un 78,5% de

³ En las décadas de 1920 y 1940 la idea de la Revolución mexicana fue de un movimiento campesino y popular que le dio impulso a dos corrientes culturales: por un lado la caracterización de la Revolución como génesis campesina se tradujo en una revaloración del pasado indígena y de sus protagonistas contemporáneos, así que la tierra, las tradiciones indígenas y campesinas se transformaron en iconos del nacionalismo; por otra parte, la reivindicación de la cultura popular, ya que con el descubrimiento de las antiguas ciudades, monumentos y culturas de Mesoamérica, tuvo lugar el folklor o tradiciones originales que en la actualidad se conocen como cultura popular. FLORESCANO, *Imágenes de la patria...* p. 373.

analfabetos cifra que aumentó durante el período de la lucha armada. De este modo, el programa educativo y su organización debían coincidir con los propósitos de la revolución: una educación popular al servicio de las mayorías y que se constituyera en un instrumento contra el estancamiento económico, político, cultural y social.⁴

La participación de José Vasconcelos en la lucha armada⁵ le permitió retomar los lemas de la revolución para adecuarlos a su concepción cultural y artística⁶ a través de un proyecto nacionalista, que al unirse con el anhelo revolucionario impulsará un movimiento cultural que caracterizará al México posrevolucionario. Para lo cual tuvo que desarrollar una política⁷ que promoviera una reforma en los sistemas de enseñanza y de formación de los profesores para combatir el analfabetismo, creando un programa pedagógico para fundar escuelas rurales de educación básica en las zonas campesinas por medio de las misiones culturales. Estas tenían como objetivo la alfabetización del sector rural, promover el civismo y el patriotismo para integrar al indígena a la nación, así como impulsar vínculos de solidaridad que afirmaran una cultura nacional mestiza mediante una unidad étnica, lingüística y cultural.⁸ Pero a pesar de estos esfuerzos no se logró erradicar el analfabetismo en su totalidad, sin embargo, permitieron evidenciar un problema educativo que no había sido una prioridad para los gobiernos anteriormente.

⁴ LUQUE, Gabriela, “Leer, actuar: política y cultura en México 1910-1920”, *Revista Pilquen*, Argentina, Sección de Ciencias Sociales, Dossier Bicentenario, año XII, núm., 12, 2010, p. 5.

⁵ Al estallido de la Revolución mexicana, José Vasconcelos apoyó a Francisco I. Madero y a la muerte de este, se unió a Venustiano Carranza para destituir a Victoriano Huerta, posteriormente tuvo discrepancias políticas con él y en 1915 se exilió en Estados Unidos. Al proclamarse el Plan de Agua Prieta en 1920, Vasconcelos se alió con Álvaro Obregón para desconocer a Carranza y con la muerte de este último quedó como presidente interino Adolfo de la Huerta, quien nombró a Vasconcelos rector de la Universidad Nacional y al ser presidente Álvaro Obregón, lo nombró titular de la Secretaría de Educación Pública, donde emprendió las primeras políticas culturales del período revolucionario en México. LAZARÍN MIRANDA, Federico, “José Vasconcelos. Apóstol de la educación”, *La casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Vol. III, época IV, núm., 25, noviembre 2009, pp. 11.

⁶ La concepción que tenía Vasconcelos sobre la educación se puede advertir en su obra *La raza Cósmica* (1925), en la que señala la importancia de consolidar una filosofía propia hispanoamericana que transmitiera a la juventud a través de la educación. No debe ser la imitación cultural de otras realidades, sino la confirmación de la propia cultura con una filosofía propia que penetre a las nuevas generaciones a través de la educación. OCAMPO LÓPEZ, Javier, “José Vasconcelos y la Educación Mexicana”, *Revisa Historia de la Educación Latinoamericana*, Vol. 7, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia, 2005, p. 147.

⁷ Las políticas culturales se pueden entender como una serie de medidas y acciones orientadas al desarrollo cultural, por ejemplo: preservar el patrimonio; promover las diferentes prácticas sociales de una población; administrar y reglamentar las industrias culturales; fomentar las prácticas creativas; establecer canales de distribución y recepción de bienes, así como de objetos artísticos por mencionar algunos. EJEDA MENDOZA, Tomás, “Las políticas culturales de México en los últimos años”, en *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Vol. I, época IV, núm., 5-6, marzo-abril 2008, p. 2.

⁸ ARREOLA MARTÍNEZ, Betzabé, “José Vasconcelos: el caudillo cultural de la Nación”, *La casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Vol. III, época IV, núm., 25, noviembre 2009, p. 7; FLORES FLORES, “De la revolución armada...”, p. 112; FLORESCANO, *Imágenes de la patria...* pp. 302-304.

Para cumplir con lo propuesto, Vasconcelos se apoyó en las propuestas que se habían realizado los soviéticos Anatoli Lunacharsky y Máximo Gorki, quienes promovieron la difusión del arte en espacios públicos, los festivales al aire libre, las ediciones masivas de libros y la proliferación de bibliotecas, pero en esta última, el proyecto vasconcelista retomó la propuesta estadounidense de campañas de alfabetización y de bibliotecas públicas.⁹ Además, para un mejor funcionamiento de la Secretaría de Educación Pública la dividió en los departamentos de Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes, también invitó a colaborar en las misiones culturales artistas, maestros, diseñadores gráficos, promotores culturales y creadores. Durante el proyecto cultural vasconcelista, la educación artística popular y la pintura mural, fueron las manifestaciones culturales más importantes del México posrevolucionario, esto representó la relación que se dio entre las artes y el Estado.¹⁰

La educación fue uno de los principales vehículos de cambio en México, por ello los muralistas se ocuparon de divulgar el imaginario revolucionario, aprovecharon todos los espacios que tuvieron para la reivindicación y dignificación de las luchas populares.¹¹ De modo que en el proyecto cultural de Vasconcelos la pintura mural fungió como una herramienta pedagógica y como un medio para consolidar la educación nacional a partir de la asimilación de valores universales, y al mismo tiempo, hacer posible reformular mediante imágenes la identidad mexicana y fortalecer, a su vez, la legitimidad del gobierno posrevolucionario.

En 1924 finalizó el gobierno de Álvaro Obregón y también concluyó el de José Vasconcelos como secretario de Educación, quedando como presidente Plutarco Elías Calles¹² que acentuó la educación como pilar de desarrollo rural. La administración

⁹ REYES PALMA, Francisco, “La educación artística posrevolucionaria (1920-1934)”, Jorge Alberto Manrique (Coordinador.), *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo*, Vol. I, Tomo. 13, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, 1982, p. 1930.

¹⁰ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”, *Revista de la Universidad de México (Universidad Nacional Autónoma de México)*, núm., 6, México, 2004, p. 81.

¹¹ LÓPEZ OROZCO, Leticia, “Revolución, muralismo y artistas”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Escenas de la Independencia y la Revolución en el Muralismo Mexicano*, México, Asamblea Legislativa del Distrito Federal IV Legislatura, 2011, p. 26.

¹² Al asesinato de Álvaro Obregón, en 1928, Plutarco Elías Calles pensó en la reelección, pero optó por un acuerdo con el Poder Ejército y las cámaras para que fuera nombrado Emilio Portes Gil como presidente interino, quien convocó a elecciones extraordinarias en 1929 para el periodo correspondiente a 1930-1934, siendo el candidato del Partido Nacional Revolucionario Pascual Ortiz Rubio. La idea de pasar el poder entre los amigos provocó el descontento de algunos sectores de la sociedad que consideraron esto como la pérdida de los ideales anti-reeleccionistas de Madero, así que se fundó nuevamente el Partido Nacional Anti-reeleccionista, siendo José Vasconcelos su candidato para la presidencia. En las elecciones de 1929

callista buscó integrar a los campesinos por medio del civismo extaltando de los héroes nacionales y de la sustitución de las celebraciones religiosas por campañas que promovieran una vida más sana e higiénica.¹³ Para lograr lo propuesto se fundó la Escuela de Acción impulsada por el subsecretario de Educación, Moisés Sáenz. La pedagogía de esta institución consistió en unir estudio y trabajo para fomentar las actividades manuales y corporales que enseñarían el valor del trabajo, basarse en la observación, la cooperación y la libertad, al mismo tiempo unificar hábitos y costumbres hasta lograr una homogeneidad en la población.¹⁴

En el año de 1925, el titular de la Secretaría de Educación Pública, Manuel Puig Casauranc, sometió las misiones culturales promovidas por Vasconcelos a un reglamento con una doble labor: por una parte, mejorar la preparación profesional de los maestros rurales y estimular en las comunidades anhelos y, por otro lado, el desarrollo de actividades de civilización y cultura. Para lo cual se creó en 1926 la Dirección de Misiones Culturales, debido a que la labor que realizaban era de gran importancia para la creación de una conciencia popular y llevar nuevos valores al campo y simultáneamente, fomentar las características de la cultura indígena.¹⁵

El gobierno de Calles “impulsó la enseñanza técnica, hizo hincapié en lo Revolucionario y en difundir entre los trabajadores conocimientos prácticos y un arte “útil” que los capacitara para ganarse la vida”.¹⁶ Por otra parte, suprimió la participación de la Iglesia católica en la formación de los jóvenes mexicanos, es decir, prohibió que las instituciones religiosas intervinieran en la educación, penalizando las manifestaciones públicas de los cultos religiosos y exigió la subordinación de esta al Estado. Estas restricciones fueron rechazadas por la Iglesia, dando origen a la lucha cristera que duro tres años que provocó una división en la población mexicana, al tiempo que se

Vasconcelos fue derrotado por Ortiz Rubio y llamó a la rebelión a través del Plan de Guaymas declarándose vencedor, provocando que Portes Gil lo desterrara del país. Cabe destacar que el proyecto político de la campaña de Vasconcelos estaba vinculado con el educativo que había venido desarrollando como secretario de Educación Pública, pero el Maximato mantuvo las políticas culturales que había desarrollado. AGUILAR CAMÍN, Héctor y MEYER, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, cal y arena, 2010, p. 90; ARREOLA MARTÍNEZ, “José Vasconcelos...”, p. 10; OCAMPO LÓPEZ, “José Vasconcelos...”, p. 141.

¹³ LOYO, Engracia, “Educación”, Javier Torres Parés y Gloria Villegas Moreno (Coordinadores.), *Diccionario de la Revolución Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Consumo Nacional para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010, p. 652.

¹⁴ REYES PALMA, “La educación artística...”, pp. 652-653.

¹⁵ LEÓN DE PALACIOS, Ana Ma., *Plutarco Elías Calles. Creador de instituciones*, México, Instituto Nacional de Administración Pública, 1975, p. 70.

¹⁶ LOYO, “Educación”, p. 652.

incrementaba la enemistad contra las escuelas y los profesores rurales, partidarios del Estado laico.¹⁷

Al concluir el régimen callista dio origen el Maximato que abarcó los gobiernos de Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) que se caracterizó por el control ejercido por Calles y en relación a los proyectos culturales reflejaron la creencia generalizada del arribo de un cambio social. Además durante esta época se llevó el laicismo educativo a sus últimas consecuencias e impregnaron sus discursos de términos radicales, así que en las escuelas para trabajadores y maestros los programas incluyeron la historia de las luchas del proletariado y nociones marxistas, así como en la educación básica se comenzaron a sentar la bases de una educación bajo la influencia Soviética,¹⁸ que culminó con la reforma del artículo tercero durante el cardenismo.

La administración de Pascual Ortiz Rubio y posteriormente con Abelardo L. Rodríguez, estuvo como secretario de Educación Pública Narciso Bassols, quien sentó las bases de un proyecto educativo socialista, para lo cual creó el Departamento de Educación Obrera y delineó tres objetivos básicos: hacer efectiva la laicidad en el país; combatir el atraso y marginación del campesinado; promover la educación sexual. En 1932, se organizó el sistema de enseñanza industrial, reformando la instrucción de las Escuelas Vocacionales y Profesionales para ofrecer formación técnica, además fundó el Instituto Tecnológico Nacional, para una mejor capacitación para los obreros industriales.¹⁹

La política cultural de Calles y del Maximato contrastaba con el régimen político que comenzaba a tener una postura antimarxista, provocando una contradicción, ya que por una parte fue un gobierno progresista en el sentido que promovió una educación de tendencia socialista (que posteriormente retomó Lázaro Cárdenas) y se opuso al culto católico, provocando el movimiento cristero. Por otro lado impulsó “leyes contra la clase obrera, reajustes y reducciones salariales, así como la declaración de inexistencia o

¹⁷ FLORESCANO, *Imágenes de la patria...* p. 350.

¹⁸ LOYO, “Educación”, p. 653; CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, “*La Política Cultural en México. Del Estado revolucionario al neoliberalismo*”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Tesis de Licenciatura inédita, 2013, p. 55

¹⁹ CEDEÑO MÉNDEZ, *La Política Cultural...*, p. 55.

ilegalidad de la mayoría de las huelgas, lo que desalentó movimientos obreros independientes”.²⁰

Entre las continuidades que se advirtieron durante el callismo y el Maximato respecto a las políticas culturales vasconcelistas encontramos, por un lado, las misiones culturales que se modificaron de acuerdo a las nuevas políticas gubernamentales, ahora se buscó integrar al campesino y al obrero a la cultura nacional a través de actividades prácticas, además los contenidos educativos y las manifestaciones artísticas comenzaron a tener una orientación marxista y socialista. Por otra parte, las comisiones muralísticas comenzaron a disminuir considerablemente mientras las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las Escuelas de Escultura y Talla Directa, así como los Centros Populares de Enseñanza Artística Rural iniciaron a desarrollarse.

En 1934 fue electo presidente Lázaro Cárdenas y el 10 de abril de 1936 expulsó del país a Plutarco Elías Calles dando fin al Maximato. El gobierno cardenista optó por una radicalización de la política revolucionaria como parte de un proyecto nacionalista de modernización del Estado,²¹ también reformó el artículo tercero constitucional, estableciendo que la educación sería socialista y excluía toda doctrina religiosa. De este modo las escuelas públicas organizarían sus enseñanzas y actividades para crear en la juventud un concepto de la vida socialista. Sin embargo, al concluir el periodo cardenista la administración de Manuel Ávila Camacho retomó la educación laica y trató de acabar con la polarización social provocada por el régimen anterior.²²

²⁰ GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2010, p. 38.

²¹ Las acciones más relevantes en la política cultural del sexenio de Cárdenas, figuran en un plano institucional fundando el Departamento de Asuntos Indígenas (1936) y el Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos (1939), que cambió de nombre por el del Instituto Nacional de Antropología e Historia para convertirse en un organismo de la administración pública federal, con personalidad jurídica propia y dependiente de la Secretaría de Educación Pública. Este tuvo como objetivo obtener mejores resultados en los trabajos de investigación, conservación y difusión en arqueología e historia. La creación de este instituto fue trascendente en la política cultural mexicana, ya que se encargaría de la protección, conservación y restauración del patrimonio histórico, monumental, arqueológico y paleontológico nacional. CEDEÑO MÉNDEZ, *La Política Cultural...*, p. 57; Segunda Sección. Poder Ejecutivo. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Manual General de Organización del Instituto Nacional de Antropología e Historia, diciembre 2009, *Diario Oficial de la Federación*, 17 de 2011. <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regla/n282.doc>. [Consultada el 20 de diciembre de 2015].

²² LOYO, “Educación”, p. 653-654.

I.1.2.- Las artes plásticas como proyectos culturales en el México posrevolucionarios

En la década de 1920 con Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación Pública puso en marcha un plan educativo popular y artístico a través de la promoción y difusión de la cultura de espectáculos multitudinarios en plazas públicas y salas de teatro, en donde además, se presentaban coros de niños, de obreros o militares, conjuntos de orquestas y solistas, grupos de danza, declamadores y conferencistas acompañados de proyecciones cinematográficas y de vistas fijas.²³ Entre estas acciones encomendó en 1922 a Adolfo Best Maugard crear un manual *Tratado de dibujo* de enseñanza para las escuelas primarias a partir del sistema nacionalista de dibujo, que consistía en siete elementos lineales que formaban un alfabeto que se consideró como la expresión de la raíz indígena. Este método buscó desarrollar cualquier dibujo mexicano y tuvo un tiraje de quince mil ejemplares, basándose en una recolección de los principales diseños utilizados por los pintores y decoradores desde la época prehispánica hasta la década de 1920.²⁴

En una entrevista que hizo Juan del Sena hizo a Adolfo Best Maugard, este explicó el *Tratado de dibujo* como la naturaleza del auténtico arte mexicano con el fin de establecer los puntos esenciales de su propuesta estética basada en una gramática del dibujo, la cual ofrecería la fórmula de lo que él consideraba que era el arte nacional y estaba convencido de que este método de dibujo contribuiría a la creación de una expresión propia y nacional.²⁵ De modo que ayudó a fincar el discurso nacionalista revolucionario durante el obregonismo por medio de una gramática gráfica, que consistió en escenificar las imágenes del México mestizo, cultural y racial.²⁶ Sin embargo, este manual recibió varias críticas, entre las que se encuentran la del historiador del arte Manuel Toussaint, quien señaló que el Estado no debía inmiscuirse en cuestiones estéticas y técnicas, ni sujetar la creatividad a modelos predeterminados.²⁷

Por otra parte, en 1922 Vasconcelos promovió la decoración mural en edificios públicos como una herramienta pedagógica para alfabetizar a la población mexicana, a través de una educación colectiva e incluir valores cívicos mediante imágenes. Este

²³ REYES PALMA, “La educación artística...”, p. 1930; FLORESCANO, *Imágenes de la patria...*, p. 319.

²⁴ REYES PALMA, “La educación artística...”, p. 1932; FLORESCANO, *Imágenes de la patria...*, p. 319.

²⁵ DEL SENO, Juan, “Cosas del momento: Best Maugard y su sistema de enseñanza artística”, *El Universal Ilustrado*, núm., 270, México, 1922, pp. 21 y 61.

²⁶ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2005, p. 105.

²⁷ FLORESCANO, *Imágenes de la patria...*, p. 319.

proyecto muralístico fue trascendente, puesto que se convirtió en una expresión cultural, política e ideológica que tuvo un gran impacto en la primera mitad del siglo XX, tanto en México como en otros países.

Por otro lado, en el periodo callista se nombró a Moisés Sáenz como subsecretario de Educación, quien fue el ideólogo y operador del plan educativo que buscaba integrar a México a través de las tradiciones y las cualidades artísticas como una herramienta para alcanzar la armonía de la nación. De este modo, los artistas de las Escuelas al Aire Libre que formaba parte de la Academia Nacional de Bellas Artes y Ramos Martínez,²⁸ encontraron un lugar predominante en la educación artística popular, al utilizarse la pintura como medio para despertar el interés por la vocación artística hacia la expresión la expresión nacionalista.²⁹ por otra parte, el gobierno de Calles desarrolló las Escuelas de Pintura al Aire Libre de Santa Anita enfocadas en la población rural y que fueron la contra parte de la academia. El método de enseñanza consistió en poner en contacto a los estudiantes con el campo, el paisaje, su gente y sus costumbres. A los pocos meses de la

²⁸ Los estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes solicitaron una serie de cambios en los planes de estudio, la destitución del director Antonio Rivas Mercado, la modernización de los sistemas de enseñanza y la separación de la Academia en dos escuelas: una dedicada a la arquitectura y otra a la pintura, a la escultura y al grabado. A estas peticiones se sumó el conflicto entre algunos alumnos y el profesor Vergara López, que fue apoyado por Mercado y se negó al dialogo. Estos acontecimientos ocasionaron que el 28 de julio de 1911, los alumnos de la Academia se fueran a huelga. Para el 31 de octubre la Secretaría de Instrucción Pública intentó solucionar los conflictos y nombró como subdirector a Alfredo Ramos Martínez -quien había regresado de Europa influenciado por el impresionismo-, y tuvo bajo su cargo el Departamento de Pintura, Grabado, Escultura y Dibujo, sin embargo, la huelga continuó. La presión que ejercieron los estudiantes ocasionó la renuncia de Rivas Mercado en abril de 1912 y quedó en su lugar Ramos Martínez, quien abrió la primera Escuela al Aire Libre en Santa Anita en Iztacalco en la ciudad de México, dedicada principalmente a la pintura de paisaje y cuyo objetivo consistió en que los alumnos tuvieran contacto directo con la naturaleza para despertar un entusiasmo por las bellezas mexicana y así, iniciar la formación de un arte genuinamente nacional. A pesar que la fundación de la Escuela al Aire Libre no se concibió como independiente a la Academia, esta representó la primera separación que se efectuó respecto de la enseñanza académica en el arte en México, ya que los métodos pedagógicos y las temáticas mostraron un nacionalismo enfocado en el folklor. Esto se debió a que Ramos Martínez tenía la convicción de que el arte constituía uno de los componentes de la identidad, además de ser un instrumento para conseguir unidad y armonía entre los mexicanos. AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”, *Revista de la Universidad de México (Universidad Nacional Autónoma de México)*, núm., 6, México, 2004, p. 79; GARCÍA DE GERMENOS, Pilar, “Alfredo Ramos Martínez y la Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)”, *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, México, Museo Nacional de Arte, 1992, p.50; AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “Educación artística y nacionalismo 1924-1934”, *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 221-222. RAMÍREZ, Fausto, “tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, *Las Academias de Artes (VII Coloquio Internacional en Guadalajara)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 134; TIBOL, Raquel, *José Clemente Orozco: Una vida para el arte*, México, CONACULTA, Secretaría de Educación Pública, 1984, pp. 35-36

²⁹ AZUELA DE LA CUEVA, “La forja de un imaginario...”, p. 82.

fundación de estos nuevos centros, se llevó a cabo una exposición de sus pinturas en el Palacio de Minera,³⁰ la cual recibió buenas críticas:

El éxito de aquella exposición fue muy considerable y revelaba de un golpe el temperamento artístico de los niños y los muchachos de México. El interés del Gobierno, de la prensa y del público por esta exposición, se manifestó elocuentemente, en el primero, con su apoyo oficial, en la segunda con artículos laudatorios publicados en sus columnas y en el tercero, con su gran afluencia al Palacio de Tolsá [...]. En las Escuelas Libres es interesante el ambiente en el cual trabajan los pequeños, la manera con que éstos pintan sus cuadros, la maravillosa ingenuidad con que hablan de las cosas de la naturaleza y sobre este interesante producto de esas manecitas infantiles, tres cualidades caracterizan fundamentalmente esas obras: un gran equilibrio de los volúmenes una rica, violenta y al mismo tiempo armoniosa colorización y la energía del dibujo [...]. Todos los niños de México dibujan y pintan con grande intuición del volumen y del color, y sus producciones están en el plano de las verdaderas obras de arte [...].³¹

La crítica que recibió la exposición exaltó las habilidades artísticas de los infantes, demostrando que estos centros escolares podrían surgir los próximos artistas mexicanos, puesto que a pesar de su escasa edad lograron realizar pinturas de excelente calidad. Esto demuestra el impacto que tuvieron estas instituciones en la enseñanza de la pintura. Por otra parte, los sistemas de las Escuelas de Pintura al Aire Libre también abordaron las artes decorativas y posteriormente el diseño, a través de la Escuela de Escultura y Talla Directa en 1927.³² Estas reforzaban la labor de las escuelas de pinturas, pero la diferencia que existía entre ellas era que por primera ocasión se ponía énfasis en la formación del obrero y estuvo bajo la dirección de Luis Albarrán y Pliego, Guillermo Ruiz y Gabriel Fernández Ledesma, donde se impartían clases de herrería, talla en madera y directa en piedra, fundición, orfebrería y cerámica. Para ese mismo año se crearon los Centros Populares de Enseñanza Artística Rural que eran lugares de aprendizaje para artesanos y obreros, cuyos directores fueron Gabriel Fernández Ledesma y Fernando Leal, quienes le

³⁰ REYES PALMA, “La educación artística...”, pp. 1938-1939.

³¹ “Los niños en las exposiciones públicas de pintura”, *América: Magazine mensual: Órgano de la liga de escritores de América*, México, núm. 2, 1926, s/n.

³² Las escuelas libres de pintura y escultura, así como los centros populares fueron instituciones artísticas antiacadémicas, lo cual provocó que fueran atacadas por los artistas académicos, así que estas nuevas escuelas se defendieron a partir de manifiestos que terminaron dando origen a “El Grupo de Pintores ¡30-30!”. En el segundo manifiesto de este grupo denunció la pugna entre los pintores independientes y los académicos, defendieron la producción que se realizan en las Escuelas al Aire Libre como verdaderas obras de arte más perfectas y populares que las realizadas en la Academia. También señalaron que no estaban de acuerdo en mantener la tradición académica, puesto que lo veían como la imposición del peor gusto europeo, es por esta razón que abogaban por cerrar definitivamente la Escuela de Bellas Artes y pugnaban por la creación de la Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes. *El Grupo de Pintores ¡30-30! “2º Manifiesto Treintatrentista” 1928*. Fondo reservado de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

dieron un enfoque educativo alejado de las tendencias impresionistas, pero sin perder los aspectos del aprendizaje técnico y formal del artista.³³

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre durante los gobiernos de Calles y del Maximato,³⁴ habían adquirido un carácter popular como centros de actividad artística orientada a la población semirural de los alrededores de la ciudad de México. Esto fue parte del proyecto educativo de Manuel Puig Casauranc, en su calidad como secretario de Educación Pública, que buscó integrar a los campesinos y obreros en una cultura nacional a través de actividades prácticas determinadas. De este modo, las artes visuales ofrecieron a estos sectores un medio de valorización estética de su entorno y al mismo tiempo, los integró a una política nacionalista. Por otra parte, el mestizaje que había dominado el discurso nacional se reemplazó por la exaltación del indio contemporáneo dotado con habilidades artísticas naturales las cuales se enlazaban con los antecedentes prehispánicos.³⁵

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre se llegaron a considerar como la expresión artística posrevolucionaria, ya que concretaron los principios e ideologías revolucionarias dando origen a un arte inconfundiblemente mexicano. Además de ser un espacio consagrada al pueblo, dando una expresión a partir de la libertad de cada alumno, como bien señaló Martí Casanova en 1928:

[...] Por su principio y su trascendencia social, por ser un intento, lograron con éxito, de socialización del arte, y por haber creado una modalidad plástica que sirve de vehículo a las pasiones y sentimiento populares, es, que las Escuelas de Pintura al Aire Libre señalan la verdadera realización de la política e ideología revolucionaria mexicana en el campo de las artístico. Y tal es la influencia de estas obras, y de tal forma pesa en el movimiento artístico mexicano de la hora presente, que, con exclusión de Diego Rivera, cuya pintura no se aparta de las finalidades pedagógicas y del tono dialéctico que constituyen su guía, todo los pintores mexicanos posrevolucionarios se esfuerzan codiciosamente, convergiendo con ella a una corriente en común, en lograr y hacer suyo este sentido intrínseco y substancial de plasticidad mexicana, que han creado las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Y, de las propias escuelas, han salido pintores y grabadores como Juana

³³ REYES PALMA, "La educación artística...", p. 1939; GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987, p. 129.

³⁴ A diferencia de las Escuelas de Pintura al Aire Libre que desde el inicio del gobierno de Calles tuvieron un proceso de expansión, la educación artística escolarizada tuvo un fuerte reproceso a la falta de financiamiento. En un primer momento durante este periodo, se desvinculó la Sección de Dibujo de las necesidades educativas de las escuelas rurales y la educación artística elemental, quedando prácticamente abandonada. Así que la educación artística en el medio rural y urbano tomó como modelo el taller, con objetivo de iniciar a los infantes en el desempeño de tareas productivas vinculadas a los planes de desarrollo económico nacional. REYES PALMA, "La educación artística...", p. 1941.

³⁵ OLES, James, *Artistas norteamericanos en México 1914-1947. South of The Border. México en la imaginación norteamericana 1914-1947*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1994, p. 28.

García de la Cadena, Víctor Tesorero, Luis Martínez, Ezequiel Negrete, Cristina García de la Cadena, Antonio Gutiérrez, Margarita Torres, que se han situado, por derecho propio, en primera fila dentro de este movimiento artístico mexicano, de trascendencia y valor universal reconocidos con honores de primer [...].³⁶

Para Martí Casanova, era Diego Rivera³⁷ el único artista cuya obra no se alejaba de la pedagogía, que era finalidad de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, también advirtió que esta era la expresión política e ideología revolucionaria en el campo de las artes. Aunque fue el movimiento muralista mexicano el que tuvo un verdadero impacto nacional e internacional, pero no hay que pasar por el alto el hecho de que muchos de los muralistas se formaron en las Escuelas al Aire Libre, así como también fueron profesores en las Escuelas de Pintura. De este modo, se podría decir que estas nuevas escuelas surgieron los primeros brotes de lo sería la Escuela Mexicana de Pintura.

Por otra parte, los artistas extranjeros también hicieron aportaciones significativas en la educación artística en México, como fue el caso del español Gabriel García Maroto, quien llegó al país por Veracruz el 3 de enero de 1928 por invitación de Ramos Martínez, con la finalidad de conocer el movimiento de renovación de la pintura mexicana y colaborar en la Escuela al Aire Libre. Aunque su quehacer estuvo enfocado principalmente en la pedagogía artística. En la década de 1930, por solicitud de la Secretaría de Educación Pública, Maroto trabajó durante algunos meses en diferentes centros educativos de Michoacán -Morelia, Uruapan, Ario de Rosales, Tancítaro, Chavinda, Zacapu, Zamora, Jiquilpan, Ixtlán, Pátzcuaro y Janitzio- para la creación de Escuelas de Acción Artística Popular. Posteriormente, la experiencia que había adquirido en el territorio mexicano, Maroto lo puso en práctica en Cuba fundando la Escuela de Pintura para Niños.³⁸

³⁶ CASANOVA, Martí, “La plástica revolucionaria mexicana y las Escuelas de Pintura al Aire Libre”, *Amauta*, núm. 19, México, 1928, p. 50.

³⁷ En agosto de 1929 se nombró a Diego Rivera como director “de la Escuela Nacional de Bellas Artes, quien en diciembre de ese año presentó a las autoridades universitarias un controvertido plan de estudios. Tanto su nombramiento como el proyecto educativo propuesto se inscribieron dentro de un contexto sumario de eventos delineados por diversas ideologías sociales, políticas y culturales, así como por procesos artísticos matizados por las vanguardias europeas y la búsqueda de un nacionalismo cultural. La autonomía universitaria y el programa de Rivera permitieron, por un corto tiempo, conjugar y cristalizar algunas de las ideas de corte estético y social de un sector de artistas e intelectuales que en distintos momentos y de diferentes formas buscaron la manera de transformar la educación artística en México y socializar el arte”. TORRES, Leticia, *Socialización del arte. Una aspiración en el México posrevolucionario*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Estampa Artes Gráficas, 2011, pp. 3-4.

³⁸ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “De la Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto”, *Migración y exilio*, núm. 6, España, 2005, pp. 50-52.

Los proyectos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre no tuvieron un impacto únicamente en México, sino que fueron una influencia para otros artistas extranjeros que los pusieron en práctica en otros países, como fue el caso de Maroto, demostrando que las propuestas educativas que se estaban gestando en tierra mexicana tuvieron reconocimiento nacional e internacional. Pero fue en el periodo gubernamental de Lázaro Cárdenas donde las artes tuvieron un papel importante, ya que ayudaron a legitimar el gobierno, dando origen a organizaciones como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionario y posteriormente con el Taller de la Gráfica Popular, sin embargo, fue la pintura mural el que tuvo mayor trascendencia en este periodo.

I.2. Entre muros y andamios: un breve acercamiento al muralismo mexicano en la primera mitad del siglo XX

“La Revolución Mexicana fue un catalizador en la reconfiguración del ser nacional que, al amparo de anhelos de justicia y de una más amplia participación política, propició la renovación de leyes e instituciones acordes a una ideología que los gobiernos posrevolucionarios difundieron a través de medios, entre los que encontramos la educación, la producción artística y arquitectónica, entre otros muchos”.³⁹ En ese momento de cambio, el movimiento muralista mexicano fue la expresión mediante la cual se podían plasmar las reivindicaciones logradas por el movimiento armado de 1910, como un recuento histórico enriquecido por personajes y acontecimientos que ofrecían una imagen positiva de la nación mexicana, además de la representación del folklor y de la riqueza cultural de México.⁴⁰ Es decir, el muralismo mexicano buscó extender un discurso centrado en la exaltación de la nacionalidad, la heroicidad del pueblo, así como los rasgos culturales e históricos característicos del país mostrando las contradicciones de la sociedad y denunciando ideológicamente a los grupos en el poder.⁴¹

³⁹ MERCADO LÓPEZ, Eugenio, “Introducción”, Eugenio Mercado López (Coordinador), *Arquitectura y Murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Coordinación de la Investigación Científica, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Arquitectura, México, 2018, p. 5.

⁴⁰ SÁNCHEZ-LÓPEZ, Indira, “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los murales de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 24, Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2013, pp. 69-70.

⁴¹ JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés Editores, 2012, pp. 30-31.

Entre los principales objetivos del muralismo mexicano encontramos: educar a la población mexicana a través de un programa didáctico sustentado en imágenes históricas, nacionales, filosóficas y revolucionarias; reafirmar y legitimar el gobierno revolucionario, así como representar las ideologías nacionalistas posrevolucionarias que, de acuerdo con Alberto Villegas, son las siguientes:

...[las] etnológicas o indigenistas y la ideología política de los regímenes de la Revolución, pretenden establecer una cohesión nacional en torno a ciertos símbolos y ciertas ideas. [Partiendo] de la heterogeneidad mexicana, racial, geográfica, cultural. Se quiere que todos los mexicanos, por muy diferentes que sean, se puedan identificar con esos símbolos e ideas, y, a su vez, entre ellos mismos [...] [Es decir] el mensaje indigenista pretende que los mexicanos [sientan] como propia la cultura prehispánica, los problemas económicos y culturales del indio contemporáneo [...] [y] no como los problemas de una comunidad extraña [...]. La ideología política pretende que el mexicano sienta al gobierno como un gobierno propio [...] un gobierno que piense como ellos, que pueda reflejar la heterogeneidad popular y atender los diversos intereses aunque sean contrarios entre sí [...] la ideología intimista y la culturalista [...] desempeñan una función preponderantemente crítica. Pretenden abrirse paso a través de los símbolos y las creencias colectivas para desentrañar la verdad [...] parten de una idea más o menos explícita en el sentido de que la verdad es más integrativa y cohesionada por el mito histórico [...].⁴²

Estas ideologías posrevolucionarias se reflejaron, por ejemplo, en *Paisaje y economía de Michoacán* de Marion Greenwood, donde se escenificó el indigenismo debido a que expuso un concepto de la cohesión nacional en torno a ciertas ideas y símbolos partiendo del rescate de la raíz indígena, con la finalidad de que los michoacanos se sintiera identificada con esos elementos y al mismo tiempo con el indígena contemporáneo. La ideología política se representó a través de imágenes de personajes asociados a gestas heroicas que protagonizaron las guerras de Independencia y la Revolución, así como de emblemas patrios, logrando una unificación nacional, como lo mostró Alfredo Zalce en *La independencia nacional*. El intimista o culturalista pretendió rescatar acontecimientos históricos desde una perspectiva crítica alejada del mito, de tal modo se plantearon temas alusivos a la Conquista, la Independencia o la lucha revolucionaria, tal como lo escenificó Juan O'Gorman en *Historia de Michoacán*.

Entre los aspectos que caracterizaron al muralismo mexicano encontramos: un discurso marxista, socialista, antimperialista y antifascista, entre otros aspectos que no

⁴² VILLEGAS, Abelardo, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", *El nacionalismo y el arte mexicano, (IX coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, pp. 389 y 398-400.

era permitido pintar en otros países, por ejemplo en Estados Unidos.⁴³ Los artistas debían tener un conocimiento amplio de los temas que iban a representar para una mejor escenificación de los problemas de los obreros, campesinos e indígenas. Entre las aportaciones que dio esta corriente artística a las artes plásticas en México, durante la primera mitad del siglo XX, destacó la variedad de técnicas que se desarrollaron demostrando el avance que se obtuvo en este campo.⁴⁴ Cabe destacar que las pinturas se realizaron, principalmente, en edificios públicos⁴⁵ con la intención de llevar un mensaje que permitiera legitimar el gobierno posrevolucionario, alfabetizar a la población y coadyuvar así con la unificación nacional mediante el uso de imágenes indigenistas, históricas, nacionalistas y revolucionarias.⁴⁶

Los primeros murales que se pintaron como parte del proyecto cultural vasconcelista fue en 1922 al obtener “los muros, el dinero para los materiales, los sueldos de los artistas y, lo más importante, la libertad estilística”⁴⁷ para decorar el antiguo colegio y templo de San Pedro y San Pablo, el Anfiteatro Bolívar y la Escuela Nacional Preparatoria en la capital mexicana,⁴⁸ dando origen a las pinturas que sentaron las bases

⁴³ Los proyectos muralísticos que se desarrollaron en la década de 1930 en Estados Unidos fueron por medio de los programas federales del *New Deal* tales como: el *Public Works of Art Project*; *Public Works Administration*; *Treasury Relief Art Project*; *Treasury Section of Fine Arts*; *Federal Art Project* y *Federal Art Project*. Estos programas pretendieron mostrar pinturas en espacios públicos para estar al alcance de la población, pero las temáticas estuvieron determinadas por los funcionarios del gobierno, quienes prohibieron mostrar asuntos de carácter violento, en el sentido que el artista no tenía autorizado proyectar escenas de guerra, destrucción, muerte o lucha de clases, tampoco símbolos políticos de corte socialista como las hoces, los martillos o lemas marxistas, sino que debían reafirmar los valores familiares y del hogar, las tradiciones, la democracia y el patrimonio. OLES, James, “El discurso Antifascista en los murales mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish (1934-1935) y de Isamu Noguchi (1935-1936), *Arte y violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 155-156.

⁴⁴ PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Los murales de las hermanas Greenwood en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (1934), Eugenio Mercado López (Coordinador), *Arquitectura y Murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Coordinación de la Investigación Científica, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Arquitectura, México, 2018, pp. 43-44.

⁴⁵ Los edificios públicos (escuelas, edificios de gobierno, museos, entre otros), han contribuido a fortalecer la nación mexicana y su ideología liberal, la cual se instauró después de la Revolución. A pesar de provenir de distintos momentos históricos, los espacios públicos pasaron a formar parte de la unidad nacional y, por ende, a formar parte de las instituciones ideológicas del Estado mexicano, así que no es casualidad que Vasconcelos haya comisionado a los artistas a pintar en las paredes de los edificios públicos. Estos representaban simbólicamente los espacios de la nación; una educación pública significaba una educación masiva. JAIMES, *Filosofía del muralismo...*, p. 31.

⁴⁶ SÁNCHEZ-LÓPEZ, “Representaciones y expresiones...”, p. 70.

⁴⁷ CHARLOT, Jean, *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Ediciones Damés, 1985, p. 21.

⁴⁸ Las celebraciones del Centenario de la Independencia le correspondieron al gobierno de Porfirio Díaz y se presentó una exposición de pintura de artistas españoles, con la que sus homólogos mexicanos estuvieron en desacuerdo debido a que ellos no fueron invitados a presentar sus trabajos. Para manifestar su inconformidad, el Dr. Atl, con el apoyo de Joaquín Claussel y José Clemente Orozco, agruparon a pintores y escultores, todos alumnos de la Academia Nacional de Bellas Artes, quienes solicitaron al ministro de la

para el surgimiento de la corriente artística más sobresaliente de México: el movimiento muralista mexicano. No obstante, la elaboración de estos murales no se propusieron teorías estéticas, sino que la preocupación de Vasconcelos era pintar grandes superficies a la brevedad, ocasionando una mezcla de corrientes artísticas, principalmente del estilo bizantino-renacentista, tanto en las temáticas como en los esquemas formales,⁴⁹ como se observa en las obras de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros.⁵⁰

Los artistas plásticos, entre pintores y asistentes, que formaron parte del proyecto muralístico fueron los siguientes: Dr. Atl, Roberto Montenegro, Xavier Guerra, Jorge Encino, Eduardo Villaseñor, Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos, Diego Rivera, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida, Emilio García Cahero, José Clemente Orozco, Juan Manuel Anaya, Roberto Reyes Pérez y David Alfaro Siqueiros.⁵¹ Sin embargo, se llegaron a dar conflicto entre ellos a causa de que Rivera se presentó como el líder del grupo, argumentando que había sido él quien recomendó a Vasconcelos que contratara a Jean Charlot, Fernando Leal, Emilio García Cahero, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la

Secretaría de Instrucción Pública, Justo Sierra, recursos económicos para la presentación de una exposición colectiva de artistas nacionales, cuya petición fue aprobada. La exposición organizada por el Dr. Atl fue un éxito, a partir del cual surgió la inquietud entre los jóvenes artistas de crear el Centro Artístico integrado por pintores y escultores mexicanos, que buscó como primera acción llevar a cabo murales en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, cuya propuesta aprobó Justo Sierra. La idea de decorar edificios públicos con murales no era muy frecuente en la época, pero se llegaron a dar algunos casos, por ejemplo, entre 1908 y 1910, el ministro de la Secretaría de Instrucción Pública encomendó a Saturnino Herrán realizar un mural cuya temática fue el trabajo obrero en la Escuela de Artes y Oficios, lo cual fue novedoso. Los artistas del Centro Artístico tenían los andamios preparados en el Anfiteatro para comenzar a pintar, cuando estalló el movimiento armado de la Revolución mexicana, provocando la suspensión de las obras. TIBOL, *José Clemente Orozco...*, pp. 33-35; RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA, María de las Nieves, “La Celebración del Centenario de la Independencia de México en 1910 a través de algunos grabados de José Guadalupe Posada”, *Takwá*, núm. 11-12, 2007, p. 161; CLEMENTE OROZCO, José, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1970, p. 36.

⁴⁹ ORTIZ GAITÁN, Julieta, *El muralismo mexicano otros maestros*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 6.

⁵⁰ Los murales que se pintaron en el Antiguo Colegio de San Ildefonso fueron los del Anfiteatro Bolívar de la Preparatoria donde Diego Rivera ejecutó a la encáustica, *La creación*; en los muros del zaguán de la entrada a la Preparatoria se encuentra el de Ramón Alva de la Canal, *El desembarque de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* y el de Fermín Revuelta *Alegoría a la virgen de Guadalupe*. En el claustro el Dr. Atl realizó *El Hombre Saliendo del mar*, *La Ola*, *El murciélago* y *El Paisaje*, mientras en los muros de las escaleras para acceder a la primera planta, Jean Charlot llevó a cabo *La Caída del Templo de Tenochtitlán* y Fernando Leal *La fiesta del señor de Chalma*; José Clemente Orozco pintó las siguientes obras: *La juventud*, *La primavera*, *Hombre cayendo*, *Cristo destruyendo su cruz*, *La nueva redención*, *La lucha del hombre con la naturaleza* - fueron destruidas por el autor en 1926 para dar origen a las pinturas que se encuentran actualmente- y *Maternidad*. El último artista que se integró al proyecto fue Siqueiros, quien ejecutó en la escuela en patio chico: *Los elementos*, *Mujer india*, *San Cristóbal*, *Los elementos II*, *Llamado a la libertad*, *El entierro del obrero sacrificado* y *Los mitos caídos*. AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder...*, p. 61-62; GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 23-33; CHARLOT, *El Renacimiento...*, p. 189.

⁵¹ ORLANDO, Suárez, *Inventario del muralismo mexicano (siglo VII a de c/1968)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, p. 39.

Canal. Pero Charlot señaló que todos ellos fueron empleados por el director de la Escuela Nacional Preparatoria, Lombardo Toledano, quien cubrió sus gastos con presupuesto de la institución. Estas dos versiones provocaron una lucha de poder, ya que Rivera buscó posicionarse como el iniciador y líder del muralismo mexicano, mientras los jóvenes artistas –a quienes la prensa había denominado como los “Dieguitos”- hicieron lo posible para distinguirse de Rivera.⁵²

Esta rivalidad también se debió a los conflictos políticos que había entre José Vasconcelos y Lombardo Toledano, puesto que tenían discrepancias en relación a la concepción sobre la educación que se debía impartir en la Escuela Nacional Preparatoria, puesto que el primero limitó el rango de acción y de injerencia en el ámbito educativo y cultural –incluyendo el del muralismo- a una labor doctrinal, pensada en una función espiritual, dada solamente desde los terrenos de la educación y la cultura. Mientras Lombardo pretendió reorientar los planes de estudio hacia la solución de problemas nacionales que rebasaban los órdenes culturales y educativos, extendiendo sus acciones a la política y a la economía. En septiembre de 1923, Lombardo propuso un nuevo plan de estudio que Vasconcelos desaprobó, debido a que transgredía las bases de su proyecto educativo.⁵³

Las rivalidades entre los pintores y sus mecenas no fueron los únicos conflictos que se estaban suscitando, puesto que estos murales no fueron bien recibidos, principalmente por el sector conservador, que los interpretó como una agresión hacia la decencia y los valores debido a las temáticas que se escenificaron. Por ejemplo, Nemesio García Naranjo señaló que las pinturas eran una aberración que impuso el gobierno en turno y que no quedó más que aceptarlas, aunque propuso que lo mejor sería eliminarlas.⁵⁴ La crítica artística tampoco se hizo esperar, ya que provocaron incomodidad por el abandono de las tradiciones académicas, es decir, las técnicas al fresco y a la encaústica representaron una ruptura con los óleos y a las acuarelas.⁵⁵

La molestia y el desprecio por los murales de la Escuela Nacional Preparatoria no se hicieron esperar tampoco por parte de algunos alumnos, quienes se cuestionaban:

⁵² AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder...*, pp. 62-63.

⁵³ AZUELA DE LA CUEVA, *Arte y poder...*, p. 63.

⁵⁴ “Imposiciones estéticas”, *El Universal*, México, 1924.

⁵⁵ CASADO NAVARRO, Arturo, “La crítica pro y contra de la Escuela Mexicana”, Jorge Alberto Manrique (Coordinador), *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo*, Vol. I, Tomo. 13, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, 1982, p. 1881.

“¿Dónde está la belleza de estas pinturas que causan terror?”.⁵⁶ El descontento de algunos de los estudiantes provocó una serie de agresiones hacia los artistas y sus obras, por ejemplo, unos alumnos golpearon a Jean Charlot debido a que su andamio obstruía una de las dos las escaleras.⁵⁷ En el caso de José Clemente Orozco, el mural *Maternidad* fue agredido por las damas de la Cruz Roja, quienes concibieron a la mujer del fresco como una virgen, tal como lo señaló el propio Orozco:

A los preparatorianos no les caía bien la pintura. Puede decirse que a nadie le gustaba y eran frecuentes las quejas y protestas que los estudiantes llevaban a la Secretaría de Educación [...] En otra ocasión se presentaron las damas de la Cruz Roja [...] que necesitaban el patio mayor de la Preparatoria para hacer una kermesse de caridad; pero en lugar de pedirme cordialmente que suspendiera el trabajo por unos días, me ordenaron con altanería que me retirara, mandaron deshacer en el acto mis andamios y sobre las mismas pinturas en ejecución clavaron los adornos para la fiesta. Expresaban en voz alta su disgusto y desprecio por mi trabajo. Les desagradaba [...] la figura desnuda de una mujer con un niño, creyéndola una virgen; pero yo no había tenido la intención de pintar una virgen sino una madre.⁵⁸

Los murales que dañaron algunos de los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria provocaron la destrucción parcial de las obras, principalmente las de Orozco y Siqueiros, mientras la obra de Rivera no fue agredida.⁵⁹ Este última obra no fue perjudicada, seguramente, debió a que éstos no tenía acceso al Anfiteatro Bolívar donde estaba pintando Rivera, mientras las otras pinturas se encontraban en espacios donde los jóvenes podían estar en contacto directo con ellas y los pintores.

El descontento de los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria también se hizo evidente a través de una huelga en contra de los murales. No obstante, estas acciones no fueron aprobadas por todos los alumnos, como fue el caso del Grupo Comunista Estudiantil, quienes apoyaron las pinturas y señalaron que:

[...] Un grupo de estudiantes “extenuados por sus arduas labores escolares”, e instigados no sabes por quién, decidió declararse en huelga como protesta “por la fealdad” de las pinturas [murales], reduciéndose todo a unas cuantas pedradas y a la consiguiente mancha para la Escuela [Nacional Preparatoria]. Pero seguramente que no era ese grupo de preparatorianos ni siquiera una regular minoría, y sí eran la mayor parte de ellos, individuos inconscientes que, acostumbrados a la afeminada belleza clásica, no pueden comprender ni concebir cuando menos en los colores y líneas varoniles de las cosas de nuestro pueblo llamado “bajo” haya belleza, una belleza recia, dura y amarga, vista sólo por individuos que, exentos de egoísmo, tanto y sienten con nuestro pueblo sufrido y lleno de dolores, dolores inauditos que no pueden ser expresados ni con el lápiz ni con la

⁵⁶ “Las obras de Diego Rivera censuradas”, *El Universal*, México, 1924.

⁵⁷ CHARLOT, *El Renacimiento*..., p. 216.

⁵⁸ CLEMENTE OROZCO, *Autobiografía*, p. 74.

⁵⁹ ALFARO SIQUEIROS, David, “Declaraciones del Sindicato de Pintores y Escultores”, *Excelsior: Periódico de la vida nacional*, México, 1924.

pintura del arte tradicional, y cuya expresión debe ser, como dejamos dicho, ruda, tanto que, al verla, se comprendan los sentimientos de este pueblo. Porque hay que pensar, compañeros, que esta pintura es puramente nacionalista (dentro de su internacionalismo proletario) y que no es un arte basado en la fotografía, sino un verdadero arte que en un conflicto de líneas bien distribuidas [sic], de admirable perspectiva y de colores primarios perfectamente orientados, traducen un símbolo, viril y vigorosamente, sobre un muro, lo que han visto los pintores en su trato fraternal de años “” años con las masas laborantes [...].⁶⁰

Los conflictos que se estaban suscitando en la Escuela Nacional Preparatoria provocó que el subsecretario de Educación, Bernardo Gastélum, despidiera a los artistas.⁶¹ Sin embargo, a finales de 1922 el movimiento muralista mexicano ya estaba consolidado, debido a que los artistas comenzaron a tomar conciencia de su labor y crearon el Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores. Entre los integrantes se encontraban David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y Xavier Guerra que en 1924 evidenciaron, a través del diario *El Demócrata*, que los daños infringidos a los murales no fueron solamente obra de los estudiantes sino que “los verdaderos culpables son los profesores reaccionarios que la obra de saneamiento de la Revolución no ha podido eliminar; son las sociedades de aristócratas puristas que se cuelan, intrigan y envenenan dentro de la educación de nuestra juventud”.⁶²

Por otra parte, los ideales del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores quedaron redactados en un manifiesto publicado el 9 de diciembre de 1923, a “raíz del cuartelazo encabezado por don Adolfo de la Huerta, y yoy [sic], cuando la lucha electoral presenta características indudables de un nuevo brote reaccionario, su publicación tiene por objeto ratificar en sus lineamientos políticos”.⁶³ Este manifiesto iba dirigido a los indígenas, campesinos, obreros, soldados e intelectuales no burgueses, donde expusieron el interés de un arte monumental y público, rechazando la pintura de caballete la cual consideraron elitista. También debían hacer una propaganda ideológica en beneficio del pueblo, de este modo, el arte mexicano sería una manifestación de la tradición indígena. Así pues, algunos de los puntos que señalaba el manifiesto son los siguientes:

A LA RAZA INDIGENA HUMILLADA DURANTE SIGLOS; A LOS SOLDADOS
CONVERTIDOS EN VERDUGOS POR LOS PRETORIANOS; A LOS OBREROS Y

⁶⁰ “Los destructores de pinturas: Manifiesto del Grupo Comunista Estudiantil de la Escuela Nacional Preparatoria”, *El Demócrata: Diario independiente*, México, 1924.

⁶¹ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 23-25 y 32-33.

⁶² ALFARO SIQUEIROS, David, RIVERA, Diego, GUERRA, Xavier, “Protesta el Sindicato de Pintores y Escultura por los desperfectos causados en las pinturas que decoran los muros de la Preparatoria”, *El Demócrata: Diario Independiente*, México, 2 de julio, 1924.

⁶³ ALFARO SIQUEIROS, David, et al., “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”, *El Machete*, junio, 1924, s/p.

CAMPESINOS AZOTADOS POR LA AVARICIA DE LOS RICOS; A LOS INTELLECTUALES QUE NO ESTEN EVILECIDOS POR LA BURGUESIA. CAMARADAS: [...] DE UN LADO LA REVOLUCION SOCIAL MAS IDEOLOGICAMENTE ORGANIZADA QUE NUNCA, Y DEL OTRO LADO BURGUESIA ARMADA: Soldados del pueblo, Campesinos y Obreros Armados que defienden sus derechos humanos, contra Soldados del Pueblo arrastrados con engaños o forzados por jefes militares y políticos vendidos a la burguesía. [...] NO SOLAMENTE todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud es don de nuestro Pueblo (de nuestros indios muy particularmente) sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica, brota de él y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de HACER BELLEZA: EL ARTE DEL PUEBLO DE MÉXICO ES LA MANIFESTACION ESPIRITUAL MAS GRANDE Y MAS SANA DEL MUNDO y su tradición indígena es la mejor de todas. Y es grande precisamente porque siendo popular es colectiva, y es por eso, que nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas teniendo la desaparición absoluta del individualismo, por burgués. REPUDIAMOS la pintura llamada de caballeta y todo el arte cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de Arte Monumental por ser de utilidad pública. PROCLAMAMOS que toda manifestación estética, ajena a contraria al sentimiento popular es burgués y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. PROCLAMANOS que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido [sic] y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor del Arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate [...].⁶⁴

El manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores determinó la dirección del movimiento muralista mexicano como un arte de reivindicación social, en su ejecución marxista y socialista, colectivo, popular, público y monumental accesible a los sectores sociales del proletariado acorde a la realidad del país, con la intención de que transmitiera un mensaje nacionalista y de identidad del cual formaran parte el indígena, el campesino y el obrero.

Los integrantes del sindicato fundaron el periódico *El Machete* en 1924, el cual fue el resultado de un proyecto artístico, ideológico, colectivo y pionero en el desarrollo de una representación gráfica de la Revolución mexicana siendo el campesino y el obrero las figuras icónicas centrales del diario.⁶⁵ En este periódico los artistas colaboraron con textos, grabados y dibujos para la difusión masiva del imaginario revolucionario, así como para combatir a la reacción. Un año después, pasó a ser el órgano del Partido Comunista Mexicano y después se convirtió en *La Voz de México*.⁶⁶

⁶⁴ ALFARO SIQUEIROS, “Manifiesto del Sindicato...”, s/p.

⁶⁵ LEAR, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, p. 110, <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/signos/cont/18/art/art5.pdf>. [Consultada el 25 de diciembre de 2015].

⁶⁶ LÓPEZ OROZCO, “Revolución, muralismo...”, p. 26.

Por otra parte, la situación de los muralistas cambió al concluir el periodo presidencial de Álvaro Obregón, puesto que el gobierno de Plutarco Elías Calles y el Maximato combatieron los movimientos de izquierda, por ejemplo, el presidente Portes Gil había asesinado al líder campesino José Guadalupe Rodríguez, reprimió y encarceló a los dirigentes del Partido Comunista Mexicano y la redacción de *El Machete* fue suspendida quedando en la clandestinidad, al ser los talleres destruidos por la policía. Este periodo también se caracterizó por el reajuste y reducciones salariales, así como por declaraciones de inexistencia e ilegalidad de la mayoría de las huelgas, lo que desalentó los movimientos obreros independientes.⁶⁷

Esta situación provocó que los artistas de tendencia socialista y marxistas, así como los adeptos al Partido Comunista Mexicano no contaron con el apoyo institucional para conseguir comisiones murales en la ciudad de México, de modo que su trabajo lo realizaron en la provincia. No obstante, Diego Rivera formaba parte del Partido y de postura ideológica era de izquierda, se convirtió en el muralista oficial de este periodo⁶⁸ siendo comisionado para pintar en la Secretaría de Educación Pública, la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo, la Secretaría de Salubridad, el Palacio Nacional⁶⁹ y el Palacio de Hernán Cortes.⁷⁰

⁶⁷ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 38-39.

⁶⁸ AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, "Muralismo mexicano", Javier Torres Parés y Gloria Villegas Moreno (Coordinadores), *Diccionario de la Revolución Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución mexicana, 2010, p. 474; LAURANCE, Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986, p. 5.

⁶⁹ Los murales que pintó Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública abordó las actividades laborales de las diferentes regiones del país, los indígenas del centro y las tradiciones del pueblo mexicano como sus festividades populares y religiosas. Los asuntos que pintó Rivera en este conjunto arquitectónico fueron novedosos, ya que antes de él ninguno otro artista había representado las escenas populares de México. Al mismo tiempo que realizaba estas obras comenzó a pintar en la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo -fueron suspendidos entre 1927 y 1928 debido a que viajó a Rusia-, los cuales se ejecutaron en el vestíbulo, las escaleras y en la dirección en lo que era el viejo casco de la ex hacienda, que había sido remodelado para las aulas de la escuela y oficinas administrativas; las temáticas fueron anecdóticas, alegóricas y reflexivas. Pero el mural más ambicioso que pintó Rivera fue en Palacio Nacional que inició en 1929 para continuar en 1935 y reanudó en 1945 y en 1952; esta pintura abordó la historia de México desde la época prehispánica hasta un hipotético futuro. LOZANO, Luis-Martín, "1923-1927. Canto a la tierra y a los que la trabajan. Universidad Autónoma de Chapingo, México", Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (Coordinadores), *Diego Rivera. Obra mural completa*, México, TASCHEN, 2007, pp. 135 y 137-138; TIBOL, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, Vol. 6, Tomo. II., México-Argentina, Editorial Hermes, 1975, p. 279; FERNÁNDEZ, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El arte del siglo XX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 20-24; PELLICER CÁMARA, Carlos, "El pintor Diego Rivera", *Azulejos*, núm. 2, México, 1923, pp. 22-23.

⁷⁰ Entre estas comisiones muralísticas que ejecutó Rivera cabe destacar *Historia del Estado de Morelos* en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, que se llevó a cabo en 1929 como un obsequio del Embajador estadounidense Dwight W. Morrow. Esta obra fue clave como parte del acercamiento diplomático

En el otro lado de la historia, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco no corrieron con la misma suerte que Diego Rivera durante el callismo y el Maximato. En el caso de Orozco tuvo que dejar inconclusos las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria a causa de una caricatura que hizo de Luis Napoleón Morones,⁷¹ pero consiguió el patrocinio de Francisco Sergio Iturbe para pintar *Omnisciencia* en la casa de los Azulejos en ciudad de México. En 1926 Orozco concluyó los murales en la Preparatoria destruyendo su obra anterior, por excepción de *Maternidad*, así como la de Emilio García Cahero,⁷² dando origen a los murales que actualmente se conservan, posteriormente viajó a Estados Unidos.

En el caso de David Alfaro Siqueiros, su labor como muralista estaba vinculada con la militancia política en diferentes movimientos sociales de tendencia comunista, lo cual provocó que en más de una ocasión estuviera exiliado o bien en la prisión de Lecumberri. Pero en el periodo del callismo y del Maximato Siqueiros fundó el periódico *El 130*, que informaba sobre los problemas laborales; encabezó el Comité Ejecutivo de la Confederación Obrera Sindical Jalisciense; presidió el Congreso de Unificación de Hostotipaquillo; organizó y dirigió la Confederación Minera de Jalisco que aglutinaba a trabajadores de las minas Piedra Bola, Cinco Minas y La Mazata. El activismo que estuvo desempeñando Siqueiros le confirió la designación como delegado de la Confederación de la IV Internacional Sindical Roja en Moscú que se celebró en marzo de 1928. Un año más tarde fue nombrado delegado ante el Congreso Sindical Latinoamericano con sede en Montevideo, Uruguay, donde pasó tres meses.⁷³

El 27 de marzo de 1930, Siqueiros fue expulsado del Partido Comunista Mexicano al ser acusado de abandonar su trabajo en la Confederación Sindical Unitaria de México y por faltar a la disciplina del organismo.⁷⁴ Sin embargo, continuó su actividad política y el 1º de mayo participó en la marcha convocada por el Partido, en la cual fue acusado de

propiciado por Morrow, convirtiendo el trabajo de Rivera en un instrumento de la consolidación revolucionaria y de hegemonía artística. "Diego Rivera y sus nuevos frescos", *Nuestra ciudad*, México, núm. 6, 1930, p. 51; AZUELA DE LA CUEVA, "Muralismo mexicano", p. 474; OLES, *Artistas norteamericanos...*, p. 28.

⁷¹ Luis Napoleón Morones fue uno de los políticos más importantes del México posrevolucionario, quien fundó y dirigió la Confederación Regional Obrera de México (CROM), también creó el Partido Laboral Mexicano (PLM) y fue miembro del gabinete de Plutarco Elías Calles como Secretario de Industria, Comercio y Trabajo. CEDILLO, Sergio, "Fondo Luis N. Morones: la memoria documental de un político mexicano", *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti, Argentina, año 8, núm. 8, 2017, pp. 244-246.

⁷² CHARLOT, *El Renacimiento...*, pp. 189 y 268; ACEVEDO y GARCÍA, "Proceso de quiebre...", p. 42.

⁷³ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 37-38.

⁷⁴ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 39.

rebelión, sedición y de una supuesta participación en un atentado contra el presidente Pascual Ortiz Rubio, siendo encarcelado y regresó a sus actividades artísticas, periodo en el que comenzó a experimentar en la pintura. Al salir de prisión, bajo fianza, fue arraigado jurídicamente en Taxco, Guerrero, hasta el 25 de enero de 1932 que viajó a la ciudad de México para clausurar su primera exposición individual en el Casino Español y después se trasladó a Los Ángeles, California, como exiliado.⁷⁵

La situación de los pintores muralistas cambió al ser electo Lázaro Cárdenas⁷⁶ como presidente, quien dio fin al Maximato al romper relaciones con Plutarco Elías Calles, dando inicio a un gobierno que retomó los ideales de la Revolución, reforzó el nacionalismo, los derechos del trabajador, el reparto agrario mediante reformas, un programa democrático en la educación –con la escuela socialista- y el reconocimiento del derecho de huelga, por medio del cual los trabajadores exigieron mejorar sus condiciones de vida. El cardenismo cimentó su popularidad entre una parte importante de la sociedad al brindar apoyo al sector obrero, campesino e indígena lo que propició un “clima favorable para el desarrollo revolucionario de la cultura mexicana, dando asimismo nuevos impulsos a las artes plásticas”.⁷⁷ En este sentido, las preferencias estéticas y los modelos artísticos en este periodo respondieron los problemas de estos sectores sociales, así como aquellos de tendencia antimperialista, anticapitalista o propulsores de una nueva sociedad que surgiría de los conflictos sociales de clase.⁷⁸

⁷⁵ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 40-41.

⁷⁶ La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) se fundada durante el gobierno de Abelardo L. Rodríguez, en 1933, como una organización creada por el Partido Comunista Mexicano y al llegar a la presidencia Lázaro Cárdenas este dio apoyo a su gobierno. Algunos de los miembros fueron: Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Pablo O'Higgins, Rufino Tamayo, Feliciano de la Peña, Mariano Paredes, Rafael López Vázquez, Julio Prieto, Isidro Ocampo, Ezequiel Negrete, María Izquierdo y Gonzalo Paz Pérez. Al disolverse la LEAR a finales de 1937 y principios de 1938, algunos de los miembros como Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, Pablo O'Higgins y Luis Arenal fundaron el Taller de la Gráfica Popular (TGP); entre los artistas que trabajaron en el taller encontramos a José Chávez Morado, Xavier Guerrero, Rodolfo Mexiac, Raúl Anguiano, Francisco Mora, Rina Laza, Andrea Gómez, Mariana Yampolsky y Gonzalo de la Paz Pérez, entre otros. La participación de algunos muralistas tanto en la LEAR como en el TGP, demuestra el compromiso social y artístico que tenían con la sociedad mexicana. TIBOL, Raquel, *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, p. 12; PÉREZ ROSALES, Laura, “Trayectoria de la pintura en México”, *Promociones de arte mexicano. Visión de México y sus artes. Siglo XX, 1901-1950*, tomo I, Quálitas Compañía de Seguros, 2001, p. 59-60; CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1974, pp. 174-176.

⁷⁷ LOMBARDO, Marcela, GUTIÉRREZ LOMBARDO, Raúl y MORENO WONCHEE Raúl, *Cárdenas y Lombardo en la obra de los artistas del Taller de Gráfica Popular*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2012, n/p.

⁷⁸ TIBOL, Raquel, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, *El nacionalismo mexicano y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 237-239.

El sexenio cardenista se ha considerado como el renacer del muralismo mexicano, ya que, al romper Cárdenas con el Maximato la pintura mural buscó y encontró en los mercados, en las escuelas, en las sedes de sindicatos y confederaciones, el contacto directo con el sector popular, abriendo a un círculo mayor de pintores —no sólo maestros sino también aprendices— la posibilidad de realizar obras monumentales.⁷⁹ Entre los proyectos murales más sobresalientes del gobierno de Cárdenas encontramos el del Mercado Abelardo L. Rodríguez y el de José Clemente Orozco en Guadalajara, sobre este último la prensa de la época señaló:

En la plena madurez de su talento creador, José Clemente Orozco ha cristalizado en la cúpula y los muros del salón de sesiones de la Legislatura jalisciense la más admirable cosecha de sus pinceles. Con la ejecución de esas obras queda ya definitivamente consagrado, al decir de los críticos, como el más alto exponente del moderno arte pictórico mexicano [...]. La obra que ha ejecutado [Orozco] en el ex Palacio Legislativo de su terruño, está compuesta de tres partes: la cúpula, el muro de fondo y el muro circular detrás de las grandes destinadas al público que asiste a las sesiones. Las medidas de la cúpula dan idea de la magnitud del esfuerzo pictórico que fué [sic] necesario desplegar para decorarla totalmente: catorce metros de diámetro interior y seis de altura.⁸⁰

Por otro lado, entre las políticas cardenistas más sobresalientes se encuentra el exilio que brindó a los españoles republicanos, siendo estos el mayor número de refugiados que llegaron al país entre los que se encontraron: intelectuales, políticos, artistas, científicos, arquitectos, cineastas, profesionales y obreros. El apoyo que brindó el gobierno de Cárdenas a los españoles se debió a las relaciones establecidas por los políticos e intelectuales revolucionarios durante la Segunda República española,⁸¹ como veremos más adelante.

Entre los artistas españoles que llegaron a México se encontraban José Renau,⁸² Remedios Varo, Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Arturo Souto, José

⁷⁹ COLLIN HARGUINDEGUY, Laura, “Mito e historia en el muralismo mexicano”, *Scripta Ethnologica*, vol. XXV, núm. 025, Buenos Aires, Argentina, 2003, pp. 27-28.

⁸⁰ “Los notables frescos de José Clemente Orozco en Guadalajara”, *Revista de revistas: El semanario nacional*, núm. 1410, México, 1937, n.p.

⁸¹ Con la Segunda República Española se inició una nueva etapa en las relaciones entre México y España. Así que durante 1931 y 1936 comenzó una estrecha cooperación entre ambos países que tuvo como principal escenario la Sociedad de Naciones, pero los factores que condicionaron las relaciones hispano-mexicanas en este periodo determinaron las actividades del gobierno de Lázaro Cárdenas hacia la Guerra Civil Española y a la caída de la República, hacia el exilio español. De este modo, al estallar la Guerra Civil el gobierno cardenista se manifestó a favor de los republicanos, poniendo a su disposición fusiles y cartuchos que permitieron armar a las fuerzas republicanas que detuvieron la ofensiva franquista en Madrid. El material de guerra mexicano llegó a España en un momento crucial, debido a los crecientes problemas del gobierno republicano por adquirir armamento en los mercados internacionales. SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín y HERRERA LEÓN, Fabián, *Contra todo y contra todos. La diplomacia mexicana y la cuestión española en la Sociedad de Naciones, 1936-1939*, España, Idea Global, 2011, pp. 137, 180-182.

⁸² En la trayectoria mexicana de Renau se advierten tres etapas cronológicas: “[...] la primera abarca desde 1939 hasta 1946 y está dominada por las portadas para la revista marxista *Futuro* y algunos excelentes

Bardasano, Ramón Gaya, Miguel Prieto, Gabriel García Maroto, José García Narezo, Elvira Gascón y Francisco Moreno. A la mayoría de estos exiliados les fue difícil adaptarse al ambiente artístico mexicano y se mantuvieron firmes en sus polémicas, temáticas y visiones de la historia del arte, así como en sus actividades artísticas como la pintura de caballete, el cartel, la ilustración en revistas y escritos sobre la crítica de arte.⁸³ Así que la participación de estos artistas en el muralismo mexicano fue escasa, entre las que encontramos a José Luis Benlliure Galán que ejecutó en 1953 un mural con el tema de los pescadores vascos en el Hotel Elcano en Acapulco, Miguel Prieto en 1956 pintó *El hombre contempla el cielo* en el Observatorio Astrofísico de Puebla y José Renau Berenguer realizó en 1939, con David Alfaro Siqueiros, la obra *Retrato de la Burguesía* y para 1946 fue contratado por Manuel Suárez para pintar el mural *España hacia América* en el Hotel Casino de la Selva en Cuernavaca, el cual se concluyó en 1950.

Por otro lado, los sucesores de Lázaro Cárdenas -Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines- continuaron patrocinando murales y durante la década de 1940 y principios de 1950 el muralismo mexicano continuaba en un momento de esplendor, aunque no fue en esos años cuando se pintaron las obras más famosas de esta corriente artística. Por otra parte, la crítica nacional y extranjera reconoció lo que se consideró como el renacimiento de esta corriente artística, dando origen a las primeras obras escritas sobre este movimiento. De este modo, esta vanguardia dio prestigio a México por ser una manifestación reconocida internacionalmente. Sin embargo, la Escuela Mexicana de Pintura comenzó en declive entre las décadas de 1950 y 1960.⁸⁴

Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XX surgió una generación de artistas que buscaron separarse de la Escuela Mexicana de Pintura, así que el muralismo caracterizado por lo popular, nacional, indigenista, histórico y revolucionario empezó a

carteles políticos. La segunda, entre 1946 y 1950 [...], un período de transición en el que Renau se dedica sobre todo a la pintura mural, contrapunteada en todo caso con algunos carteles publicitarios. La última época, de 1950 a 1957, está marcada por el taller de diseño familiar Estudio Imagen y por el inicio de la serie de fotomontajes *The American Way of Life*, que no daría por finalizada hasta años después de su llegada a Berlín, ya avanzada la década de los setenta". FORMENT, Albert, "Josep Renau Vida y Obra", *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 53-54.

⁸³ CABAÑAS BRAVO, Miguel, "Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México", *Revista de Historiografía*, vol. VII, núm. 13, España, Universidad Carlos III de Madrid, 2010, p. 43.

⁸⁴ MANRIQUE, Jorge Alberto, "La crisis del muralismo", Jorge Alberto Manrique (Coordinador), *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo*, Vol. II, Tomo. 14, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, 1982, p. 2007.

desgastarse.⁸⁵ Ahora los valores postrevolucionarios comenzaban a perderse, dando origen a una nueva generación que promovía un arte con un contenido apolítico y que respondía al contexto cambiante de la época. Esto generó una ruptura definida por un cambio tanto formal como ideológico, que buscaba nuevas formas de percibir el arte y separarse de lo que había empezado como revolucionario y con el tiempo se había convertido en académico.⁸⁶

En relación a lo anteriormente mencionado, Rufino Tamayo señaló en la entrevista que le hizo Antonio Rodríguez en 1947, que el muralismo se encontraba en medio de un estancamiento y en una severa crisis creativa, expresando su inconformidad con la pintura de corte político que está en sus inicios había sido revolucionaria, pero con el tiempo se volvió obsoleto. Sus afirmaciones eran contundentes en contra de los principales representantes del muralismo mexicano, señalando que Rivera no había hecho nada que valiera la pena desde los murales de la Escuela de Agricultura en Chapingo; en tanto que Orozco, en su opinión, había decaído extraordinariamente y Siqueiros seguía haciendo lo mismo.⁸⁷

De modo que entre la década de 1950 y 1960 surgió una nueva generación de artistas mexicanos, entre los que destacó Rufino Tamayo cuya obra ya no tenía un carácter político, sino que buscaba lenguajes estéticos de acuerdo a su tiempo. La nueva situación que vivió el arte mexicano a partir de la década de 1960, llevó al muralismo a tomar otro rumbo, pero esto no significó que se dejaran de realizar murales, ya que actualmente se siguen ejecutando obras monumentales en distintas partes del país que son herencia del

⁸⁵ “A partir de la muerte del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, se planteó desde el Estado y sus instituciones la muerte también del muralismo dados sus "incómodos" contenidos políticos y sociales, al fomentar la apertura y entrada de un arte de "ruptura" totalmente apolítico y muy acorde al capitalismo. Así, de ser un arte de Estado que construyó y consolidó gran parte de los imaginarios colectivos de patria y nación, el muralismo mexicano se convirtió en un arte de resistencia y comenzó a crear nuevas rutas para su desarrollo en el espacio público. Replantando la relación intrínseca entre arte y política, el muralismo comenzó a generar desde los años setenta rutas multidisciplinarias y de acción directa sobre el espacio urbano, resignificando y replanteando un arte social construido desde la gente, con la gente y para la gente de manera comunitaria y colectiva, dándole en este sentido herramientas de construcción social y resistencia, como la ocupación de espacios urbanos planteados desde el arte público con todas las connotaciones políticas y sociales que esto conlleva dentro de un territorio específico”. CASTELLANOS, Polo, “Muralismo y resistencia en el espacio urbano”, *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 7, núm. 1, Universidad de Almería, 2017, p. 145.

⁸⁶ LUGO, Helena, “México en los 40 y 50: la generación de la ruptura”, 2013. <http://culturacolectiva.com/mexico-en-los-40-y-50-la-generacion-de-la-ruptura/#sthash.oq8ZHUYg.dpuf>. [Consultada el 28 de diciembre de 2015].

⁸⁷ RODRÍGUEZ, Antonio. “La pintura mexicana está en decadencia, dice Tamayo: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, en declive”, *El Nacional: Órgano oficial del gobierno de México*, México, 1947.

muralismo mexicano de la primera mitad del siglo pasado, como lo muestran las obras de José Luis Soto, Alfonso Villanueva Manzo o Ciro Artemio Constantino, por mencionar algunos.

I.3. El movimiento muralista mexicano trasciende las fronteras

Como hemos señalado, en la década de 1920 surgió en México una vanguardia pictórica que tuvo un impacto a nivel nacional e internacional, como fue el movimiento muralista mexicano. Esta corriente artística se puede considerar como la más trascendental que haya existido en México por haber sido un arte público y monumental con una función social, política, ideológica y cultural, así como también por las técnicas que se desarrollaron y las temáticas que escenificaron sus exponentes respecto al indigenismo, la lucha de clases, los lemas antimperialistas y antifascistas o las críticas a la sociedad burguesa, entre otros asuntos. Estos aspectos atrajeron la atención de artistas extranjeros durante la primera mitad del siglo XX como: Pablo O'Higgins, Isamu Noguchi, Holis Hoolbrook, Lundins Phipil, Robert Hansen, Marion y Grace Greenwood, Sheldon C. Schöneberg, Reuber Kadish, Ryah Ludins, Ion Robinson y Howard Cook por mencionar algunos.⁸⁸

Los artistas estadounidenses que llegaron a México estuvieron interesados por el panorama artístico, por el económico costo de la vida y por la posibilidad de encontrar un paisaje primitivo y una cultura antigua que en Estados Unidos era más difícil de hallar. En cierta forma, el territorio mexicano funcionó como un lugar para descubrir las tradiciones y la historia de América, como otra opción a la cultura europea, y en particular a la Escuela de París. Las temáticas que los pintores escenificaron se enfocaron, principalmente en: la Revolución Mexicana; los problemas rurales y el arte popular; el paisaje mexicano; el pasado prehispánico; la lucha por la justicia social y excluyeron de sus representaciones las imágenes que ofrecieran algún indicio de modernidad, de mecanización o de industrialización.⁸⁹

⁸⁸ PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, "Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)", *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 63, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, enero-junio 2016, p. 179.

⁸⁹ OLES, James, *Artistas norteamericanos...*, p. 4.

Muchos de los artistas estadounidenses que viajaron a México querían formar parte del movimiento artístico más sobresaliente, es decir, del muralismo mexicano. Algunos pintores tuvieron la oportunidad de aprender la fórmula del fresco hasta que cruzaron la frontera, como fue el caso de Marion y Grace Greenwood, mientras otros ya tenían un conocimiento previo de las técnicas y de los elementos de composición como Ben Shahn que asistió a Rivera mientras pintaba en el Rockefeller Center o bien, Reuben Kadish, quien fue ayudante de David Alfaro Siqueiros en California. Al respecto Kadish mencionó:

Yo trabajaba para Siqueiros durante bastante tiempo. Se encontraba en el sur de California durante la década de los años treinta. Trabajé con él como ayudante. Empecé cuando era estudiante y trabajaba hasta una posición en la que me dio un poco de responsabilidad, en el sentido de que empecé a pintar las cosas que eran suyas, ya sabes, a partir de sus diseños, que era una cosa muy simple de hacer con sus ideas en la pintura mural, la idea de una clase colectiva de esfuerzo. No hay demasiada complejidad en Siqueiros, cuando llegas a fin de cuentas [...] Él fue una influencia en mi vida.⁹⁰

En la década de 1930 David Alfaro Siqueiros no fue el único pintor mexicano que viajó a Estados Unidos sino también Diego Rivera y José Clemente Orozco. Las actividades pictóricas que realizaron estos tres muralistas provocaron un interés por parte de los estadounidenses por viajar a México para aprender y conocer los elementos básicos del muralismo.

A finales de 1930 llegó Diego Rivera a Estados Unidos con un contrato para pintar *La creación de un fresco, muestra de la construcción de una ciudad* en el instituto de Arte de San Francisco. En ese mismo año ejecutó *Alegoría a California* en el Luncheon Club. Entre 1932 y 1933 pintó *La industria de Detroit* en la ciudad de Detroit para el *Detroit Institute of Arts*⁹¹ y en la *New Workers School* realizó *Retrato de América*.⁹² Sin embargo, el proyecto para el *Rockefeller Center* fue el más polémico de Rivera debido a que integró a la composición el rostro de Lenin, provocando el descontento de los Rockefeller que solicitaron cambiar dicho personaje a lo que el artista se negó, así que se optó por pagarle el importe y lo eximieron del proyecto, tapando por un tiempo la obra y se destruyó el 9

⁹⁰ Oral history interview with Reuben Kadish, 1964 Oct. 22, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

⁹¹ LAURANCE, Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986, p. 7; SOUTER, Gerry, *Rivera*, México, Advaced Marketing, 2012, pp. 144 y 148.

⁹² LAURANCE, *Los muralistas mexicanos...*, p. 7.

de febrero de 1934. De modo que Rivera solicitó al gobierno mexicano un espacio para crear nuevamente esta pintura, otorgándole un muro en el Palacio de Bellas Artes.⁹³

Por otra parte, José Clemente Orozco fue invitado por José Pijol, director del Departamento de Historia del Arte del *Pomona College* para pintar en 1930 el mural *Prometeo*.⁹⁴ Posteriormente el director de la *New School for Social Research*, Alvin S. Johnson, le solicitó realizar un mural pero sin honorarios de por medio y como compensación tuvo la libertad de seleccionar el tema, así surgió *La Revolución Mundial*.⁹⁵ Un año después presentó sus obras en el *Dartmouth College*, impartió una conferencia y una demostración de la técnica al fresco dando origen al primer tablero –*Libertad*– de lo que sería su obra mural más importante en Estados Unidos, la cual se efectuó en la Biblioteca Baker.⁹⁶ Para esta comisión se optó por Orozco debido a que era considerado como un artista moderno y consciente de la realidad de su tiempo, además consideraban que su obra se adaptaba a los cambios ideológicos y sociales.⁹⁷ El 1940 pintó *Dive Bomber* en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, el cual representó la destrucción de la Segunda Guerra Mundial.⁹⁸

Por otro lado, David Alfaro Siqueiros llegó a Estados Unidos en 1932 como exiliado y fue donde tuvo contacto con materiales industriales y los medios técnicos para desarrollar un nuevo estilo que cambió la manera de hacer murales. Entre las innovaciones que realizó en la técnica del muralismo fue a través de la experimentar con la pistola de aire y cemento blanco para aplicarse al fresco, esto con la finalidad de crear una superficie adecuada para que murales en el exterior fueran resistentes a la lluvia, a la contaminación, al sol y otros factores que los podrían afectar.⁹⁹

El mural *Mitín en la Calle* (1931) fue la obra en la que Siqueiros comenzó a poner en práctica sus experimentos, que fueron el resultado del curso de pintura al fresco que

⁹³ PAQUETTE, Catha, “1932-1934. El hombre en la encrucijada, Centro Rockefeller, Nueva York y Palacio de Bellas Artes, México”, Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (Coordinadores), *Diego Rivera. Obra mural completa*, México, TASCHEN, 2007, p. 354-358.

⁹⁴ ARAGÓN LEIVA, Agustín, “Prometeo: El fresco de Pomona”, *Nuestra Ciudad*, núm. 6, México, 1930, p. 56.

⁹⁵ TIBOL, Raquel, *José Clemente Orozco...*, pp. 119 y 121.

⁹⁶ TIBOL, *José Clemente Orozco...*, pp. 124-125.

⁹⁷ “Orozco at Dartmouth: A symposium”, *The Arts Chapbooks*, núm. 4, 1933, p.1.

⁹⁸ FERNÁNDEZ, *Arte Moderno...*, p. 60.

⁹⁹ GOLDMAN, Shifra M. “Siqueiros en Los Ángeles”, Raquel Tibol (Coordinadora), *Los murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Americano Arte Editoriales, Landucci Editoriales, 1998, p.43.

había impartido en la *Chouinard School of Art*, pero al revelar la temática¹⁰⁰ provocó entre los espectadores, por un lado incomodidad y por otro interés por los experimentos plásticos. Este mural fue cubierto, aunque no quedó del todo claro los motivos, puesto que existen dos versiones: la primera consistió en que solamente fue una práctica y que el tiempo y la lluvia lo habían borrado. Sin embargo, en 2005 la Fundación *Siqueiros Legacy & Legend* localizó la ubicación de la *Chouinard School of Art* e hizo calas, donde encontraron colores rojos correspondientes a la camisa del orador, lo que indica que la pintura todavía se localiza en ese muro, aunque no se conoce la condición en la que se encuentra.¹⁰¹

El segundo mural que pintó Siqueiros en Los Ángeles fue *América tropical oprimida y destrozada por los imperialismos*,¹⁰² promovido por el dueño de la galería Plaza Art Center, F. K. Ferenz, quien conoció la obra del mexicano y deseaba un mural de él en el *Italian Hall*. El tercer mural que ejecutó fue *Entregamiento de la burguesía mexicana en manos del imperialismo* en California (1932) por encargo de Dudley Murphy, en un muro al exterior en una casa particular en Santa Mónica. Al concluir esta pintura, Siqueiros tuvo que salir de Estados Unidos puesto que su permiso había expirado y no lo podía renovar debido a que lo consideraban peligroso por las actividades plásticas consideradas como subversivas.¹⁰³

En febrero de 1933, Siqueiros se encontraba en Argentina donde realizó el mural *Ejercicio Plástico* en la casa de Natalio Botana en la ciudad de Don Torcato. Para esta pintura Siqueiros utilizó la pistola de aire, aerógrafo, cámara cinematográfica, cámara fotográfica, proyector de cuerpos opacos, proyector de cine y pinturas industriales, además integró nuevos elementos, como cemento negro o gris en lugar del blanco, y

¹⁰⁰ En esta pintura Siqueiros representó la lucha por mejorar las condiciones laborales en Estados Unidos, que atravesaban por un momento crítico debido al desempleo provocado por la Gran Depresión, la cual afectó principalmente a latinos y afroamericanos. También hizo una crítica al racismo, a las leyes y costumbres del sur del país, ya que fue esa región donde resurgió el Ku Klux Klan, movimiento político-religioso que se desarrolló principalmente en el sur presentando hostilidad hacia los católicos, extranjeros y negros. GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 45-46.

¹⁰¹ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 46.

¹⁰² En este mural Siqueiros escenificó la eterna lucha de los pueblos contra el imperialismo, temática que no complació a la dueña del edificio, la señora Sterling exigió a Ferenz que cubriera la parte del mural que era visible desde la calle, posteriormente mandaría tapar toda la pintura. GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 50.

¹⁰³ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 49-50; 56-57.

empleó el silicón marca Keimfarben para protegerlo, lo cual determinó la resistencia de la obra con el paso del tiempo, pese a que se encontraba en un sitio cerrado y húmedo.¹⁰⁴

Posteriormente Siqueiros regresó a Estados Unidos como integrante de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, dos semanas después ya había organizado a un grupo de artistas, entre los que encontraban Jackson Pollock, Sanford McCoy, Harold Lehman, Axel Horr, George Cox, Louis Ferstardt, Clara Mahl, Luis Arenal, Antonio Pujol, Conrado Vázquez, José Gutiérrez y Roberto Berdecio, con los que realizó el proyecto *Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory Moderns Techniques in Art*. Este taller tenía como objetivo investigar nuevas técnicas que se pudieran emplear en la pintura, dejando de lado el óleo y empezando a utilizar la piroxilina y el montaje de materias sólidas en la superficie.¹⁰⁵

Cabe mencionar que fue precisamente durante este lapso que Siqueiros tuvo contacto con los españoles Rafael Alberti y María Teresa León, quienes lo incitaron a viajar a España con el propósito de producir material pictórico y gráfico propagandístico que la Guerra Civil requería, partiendo hacia España en enero de 1937.¹⁰⁶ La participación de Siqueiros en este conflicto bélico fue significativa, ya que para ese momento era considerado uno de los artistas más destacados del muralismo, así que su presencia en España no pasó desapercibida y en la revista *Nueva Cultura* se publicó una biografía de su actividad artística y política. Pero Siqueiros no se dedicó únicamente a actividades propias de la guerra, sino que también impartió la conferencia *El arte como herramienta de lucha* en la Universidad de Valencia, a través del Director General de Bellas Artes, José Renau,¹⁰⁷ tema que analizaremos más adelante.

Después de haber participado Siqueiros en la Guerra Civil española regresó a México en 1939, mismo año en que comenzó a trabajar en el mural *Retrato de la Burguesía* en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Esta obra se ejecutó en colaboración entre artistas mexicanos y españoles que no sucedió de forma frecuente, en parte porque la mayoría de los exiliados no se involucraron tanto en la discusión de las tendencias sociales del arte de México, dedicándose más a la pintura de caballete y a la

¹⁰⁴ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 64.

¹⁰⁵ LAURANCE, *Los muralistas mexicanos...*, p. 228; FERNÁNDEZ, *Arte Moderno...*, p. 71

¹⁰⁶ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 71.

¹⁰⁷ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, "El muralismo mexicano y los artistas del exilio español", Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 14, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 63-64.

ilustración.¹⁰⁸ Para 1941 Siqueiros viajó a Chillán, Chile, donde pintó *Muerte al invasor* utilizando piroxilina sobre masonite y celotex montado en bastidores metálicos semielípticos que unen dos muros paralelos con el techo. Posteriormente realizó una gira por Perú, Ecuador, Colombia, Panamá y Cuba para dictar conferencias sobre la propuesta del arte como herramienta de guerra que había estado desarrollando desde el periodo que pasó en España.¹⁰⁹

Así que David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco, expusieron sus códigos estético-políticos en Estados Unidos y en Latinoamérica, estimulados por el contraste entre la potencia tecnológica del industrialismo y la profundidad de las crisis económicas y sociales de la década de 1930. Esta intervención de los muralistas produjo un impacto sobre la discusión estadounidense en torno al arte público, alimentado por la polémica provocada por el contenido ideológico de los frescos de Rivera y Siqueiros que provocó un amplio rechazo.¹¹⁰ En este sentido, la presencia de estos tres artistas mexicanos en el extranjero, provocó el interés de otros artistas foráneos que viajar a México para pintar murales.

CONCLUSIÓN

Este primer capítulo tuvo como propósito mostrar el ambiente artístico-cultural que se desarrolló en el México posrevolucionario a través de los proyectos culturales promovidos por José Vasconcelos, lo cual nos permitió identificar que estos no quedaron en el olvido por sus sucesores en la Secretaría de Educación Pública ni por los presidentes posteriores a Álvaro Obregón, sino que fueron retomados y en algunos casos, se modificaron para que se ajustaran al discurso político del gobierno en turno. En este sentido observamos que se fueron integrando a las escuelas, talleres y centros artísticos a

¹⁰⁸ LAURANCE, *Los muralistas mexicanos...*, p. 8; ARTEAGA, Agustín, "Siqueiros, Maestro de las formas", Raquel Tibol (Coordinadora), *Los Murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Americano Arte Editores, Landucci Editores, 1998, p. 35; CABAÑAS BRAVO, Migue, "El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano", *X Jornada del Arte. El Arte Español del Siglo XX. Su Perspectiva la Final del milenio*, Madrid, España, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigación Científica, 2001, p. 300.

¹⁰⁹ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 85, 94 y 98.

¹¹⁰ RIGUZZI, Paolo y DE LOS RÍOS, Patricia, *Las Relaciones México-Estados Unidos 1756-2010. II ¿Destino no manifiesto? 1867-2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2012, p. 274.

los obreros y campesinos de las zonas conurbadas, pero ya no desde un discurso de la alta cultura como lo proponía Vasconcelos, sino a partir de una perspectiva marxista y socialista. Cabe mencionar que estos proyectos culturales van a tener una influencia para los que se van a desarrollar posteriormente en la Segunda República española.

Esta investigación nos permitió advertir que el gobierno de Calles y el periodo del Maximato imprimieron en los proyectos culturales un discurso de izquierda en favor del sector obrero y campesino, lo cual se contradecía con algunas acciones que tomaron contra los grupos de postura ideológica socialista y marxista, como sucedió con los muralistas que -como David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerra- fueron privados de comisiones murales y tampoco se toleraron temáticas de esa índole. Así que podemos comprobar que durante este lapso el movimiento muralista mexicano, que surgió en 1922 como parte del proyecto cultural vasconcelista, no formó parte de los proyectos culturales del régimen de Calles, ni del Maximato, sino que fue visto como un enemigo del gobierno que debía ser combatido por las críticas que muchos muralistas hacían de este o bien, para ser contratados para llevar a cabo alguna comisión gubernamental, como fue el caso de Diego Rivera, debían acatar lo solicitado; podemos decir que fue precisamente durante esta época que Rivera pintó su obra mural más importante y por la que paso a la historia.

En este sentido podemos decir que el gobierno mexicano era el principal promotor del muralismo, así que no es de extrañar que durante el régimen de Calles y del Maximato muchos artistas tuvieran que buscar otros lugares de la República Mexicana o bien del extranjero, para pintar murales. Podríamos decir que esto se debió, en gran medida, a que las obras que realizaban estos artistas no estaban dirigidas a legitimar ni reafirmar al gobierno en turno, puesto que en lugar de ello criticaban el abandono por las sucesivas administraciones del programa social de la Revolución. Lo contrario pasó con el gobierno cardenista, cuyo programa económico y social de carácter progresista y nacionalista coincidían en buena media con las ideas de los muralistas.

En este capítulo logramos identificar que los primeros murales que se pintaron como parte de los proyectos culturales de Vasconcelos no formaba parte todavía de un movimiento artístico con características determinadas, sino que esto se desarrolló a partir de la fundación del Sindicato de Trabajadores Técnicos Pintores y Escultores que al redactar el manifiesto dejaron plasmado el rumbo que tomaría esta corriente artística que se convirtió en la más sobresaliente e importante en México del siglo pasado y que continua vigente. De este modo, con el paso del tiempo el muralismo mexicano fue

adquiriendo un sentido social y político desde una concepción socialista y marxista, pero sin dejar de lado las ideologías nacionalistas posrevolucionarias y la raíz indígena. Sin embargo, los artistas que formaron parte de esta corriente pictórica también tuvieron contradicciones, por ejemplo, Diego Rivera que era marxista pintó para dos de las familias estadounidenses más poderosas y emblemáticas del capitalismo americano: los Ford y los Rockefeller, aunque la obra que pintó para estos últimos fue destruida, lo cual provocó el descontento de los integrantes del Partido Comunista Mexicano y su expulsaron de este.

Por otra parte, descubrimos en este capítulo que el muralismo mexicano tuvo un indudable impacto en Estados Unidos a través de las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, quienes fueron contratados para decorar desde instituciones educativas hasta casas particulares. Cabe destacar que fue precisamente en este país y como en Latinoamérica donde Siqueiros tuvo la oportunidad de experimentar con materiales industriales como la piroxilina, el aerógrafo, las cámaras fotográficas y cinematográficas que van a dar una importante contribución al muralismo. Por otro lado, tuvo contacto con dos españoles republicanos que lo incitaron para retratar a través del arte lo que estaba pasando España, viaje que fue clave para tener contacto con uno de los diseñadores gráficos más importantes de ese país, José Renau.

CAPÍTULO II

JOSÉ RENAU BERENGUER: DE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA AL EXILIO EN MÉXICO

En 1920, al término de la fase armada de la revolución mexicana fue electo presidente Álvaro Obregón, cuyo gobierno fue el promotor de los proyectos culturales enfocados a combatir el analfabetismo de las zonas rurales del país, los cuales fueron desarrollados por José Vasconcelos que estaba al frente de la Secretaría de Educación Pública, entre los que destacaron el muralismo y las misiones culturales. La experiencia del México posrevolucionario en materia cultural sirvió de modelo para los programas pedagógicos que desarrolló la Segunda República española, además ambos países tenían una afinidad política e ideológica.

Esto explica la relación entre México y España al estallar la Guerra Civil, debido a que el gobierno cardenista proporcionó a los republicanos material bélico, respaldó diplomáticamente su causa en la Sociedad de Naciones, sirvió en varias ocasiones de intermediario para burlar el bloqueo del comité de no intervención y varios mexicanos se incorporaron como voluntarios en las brigadas para lucha contra los nacionales, como fue el caso de los artistas David Alfaro Siqueiros y Antonio Pujol, quienes participaron en campo de batalla y en actividades artístico-culturales.

Al terminar la Guerra Civil con el triunfo de los sublevados, los republicanos tuvieron que salir de España y buscar asilo político, siendo México uno de los países que acogió a un considerable número de españoles entre los que se encontraba la familia de José Renau Berenguer. Este artista tuvo una participación activa durante la Segunda República como diseñador gráfico y en la elaboración de propaganda, a través del cartel y del fotomontaje político, hasta su participación como funcionario gubernamental durante el conflicto bélico como el de Director General de Bellas Artes.

En este sentido, el presente capítulo tiene como primer objetivo estudiar, *grosso modo*, las relaciones entre México y la Segunda República española a través de las misiones culturales y pedagógicas, así como las actividades artístico-culturales que se llegaron a efectuar durante la Guerra Civil entre mexicanos y españoles, con la finalidad

de observar las afinidades que estos dos países tenían en relación a la cultura y las artes. Este contexto nos lleva a nuestro segundo propósito, que consiste en investigar la relación entre la militancia política y el compromiso social del arte de Renau, así como su interés por el muralismo. De modo que se pretende identificar la participación de David Alfaro Siqueiros en el conflicto bélico y su relación con José Renau como Director General de Bellas Artes, con la finalidad de evidenciar el motivo por el cual cruzó Renau la frontera hacia Francia y qué circunstancias mediaron su posterior exilio político en México, en donde comenzó una nueva etapa de su carrera artística como pintor muralista.

II.1. El arte y la cultura durante la Segunda República española

II.1.1.- La relación de México y la Segunda República española a través de las misiones culturales y pedagógicas

“En la noche del martes 14 de abril de 1931, desde los balcones del Ministerio de Gobernación era proclamada en Madrid la Segunda República Española”.¹ Los primeros dos años de vida republicana, los gobiernos de la coalición republicano-socialista emprendieron una serie de reformas políticas que afectaron en gran medida al Ejército, al sector agrario y a la Iglesia,² provocando una separación entre esta última y el Estado. Esto generó una serie de problemas de orden público, múltiples protestas, insurrecciones campesinas y el primer intento de un golpe militar contra la República. Estos

¹ FERRERY, Álvaro, “La Segunda República. A) El Bienio (1931-1933)”, Francisco Javier Paredes Alonos (Coordinador), *Historia Contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelona, España, Editorial Ariel, 1996, p. 515.

² En México durante el gobierno de Plutarco Elías Calles se suprimió la participación de la Iglesia Católica en la formación de los jóvenes mexicanos, es decir, se prohibió que las instituciones religiosas intervinieran en la educación, se penalizaron las manifestaciones públicas del culto católico y se exigió la subordinación de la Iglesia al Estado. Estas restricciones dieron origen a la guerra cristera que duró tres años, provocando una división en la población mexicana e incrementando la enemistad contra las escuelas y los profesores rurales partidarios del Estado laico. Cabe mencionar que durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas se estipuló en el artículo tercero Constitucional una educación socialista, la cual se había venido proyectando desde el callismo y el Maximato. Los gobiernos posrevolucionarios llevaron a cabo una serie de reformas no solamente en lo referente a la Iglesia, sino también en el tema agrario. FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus historia, Secretaría de Cultura 2002-2008, Michoacán, 2005, p. 350.

acontecimientos marcaron la evolución del gobierno republicano durante los dos primeros años.³

La llegada de la Segunda República significó un nuevo período de cambios legislativos, sociales, políticos y culturales. Entre las obligaciones del nuevo gobierno se encontraba garantizar el acceso a la cultura y la educación, lo cual quedó plasmado en el artículo 48 de la Constitución de 1931: “El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado, y lo prestará mediante instituciones enlazadas por el sistema de la escuela unificada”.⁴ Es decir, la experiencia cultural española estuvo ligada a la educación, ya que desde un inicio se consideró que era necesario un cambio en esta, debido a que la Iglesia tenía el monopolio y fue necesario fortalecer la oferta educativa del Estado, pero no solamente en lo ideológico y pedagógico sino también ampliando su cobertura.⁵ En este sentido, se buscó construir un sistema que formara a los nuevos ciudadanos españoles a través de la educación pública en todos los niveles, la alfabetización en las regiones aisladas y la producción artística.⁶

Para lograr lo propuesto se estableció el Patronato de las Misiones Pedagógicas, diseñadas por Manuel Cossío, que fueron una obra colectiva conformada por pedagogos, pero realizada por artistas, maestros, inspectores de enseñanza, universitarios, profesores, académicos y políticos. Las actividades de las Misiones se centraron en tres elementos: 1) la cultura general que se desarrolló a través de la creación de servicios de bibliotecas; museos del pueblo; servicio de cine y proyecciones fijas; coro y teatro del pueblo; servicio de música; 2) la orientar pedagógicamente a los profesores que consistió en realizar visitas a las escuelas rurales con la finalidad de conocer sus necesidades e impartir lecciones prácticas, cursos y realizar excursiones educativas que otorgaran mayores recursos teóricos y metodológicos a los docentes; 3) la educación ciudadana que se reforzaba por

³ CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Historia de España del siglo XX*, Ariel Historia, 2009, editor digital Titivillus, p. 105.

⁴ MARTÍNEZ RUS, Ana, *La política del libro sobre la Segunda República: socialización de la lectura*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, España, 2001, p. 17.

⁵ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, El Colegio de México, México, 2009, p. 50.

⁶ SERRANO MIGALLÓN, *La inteligencia peregrina...*, p. 49.

medio de conferencias y reuniones públicas en las cuales se debatía sobre la democracia, el sufragio universal, la estructura del Estado entre otros temas.⁷

Por otra parte, el gobierno republicano mandó comisionados a la Unión Soviética y México, con la finalidad de estudiar los procedimientos de enseñanza para aplicarlos al sistema educativo español.⁸ En este sentido, los pedagogos españoles observaron que los bolcheviques intentaron llevar a cabo una revolución cultural, casi inmediatamente después de realizar la revolución política por medio del teatro, asociaciones deportivas, periódicos, emisiones de radio, escuelas y sindicatos que tenían como objetivo transmitir los nuevos valores socialistas.⁹ Al mismo tiempo, prestaron atención al México posrevolucionario, así que el primer ministro de Educación de la República, Marcelino Domínguez, mandó en septiembre de 1931 un emisario anónimo al territorio mexicano, con el fin de estudiar los proyectos culturales. Este, en su informe, señaló que se contaba con un método para incorporar al indígena a la cultura, y que se podría aplicarse en los sectores de Marruecos y a las comunidades rurales de España, principalmente a las poblaciones no castellanas de Galicia y del País Vasco.¹⁰

Los proyectos culturales más importantes que se desarrollaron en México y España fueron las misiones culturales y las pedagógicas respectivamente, las cuales estuvieron inspiradas en los misioneros que viajaron a los lugares más apartados de la Nueva España para evangelizar a los indígenas, pero ahora la comisión era erradicar el analfabetismo a través de la cultura y la educación, no obstante, los métodos que utilizaron ambos países se desarrollaron de forma distinta. En el caso de la Segunda República Española se dio a través de lecturas de poemas clásicos y contemporáneos; bibliotecas ambulantes para despertar el interés por la lectura; el cine permitiría conocer cómo era la vida en España y en el extranjero, además de enseñar a las masas sobre higiene y tecnología; las obras de teatro y los grupos corales como instrumentos didácticos para la reforma social y finalmente, los museos ambulantes donde se

⁷ LÓPEZ COBO, Azucena, "Por caminos de piedras, charcos y olvido. Repertorio de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República española", *Pandora: revue d'études hispaniques*, núm. 7, 2007, pp. 83, 88-89.

⁸ HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, España, Editorial Crítica Constante, 2003, p. 63.

⁹ Los límites del arte y la cultura estaban enfocados en escenificar la utopía estalinista, los cuales se fijaron en una realidad idealizada del socialista y de las grandes hazañas para la construcción del socialismo, además era Stalin quien determinaba los contenidos temáticos. OVERY, Richard, *Dictadores. La Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin*, España, Fábulas Tusquets Editores, 2012, p. 413.

¹⁰ HOLGUÍN, *República de Ciudadanos...*, p. 66.

presentaban reproducciones de las obras pictóricas de los artistas españoles más importantes.¹¹

En el caso de México, las misiones culturales, durante el obregonismo, buscaban la fundación de escuelas rurales para extender la educación básica en el país, cuyo objetivo era la alfabetización de estos sectores a los indígenas y campesinos, así como promover el civismo y el patriotismo en los lugares más recónditos del territorio mexicano.¹² Para el gobierno de Calles y el periodo del Maximato estas buscaron integrar también a los obreros a ese proyecto nacional a través de actividades prácticas por medio de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las Escuelas de Escultura y Talla Directa, así como los Centros Populares de Enseñanza Artística Rural.

Las misiones culturales en México y las misiones pedagógicas en España tenían un objetivo en común, combatir el analfabetismo e integrar al sector rural a los ideales posrevolucionario o bien republicanos, lo cual les permitió a ambos países reafirmar y legitimar el nuevo gobierno. Cabe mencionar que también llegaron a tener estos proyectos sus limitaciones, puesto que no lograron erradicar el analfabetismo, como lo habían planteado, ya que, en el caso de los republicanos españoles solamente se establecían en los pueblos por un tiempo y después se marchaban con las bibliotecas, teatros, cines y museos provocando resultados limitados. En el caso de México, esto se debió a que el territorio era demasiado extenso como para que llegaran a cada rincón los maestros rurales. Sin embargo, en este país se continuaron desarrollando este tipo de proyectos culturales durante toda la primera mitad del siglo XX y continúan vigentes hasta la actualidad. En el caso de España estos fueron suspendidos con el ascenso de Franco, ya que la visión cultural que el nuevo régimen tenía contrastaba con la de los republicanos.

II.1.2.- Arte y cultura durante la Guerra Civil española

En las elecciones de febrero de 1936 salió triunfante la coalición del Frente Popular, de modo que Manuel Azaña y los republicanos de izquierda volvieron al gobierno en medio de un clima de creciente polarización y de violencia política, que llevó a los sectores

¹¹ HOLGUÍN, *República de Ciudadanos...*, pp. 68-69.

¹² FLORES FLORES, Oscar, "De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos (1920-1935)", Lilia Fernández Flores (Coordinadora), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 112; FLORESCANO, *Imágenes de la patria...* p. 304.

conservadores derrotados en las urnas a apoyar un golpe de Estado del 17 de julio, dirigido por el general José Sanjurjo, que murió en un accidente aéreo cuando iba a hacerse cargo del levantamiento, quedando en su lugar el general Francisco Franco, que acabaría por convertirse en la cabeza del bando nacionalista.

La división del ejército y las fuerzas de seguridad impidieron el triunfo inmediato de la rebelión militar y desembarcó en una Guerra Civil. Este hecho pareció favorecer a los republicanos, ya que, al conservar los grandes centros urbanos de Madrid, Valencia y Barcelona en su poder, mantenían el control de la industria y las aéreas más desarrolladas del país. El conflicto español se internacionalizó rápidamente cuando los sublevados pidieron y recibieron aviones de Hitler y Mussolini para transportar sus tropas de la Legión Extranjera y el Ejército de África desde el estrecho de Gibraltar hasta España, el cual estaba patrullado por los buques de guerra de la Marina republicana para evitar que Franco cruzara con sus tropas.¹³

Los republicanos también buscaron apoyo internacional con Francia y Gran Bretaña, pero en lugar de brindar alguna ayuda ambas potencias impulsaron el Tratado de No Intervención, el cual prohibía a los gobiernos europeos que firmaron, con la excepción de Suiza, enviar material bélico a España. En la práctica este acuerdo no funcionó, ya que Italia y Alemania continuaron brindando apoyo militar y decenas de miles de combatientes a los sublevados, de modo que el Tratado solamente actuó en contra de la República. El gobierno republicano, por su parte, contó desde septiembre con la ayuda de la Unión Soviética,¹⁴ que envió grandes cantidades de armamento y asesores evitando una rápida derrota militar que fueron pagados con las reservas de oro del país.¹⁵

Por otra parte, la Unión Soviética no fue el único país que brindó ayuda a la República, pues México desde los primeros días de agosto envió fusiles y víveres, aceptando como pago las pesetas españolas y se negó a aceptar las propuestas franco-británicas del Tratado de No Intervención, ya que consideraba la ventaja que ofrecía a los sublevados. El presidente mexicano en turno, Lázaro Cárdenas, no creía que fuera una

¹³ GRAHAM, Helen, *Breve historia de la Guerra Civil*, España, Espasa Libros, 2013, p. 45; JACKSON, Gabriel, *La República Española y la Guerra Civil*, España, Editorial Planeta, 2015, p. 266.

¹⁴ Desde 1931 España y la Unión Soviética no habían intercambiado embajadores, aunque estuvieron a punto de hacerlo en 1933 pero no fue posible hasta la victoria del Frente Popular, cuando Marcel Rosenberg llegó a Madrid como primer embajador soviético de la República. Los soviéticos no tenían ningún interés económico o estratégico con España, pero veían este país como el único de Europa cuyas condiciones se parecían más a las de Rusia, y podría seguir la línea de ellos. JACKSON, *La República Española...*, pp. 276-277.

¹⁵ GRAHAM, *Breve historia...*, pp. 61 y 67.

política apropiada el mostrarse neutral entre el gobierno legítimo y un golpe militar,¹⁶ de modo que la administración cardenista se mostró abiertamente en favor de los republicanos, como quedó claro en su informe del 1° de septiembre de 1936, en el cual anunció que México había vendido armas a la República española. Sin embargo, el papel de este país no solamente se ciñó al envío de pertrechos de guerra, sino que intervino como agente de compras con otros países.¹⁷

Cabe mencionar que también llegaron voluntarios de varios países para integrarse a las Brigadas Internacionales,¹⁸ tanto a favor de los sublevados como de los republicanos. En el caso de estos últimos contaron con la participación de mexicanos entre los que se encontraba Aníbal Gobucio que tenía grado de teniente coronel y se distinguió como artillero en la defensa inicial de Madrid; Juan B. Gómez que obtuvo el grado de coronel y durante los primeros meses de la guerra mandó el 20 Batallón Internacional y fue Jefe de la 15 Brigada; Roberto García con el grado de mayor y fue Jefe del Estado Mayor de la 46 Brigada.¹⁹ Además, México durante el conflicto bélico acogió a un gran número de exiliados, siendo en 1937 la primera migración española a este país con la llegada de los infantes que se internaron en la Escuela España-México en Morelia, capital del estado de Michoacán.

Por otra parte, la colaboración de México a favor de los republicanos españoles, fue también a través del arte. En este sentido, una delegación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, encabezada por José Mancenido, participaron en el II Congreso de Escritores Antifascistas y llegaron a Madrid el 3 de septiembre de 1937, siendo recibidos por Miaja.²⁰ Entre los propósitos de la Liga en España se encontraba el de

¹⁶ JACKSON, *La República Española...*, p. 278.

¹⁷ MATESANZ, José Antonio, "De Cárdenas a López Portillo: México ante la República Española, 1936-1977", *estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 8, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980, pp. 185 y 187.

¹⁸ Al comenzar la Guerra Civil se integraron voluntarios extranjeros para combatir con los republicanos, pero la mayoría de ellos acabaron por agruparse en unidades pequeñas que desaparecieron pronto y posteriormente, se fueron creando las Brigadas Internacionales. Es decir, para luchar contra los militares sublevados, la República se vio obligada a sostener una guerra sin disponer de un ejército, así que el primer intento de formar uno estuvo a cargo de Largo Caballero en septiembre de 1936, creando el Ejército Popular estructurado en brigadas mixtas, batallones y compañías. No obstante, también llegaron fuerzas extranjeras para combatir a favor de Franco. CARDONA, Gabriel, "Las brigadas internacionales y el Ejército Popular", Manuel Requena Gallego (Coordinador), *La Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 71 y 74.

¹⁹ Acervo Documental de la Sala de Arte Público Siqueiros (en adelante ADAPS), "Memorandum al Señor Presidente de la República, Gral. Lázaro Cárdenas", exp. 13.1.143.

²⁰ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, "El muralismo mexicano y los artistas del exilio español", Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 14, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones

“organizar una exposición de arte antifascista mejicana y una serie de conferencias mediante las cuales se daría a conocer al pueblo madrileño los esfuerzos del Gobierno y de las organizaciones antifascistas de [México] y en favor del pueblo español”.²¹ Entre las exposiciones que se presentaron encontramos *Cien años de arte revolucionario* en Madrid y *Cien años de grabados políticos en México* en Valencia, siendo esta última ciudad la nueva sede del Gobierno republicano y ahí José Renau, en su calidad de Director General de Bellas Artes, recibió la comitiva mexicana en la que se encontraba el diplomático y pintor Fernando Gamboa.²²

La exposición *Cien años de Arte Revolucionario Mejicano* se inauguró el 15 de septiembre de 1937 en la sala de la Asociación Española de Amigos de México, en la cual se reunieron litografías, pinturas y grabados originales de artistas mexicanos que iban desde Guadalupe Posada hasta Luis Arenal, Everardo Ramírez y Leopoldo Méndez. Las obras que se presentaron reflejaban la realidad de la vida y las luchas del pueblo mexicano, así como los problemas internacionales y se presentaron algunas pinturas murales que recientemente se habían ejecutado en centros escolares y obreros mexicanos. Al mismo tiempo se organizaron conferencias impartidas por escritores y artistas de la Delegación en colaboración con los intelectuales antifascistas españoles. Entre las ponencias se encuentra la de Juan de la Cabada sobre la lucha contra el fascismo en México; se presentó un concierto bajo la dirección del compositor Silvestre Revueltas; María Teresa León cantó unas impresiones de México y se contó con la asistencia de los poetas Langston Hughes, Octavio Paz, María Luisa Vera y Carlos Gutiérrez Cruz entre otros.²³

La revista *Nueva Cultura*, en su número de agosto-octubre de 1937, estuvo dedicada al pueblo mexicano y escribieron Juan Marinello, Octavio Paz, José Mancisidor y Julio Álvarez del Vayo, además se ilustró con imágenes de los murales *Peón herido* y *Mercado* de Diego Rivera localizados en la Secretaría de Educación Pública; *La trinchera* y *Soldaderas* de José Clemente Orozco que se encuentran en la Escuela Nacional

Estéticas, 2010, p. 65; “La Delegación de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios llegó ayer a Madrid”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, año. II, núm. 457, Madrid, sábado 4 de septiembre de 1937.

²¹ “La Delegación de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios llegó ayer a Madrid”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, año. II, núm. 457, Madrid, sábado 4 de septiembre de 1937.

²² RENAÚ, Carlos, *Josep Renau. Carteles de cine*, México, Lozano Hermanos, 2014, p. 27.

²³ *El Socialista. Órgano del Partido Socialista Obrero*, año. LII, núm. 8.571, Madrid, miércoles 15 de septiembre de 1937, p. 2; “La exposición de artes plásticas mejicanas”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIII, núm. 10.715, Madrid, 12 de septiembre de 1937, p. 9; “Una Exposición interesante. ‘Cien años de Arte Revolucionario Mejicano’”, *Crónica*, año. IX, núm. 412, Madrid, 3 de octubre de 1937.

Preparatoria; un detalle del mural de Julio Castellano en la Escuela Primaria de Coyoacán; los bocetos de los murales de Pablo O'Higgins para el Mercado Abelardo L. Rodríguez, los bosquejos de Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa y Pablo O'Higgins para los talleres gráficos *La Nación*, así como con los grabados de Chávez Morado.²⁴

Entre los participantes de los artistas mexicanos en actividades artísticas y culturales encontramos también a David Alfaro Siqueiros que, como veremos más adelante, impartió una conferencia en la Universidad de Valencia por invitación del Director General de Bellas Artes, José Renau. Cabe mencionar que Siqueiros y los artistas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios²⁵ llevaron a México carteles y fotomontajes de Renau que se publicaron en las revistas *Futuro*, *Lux* y *Documental*, los cuales también se presentaron en la exposición montada por Fernando Gamboa y José Chávez Morado en el vestíbulo del Pabellón de Bellas Artes en febrero de 1938 en apoyo a la República española. De este modo, la obra de Renau se comenzó a dar a conocer en México, antes de su llegada al país como exiliado político.²⁶

Renau, por otra parte, para el estallido de la Guerra Civil ya era un artista consolidado por su trabajo gráfico, con una conciencia del rol social y político del cartel y de su importancia en las artes plásticas, lo que lo llevó a desarrollar una permanente investigación de las renovaciones técnico-estéticas, relacionadas con la función social que le sirvió de base a su producción artística.²⁷ En este sentido, el cartel de propaganda durante este periodo del conflicto bélico tuvo una producción formidable, como instrumento de difusión ideológica y acción urbana de contenido político, en favor de la defensa del pueblo y la patria frente a un agresor.²⁸ De modo que la gramática de los textos de los carteles se desarrolló en dos estilos:

²⁴ *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, año. III, núms. 6-7-8, agosto-septiembre-octubre, Valencia, 1937.

²⁵ Al disolverse la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios algunos miembros, como Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce, fundaron el Taller de la Gráfica Popular también inserto en un discurso revolucionario de izquierda, a favor de los movimientos sociales de México como de otras partes del mundo. En este sentido, la producción del Taller se compone de obra gráfica "sobre la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y la lucha contra el fascismo y nazismo, así como la posición crítica y social en México y el apoyo a partidos de izquierda, los sindicatos y la búsqueda de la democracia". "Revisan 80 años del Taller de la Gráfica Popular con exposición", *Cultura*, Crónica.com.mx, 05 de diciembre de 2017, [en línea] <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1055353.html> [consultado el 18 de agosto de 2019].

²⁶ RENAÚ, *Josep Renau...*, p. 27.

²⁷ FERRÉ, Facundo Tomás, *Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española*, Valencia, España, Ayuntamiento de Valencia, Delegación Municipal de Cultura, 1986, p.27.

²⁸ EGUIZÁBAL, Raúl, *El cartel en España*, España, Ediciones Cátedra, 2014, p. 159; TOMÁS, Facundo, "Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas", *Olivar: revista de literatura y cultura española*, Argentina, año. 7, núm. 8, 2006, p. 64.

Por una parte a la fraseología política que se acuña ante las elecciones de febrero de 1936 en que se produjo la definitiva superación de la dialéctica de las formas de gobierno (*República-Monarquía*) característica de la II República y su sustitución por la dialéctica ideológica (*Marxismo-Fascismo*) o de la lucha de clases (*Proletario-Burgués*). Por otra, a la dinámica interna que la propia Guerra Civil iba generando a través de las necesidades que la contienda planteaba: desde el madrileño *No pasarán* de noviembre del 36 a la lucha contra los bulos o el aumento de la producción. Y a una progresiva uniformización del lenguaje político en una sola dirección.²⁹

Los carteles no fueron el único medio de propaganda que utilizaron los republicanos durante la Guerra Civil, sino que también se apoyaron en los periódicos murales, en los que se difundían las noticias que llegaban de los frentes.³⁰ El 10 de mayo de 1938 la agrupación *Cultura Popular* convocó al primer Concurso-Exposición³¹ de periódicos murales “donde se ve el trabajo cultural y cómo se va capacitando nuestro pueblo antifascista”.³² Los periódicos murales que participaron en el certamen se expusieron en el local de la Asociación Española de Amigos de México y al mismo tiempo, se disertaron poemas, se impartieron conferencias y charlas a cargo de José Serrano Batanero, María Teresa León, Alcázar Fernández y Rafael Alberti por mencionar algunos, así como la presentación de la banda de la séptima división.³³

Los telones fueron otro medio de propaganda que implementaron los republicanos, pero estos únicamente se emplearon en ocasiones especiales que se colocaban en espacios cerrados y eran de grandes dimensiones. Por ejemplo en el mitin que se celebró en el Monumental Cinema a favor de la defensa de Madrid, organizado

²⁹ DE BUSTOS, Eugenio, “Prologo”, *Exposición de carteles de la Guerra Civil Española*, Salamanca, España, Caja de Ahorros, 1980, p. 6.

³⁰ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “Los murales efimeros de la Guerra Civil Española”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 12, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 99.

³¹ En el acto de clausura del Concurso-Exposición se premiaron “los mejores reportajes con 100, 90 y 60 pesetas, y lotes de libros a los tres mejores reportajes que se hayan publicado o se publiquen en la Prensa de Madrid”.³¹ Entre las intervenciones culturales encontramos el recital de poesía de Agustina Jiménez y Francisco Burgos Lecea, la obra teatral *El vengador* del Grupo Maisky de la Sección Oeste de los A.U.S Guerrillas del Teatro, la presentación de las películas *Gráficos de la Juventud* y *¡A las armas!*, así como la intervención de la banda del Servicio de Tren del Ejército, dirigida por José González Liñan. “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.952, Madrid, 11 de junio de 1938, p. 6.

³² “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.944, Madrid, 2 de junio de 1938, p. 7.

³³ “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.923, Madrid, 10 de mayo de 1938, p. 4; “Exposición de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.932, Madrid, 28 de mayo de 1938, p. 7; “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.933, Madrid, 21 de mayo de 1938, p.5; “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.939, Madrid, 28 de mayo de 1938, p. 6.

por el Partido Comunista Español, donde se observa al fondo el rostro de Stalin.³⁴ También se emplearon los murales que se pintaban en tableros trasportables y en los vagones de trenes con temáticas referentes a la defensa de Madrid y contra el fascismo, estos últimos decorados por artistas del Sindicato de Dibujantes Profesionales, donde se podían leer frases como: *Y con la cruz querían dominar al pueblo*, con la imagen de un sacerdote obeso con una cartuchera y un arma que dispara cruces y un fraile sentado sosteniendo una cruz gigante y un rifle; *Por la revolución ¡¡¡Luchad!!!*, acompañada por cuatro milicianos, que probablemente sean obreros ya que usan overol, camisas con las mangas arremangadas y cascos; *Por la revolución ¡¡¡Trabajad!!!* (imagen 1) acompañada por tres hombres con overol y camisa mientras sostienen en lo alto un martillo y; *Todos contra el fascismo*, que mostraba a tres individuos con los puños de la mano izquierda levantada en alto³⁵ (imagen 2).



Imagen 1: Grupo de artistas que decoraron los vagones de trenes.
Foto Braugulí. *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, año. XXXII,
núm. 10.372, Madrid, 26 de agosto de 1936

³⁴ *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, año. XXXII, núm. 10.423, Madrid, 24 de octubre de 1936.

³⁵ *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, año. XXXII, núm. 10.372, Madrid, 26 de agosto de 1936.



Imagen 2: Grupo de artistas que decoraron los vagones de trenes. Foto Braugulí. *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, año. XXXII, núm. 10.372, Madrid, 26 de agosto de 1936

Por otra parte, en relación a los proyectos culturales durante la Guerra Civil se pusieron en práctica tres tipos de medidas por parte del ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández. La primera consistió en las brigadas volantes para combatir el analfabetismo en la retaguardia, cuyo objetivo consistió en enseñar a leer y escribir a los analfabetos del campo e iniciarlos en los rudimentos de la cultura. Estos grupos se conformaron por elementos de organizaciones juveniles a quienes se les proporcionaban los materiales y todos los elementos necesarios para cumplir su misión, además de una gratificación de 250 pesetas mensuales. La segunda consistió en la creación, dentro del Consejo Nacional de Educación Física y Deportes, de una sección especial destinada a fomentar el deporte aéreo, los vuelos sin motor y el paracaidismo. La tercera, residió en prevenir el cumplimiento en Valencia, Madrid y Barcelona de cursos semestrales de preparación intensiva en materia de cultura general, con la finalidad de preparar a los alumnos matriculados para su posible ingreso en escuelas militares.³⁶

³⁶ “Brigadas volantes contra el analfabetismo en la retaguardia”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, año. II, núm. 472, Madrid, martes 21 de septiembre de 1937, p. 7.

Cabe destacar que las actividades artístico-culturales desarrolladas por el gobierno republicano se vieron truncadas con su derrota en 1939 y tuvieron que buscar asilo político en otros países, siendo México uno de los países que abrió sus puertas a un gran número de exiliados republicanos. El financiamiento para el traslado de los españoles al territorio mexicano se dio a través de tres instituciones principalmente: el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles, el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles y la Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles. Su recepción fue, sin embargo, en última instancia una decisión política y humanitaria del presidente Lázaro Cárdenas.

II.2.- José Renau Berenguer en la Segunda República española y la Guerra Civil

II.2.1.- Vida y obra de José Renau en la España Republicana y la Guerra Civil

II.2.1.1.- José Renau: un artista consolidado en los primeros años de la Segunda República española (1931-1936)

La llegada de la Segunda República española provocó una agitación en la vida cultural y al mismo tiempo, una intervención directa de los partidos políticos de izquierda en esta. De modo que se crearon organizaciones de intelectuales, frentes y asociaciones antifascistas, los cuales se van a intensificar con el ascenso de los regímenes totalitaristas y fascistas en Europa.³⁷ En este sentido los artistas republicanos estuvieron comprometidos tanto con la militancia como con la producción de arte a favor de la República o de posiciones marxistas, como fue el caso de José Renau, quien en los albores de 1931 ingresó al Partido Comunista de España correspondiente a la sección de Valencia, la cual era en ese tiempo poco numerosa y compuesta principalmente por intelectuales, artesanos y estudiantes.³⁸

El conocimiento marxista de Renau le permitió acceder al partido y desde un inicio ocupar un puesto en el mismo, al respecto el artista señaló: “[...] llegué muy de prisa y puntual, y una voz joven me llamó por mi nombre, al lado mismo mío, sin que yo pudiera

³⁷ BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, “El arte durante la República”, Julio Rodríguez Puértolas (Coordinador), *La República y la Cultura: Paz, guerra y exilio*, Ediciones Istmo, España, 2009, p. 111.

³⁸ BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputación de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, p. 147.

discernir el rostro de mi interlocutor. “Queda relevado del examen de marxismo, ya sabe bastante. Desde ahora eres miembro del Partido Comunista de España y secretario de organización del comité local de Valencia [...]”. Al día siguiente [...] me hice cargo de mi nueva responsabilidad”.³⁹

Así comenzó Renau como militante en el Partido Comunista de España hasta el día de su muerte, y ligado a este, estaba su actividad artística. La militancia comunista de Renau le permitió tener contacto con el extranjero, lo que lo llevó a fundar en Valencia, a finales de 1932 la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, que era una sección española de la *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* y que pretendió agrupar a los intelectuales y artistas que estaban contra la guerra y a favor del proletariado, así como de la Unión Soviética.⁴⁰ Entre 1932 y 1936 participó en huelgas y realizó fotomontajes e ilustraciones de carácter crítico en diferentes revistas y publicaciones de posturas anarquistas, comunistas y frentepopulistas. Durante estos años Renau estará influenciado, por una parte, por el constructivismo soviético y por otro lado, por los fotomontajes políticos postdadaísta de John Heartfield.⁴¹ Es decir, Renau vinculó la gráfica a las nuevas corrientes de las artes plásticas revolucionarias de su época al incorporar color a los carteles, puesto que en ese momento en su mayoría eran en blanco y negro.⁴²

En este periodo Renau colaboró en varias revistas entre las que se encuentra *Orto*, editada por Marín Civera Martínez y tuvo una gran importancia en el socialismo y el realismo de Valencia, cuyo primer número salió en marzo de 1932 y tanto la portada como el diseño gráfico estuvieron a cargo de Renau, además fue donde publicó sus tres

³⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 147-148.

⁴⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 157.

⁴¹ El arte de Heartfield fue de una acción política, sus fotomontajes contenían textos y fueron considerados revolucionarios y contrarios a su mercantilización, debido a que trataba de romper las barreras y los conceptos tradicionales de la historia del arte. Entre sus fotomontajes se encuentran: *Traga oro y habla hojalata*; *Goering el Verdugo del Tercer Reich*; *Los Cristianos Alemanes*; *Noche de los Cuchillos Largos*; *Donde este Sembrador recorre los campos, cosecha hambre, guerra y fuego*; *La cruz gamada como arma de muerte, por mencionar algunos*. MAYOR FERRÁNDIZ, Teresa Ma., “John Heartfield, un artista antinazi”, *Revista Claseshitoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, Artículo núm. 190, 2011, p. 5 [en línea] file:///C:/Users/Dulze/Desktop/Dialnet-JohnHeartfieldUnArtistaAntinazi-3624999.pdf [consultada el 24 de agosto de 2017].

⁴² CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Grandes genios del arte de la comunitat de Valencia. José Renau*, España, Aneto Publicaciones, Gas Natural Fenosa, 2011, p. 11; FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 42.

primeros fotomontajes políticos.⁴³ Esta era una revista de contenido político nacional e internacional, puesto que tenía una sección dedicada a informar sobre la Unión Soviética, científico y al mismo tiempo literatura universal y economía.

Posteriormente Renau colaboró en *Estudios* dirigida por José Juan Pastor, revista de carácter erótico-instructivo, donde presentó una serie de fotomontajes en blanco y negro que corresponden a una etapa clásica y ortodoxa, los cuales son de contenido de agitación y propaganda como *La religión e Instrumento del capitalismo*. Consecuentemente introdujo por vez primera color en ellos y comenzó a agruparlos en series temáticas y agregó textos auxiliares,⁴⁴ como fueron las cinco series de fotomontajes que realizó 1934 y 1936: *Los Diez Mandamientos*; *Las cuatro estaciones*; *Hombres grandes y hombres funestos de la historia*; *El amor humano* y *La lucha por la vida*.⁴⁵

Las revistas *Orto* y *Estudios* contribuyeron a la difusión y divulgación de las nuevas tendencias estéticas del diseño, la geometría y el fotomontaje.⁴⁶ No obstante, los trabajos que comenzó Renau a realizar en estas publicaciones se van a caracterizar por tres puntos:

[...] el carácter referencial de serie, el proyectar las obras no como unidad plástica autoexpresivas, sino como parte constituyentes de un discurso mayor; la incorporación de textos auxiliares, que se volverán fundamentales como soporte de la imagen o acentuarán su valor didáctico, y el color, un color que se aplicó sobre el fotomontaje para valorar superficies o enaltecer formas, pero que sólo en una segunda fase adquiere cualidades descriptivas o naturales.⁴⁷

También Renau colaboró en *Murta*, *mensuario de arte* (1931-1932); en *La Revista Blanca* (1933 y 1934), en las revistas *Octubre* y *La Internacional Comunista* (ambas en 1934), y en el periódico *Verdad* (1936). No obstante, su colaboración en estas publicaciones no fue únicamente a través de la gráfica, sino también escribiendo artículos teóricos, por

⁴³ La revista *Orto* corresponde al primer periodo de Renau como fotomontador político, en la cual se puede advertir la influencia de la teoría del montaje del soviético Pudovkin, el grafismo constructivista y un poco del dadaísmo. A partir de agosto a septiembre de 1933, corresponde a una segunda fase donde predominará la influencia de John Heartfield. FORMENT, "Josep Renau Vida y Obra", p. 43.

⁴⁴ FORMENT, "Josep Renau Vida y Obra", p. 43.

⁴⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 165.

⁴⁶ FORMENT, Albert, "Josep Renau Vida y Obra", p. 43; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 163-164; CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Grandes genios del arte...*, p. 15; BOZAL, Valeriano, "Los años de Segunda República. El realismo: arte y política", *Summa Artis, Historia General del Arte. Antología. Arte Español del Siglo XX*, Miguel Cabañas Bravo (selección de textos), Vol. 13, España, Espasa Calpes, S. A., 2004, p. 65.

⁴⁷ FORMENT, "Josep Renau Vida y Obra", p. 43.

ejemplo, en *Orto* publicó *Cinema: América y Europa y El cinema y el arte futuro*.⁴⁸

Según Forment, para este momento:

encontramos a un Renau un tanto doctrinario, muy influenciado por el arte soviético, que aboga ya no sólo por un arte comprometido, sino por una plástica cuyo sistema valorativo recaiga en el contenido ideológico de la obra de arte, y cuya concepción debe comprenderse como parte de la lucha ideológica emprendida por el Partido Comunista contra la sociedad burguesa.⁴⁹

La colaboración de Renau en las diferentes revistas anteriormente mencionadas le permitió adquirir cierto conocimiento y experiencia para publicar en 1935 *Nueva Cultura*, en la cual fue director y realizó la maqueta de sus páginas, redactó editoriales, tradujo textos en inglés y francés, además pagó las facturas hasta 1936.⁵⁰ En este periodo en el que se intenta organizar el Frente Popular de la cultura española a través de un antifascismo militante. Para 1937 Renau diseñó la serie de fotomontajes *Testigos negros de nuestros tiempos*, en los cuales se compaginaron imágenes y textos para hacer una crítica ideológica y socio-política.⁵¹ La revista “*Nueva Cultura* [...] fue una las más estupendas muestras de atrevimiento gráfico y de experimentación en el diseño de aquella época”.⁵²

Para 1932 Renau comenzó a trabajar como profesor interino de la asignatura de Arte Decorativo de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos,⁵³ uno de sus alumnos fue el escultor Manuel Silvestre “Edeta”, quien recuerda que sus enseñanzas estaban enfocadas, principalmente, en el fotomontaje, en técnicas y conocimientos necesarios para la publicidad,⁵⁴ al respecto mencionó:

Todo estaba concebido bajo la premisa de la enseñanza de fotomontaje [...]. En realidad él iba por la escuela, una o dos veces a la semana. Era su auxiliar quien llevaba las clases. Renau dedicaba mucho tiempo a hacer muchos carteles. Renau era una persona respetada y reconocida como rupturista, con un pasado sorollista [...]. Su auxiliar hacía carteles

⁴⁸ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 44.

⁴⁹ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 44.

⁵⁰ La publicación de la revista *Nueva Cultura* durante la Guerra Civil se vio afectado por la falta de papel y otras dificultades materiales que se fueron agravando a medida que la situación militar republicana se deterioraba, así como el traslado, en marzo de 1938, del Gobierno de la República de Valencia a Barcelona, la redacción de la revista quedó entre estas dos ciudades a causa del corte de la carretera y por la toma de Vinaroz por los nacionales. Pero a pesar de estas circunstancias, en noviembre de 1938 se logró complementar un número compuesto por una selección de los trabajos que se habían ido acumulando durante los trece meses transcurridos, desde la aparición del último número correspondiente a agosto-septiembre-octubre de 1937. RENAÚ, José, *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual. Notas al margen de “Nueva Cultura”*. Valencia, Topos Verlag AG. Vaduz, Liechtenstein, 1977, p. XII.

⁵¹ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, pp. 45-46; CABAÑAS BRAVO, *Grandes genios del arte...*, p. 15-17.

⁵² BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 179.

⁵³ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 44.

⁵⁴ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 161.

muy parecidos a los suyos. La publicidad era un puntal muy importante para el pintor [...]. Renau [...] fue el que sentó las bases de un cartel no anecdótico, sino decorativo, un concepto simple de planos, líneas o imágenes, que todos tomaron como referencia [...].⁵⁵

En ese mismo año de 1932, Renau dirigió el primer taller de fotolitografía en la capital de Turia y contrajo matrimonio con Manuela Ballester⁵⁶ por presión de los miembros del partido, quienes le dijeron que era una “figura pública en Valencia y todo el mundo conoce que eres una jerarquía en el Partido. Tienes que casarte. Sólo por dar ejemplo de orden y disciplina”.⁵⁷ Los recién casados se instalaron con la familia Ballester en una casa que anteriormente era una fábrica de tejidos en la calle Flora, detrás del jardín de Viveros,⁵⁸ para esa fecha ya había fallecido el padre de Manuela, Antonio Ballester, así que Renau fue considerado por sus cuñadas como su segundo padre.⁵⁹

El desarrollo de la carrera artística de Manuela y Renau fue posible debido al apoyo que les brindó la madre de esta, Rosa Vilaseca, puesto que fue ella quien se encargó de las labores del hogar así como de la economía hasta su exilio en México, ya que el dinero que ganaba Renau lo gastaba en libros, en la causa política o bien en materiales como el aerógrafo que era una máquina para proyectar uniformemente el color sobre el papel como si fuera un aerosol, siendo el primer artista en utilizarlo para su producción artística.⁶⁰

También en esta época Renau comenzó a utilizar métodos ópticos y fotécnicos como la cámara fotográfica, deformaciones visuales y proyectores eléctricos, así como herramientas y materiales industriales, los cuales empleó para realizar un mural en 1934 en el Sindicato de Estibadores de Valencia, cuya temática fue antifascista y al concluir la Guerra Civil fue destruido.⁶¹ Cabe mencionar que este no fue el primer mural que realizó Renau, ya que a finales de 1920 pintó un mural en donde representa varios animales entre

⁵⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 161.

⁵⁶ Manuela Ballester Vilaseca (1908-1994), fue una pintora de la vanguardia valenciana, tuvo una activa vida como militante al lado de su esposo José Renau, además dirigió la revista *Pasionaria* durante la Guerra Civil. No obstante, su trayectoria artística ha sido oscurecida por la sombra de Renau, ya que es casi inseparable de los trabajos de él, en los cuales tuvo una intervención como fue el caso de los murales que realizó en México durante el exilio. MARTÍNEZ MONTÓN, Rosa, “Introducción”, en Juan Renau, *Pasos y Sombras. Autopsia*, Renacimiento Biblioteca del Exilio, España, 2011, p. 311.

⁵⁷ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 159.

⁵⁸ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 160.

⁵⁹ Archivo General de la Guerra Civil Española (en adelante AGGCE), Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44.

⁶⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 160.

⁶¹ RENAÚ, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, Oscar Oliva (Dirección), *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, Núm. 25, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1976, pp. 3-4.

los que se encuentran peces, culebras y aves que están rodeados de árboles y mujeres desnudas. Este se localiza en el antiguo cuarto de baño del Palau Sant Àngel, que posteriormente fue el restaurante “La Mamma” en la calle Caballeros número 27, actualmente el inmueble se encuentra en subasta y está abandonado.⁶²

Cabe mencionar que en 1934 Renau comenzó a realizar carteles para la productora cinematográfica valenciana CIFESA, los cuales no eran de un estilo centroeuropeo ni correspondieron con los cánones de las vanguardias rusas, más bien fueron un estilo Art Déco de líneas geométricas que reinterpretan la imagen fotográfica o bien, el dibujo figurativo sintético. Esto se debió a que también se dedicaba al diseño publicitario comerciales, así que debía adaptarse al gusto de los clientes que le solicitaba.⁶³ En este sentido, entre los carteles apolíticos de Renau, más destacados de este periodo, se encuentra el que realizó para el balneario de Las Arenas en la playa de la Malvarrosa de Valencia, el cual se componía por un bañista que posa en la piscina y de fondo se observa un trampolín.⁶⁴ En este cartel “confluyen modernidad *art déco* con un cierto vocabulario formal tomado del constructivismo ruso, elaborado con la novedosa técnica del aerógrafo, de la cual [...] es pionero en España”⁶⁵ (imagen 3).



Imagen 3: Cartel de Las Arenas
Balneario Piscina Luminosa
Valencia.

<https://www.flickr.com/photos/antonioinsegovia/31445662723>
[consultada 29 de agosto de 2019]

⁶² MARÍN SEGOVIA, Antonio, *Mural del artista Josep Renau en el Palau de Sant Àngel de Valencia*, 4 de abril de 2016, en: <http://agendacomunistavalencia.blogspot.mx/2016/04/mural-del-artista-josep-renau-en-el.html> [consultado el 19 de julio de 2017].

⁶³ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 45.

⁶⁴ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 160.

⁶⁵ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 44.

Así pues, entre 1931 y 1936 José Renau se dedicó principalmente a dos actividades plásticas, el cartel y la publicidad impresa, al mismo tiempo que se dedicaba a la docencia en la escuela de Bellas Artes. Cabe destacar que también fue un periodo clave para su formación artística, ya que tuvo contacto con textos marxistas y con los fotomontajes de John Heartfield que le permitieron relacionar la estética con la militancia, en el sentido de hacer un arte en lucha vinculado con la revolución. En este sentido, podemos decir que en estos años la producción artística de Renau estuvo enfocada a un compromiso política-social, así como de un carácter comercial apolítico y de experimentación con materiales industriales que le permitieron renovar la gráfica en España, así que, al estallar la Guerra Civil encontramos a un José Renau con una formación artística consolidada.

II.2.1.2.- Dos artistas comunistas en la Guerra Civil española: David Alfaro Siqueiros y José Renau Berenguer

Al estallar la Guerra Civil española llegaron artistas y escritores de diferentes países para participar en la movilización cultural que formaba parte vital de la defensa republicana a través de propaganda innovadora como los fotomontaje,⁶⁶ como fue el caso de los mexicanos David Alfaro Siqueiros y Antonio Pujol. Este último llegó a España con muchas dificultades económicas, se sometió a las pruebas de la preparación militar para enlistarse en la 24 Brigada de voluntarios de la XV Brigada Internacional.⁶⁷ Su profesión le permitió advertir las actividades artísticas que se estaban realizando durante el conflicto bélico, como lo demuestra una carta que le escribió a Fernando Gamboa, en donde señala que “el cine y todas las formas gráficas hechas en plena guerra han evolucionado [...]”. Del glorioso Madrid, de Valencia, de Barcelona en todas partes se multiplica la producción; el rol de los artistas ha sido magnífico”.⁶⁸

Cabe mencionar que no todos los artistas que participaron en el frente durante la Guerra Civil portaron un arma, sino que muchos se dedicaron a dibujar el campo de batalla como lo hizo el escultor y cuñado de José Renau, Antonio Ballester, quien realizó dibujos:

⁶⁶ GRAHAM, *Breve historia...*, pp. 67, 86-87.

⁶⁷ GAMBOA, Fernando, “El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano”, *Frente a Frente*, núm. 9, mayo, México, 1937, p. 14.

⁶⁸ GAMBOA, “El soldado Antonio Pujol...”, pp. 14-15.

[...] fotográficamente de los terrenos donde se desarrollaba la lucha, es decir, aprovechar todos nuestros conocimientos y ponerlos en fin, en manos del Estado Mayor que tenía que dictar las operaciones que fueran necesarias, y dictaba informaciones, que nos decían: “hay que ir a tal frente, hay que dibujar toda la zona aquella...” ¿no? Y nosotros, pues, artistas, yo nunca he sido paisajista, pero en fin, acostumbrados a ver la forma, pues podíamos muy bien determinar y estudiar y señalar, que era lo importante, señalar los puntos importantes para el Estado Mayor [...] hacíamos también una labor en los periódicos del frente; hacíamos dibujos, viñetas, ilustraciones, editábamos el periódico [...] hacíamos también una labor en los periódicos del frente; hacíamos dibujos, viñetas, ilustraciones, editábamos el periódico.⁶⁹

En el caso de Siqueiros, llegó a España a principios de 1937 y fue recibido por José Renau quien era el Director General de Bellas Artes de la República, informándole que el propósito de su viaje consistía en “organizar un colectivo de pintores españoles y mexicanos que se encargara de producir material pictórico y gráfico para las necesidades políticas de la guerra y, al propio tiempo, que pudiera transmitir a los artistas españoles las experiencias del movimiento muralista mexicano en la elaboración teórica y práctica de un arte público revolucionario, al servicio del pueblo español y de su causa antifascista”.⁷⁰

Pero Renau se vio obligado a decirle a Siqueiros que en ese momento no sería posible llevar a cabo el proyecto de un taller, debido a que la mayoría de los pintores estaban en los ejércitos cumpliendo con actividades de agitación, propaganda y educación política en los frentes de batalla. No obstante, Renau le propuso la presentación de una conferencia dirigida a los jóvenes artistas e intelectuales, la cual se tituló *El arte como herramienta de lucha* que se llevó a cabo en febrero de 1937 en la Universidad de Valencia.⁷¹ Respecto a esta ponencia Juan Renau señaló que la temática versaba sobre la pintura mural mexicana en la plástica mundial, la disertación fue todo un espectáculo al hablar apasionadamente al tiempo que se reconocía el conocimiento que tenían sobre la pintura.⁷²

Sobre esta presentación la revista *Hora de España* señaló que “el gran pintor mexicano Siqueiros nos ofreció un interesante resumen del arte de su país. Alentó a la juventud artística española a utilizar sus conocimientos técnicos al servicio de la revolución, atribuyendo a la pintura un valor fundamental. Considera que los talleres o

⁶⁹ Archivo General de la Guerra Civil Española (en adelante AGGCE), Entrevista a Antonio Ballester, realizada por Elena Aub en Valencia, España, los días 27, 28, 29 y 30 de mayo de 1980 y anexo realizado el día 7 de diciembre de 1981. PH/10/SEP.22.

⁷⁰ RENAÚ, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

⁷¹ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

⁷² RENAÚ, Juan, *Pasos y Sombras. Autopsia*, Renacimiento Biblioteca del Exilio, España, 2011, p. 497.

grupos colectivos pueden tomar participación incluso aquellos profesionales que no alcanza maestría en el oficio”.⁷³ Por otro lado, la revista *Nueva Cultura* mencionó la intención de la conferencia de Siqueiros referente a la “lucha por el desarrollo de un arte plenamente revolucionario, renovador de sus funciones dinámicas. Su condición de obrero del arte, su personalidad anti-individualista y forjada al margen de toda especulación teórica, al calor de la experiencia revolucionaria en conjugación con la práctica artística en los talleres colectivos”.⁷⁴ De este modo, ante la presentación de Siqueiros un grupo de artistas españoles quedaron “fascinados por la fuerte personalidad y la rotunda claridad teórica y didáctica del pintor mexicano,”⁷⁵ pero el más impresionado fue Renau, que señaló:

Quizás el más sorprendido y conmovido de todos fuera yo mismo, hasta el punto de que aquel día me faltó la mínima serenidad para poder cerrar oficialmente la conferencia con algunas palabras de saludo y agradecimiento al gran maestro mexicano, tal como estaba previsto. Y ello por dos razones principales. La primera porque Siqueiros me descubría súbitamente la inmensa perspectiva de una nueva función revolucionaria de la pintura; y la segunda porque, en los aspectos metodológicos y técnicos, mis inquietudes y experiencias personales coincidían muy extrañamente con las que preconizaba Siqueiros: métodos ópticos y fototécnicos (utilización de la cámara fotográfica, deformaciones visuales, proyectores eléctricos, ect.).⁷⁶

Por otra parte, la presentación de Siqueiros también permitió que Renau se percatara de la importancia de los materiales industriales de la época para la ejecución de murales, tal como lo había hecho Renau en 1934 con la obra *Contra el fascismo, por la democracia* en el Sindicato de Estibadores de Valencia, donde no había usado la brocha sino el aerógrafo, además de ser realizado a la técnica de la piroxilina en cementos.⁷⁷ Esta técnica la había utilizado Siqueiros en el mural *Mitin en la calle* en Los Ángeles, Estados Unidos, como se mencionó anteriormente. Estos intereses artísticamente afines entre estos dos artistas fueron primordiales para el destino del exilio de Renau en México, como veremos más adelante.

Cabe mencionar que no todos los asistentes a la conferencia de Siqueiros estuvieron de acuerdo con su concepción del arte, por ejemplo, Ramón Gaya rechazó la

⁷³ “Conferencia El arte como herramienta de lucha”, *Hora de España. Revista mensual*, Valencia, mayo, 1937, p. 15.

⁷⁴ “David Alfaro Siqueiros, gran artista y gran revolucionario, viene a participar en nuestra lucha”, *Nueva Cultura*, núm. 1, mayo, Valencia, 1937.

⁷⁵ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

⁷⁶ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

⁷⁷ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann; MIRALLE, Francesc, “Trayectoria Profesional de Josep Renau”, *Fontana d’Or Girona*, 25 de febrero al 12 de marzo, 1977, p. 15.

relación entre arte y política, pero esto no significa que se deba ser apolítico, también consideró que si lo que se buscaba es alejarse del arte aristocrático o burgués, no era necesario indagar en un arte social y de contenido político, sino una verdadera expresión artística, intensa, emocional y pasional. Es decir, estaba en oposición a lo propuesto por el artista mexicano.⁷⁸

Después de que Siqueiros impartió su conferencia no llegó a tener contacto nuevamente con Renau,⁷⁹ con excepción de una ocasión en que se reunieron para comer con Ernest Hemingway,⁸⁰ pues el Partido Comunista Mexicano, del que formaba parte en México, le ordenó enlistarse en el ejército republicano por su carrera militar durante la Revolución mexicana, en donde había formado parte del ejército de Venustiano Carranza. Así que Siqueiros fue puesto a disposición del Estado Mayor Central del Ejército en el frente del Jarama como Oficial de Enlace del Comandante Modesto en las operaciones de la Maraños y con el Comandante Lister en las operaciones del Pingañón.⁸¹ Sobre las actividades de enlace que desempeñó el artista mexicano un compañero del frente de batalla escribió:

[...] la operación de la Marañosa [...] Era la primera batalla que presenciaba Siqueiros [...]. Necesito enviar un enlace a la primera línea para poner en guardia a Pando porque tengo la impresión de que el enemigo quiere cercar su batallón, me dijo Modesto [...] Mi comandante, estoy a sus ordenes [sic]: Era Siqueiros que se presentaba [...] Cuadrándose, llevando el puño cerrado hacia la frente esperó la respuesta afirmativa y la orden. Tomó la nota sin decir una palabra: miro [sic] el mapa donde Modesto le indicaba el camino más seguro y mas [sic] breve que debía recorrer, nos estrecho [sic] de prisa la mano y... lo vi bajar corriendo, sin volverse, hasta perderse de vista [...], entre las explosiones de los obuses [...]. Regresó por la noche, lleno de barro y con la cara sucia. Había cumplido la misión y se había quedado con los soldados ayudando al Comandante Pando [...]. El enemigo atacaba en Jarama. Otra vez Madrid estaba en peligro. La mejor tropa de Franco, encabada por las legiones alemanas Condor [sic], apoyada por una aviación poderosa y por centenares de tanques [...] Fué [sic] una lucha a muerte que duró casi un mes [...] Docenas de enlaces morían a diario cumpliendo con su deber. Yo durante días había buscado a Siqueiros sin encontrarlo cuando me fui al Jarama lo hallé en el puesto de mando de Lister. También allí hacía servicio de enlace. Lister se lo había llevado sin decir nada. Eran los días tremendos de la batalla del Pingarrón [sic]. [...]. Entre los soldados del Jarama se hablaba ya del enlace mexicano. Nadie sabía quien [sic] era [...].⁸²

El 3 de mayo de 1937 Siqueiros recibió el mando accidental de la 82ª Brigada Mixta, conformada por parte de las antiguas columnas anarquistas del Rosal y del Hierro, las

⁷⁸ RAMÍREZ SÁNCHEZ, "Los murales efimeros...", p. 107.

⁷⁹ Siqueiros en la Universidad de Valencia dio otra conferencia sobre la Escuela de París. BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 239.

⁸⁰ RENAÚ, "Mi experiencia con Siqueiros", p. 4.

⁸¹ ADAPS, "Memorandum al Señor Presidente de la República, Gral. Lázaro Cárdenas", exp. 13.1.143.

⁸² ADAPS, noviembre-diciembre de 1937, escrito/pintor mexicano David Alfaro Siqueiros..., exp. 13.1.94.

cuales eran unidades militares formadas en los primeros días de la contraofensiva republicana contra el golpe de Franco por los miembros de la Federación Anarquista Ibérica.⁸³ También fue nombrado en dos ocasiones Jefe accidental del frente de Teruel y se le dio el mando efectivo de la 46° Brigada Mixta, además fue enviado al Frente de Toledo. Posteriormente sus fuerzas fueron trasladadas al sector de Valseguilla donde lo nombraron Jefe de las operaciones de defensa sobre la Granja de Torre Hermosa que formaba parte de una de las ofensivas de Peñarroya.⁸⁴

Al terminar la operación de Granja de Torre Hermosa, Siqueiros solicitó permiso reglamentario para viajar a México debido a que tenía pendientes que resolver de su profesión artística y por la muerte de su padre, el cual le fue aprobado, pero al mismo tiempo, debía cumplir con una comisión urgente ante el presidente mexicano Lázaro Cárdenas que Indalecio Prieto le había solicitado en calidad de ministro de Defensa Nacional, a través del subsecretario, el teniente coronel Bolaños. El encargo consistió en tratar lo relevante al envío de más voluntarios y del mayor número posible de oficiales y suboficiales mexicanos con cierta experiencia práctica; la mejor forma de adquirir con Estados Unidos pistolas, por los conductos debidos, así como tratar la mejor forma de adquirir el material óptico y cartográfico.⁸⁵

Esto demuestra que la intervención de Siqueiros en la Guerra Civil de España, a pesar que no estuvo enfocado en actividades artísticas, no estuvo circunscrito únicamente al frente de batalla sino que también actuó como un diplomático informal, en el sentido que fue intermediario para solicitar al gobierno cardenista, por un lado, enviar mexicanos con experiencia en el campo de batalla y por otra parte, como enlace para la compra de armamento a través de los Estados Unidos, ya que este país se había mantenido neutral.

En el otro lado de la historia, José Renau el 17 de julio de 1936 se encontraba en su estudio en Valencia cuando recibió la llamada de un camarada del Partido Comunista Español informándole “que los militares se habían sublevado en África, y que los soldados en toda España estaba acuartelados en todos los cuarteles”.⁸⁶ Así que el Partido

⁸³ ADAPS, “Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito”, exp. 13.1.54; RUIZ ALONSO, José Ma., “David Alfaro Siqueiros en el frente sur del Tajo (1937-1938)”, *Anales Toledanos*, núm. 30, España, 1993, pp. 251 y 253; ALFARO SIQUEIROS, David, *Me llamaban el coronelazo (memorias)*, México, Editorial Grijalbo, 1977, p. 322.

⁸⁴ ADAPS, “Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito”, exp. 13.1.54.

⁸⁵ ADAPS, “Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito”, exp. 13.1.54; ASAPS “Memorandum al Señor Presidente de la República, Gral. Lázaro Cárdenas”, exp. 13.1.143.

⁸⁶ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

se reunió con urgencia para nombrar a cuatro integrantes que fueran responsables de un grupo para vigilar y de ser posible, asaltar los cuarteles. De modo que Renau fue el responsable de uno de los cinco que había en Valencia localizado en un barrio conformado por zapadores e ingenieros militares, así que solamente contaba con un armamento ligero que constaba de cinco pistolas automáticas y once escopetas de caza con bala.⁸⁷

El objetivo de Renau en el cuartel consistió en convocar a todos los comunistas del barrio para que ellos movilizaran a los simpatizantes de la República para que ayudaran a la lucha. Los cuarteles valencianos que se unieron a la sublevación se rindieron entre el 31 de julio y el 1 de agosto, algunos fueron tomados al asalto por multitudes dirigidas por un Comité Ejecutivo Popular que se había constituido a causa del alzamiento.⁸⁸ En otros casos, los integrantes de organizaciones como las Juventudes Comunistas se integraron a las milicias, como fue el caso Rosa Ballester, cuñada de Renau, quien señaló: “mi hermano [Estanislao] –el que murió, el que se mató en la guerra–, tenía una pistola que me regaló; y como oí por la radio que pedían pistolas [...] me fui yo con mi pistola [a] asaltar cuarteles”.⁸⁹ No obstante, las actividades que desempeñó Renau durante la guerra, a diferencia de Siqueiros, de su hermano Juan o su cuñado Estanislao, no fueron en el frente de batalla sino a través de dos puestos gubernamentales: como Director General de Bellas Artes y posteriormente como director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor del Ejército.

El nombramiento de José Renau como Director General de Bellas Artes fue el 9 de septiembre de 1936 a través de Jesús Hernández, quien era dirigente del Partido Comunista Español y estaba al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en el gobierno de Largo Caballero.⁹⁰ El equipo que formó Hernández para los cargos

⁸⁷ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁸⁸ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁸⁹ AGGCE, Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44.

⁹⁰ El gobierno de Largo Caballero (septiembre de 1936 a mayo de 1937) fue el primero en la historia de España presidido por un dirigente obrero, contó con apoyo militar de la Unión Soviética que ayudó a detener el avance de los ataques de los sublevados y fue pagado con la reserva de oro, mientras el Partido Comunista Español en este periodo creció considerablemente. Caballero, con la colaboración de las fuerzas políticas y sindicales, administró la reconstrucción del Estado, la militarización de las milicias, el control y el enfrentamiento de la revolución y la centralización del poder, teniendo que enfrentarse a los desafíos regionales y nacionales. En Cataluña, el Gobierno de la Generalitat incorporó a todas las fuerzas políticas, poniendo al Comité Central de Milicias Antifascistas, tuvo plena autonomía política y económica.

gubernamentales se apoyó, principalmente, en la Alianza de Intelectuales Antifascistas que aglutinaba militantes de amplia visión frentepopulistas, comenzando con Renau que ocupó dicho puesto hasta el 22 de abril de 1938,⁹¹ al respecto este mencionó:

El día 6 por la tarde recibí una llamada telefónica en la que se me urgía estar en Madrid al día siguiente a primera hora. Tomé el tren nocturno y llegué muy pronto a la permanencia del CC del PCE. Jesús Hernández, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el Gobierno [de Largo Caballero], no estaba allí. Me recibió Pedro Checa y me comentó que me proponían el cargo de Director General de Bellas Artes. Me había imaginado que se trataba de alguna discusión de asuntos culturales y quedé desconcertado: le dije que había personas mucho mas aptas y prestigiosas que yo para desempeñar un tal cargo. Checa me replicó que la cosa había sido discutida y que lo que hacía falta en aquellos momentos no era “una fachada”, sino un camarada con disciplina militante y con experiencia de organización.⁹²

La labor de Renau al frente de este departamento en plena Guerra Civil fue enorme, entre las acciones más destacadas que realizó se encuentra la defensa del patrimonio histórico-artístico, lo cual consistió en el traslado de las principales obras del Museo del Prado, Biblioteca Nacional, Palacio de Liria, el Escorial, la Catedral de Toledo y Teruel, entre otros museos, archivos y bibliotecas para protegerlos de los bombardeos aéreos alemanes e italianos.⁹³ Esta actividad fue toda una epopeya, señaló Renau, debido a que este patrimonio tuvo que trasladarse a Valencia, resguardado en las torres de Serranos y en el Colegio e Iglesia del Patriarca, que fueron preparados concienzudamente por ingenieros y arquitectos para en caso de que sufriera un ataque. Después se hizo la evacuación hacia Figueras y posteriormente, las obras de arte se depositaron en Ginebra en la Sociedad de Naciones a disposición del vencedor, debido a que estas no eran de ningún grupo político,

CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Breve historia general de España en el siglo XX*, España, Editorial Ariel, Editorial Planeta, 2016, p. 140.

⁹¹ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Josep Renau. Arte y Propaganda en Guerra*, España, Ministro de Cultura, 2007, p. 41; CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Renau y el pabellón de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 142.

⁹² RENAÚ, José, *Arte en peligro 1936-39*, España, Ayuntamiento de Valencia, 1980, pp.12-13.

⁹³ La Guerra Civil española fue la primera de los conflictos bélicos del siglo XX en que la aviación se utilizó de forma premeditada en operaciones de bombardeo en la retaguardia, convirtiendo el territorio español en un campo de pruebas para la Segunda Guerra Mundial. Entre las ciudades y pueblos que fueron bombardeados por los alemanes e italianos se encuentra Madrid, Durango, Gernika, Alcañiz, Lérida, Barcelona, Valencia, Alicante y Cartagena, por mencionar algunas. CASANOVA y GIL ANDRÉS, *Breve historia general...*, p. 153.

sino de España.⁹⁴ El traslado de las obras inició en el Museo del Prado, atendiendo los criterios técnicos y artísticos siguientes:⁹⁵

1°. Habida cuenta de la penuria en medios de transportes, que no permitía la evolución simultánea de un gran número de obras, el criterio selectivo consistió en dar prelación a las obras de primera categoría, con preferencia a las de autores nacionales, luego se efectuó la selección de los tapices, objetos históricos, libros, etc., según el mismo criterio, hasta poner a salvo todos los objetos de nuestro tesoro artístico e histórico de valor fundamental.

2°. Preparación de las obras escogidas; embalaje a cargo de personal técnico, supervisado por delegados directos de la Dirección General de Bellas Artes. Se utilizaban exclusivamente de conservar o retirar los marcos que, a veces, producen estos alabeos o contrariamente, los eviten, según su construcción, su estado de conservación, sus dimensiones, etc. Envoltura exterior totalmente impermeabilizada contra los riesgos de humedad, lluvia, nieve...

3°. Elección y preparación de los medios de transporte; se utilizaron siempre camiones, con las cajas siempre de canto y sólidamente sujetas. En los críticos momentos en que un camión valía tanto como cualquier otro medio de cambio, se emplearon los mejores camiones militares. El transporte se efectuó por carretera y a una velocidad que, frecuentemente, no pasaban de los quince kilómetros por hora, en decir, treinta y dos horas por cubrir la distancia entre Madrid y Valencia. El transporte iba vigilado por técnicos, por delegados gubernamentales y protegido por elementos motorizados del ejército.

4°. Entrega de las cajas a la Dirección General de Bellas Artes, contra acuse de recibo. Colocación de las obras en depósitos provisionales, después de una verificación minuciosa de los conservadores y técnicos. Consignación de las más mínimas incidencias de cada obra en un fichero especial, con el fin de comprobar si éstas habían sufrido durante el viaje.

5. Nuevo embalaje, con claveteo especial y contraseña oficial, sólo controlable por los miembros responsables de la Junta Central. Numeración, inscripción en el libro general de salida y paso al depósito definitivo.⁹⁶

A pesar de los cuidados que se tuvieron con los criterios técnicos y artísticos para el traslado de las obras no fue un trabajo sencillo,⁹⁷ ya que se llegaron a encontrar con

⁹⁴ “Conversaciones en Valencia. Josep Renau, o el arte como medio de comunicación”, *Levante*, Valencia, 10 de abril de 1977, p. 15; BELLÓN PÉREZ, *José Renau...*, p. 236; CABAÑAS BRAVO, *Grandes genios...*, p. 18.

⁹⁵ “Todas las obras y objetos artísticos de primer orden del Museo del Prado y de otros museos, archivos y bibliotecas, habían sido ya retirados y protegidos antes de los primeros bombardeos masivos de la aviación nazi-fascista sobre Madrid (del 14 al 25 de noviembre de 1936); las más importantes expediciones de evacuación desde Madrid a Valencia, pasaron el puente del Jarama antes de que este fuera batido por la artillería enemiga (hacia el 20 de noviembre)”. RENAU, *Arte en peligro...*, p. 14.

⁹⁶ RENAU, *Arte en peligro...*, pp. 60, 67-68.

⁹⁷ “Las circunstancias que rodearon el traslado del Gobierno y el comienzo de la evacuación del Tesoro Artístico Nacional cuando la capital estaba siendo seriamente amenazada por los rebeldes. Sin lugar a dudas, el peligro era real, desde octubre de 1936 las tropas de Franco estaban presionando sobre Madrid y a principios de noviembre los bombardeos sobre la ciudad y los enfrentamientos en las inmediaciones de la misma se habían recrudecido. Por eso, el Gobierno, ante el temor de que la ciudad cayera en manos del enemigo decidió abandonarla y dejar al frente de la misma a la Junta de Defensa. El hecho de que la propaganda republicana hubiera basado parte de su estrategia en mostrar a la República como la más firme defensora de la cultura pudo influir en la decisión de evacuar a algunos de sus máximos representantes. No obstante, aparte de la rentabilidad propagandística que pudiera reportar la evacuación de estas personas, para explicar esta medida no se debe minusvalorar el alto grado de compromiso que para con la cultura

dificultades que no tenían previstas como sucedió con *Las Meninas* de Velázquez y el *Retrato Ecuestre de Carlos V* de Tiziano, que se desplazaron por la noche y en el puente de Arganda estas pegaban contra el armazón metálico y las llevaron en rodillos hasta la otra orilla. Además, señaló Renau, la carretera que atravesaba el río Jarama estaba bajo fuego enemigo, así que tuvieron que cambiar a una carretera secundaria, lo que aumentaba las dificultades de la evacuación de las obras de arte.⁹⁸

Por otra parte, Renau en su calidad de Director General de Bellas Artes presentó la conferencia “Función social del cartel” en diciembre de 1936, que se llevó a cabo en el Paraninfo de la Universidad de Valencia donde habló de su experiencia como cartelista publicitario había adquirido en la elaboración de los carteles y portadas de libros de carácter político y, por otro lado, sobre las teorías marxistas que había ido adquiriendo como militante en el Partido Comunista Español. Esta charla se publicó en dos números de la revista *Nueva Cultura* (abril y mayo 1937, año III, números 2 y 3) y posteriormente se convirtió en el libro *La función social del cartel*, el cual fue el primer ensayo de histórico del cartel publicitario resaltando los factores que han influido en este con la tecnología. También fue el primer trabajo teórico de Renau y es clave para comprender su evolución estética.⁹⁹

Esta experiencia que vivió Renau al ser el artífice de salvaguarda el patrimonio histórico-cultural español tuvo como resultado la publicación del libro *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, así como dos conferencias presentadas en París en 1937, referentes al proceso para la protección de las obras de arte, que posteriormente los franceses tuvieron que poner en práctica al estallar la Segunda Guerra Mundial.¹⁰⁰ Al mismo tiempo, Renau se entrevistó con artistas españoles que radicaban en la capital francesa para hacerles la invitación para participar en el Pabellón Español de la Exposición Internacional. De modo que el viaje que realizó Renau a París fue una misión de carácter político que consistió en:

demonstraron los Gobiernos de la República a lo largo de la guerra [...] la propaganda republicana se había apoyado en la custodia de estos bienes para justificar la legitimidad del Gobierno y, además, había conseguido algunos de sus mayores éxitos gracias a la exposición de los logros que su política de salvaguarda estaba teniendo”. SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *El Patrimonio Artístico Español durante la Guerra Civil (1936-1939)*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2013, p. 205 y 207.

⁹⁸ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau*..., p. 235.

⁹⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau*..., p. 213; CARREÑO, Francisco, “Introducción”, *Función social del cartel*, Josep Renau, Valencia, España, Fernando Torres Editor, 1976, pp. 11 y 21.

¹⁰⁰ RENAÚ, *Arte en peligro*..., pp. 79 y 81.

[...] invitar a los numerosos artistas españoles residentes allí a participar en la lucha antifascista que sostenía el pueblo español, bien proponiendo alguna obra concebida especialmente para el pabellón de España en la EIP'37, o bien exponiendo en éste obras ya realizadas. En el primer caso -y si se trataba de una obra inmueble (pintura mural, por ejemplo)- el artista invitado podía escoger libremente el emplazamiento que considerase más adecuado a su colaboración, de acuerdo -naturalmente- con los planes y planos de los arquitectos constructores del pabellón. En la lista de prelaciones de los artistas invitados que me traje de España, Picasso figuraba en primer lugar [...].¹⁰¹

El segundo artista que figuraba en la lista de Renau para participar en el Pabellón Español de la Exposición Internacional era Salvador Dalí, pero finalmente no fue invitado debido a un altercado que tuvieron, sobre este asunto señaló el valenciano:

Mi plan consistía en visitar personalmente a cada uno de los artistas invitados por rigurosa orden de prelación, tal como ya lo había hecho con Picasso. Dalí ocupaba el segundo lugar en mi lista. Con el fin de preparar estas entrevistas, la Embajada puso a mi disposición un pequeño gabinete con teléfono y una secretaria-mecanógrafa. Poco después de mi segunda visita con Picasso y estando dictándole algo a la secretaria, irrumpió inoportunamente Salvador Dalí en el gabinete. A primeras de cambio y sin miramiento alguno, se puso a increparme a voz en grito: que si en el Gobierno no se sabía nada de lo que pasaba en París; que si Picasso esba [sic] ya acabado y era un “grandísimo” reaccionario...; que si el único pintor español comunista (sic) en París era él.; que si le dejábamos el primer lugar... La visita me cayó como piedra. Por aquel entonces yo era bastante impulsivo, y me falló la sangre fría. Me levanté de un brinco de la silla para decirle que no estaba acostumbrado a que nadie me gritara: que si tenía algo que reclamar podía hacerlo desde allí mismo –señalándole el teléfono- a mi Ministro, al Jefe de Gobierno y hasta a la propia presidencia de la República... Busqué nerviosamente mi agenda de directorio [...]. Cuando volví la cabeza con la libreta en la mano, Dalí había desaparecido [...]. Semanas después [...] tomó parte en un virulento mitin organizado en París por el POUM y la FAI contra el Gobierno de la República Española.¹⁰²

Finalmente, los artistas que participaron en la exposición Pabellón Español en la Exposición Internacional estuvieron encabezados por Picasso que pintó *El Guernica* que mide tres metros, al cual se le dedicó una sección en la revista *Nueva Cultura* con el encabezado “Pablo Picasso el gran artista español que, en estos momentos dramáticos porque atraviesa España, ha puesto su arte y su persona al servicio de la lucha por la independencia de la Patria”,¹⁰³ donde se publicaron las fotografías del proceso de la obra, también grabó *Sueños y mentiras del general Franco*. Miró ejecutó *Pagès català i la revolució*, un mural y grabó unos sellos que tienen la imagen de un obrero gritando *Aidez l'Espagne* que se vendieron para recoger fondos para el gobierno republicano. El artista catalán Julio González esculpió *La Montserrat* y Alberto Sánchez Pérez levantó un tótem

¹⁰¹ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), RENAÚ, José, *Albures y cuotas con el 'Guernica' y su madre*, p. 23.

¹⁰² AHN, RENAÚ, José, *Albures y cuotas con el 'Guernica' y su madre*, pp. 23-24.

¹⁰³ *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, año. III, núms. 4-5, junio-julio, Valencia, 1937.

de tres metros de altura titulado *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. Además de estos artistas también participaron Emiliano Barral, Victorio Macho, Solana, Souto, Mateos, Miguel Prieto, Eduardo Vicente, Horacio Ferrer, Oscar Domínguez, Aurelio Arteta, Luis Fernández, Gutiérrez Solana y Rodríguez Luna por mencionar algunos.¹⁰⁴

Respecto a la participación de Renau en el Pabellón Español de la Exposición de París de 1937, este no sólo se ocupó de la coordinación y montaje, sino que también colaboró con carteles y fotomontajes murales con la técnica *lectovisual*, que consistía en organizar un discurso coherente, informativo y propagandístico a través de la combinación de fotografías documentales con un texto que fungiera como un guión temático, dando como resultado una expresión artística derivada del grafismo constructivista ruso.¹⁰⁵ Además se presentaron proyecciones cinematográficas, grupos de canto y danzas de todas las regiones de España, así como la presentación de obras de teatro a cargo de la compañía de estudiantes *La Barraca*. Asimismo se presentó documentación sobre la transformación de las milicias populares en ejército regular, fotografías referentes a las Misiones Pedagógicas, algunos poemas de García Lorca que había sido fusilado por los facciosos de Granada, trajes regionales y productos de cerámica y cristal.¹⁰⁶

El Pabellón Español en París fue inaugurado el 24 de mayo y tenía como objetivo la “presentación de sus mensajes de propaganda y de denuncia sociopolítica y por su excepcional contenido artístico, el cual, yendo del ensalzamiento de lo popular a lo más vanguardista, abarcaría desde una cuidada muestra de trabajos de arte popular y folclore hasta la puntera obra con la que acudían”.¹⁰⁷ Lo que Renau se había propuesto con la exposición fue que las personas que asistieran se hicieran una idea de los valores españoles, del sufrimiento causado a la población por la guerra y de la heroica reacción del pueblo ante la amenaza del fascismo.¹⁰⁸

¹⁰⁴ CORBALAN, Pablo, “Breve historia del Pabellón Español en la Exposición de París de 1937. Tres supervivientes: Miro, Sert y Renau”, *Diario de Madrid. Información de las Artes y las Letras*, 1 de junio de 1978.

¹⁰⁵ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, pp. 48-49.

¹⁰⁶ “El Pabellón Español en la Exposición Internacional de Arte Decorativo”, *ABC. Órgano de Unión Republicana*, año. XXXIII, núm. 10.664, Madrid, 16 de julio de 1937, p. 9.

¹⁰⁷ CABAÑAS BRAVO, “Renau y el pabellón...”, p. 148, 150.

¹⁰⁸ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 221.

Las actividades de Renau como Director General de Bellas Artes concluyeron con el gobierno de Juan Negrín que se formó en abril de 1938, quien había destituido a Jesús Hernández del cargo del Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes y con él, los cargos de confianza de su administración entre los que se encontraba Renau. No obstante, el valenciano ahora tuvo un nuevo puesto en el gobierno republicano como Director de Propaganda Gráfica en el Comisariado General del Estado Mayor Central, que desempeñó de abril de 1938 hasta enero de 1939. Entre los fotomontajes más destacados que realizó durante este periodo se encuentra *Los trece puntos de Negrín*, que fue considerado como un arma propagandística de la República que se presentaría en la Feria Internacional de Nueva York de 1939.¹⁰⁹ Los trece puntos que Renau transformó en fotomontaje fueron los siguientes:

1. La independencia de España. 2. Liberarla de militares extranjeros invasores. 3. República democrática con un gobierno de plena autoridad. 4. Plebiscito para determinar la estructura jurídica y social de la República Española. 5. Libertades regionales sin menoscabo de la unidad española. 6. Conciencia ciudadana garantizada por el estado. 7. Garantía de la propiedad legítima y producción al elemento productor. 8. Democracia campesina y liquidación de la propiedad semifeudal. 9. Legislación social que garantice los derechos del trabajador. 10. Mejoramiento cultural, físico y moral de la raza. 11. Ejército al servicio de la Nación, libre de tendencias y partidos. 12. Renuncia a la guerra como instrumento de política nacional. Y 13. Amplia amnistía para los españoles que quieran reconstruir y engrandecer España.¹¹⁰

Entre las series de fotomontajes que realizó Renau hasta ese momento *Los trece puntos de Negrín* fue su primera obra de madurez, debido a que ya dominaba las técnicas fotomontadoras, disponía de un amplio archivo gráfico y del material fotográfico como cámaras y ampliadoras. Este fotomontaje fue una obra personal, es decir, al no ser un encargo Renau tuvo la libertad estética de representar sus intereses.¹¹¹ También diseñó otros carteles y publicaciones como por ejemplo los folletos con instrucciones militares para soldados y los mandos para el Ejército Popular. A finales de enero de 1939 Renau salió rumbo a los Pirineos para exiliarse en Francia,¹¹² tema que abordaremos a continuación.

¹⁰⁹ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 49; MIRALLE, “Trayectoria Profesional...”, p. 15.

¹¹⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 212.

¹¹¹ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 49.

¹¹² CABAÑAS BRAVO, *Grandes genios...*, pp. 22-23.

II.3.- De la guerra al exilio: José Renau en Francia y México

II.3.1.- La familia Renau Berenguer cruza la frontera española a Francia

A mediados de enero de 1939 las tropas de Franco entraban a Tarragona y el día 26 a Barcelona, ante esta situación el Consejo de Ministros dio a conocer la decisión del Gobierno republicano de mantener su resistencia, declarando el estado de guerra en todo el territorio de la República y organizando la evacuación de la población civil afectada por las obras de fortificación y defensa. Por otra parte, la avanzada de los sublevados provocó que los civiles y soldados republicanos pasaran a Francia, junto con los brigadistas extranjeros que no lograron regresar a sus países,¹¹³ para evitar las represalias y no poner en peligro sus vidas. Los republicanos comenzaron a cruzar la frontera franco-hispana desde finales de enero y para los primeros días de febrero habían entrado en territorio francés casi medio millón de españoles, para los cuales se abrieron campos de concentración improvisados en las playas cerca de *Archelès-Sûr-Mer* y *St. Cyprien* donde la falta de servicios sanitarios y cobijo causaron estragos entre los internos.¹¹⁴

Para el 25 de enero de 1939 José Renau se encontraba en Barcelona trabajando en un cartel y no tenía intención de salir de la ciudad junto con su familia, ya que estaba en el entendido que las tropas republicanas en un contraataque habían echado atrás la avanzada franquista, de modo que continuó trabajando en su despacho. Su hermano Alejandro fue a buscarlo y lo puso al tanto de la situación, que estaban evacuando Barcelona. Incrédulo Renau llamó al Estado Mayor donde le atendió un conserje informándole que no había nadie y que todos se habían marchado. Renau no sabía qué hacer, nadie le informó lo que se estaba suscitando, así que Alejandro lo llevó en un

¹¹³ A los extranjeros que lucharon a favor de la República se les ordenó dejar España, en el caso de los Jefes, generales, capitanes y oficiales mexicanos, como David Alfaro Siqueiros, Antonio Gómez, Juan Gómez, Félix Guerrero e Isaías Acosta, tuvieron que solicitar a Lázaro Cárdenas el pago de los pasajes a México, además de unos viáticos que les permitieran resolver los gastos inherentes a su traslado, ya que al no recibir el apoyo del gobierno mexicano, tendrían que esperar a que el español fletará los barcos necesarios para que pudieran ocupar un lugar en ellos, cuya solicitud fue aprobada por Cárdenas gracias a lo cual regresaron a México. Acervo Documental de la Sala de Arte Público Siqueiros (en adelante ADSPS), David Alfaro Siqueiros en España, exp. 13.1.199.

¹¹⁴ CASANOVA y GIL ANDRÉS, *Breve historia general...*, p. 153; GRAHAM, *Breve historia...*, p. 157; JACKSON, *La República Española...*, p. 496; “Se declara el estado de guerra. El Gobierno mantiene su resistencia en Barcelona. Evacuación de ciertas zonas barcelonesas”, *ABC. diario al servicio de la democracia*, año. XXXV, núm. 11.149, Madrid, martes 24 de enero de 1939; CERVERA, Javier, “De Vichy a la liberación”, Abdón Mateos (Editor), *¡Ay de los vencidos! El exilio y los países de acogida*, Ediciones Eneida, España, 2009, p. 4.

camión del ejército que tenía en su poder, debido a que había trabajado en transportes de aviación en la Intendencia de las Fuerzas Aéreas, trasladándolo a La Bisbal y posteriormente a Figueras por donde cruzó la frontera franco-hispana.¹¹⁵

La familia de José Renau -conformada por Manuela, sus hijos Ruy y Julieta, su suegra Rosa y sus cuñadas, Rosa y Josefina- se quedó en Barcelona y en la madrugada Alejandro fue en su búsqueda a través de uno de sus conductores más leales, acompañado de su esposa Teresa para dar más rápido con su domicilio en el barrio de Bonanova. Poco antes de partir llegó su hermano Juan con Elisa, su esposa, que se les unió, él no se marchó con ellos ya que debía poner a salvo a familiares de oficiales y pilotos de aviación que todavía no salían de la ciudad, puesto que se había alistado a las filas republicanas y fue destinado al Gabinete de Cifra del Ministerio de Estado y posteriormente, al servicio cartográfico de la Sección de Información del Estado Mayor de Aviación. Se trasladaron a Viloví de Oñar, donde estuvieron unos días en casa de un farmacéutico que albergaba a Alejandro y Teresa, para después reubicarse en un poblado montañoso cercano a la frontera franco-hispana donde Elena tenía una amiga y era más fácil pasar hacia Francia.¹¹⁶

Es importante mencionar que respecto de la evacuación de la familia de José Renau existen varias versiones, sobre todo en relación al lugar a donde llegaron para cruzar la frontera franco-hispana: Rosa Ballester mencionó que Renau salió con su familia a La Bisbal donde se quedaron una semana y después se trasladaron hasta Cantollaps donde cruzaron caminando a Francia, pero Renau no pasó con ellos, sino que regresó a un lugar que Rosa desconoce. En la narración de Alejandro, como se señaló, este llevó a Renau a La Bisbal, mientras su familia con Elisa llegó a Viloví de Oñar y después marcharon a un pueblo cercano a la frontera francesa por donde era seguro cruzar. Por otra parte, Juan advirtió en sus memorias que su hermano Pepe partió con toda su numerosa familia en compañía de Alejandro, Teresa y Elisa, por otro lado Manuela recuerda que se marchó sin Renau a La Bisbal, donde tenía una amiga con contactos para

¹¹⁵ RENAÚ, Alejandro, *Hasta donde la memoria alcanza*, México, 1986, p. 52-53; Archivo General de la Administración, 12/2856, Ministro de Asuntos Exteriores, JARE M169, Archivo General, Caja 169; Renau, *Albures y cuotas...*, pp. 4-5.

¹¹⁶ MARTÍNEZ MONTÓN, "Introducción", p. 24-25; RENAÚ, *Hasta donde la memoria...*, pp. 52-53; Archivo General de la Administración, 12/2856, Ministro de Asuntos Exteriores, JARE M169, Archivo General, Caja 169; AHN, RENAÚ, José, *Albures y cuotas con el 'Guernica' y su madre*, p. 4.

pasar a Francia.¹¹⁷ En lo que concuerdan todas las historias es que Alejandro se encargó de organizar la evacuación de la familia de sus hermanos de Barcelona hasta la frontera del país vecino en un camión de las fuerzas aéreas.

Por otra parte, Manuela cruzó los límites entre Cataluña y Francia caminando con sus dos hijos pequeños, sus hermanas, su madre y su cuñada sin su esposo Renau, lo que parece avalar la versión de Alejandro Renau. Esta travesía no fue sencilla debido a que se perdieron a causa del mal clima, pasando la noche en los Pirineos donde encontraron con un grupo de soldados republicanos a los que Manuela pidió ayuda para llegar al país vecino,¹¹⁸ quienes la trasladaron al pueblo fronterizo de Le Boulou y el último tramo para pasar la frontera lo hicieron en un camión. Sobre esta experiencia Manuela Ballester contó a Manuela García en una entrevista, lo siguiente:

Salí con mis hijos, Julieta al brazo y Ruy andando. Conmigo venía mi madre, mi cuñada Elena Piqueras y mis hermanas Rosa y Josefina. El día de la partida era lluvioso y de niebla abundante. El caso es que nos perdimos por el camino. En fin, que pasamos la noche en los Pirineos [...]. Perdidas como íbamos, con aquel tiempo infernal, vimos venir a un grupo de hombres. Al vernos, nos preguntaron qué hacíamos. Les dijimos que estábamos perdidas, y que esperábamos la salida del sol para orientarnos. Entonces nos dijeron que nos acercáramos a la higuera y que ya veríamos lo que hacíamos. Me interesé entonces por quiénes eran aquellos hombres, hasta que me confesaron que eran prófugos así que les pedí que me llevaran hasta el otro lado. Como se resistieron, me cogí a la manga de uno de ellos, y le dije que no le soltaba hasta que nos llevaran al país vecino. Así que con unos prófugos llegamos al pueblo fronterizo de Le Boulou, en los Pirineos Orientales [...]. En el último tramo nos llevó uno de tantos camiones que cruzaban republicanos al país vecino. Como hablaba un poco de francés, entablé conversación con uno de los gendarmes. Al ver el panorama familiar se apiadó de nosotros y me indicó que a la hora de la partida del tren, procurara entrar en el mismo vagón que las autoridades.¹¹⁹

El tren que abordó Manuela con su familia los llevó a Le Mans en el norte de Francia, donde fueron ingresados a un refugio para mujeres y niños entre tres y cuatro meses; lograron salir con la ayuda del Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles como si fueran una familia francesa para no despertar sospechas en la gendarmería, viajando a Toulouse,¹²⁰ donde posteriormente se reunieron con José Renau para comenzar los

¹¹⁷ Archivo de la Guerra Civil Española (en adelante AGGCE), Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44; GARCÍA, Manuel, "Entrevista con Manuela Ballester", *Homenaje a: Manuela Ballester*, Manuel García (Editor), Valencia, España, Institut Valencia de la Dona, Generalitat Valencia Conselleria de Cultura, 1995, pp. 90-91; RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, p. 521; RENAÚ, *Hasta donde la memoria...*, p. 53.

¹¹⁸ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 269.

¹¹⁹ GARCÍA, Manuel, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, España, Universitat de València, 2014, p. 160.

¹²⁰ AGGCE, Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44; GARCÍA, "Entrevista con Manuela Ballester", p. 92.

trámites para su salida rumbo a México, como veremos más adelante. Por otro lado, Renau salió de Barcelona por Le Perthus, al respecto el artista señaló: “Salí en enero del 39 de España, en el último momento, a Le Perthus, que es mitad España y mitad Francia, y crucé la calle cuando los falangistas estaban en la otra acera. Era una calle muy estrecha, y nos insultamos. No se atrevieron a cruzar ni a disparar porque había gendarmes franceses, si no, nos agarran”.¹²¹

En el caso de Alejandro Renau, él cruzó la frontera a Francia sin ningún problema en compañía de su esposa Teresa, caminaron por Le Perthus hasta Perpiñán donde buscó algún empleo, pero nadie lo contrató debido a que no llevaba papeles de identificación, tampoco tenía dinero ni un lugar donde vivir, así que regresaron a España para unirse a los grupos de los refugiados españoles con la esperanza de que sería más fácil emprender el camino al exilio. Al llegar a los límites franceses separaron a las mujeres y a los hombres, en el caso de Alejandro fue internado en el campo de concentración de *Archelès-Sûr-Mer*,¹²² donde se encontró con sus hermanos José y Juan, probablemente a Teresa la trasladaron a Le Mans, donde, como ya se mencionó, era un refugio para las mujeres y los niños.

Por otra parte, Juan Renau pasó la frontera franco-hispana el 12 de febrero a pie en compañía de los soldados de las fuerzas de aviación, al ingresar a Francia tuvieron que entregar las armas y otras pertenencias para emprender la caminata, hacia el campo de *Archelès-Sûr-Mer*, custodiados por los gendarmes. Al llegar la milicia separó a los internos en unidades, lo que facilitó que Juan se encontrara con su hermano Alejandro, debido a que ambos estaban en las unidades aéreas, junto con Mario Llorca Blasco-Ibáñez y con Girves, comisario de infantería. En el momento que son internados los hermanos Renau en el campo todavía no se construían las barracas, puesto que Juan mencionó que tuvieron que utilizar dos planchas de uralita colocándolas en ángulo, como un libro abierto¹²³ que usaron como refugio. Sobre este campo, Juan mencionó:

Al fin nos permiten descansar tumbados en los arenales de la playa. Me tiemblan las piernas de la tremenda caminata y me escuecen los pies a rabiar. Me quito las botas a duras penas. El calcetín se me ha pegado, como un esparadrapo, a los dedos en carne viva [...]. Procedentes de la *caserne* aparecen soldados franceses [...] A culatazos nos levantan y nos enciman como rebaño disperso. Se ha preparado un reducto inmenso, cercado con alambradas de púas y fuertes estacas fincadas en la arena. Nos meten, quieras o no, en el

¹²¹ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann; MIRALLE, “Trayectoria Professional...”, p. 15.

¹²² BELLÓN PÉREZ, *José Renau...*, p. 271.

¹²³ MARTÍNEZ MONTÓN, “Introducción”, p. 25; RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 528-535.

corralón [...]. Nos juntamos de tres o cinco en cinco para comunicarnos el escaso rescoldo que todavía queda en los cuerpos ateridos [...]. Me apretujo entre mis compañeros. Una cobija apenas nos cubre a los cuatro. Los pies quedan fuera [...] me duelen horrorosamente. Se me quedaron al relente y están modelados en hielo [...]. Transcurren larguísimos días sin que nos llegue un mendrugo [...]. Las autoridades del campo instalan bombas de manos para extraer el agua del fondo arenoso. El turbio líquido que escupe el caño inflama el estómago y endurece las paredes abdominales [...]. Tras retortijones lastimeros y estrépito de gases, aparece [...] la odiosa e incesante colitis. Es una dolencia colectiva.¹²⁴

Las condiciones del campo en *Archelès-Sûr-Mer* que narró Juan eran deplorables, debido a que no contaban con agua potable ni alimentos y mucho menos espacio adecuado para albergarse de las condiciones del clima, circunstancias que causaron algunos estragos físicos y de salud entre los internos. No obstante, Juan mencionó que fue hasta el cuarto día que los soldados echaron por encima de la alambrada raciones de pan y fue cuando se encontró con su hermano José, lo que le causó asombro, “Por haber sido funcionario de Gobierno posee pasaporte y papeles para pasearse tranquilamente por toda Francia. Ha preferido, sin embargo, correr la suerte de todos nosotros”.¹²⁵ Sin embargo, José Renau señaló que al salir tan apresuradamente de Barcelona no le dio tiempo de llevarse nada, por excepción de su archivo de negativos de 35 mm, y todo lo perdió, incluidos sus documentos de identificación. Si bien en el exilio en México obtuvo la nacionalidad mexicana.¹²⁶

Desde el campo de concentración José Renau escribió al consulado mexicano en París solicitando ayuda, sin embargo, logró salir de este con la ayuda de la promotora artística estadounidense Margaret Palmer, que había conocido en España como representante de la organización de ayuda de los Cuáqueros y que era también la representante de los certámenes del *Carnegie Institute de Pittsburgh*. De este modo, Renau fue solicitado por la Casa de la Cultura de París a través del Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles y por medio de Palmer, obtuvo el visado de tránsito para Estados Unidos. Al salir del campo Renau se trasladó a Toulouse para reunirse con su familia, hospedada probablemente en la casa de un matrimonio judío, Raquel Cohen y su marido, quienes le compraron materiales para pintar caballetes sin contenido político, ya que tenía necesidad de hacer algo liberador, ajeno a todo aquello en lo que había estado envuelto como la guerra y la lucha contra el fascismo. Es decir, para Renau la pintura de caballete era terapéutica como una forma de desintoxicación después de haber pasado por

¹²⁴ RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 531-534.

¹²⁵ MARTÍNEZ MONTÓN, “Introducción”, p. 25; RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 528-535.

¹²⁶ RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, p. 534; RENAÚ, *Mi experiencia...*, p. 14.

alguna situación mala y en esa ocasión, ejecutó cinco o seis cuadros que consideró como los mejores que había realizado en su vida.¹²⁷

En Toulouse Renau tuvo que plantearse a qué país debía exiliarse y sus opciones eran varias, ya que al ser miembro del Partido Comunista Español podía ir a la Unión Soviética, Estados Unidos o México.¹²⁸ La decisión de Renau se decantó por este último, ya que consideró que en “México hay una unidad cultural tremenda, más que con cualquier otro país de Iberoamérica. México es como si fuera España. De México me atrae la pintura mural”.¹²⁹ Sin embargo, Renau no solamente se sentía atraído por el muralismo mexicano, sino también por la idea de reunirse nuevamente con David Alfaro Siqueiros y llevar a cabo el colectivo entre artistas españoles y mexicanos que no se pudo realizar en Valencia años atrás.¹³⁰

El traslado de Renau a México se debió a la Junta de Cultura Española que se formó en abril de 1939 por iniciativa de la embajada mexicana en París a través de Fernando Gamboa, la cual estuvo integrada por intelectuales españoles que emigraron a Francia, entre los que figuraba Renau.¹³¹ La misión primordial de la Junta consistió en asesorar a las autoridades de México sobre las condiciones y características de los intelectuales españoles republicanos que se vieron obligados a dejar su país al terminar el conflicto bélico. Por lo tanto, quedó estipulado desde un principio que una parte de los miembros de la Junta tendrían que trasladarse a México, mientras el resto se quedaría provisionalmente en París sin perder contacto con la embajada mexicana.¹³² Cabe destacar que los artistas, intelectuales, arquitectos y médicos que fueron seleccionados para el traslado al territorio mexicano fue por solicitud de Lázaro Cárdenas, quien encomendó a Fernando Gambo realizar una lista de los españoles “valiosos”.¹³³

¹²⁷ RENAÚ, *Mi experiencia...*, p. 6; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 274; RENAÚ, *Josep Renau...*, p. 29; Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

¹²⁸ RENAÚ, *Mi experiencia...*, p. 7.

¹²⁹ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

¹³⁰ RENAÚ, Josep, “Exili”, *L’Espill*, Joan Fuster (Direcció Literària) núm. 15, Valencia, Tardor, 1982, p. 98.

¹³¹ Los integrantes que formaron parte de la Junta de Cultura Española fueron: José Bergamín, Isabel Palencia, Manuel Márquez, Josep Carner, Julio Bejarano, Pedro Carrasco, Roberto Fernández Balbuena, J. M. Gallegos Rocafull, Rodolfo Halfier, General Herrera, Eugenio Imaz, Juan Larrea, Emilio Prados, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Sacristán, Eduardo Ugarte, Ricardo Vinós y Joaquim Xirau. RENAÚ, “Exili”, p. 98.

¹³² RENAÚ, “Exili”, pp. 98-99.

¹³³ Entrevista a coleccionista privados realizada en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

A finales de abril de 1939, Renau recibió la invitación de trasladarse a México con su familia como una primera expedición cuyos gastos correrían a cargo del gobierno mexicano,¹³⁴ sin embargo, la embajada mexicana no podía solventar el traslado de todos los miembros con los que pretendía viajar Renau, así que tuvo que dimitir como miembro de la Junta y renunció a la invitación de la marcha a América. La situación era complicada, puesto que no tenían documentos de identificación y al ser una familia tan numerosa no podían quedarse en territorio francés, así que la siguiente opción era la Unión Soviética. Pero a los pocos días de haber mandado su renuncia acudió con Picasso en busca de ayuda, quien le proporcionó recursos económicos para pagar la otra parte de los boletos del traslado al territorio mexicano, de modo que la embajada de este país aceptó pagar la otra parte de los pasajes.¹³⁵

II.3.2.- El exilio de José Renau en México

La familia de Renau salió de Francia el 6 de mayo de 1939 del puerto de *Saint Nazaire* en el del transatlántico *Veendam*, de la línea de transporte marítimo y de pasajeros *Holland America Line*. La embarcación hizo primero una escala en Southampton, Inglaterra, y otra en Halifax, Canadá, para llegar a su destino final el 17 de mayo a Nueva York, Estados Unidos, siendo recibidos por el comité neoyorkino de solidaridad con la República Española. Al llegar Renau recibió una oferta de trabajo de un agente de la *RCA-Victor* para realizar cubiertas de discos, con la remuneración mensual de mil dólares, la cual rechazó debido a que tenía como propósito el viaje al territorio mexicano. La familia Renau Ballester pasó una semana aproximadamente en Manhattan y unos días en San

¹³⁴ La declaración que hizo Renau sobre el pago del pasaje de su familia a México fue una situación inusual, debido a que los gastos de los refugiados corrieron en un primer momento por el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) y posteriormente, por la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE). Sin embargo, Renau no menciona que la Junta de Cultura Española dependía de la SERE, así que probablemente el recurso con el que se pagó una parte del viaje a México fue a través del fondo de la SERE, ya que está también cubrió los gastos del Hotel Regis al llegar a tierra mexicana, el cual fue uno de los más lujosos de la ciudad de México en esa época y desapareció con el temblor de 1985. Por otra parte, en relación al traslado de Renau a México en calidad de exiliado política, debemos tener en cuenta que fue un viaje privilegiado en el sentido que se trasladó en un barco transatlántico y no en los vapores como el Santo Domingo, Cuba o *Sinaia*, en los cuales posteriormente llegó el resto de exiliado como fue el caso de Alejandro Renau y su esposa Teresa García, quienes desembarcando en Coatzacoalcos, Veracruz, sin hacer escala en Nueva York, Estados Unidos, para después entrar a México por Nuevo Laredo, como fue el caso de Renau. Esta situación tan inusual se debió al contacto que Renau tuvo con Fernando Gamboa en España durante el conflicto bélico, además, de que este colaboró con Renau para la evacuación de las obras del Prado. Entrevista a coleccionista privados realizada en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

¹³⁵ RENAÚ, "Exili", pp. 99-101; Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann; Entrevista a coleccionista privados realizada en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

Luis para después continuar su camino a México en un autobús de la línea *Greyhound*, llegando a su destino el 24 de mayo de 1939 entrando por Nuevo Ladero, Tamaulipas, con carácter de exiliados políticos.¹³⁶

Al llegar a la Ciudad de México, el Servicio para la Emigración de los Republicanos Españoles alojó a Renau y su familia en el Hotel Regis, cerca del Monumento a la Revolución, después se mudaron a una vecindad en la calle Rosales que estaba sucia y plagada de chinches y sin muebles, así que en el mercado San Juan compraron una mesa por seis pesos, ocho sillas a tres pesos cada una y siete petates.¹³⁷ Rosa Ballester recuerda que el tiempo que pasaron en esta vivienda fue divertido por las fiestas y los bailes a que eran invitadas por los vecinos, después cambiaron su domicilio a la plaza de Ferrocarriles Nacionales y posteriormente, se trasladaron a un departamento en Paseo de la Reforma, a donde llegó su hermano Alejandro en 1941. Para agosto del año siguiente vivían en Coyoacán y en 1948 en Mixcoac, a donde llegó su hermana Dolores.¹³⁸

A las dos o tres semanas después de haber llegado Renau a México se terminó el subsidio mensual de 2,000 pesos mexicanos que recibió del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles en París durante los meses de mayo y abril, por haber desempeñado en España el cargo de Director General de Bellas Artes, así que el 7 de julio de 1939 solicitó al Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles¹³⁹ apoyo económico

¹³⁶ RENAÚ, "Exili", p. 101; RENAÚ, *Mi experiencia...*, p. 7; GARCÍA, "Entrevista con Manuela...", p. 93; Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Ballester Vilaseca, Manuela, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 4, fojas. 4, años. 1939, caja. 13; AGN, José Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 113, fojas. 4, años. 1939, caja. 199; Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (AHINAH en adelante), Renau Berenguer (José), fojas: 24, exp. 2686.

¹³⁷ RENAÚ, *Mi experiencia...*, p. 8.

¹³⁸ RENAÚ, *Mi experiencia...*, p. 8; RENAÚ, *Josep Renau. Carteles...*, p. 118; AGGCE, Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44; AHINAH, Renau Berenguer (José), fojas: 24, exp. 2686; Archivo General de la Administración (en adelante AGA), Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles, Exp. núm. 2654, Alejandro Renau Berenguer, Asunto: Subsidio, 12/2856, Ministro de Asuntos Exteriores, JARE M169, Archivo General, Caja 169.

¹³⁹ El Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE) fue un organismo dependiente del Servicio de Evacuación a los Republicanos Españoles, presidido por José Puche, sin carácter de representación política, es decir, sus miembros no representaban un determinado partido político, sino que era un consejo de carácter técnico compuesto por especialistas en diferentes materias que ayudaban a realizar las labores para las que estaba encomendado el Comité. El compromiso del CTARE era procurar cobertura sanitaria y a dar empleo a todos los españoles que llegaran a México, para lo que se crearon empresas con puestos de trabajo distribuidos en diferentes sectores: industria, agricultura, educación y cultura, entre otros. Al mismo tiempo, los refugiados tuvieron la opción de crear sus propios negocios, para lo que podían pedir un préstamo al Comité. De modo que se buscaba crear empresas e industrias que no sólo dieran trabajo a los refugiados exiliados en México, sino también que contribuyeran a la economía mexicana. Sin embargo, el Comité tuvo una corta vida, debido a que sus fondos se agotaron en 1940 y

que fue aprobado en el mismo mes y el día 5 había obtenido la nacionalidad mexicana.¹⁴⁰ El ingreso mensual que recibió Renau correspondiente a la cantidad de 266 pesos mexicanos por tres meses, el cual cobró hasta agosto del mismo año, debido a que había comenzado a trabajar, junto con su esposa Manuela, en la imprenta de Santiago Galas donde se dedicaron hacer carteles, calendarios e impresos publicitarios.¹⁴¹

El trabajo de Renau en la litografía Galas consistió en realizar diseños originales destinados a la imprenta de cromos para calendarios, trabajo por el cual recibía un pago de 500 pesos por cada uno; la mayoría de estos eran de grandes dimensiones y en ellos retrataba el paisaje mexicano en escenas costumbristas y en claroscuro. El dinero que ganó Renau en este empleo le permitió organizar la vida familiar en México e instaló el taller de diseño gráfico *Estudio Imagen. Publicidad plástica*, para el cual solicitó un préstamo el 28 de marzo de 1940 al Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles para pintura publicitaria, siendo aprobado por la calidad de su trabajo y por ser uno de los mejores pintores españoles en esta área. En el taller colaboró gran parte de la familia, su esposa Manuela Ballester, sus cuñadas Rosa y Josefina Ballester, su hijo mayor Ruy y su sobrino Jorge Ballester.¹⁴² No obstante, el taller fue una empresa publicitaria, por consiguiente fue:

[...] un claro ejemplo de la más pura y acendrada actividad comercial capitalista, mientras que Renau, su fundador y director, era un artista e intelectual marxista, un miembro prominente del Partido Comunista de España en el exilio y militante ortodoxo de línea dura, que no cesaba de condenar en las tribunas de opinión la comercialización del arte, su cosificación en mercancía, su banalización ideológica y ahumana. Renau ciertamente vivía por aquel tiempo preso en su propia trampa. Huyendo de la bastarda comercialización del arte, se dedicaba en cuerpo y alma a comercializar con su arte

muchas de las empresas que crearon terminaron en bancarrota, así que para 1942 sus oficinas se vieron obligadas a cerrar. PARES. Portal de Archivos Españoles, "Institución- Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles, Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/122876> [consultada 06 de enero de 2018].

¹⁴⁰ El gobierno de Lázaro Cárdenas, señaló Jorge de Hoyas, para impulsar la solidaridad hacia los españoles exiliados en México, facilitó, aquellos que lo solicitasen, la nacionalidad mexicana antes de finalizar su periodo presidencia. Cabe mencionar que José Renau al salir de España dejó su documentación, pero gracias a Margaret Palmer obtuvo el visado estadounidense que era su única documentación al entrar al territorio mexicano. DE HOYOS PUENTE, Jorge, "México y las instituciones republicanas en el exilio: del apoyo del Cardenismo a la instrumentación política del Partido Revolucionario Institucional, 1913-1977", *Revista de Indias*, Vol. LXXXIV, núm. 260, 2014, p. 280.

¹⁴¹ GARCÍA, *Memorias de posguerra...*, p. 161; Renau, *Mi experiencia...*, p. 8; AHINAH, Renau Berenguer (José), fojas: 24, exp. 2686; AHINAH, Expediente de subsidios (México D.F 1939-1940), (R) Ramos Hernández (S) Subero Martínez, caja: 227, sección: Subsidios y préstamos; AGN, José Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 113, fojas. 4, años. 1939, caja. 199.

¹⁴² RENAÚ, *Josep Renau. Cartiles...*, p. 31; GARCÍA, *Homenaje a: Manuela...*, p. 93; RENAÚ, *Josep Renau. Carteles...*, p. 31; FORMENT, Albert, "Josep Renau Vida y Obra", p. 95; AHINAH, Renau Berenguer (José), fojas: 24, exp. 2686; AHINAH, Expediente de subsidios (México D.F 1939-1940), (R) Ramos Hernández (S) Subero Martínez, caja: 227, sección: Subsidios y préstamos.

productos industriales ajenos. Queriendo aislar su producción artística del mundo de la compraventa, acabó por convertirse en un artista publicitario que diseñaba casi exclusivamente por encargo. Renau se construyó así un infierno artístico a su medida, ahorrando su creatividad y vendiéndola a quien contratase sus servicios, mientras escribía encendidos artículos contra el mercado de arte burgués.¹⁴³

La postura ideológica de Renau y su compromiso con el arte en relación al trabajo comercial que hacía en el taller parecen una contradicción del valenciano, pero no debemos olvidar que llegó a México con una numerosa familia y en un inicio su principal ingreso monetario fue a través de la Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles y el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles, que apenas alcanzaba para dar de comer a la familia dos veces al día,¹⁴⁴ la cual creció con el nacimiento de Álvaro Totli en 1940, tres años después nació Teresa y Pablo en 1946. Probablemente también ayudó a su hermano Alejandro y su esposa Teresa que llegaron al país el 26 de julio de 1940, ya que al cambiar su residencia de Veracruz al Distrito Federal perdieron la ayuda que recibieron de la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles. También costó los gastos de la educación de sus cuñadas al no recibir Josefina una beca de la Junta para que continuara sus estudios de segundo de secundaria en la Academia Hispano Mexicana.¹⁴⁵

Es decir, Renau tuvo que buscar trabajos que le permitieran solventar los gastos familiares en México, esta fue la principal función del *Estudio Imagen*, incluso haciendo diseños para el Partido Revolucionario Institucional y la Unidad Popular del dirigente sindical Lombardo Toledano, para las agencias de publicidad del país como Vargas Publicidad y Ars Una, y en el cartelismo cinematográfico. Pero esto no significó cambiar su postura ideológica y su compromiso social y político en el arte, sin embargo, podemos decir que entre 1949 y 1956 fue la época más ortodoxa y dogmática de Renau en relación a lo intelectual y en la teoría del arte, pero esto no fue parte de una evolución personal sino a causa de la guerra fría y los últimos estertores del estalinismo.¹⁴⁶

En relación a los carteles cinematográficos, Renau elaboró diseños para directores como Emilio *Indio* Fernández; camarógrafos como Gabriel Figueroa; actores como María

¹⁴³ FORMENT, "Josep Renau...", p. 55.

¹⁴⁴ RENAÚ, *Mi experiencia...*, p. 8.

¹⁴⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 310; AGA, Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles, exp. 2654, Alejandro Renau Berenguer, Asunto: Subsidio, 12/2856, Ministro de Asuntos Exteriores, JARE M169, Archivo General, Caja 169; AGN, Alejandro Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 112, fojas. 7, años. 1940, caja. 199; AGA, Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles, José Renau Berenguer, Asunto: Solicitud de beca, 12/2856, Ministro de Asuntos Exteriores, JARE M169, Archivo General, Caja 169.

¹⁴⁶ GARCÍA, Manuel, "Josep Renau, cartelista", *Josep Renau*, España, Institut Valencià de l'Art Modern, 2003, p. 14; FORMENT, "Josep Renau...", pp. 55-56.

Felix, Dolores del Río, Sara Montel, Libertad Lamarque, Pedro Infante, Armando Calvo, Jorge Mistral y para Producciones Zacarías, Dyana y Calderón, entre otras. Probablemente también trabajó para Producciones Rodríguez Hermanos que fue la empresa que solicitó al gobierno colombiano, seguramente por intervención de José Renau, el traslado de Juan Renau a México para prestar sus servicios como dibujante de planta, llegando al país en diciembre de 1944, sin embargo, Juan en 1953 regresó con su esposa Elisa a España.¹⁴⁷

Por otra parte, para Renau el diseño de los carteles de cine representó un trabajo de manutención y no de desarrollo artístico, debido a que los productores impedían una libertad en el diseño, siendo esta la razón por la cual no los firmaba hasta la década de 1950, a causa de la presión político-sindical que ejercieron los líderes de la Sección 46 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. Esto con la finalidad de identificar y controlar a los artistas que hacían carteles de películas, es decir, para conocer a los cartelistas activos que cotizaron sus cuotas sindicales y poder cumplir con la nueva ley cinematográfica aprobada en 1949 por el gobierno de Ávila Camacho, que establecía el registro de todos aquellos actos y contratos que en alguna forma afectara la propiedad, graven o establezcan obligaciones sobre las películas nacionales o extranjeras, casos que contemplaban a los cartelistas.¹⁴⁸

En México, Renau también se dedicó a diseñar revistas como *Futuro* de la Universidad Obrera de México, campañas de la Confederación de Trabajadores de México, el periódico *Mundo Obrero*, formó parte del Equipo Internacional de Artes Plásticas para pintar el mural *Retrato de la burguesía* en 1939 para Sindicato Mexicano de Electricistas, donde colaboró con David Alfaro Siqueiros. Además, fue el diseñador gráfico de las portadas de la revista *Lux. La revista de los trabajadores*.¹⁴⁹

Por otra parte, mientras Renau se encontraba en México, su hermana Dolores se quedó en Valencia para cuidar a sus padres, siendo detenidos al concluir la Guerra Civil a pesar que estos no tuvieron ninguna participación el conflicto bélico. Probablemente fueron presos por ser familiares director de José Renau, quien era buscado por el Tribunal

¹⁴⁷ AGN, Juan Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 114, fojas. 5, años. 1945, caja. 199; MARTÍNEZ MONTÓN, “Introducción”, p. 40.

¹⁴⁸ GARCÍA, “Josep Renau, cartelista”, p. 14; RENAÚ, *Josep Renau. Carteles...*, p. 243.

¹⁴⁹ VILCHIS ESQUIVEL, Luz del Carmen, “Josep Renau: su importancia para el diseño gráfico mexicano”, *Revista Internacional de Cultura Visual*, Vol. 1, número 1, 2014, p. 4.

Nacional de Responsabilidades Políticas por los puesto que ocupó durante la lucha armada. Sin embargo, fueron puesto es libertad seguramente por comprobar que no tuvieron ninguna actividad militante durante la Segunda República además, habían escondido al Hermano Marista José Martínez Balzaco, junto con otro religioso y el esposo de Matilde era franquista,¹⁵⁰ de modo que lograron evidenciar que era católicos¹⁵¹ y sin relación con los comunistas.

La familia de José Renau fue puesta en libertad sin ningún cargo probablemente por sus antecedentes como lo demostró Dolores en 1939, al solicitar la rehabilitación para continuar ejerciendo su profesión como maestra nacional de 1ª enseñanza de Algimia de Almonacid, Castellón. Para lo cual tuvo que comprobar su buena conducta, en el sentido de no haber apoyado al gobierno republicano antes y durante la Guerra Civil. Sin embargo, Dolores fue nombrada por las autoridades de 1ª enseñanza de Valencia, maestra interina del Instituto de Asistencia Social M. Ripoll, posteriormente Beneficencia, alegando que al estallar el conflicto bélico, vivía en esta ciudad que era territorio republicano y que no pudo rechazar el puesto “dadas las circunstancias porque atravesábamos. Tomé posesión el día 10 de septiembre de 1936 y en diversas ocasiones solicité la dimisión, siéndome negada por la Diputación Provincial, de cuyo organismo dependía mi escuela”.¹⁵²

Para comprobar la versión de sus hechos solicitaron testigos, los cuales fueron Enrique Helo de Falange Española y el Hermano Marista José Martínez Balzaco, de modo que Dolores logró confirmar la “buena conducta sin ninguna actividad política [sic] y

¹⁵⁰ RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, p. 91, 142 y 201. AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021); AGGCE, Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44; Entrevista a coleccionista privados realizada en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

¹⁵¹ La familia Renau Berenguer educó a sus hijos bajo los valores y tradición católica, al respecto Juan Renau narró en sus memorias que todas las noches rezaban el rosario y su madre “decía los misterios y toda la letanía de memoria. Pues se sabía todo lo del rosario y muchas oraciones y canciones dedicadas al Sagrado Corazón de Jesús, a la Virgen y a muchísimos santos. Para rezar el rosario nos sentábamos los cinco hermanos alrededor de la mesa, como si fuéramos a cenar otra vez [...]. Mi madre [...] Iba rezando las avemarias y los padrenuestros y nosotros contestábamos solo unos pocos al principio. Al poco rato ya estábamos dormidos. Mi padre [...] cuando se dada cuenta de que estábamos dormidos, contestaba a mi madre gritando con toda su voz: <<¡Santa María, Madre de Dios!>>. Nos pega unos sustos de órdago y luego se nos quedaba mirando muy fijo [...]. Como ya sabíamos lo que iba a pasar, nos restregábamos los ojos y seguíamos el rezo hasta que nos volvíamos a dormir. Entonces mi madre decía: <<Mira, Pepe, los chicos se caen de sueño. Es mejor que se acuesten y nosotros seguimos rezando>>. Mi padre furioso contestaba: [...] ¡Pues que aguanten como yo hago!”. RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 92-93.

¹⁵² AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021).

social”,¹⁵³ durante la Segunda República. No obstante, Dolores no se casó y se quedó en España a cuidar de sus padres: falleciendo José Renau Montoro el 7 de febrero de 1941, y su madre, Matilde Berenguer Cortes, acaecida en 1948. Así que a la muerte de ambos se trasladó a México como inmigrante por un año y debía depender económicamente de su hermano José Renau, quedando prohibido dedicarse a cualquier actividad remunerada o lucrativa. Sin embargo, Dolores trabajó con su hermano Alejandro en el comercio de hilado, misma actividad a la que se dedicaba antes de la Guerra Civil en España.¹⁵⁴

Así pues, mientras Dolores Renau buscaba ser rehabilitada para continuar trabajando como maestra, su hermano José Renau fue acusado conforme disponía la Ley del 9 de febrero de 1939, por el Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, la cual se proclamó “para liquidar las culpas de este orden contraídas por quienes contribuyeron con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja, a mantenerla viva durante más de dos años y a entorpecer el triunfo providencial e históricamente ineludible, del Movimiento Nacional”.¹⁵⁵ De modo que Renau fue acusado en relación a lo dispuesto en artículo 4º, en el cual “quedan incurso en responsabilidad política y sujetos a las sanciones que se les impongan en los procedimientos que contra ellos se sigan, las personas individuales que se hallen comprendidas en alguno de los casos o supuestos”.¹⁵⁶ En el caso de Renau, por su actividad política y artística, corresponde a los siguientes apartados:¹⁵⁷

b) Haber desempeñado cargos directivos en los partidos, agrupaciones y asociaciones a que alcanza la declaración del artículo 2.º, así como haber ostentado al responsabilidad de los mismos en cualquier clase de corporaciones y organismos, tanto públicos como privados.

c) Haber figurado, a virtud de inscripción efectuada antes del 18 de julio de 1936, y manteniendo hasta esa fecha, como afiliado de los partidos, agrupaciones y asociaciones a que se refiere el apartado anterior, excepción hecha de los simples afiliados a organismos sindicales.

¹⁵³ AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021).

¹⁵⁴ Entrevista coleccionista privado por Dulce María Pérez Aguirre en noviembre de 2017; AGN, Dolores Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 113, fojas. 2, años. S/A, caja. 199; Archivo General de la Guerra Civil Española (en adelante (AGGCE), fondo: RRPP, serie: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, caja, 42/2858; AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021).

¹⁵⁵ “Jefatura del Estado de Ley. De 9 de Febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas”, *Boletín Oficial del Estado*, 13 de febrero de 1939, p. 324.

¹⁵⁶ *La Ley de Responsabilidades Políticas. Comentada y seguida de un apéndice de disposiciones legales y formularios más en uso*, Madrid, 1939, p. 22.

¹⁵⁷ AGGCE, fondo: RRPP, serie: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, caja, 42/2858.

d) Haber desempeñado cargos o misiones de carácter administrativo de índole civil y calificada confianza, por nombramiento del Gobierno del Frente Popular, con retribución o sin ella, salvo los que deban su nombramiento a la elección y fueron de filiación política completamente hostil al mismo. También se considerarán comprendidos en este caso los que, sin nombramiento de dicho Gobierno, hubieren continuado desempeñando con él cargo de aquella índole en la Administración Central.

j) Haber excitado o inducido a la realización de los hechos comprendidos en algunos de los apartados anteriores, bien sea de palabra, bien por medio de la imprenta, de la radio o de cualquier otro medio de difusión, bien en escrito dirigido a diferentes personas.

n) Haber salido de la zona roja después del Movimiento y permaneciendo en el extranjero más de dos meses, retrasando indebidamente su entrada en el territorio nacional, salvo que concurriera alguna de las causas de justificación expresada en el apartado anterior.¹⁵⁸

Las acusaciones en relación al artículo 4º de la ley de Responsabilidades Políticas en contra de José Renau, comprendieron un proceso largo, puesto que el gobierno franquista tuvo que investigar su paradero, sus antecedentes políticos y sociales, así como los “bienes que posea el inculpado referido en la actualidad y los que tuvieron en 18 de Julio de 1936 y las variaciones que dichos bienes hayan sufrido en dicho lapso de tiempo”.¹⁵⁹ En este último caso informó La Banca de España; Banca Exterior de España; Banca Central; Banca Mercantil e Industrial; Banco General de Administración; Banco Urquijo; Banca López Quesada; Banco Germánico de la América del Sur S.A y Banco Zaragoza por mencionar algunos, que “no aparecen [...] inscritos bienes inmuebles ni derechos reales de ninguna clase” a nombre de José Renau.¹⁶⁰

Así pues, José Renau Berenguer regresó a España hasta después de la muerte de Franco, pasando por dos exilios, primero en México donde inició una nueva etapa artística a través del muralismo mexicano que continuó desarrollando posteriormente en la República Democrática Alemana. El primer mural que pintó en tierra mexicana fue *Retrato de la Burguesía* en el Sindicato de Electricistas de México en colaboración con un grupo de artistas, entre los que se encontraba David Alfaro Siqueiros, y después propuso el proyecto para la obra *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* el cual no se llevó a cabo. También realizó los paneles *Humboldt ante El Jorullo*, *Ydilio en Chapultepec*, *Vista de México*, *Lazando potros* y *Domingo en provincia* para el Restaurante Lincoln en la Ciudad de México y en Cuernavaca ejecutó *España*

¹⁵⁸ *La Ley de Responsabilidades Políticas...*, pp. 22-24.

¹⁵⁹ AGGCE, fondo: RRPP, serie: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, caja, 42/2858 y 75_750.

¹⁶⁰ AGGCE, fondo: RRPP, serie: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, caja, 42/2858 y 75_750.

hacia América y unas series en las bóvedas de la Cantina que han sido poco estudiadas y conocidas.

CONCLUSIONES

En el presente capítulo se planteó contextualizar el ambiente artístico y cultural de la Segunda República española con el objetivo de identificar la relación con México, demostrando que el proyecto cultural promovido por el gobierno republicano estuvo influenciado por el mexicano, puesto que ambos países tenían objetivos en común como erradicar el analfabetismo en las zonas rurales e integrar a todos los ciudadanos a un nuevo discurso nacionalista a través de las misiones culturales y pedagógicas respectivamente, pero los resultados que obtuvieron fueron diferentes. En esta investigación también se logró demostrar la red entre artistas e intelectuales mexicanos y españoles, principalmente durante la Guerra Civil mediante una serie de actividades artísticas y culturales como conferencias, publicaciones y exposiciones en apoyo a la República y contra el fascismo. Este contexto permitió advertir cómo surgió la relación entre José Renau como David Alfaro Siqueiros, así como los intereses que tenían en común en relación a los materiales industriales y herramientas modernas para la elaboración de su producción artística.

La investigación del presente capítulo nos permitió identificar el interés de Renau por el muralismo, de modo que antes de viajar a México ya tenía una experiencia previa. Puesto que a finales de 1920 ejecutó su primer mural al estilo Art Deco que actualmente se encuentra olvidado por el gobierno valenciano, a pesar de los esfuerzos de Marta Hofmann por solicitar su conservación y protección. El segundo que realizó fue a principios de 1930 en el que utilizó el aerógrafo y la piroxilina con cemento, tal como Siqueiros lo había aplicado en *Mitin en la calle* en Los Ángeles, al mismo tiempo, se logró comprobar que el encuentro de Siqueiros y Renau fue clave para el exilio de este último en México donde comenzó una nueva etapa como artista mural.

En este capítulo también nos permitió advertir que el cargo de Renau como Director General de Bellas Artes, su reconocimiento como uno de los mejores cartelistas y fotomontadores de España le permitió salir del campo de concentración en el que fue

ingresado al cruzar la frontera a Francia y facilitó su traslado a México en condiciones ciertamente privilegiadas en calidad de exiliado político en compañía de su familia. No obstante, la documentación obtenida en archivos tanto españoles como mexicanos nos permitió conocer que Renau no se enriqueció en España al ocupar diversos puestos de gobierno, ya que el Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas no encontró ninguna cuenta bancaria a su nombre ni propiedades y al llegar a tierra mexicana, tuvo que sobrevivir con la ayuda del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles y a través del Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles lograría obtener un préstamo para fundar el taller de publicidad.

CAPÍTULO III

JOSÉ RENAU Y SU PRIMERA EXPERIENCIA EN EL MURALISMO MEXICANO: LOS MURALES DEL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS

A finales de enero de 1939 las tropas de Francisco Franco entraron a Barcelona, esto implicó que soldados y civiles republicanos cruzaran la frontera franco-hispana en busca de refugio para después trasladarse a otros países, siendo México el que acogió el mayor número de exiliados. Antes de las expediciones masivas de los vapores *Sinaia*, *Mexique* e *Ipanema* se había llevado a cabo otras conformadas por intelectuales y artistas con sus respectivas familias. Sin embargo, la colaboración entre artistas españoles y mexicanos fue complicada, ya que cada grupo tenía una forma de concebir el arte, pero se dieron sus excepciones como el Equipo Internacional de Artes Plásticas dirigido por David Alfaro Siqueiros, formado para elaborar el mural *Retrato de la Burguesía* en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, donde posteriormente José Renau hizo la propuesta para el proyecto muralístico *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* que no se llevó a cabo.

A partir de lo anterior, el presente capítulo tiene como objetivo general analizar los murales *Retrato de la burguesía* y *La electrificación total de México acabará con la miseria del pueblo* con la finalidad de identificar la introducción de Renau al muralismo mexicano; los intereses afines entre Renau y Siqueiros que los llevaron a colaborar en la ejecución de un mural; las aportaciones que dio a esta corriente artística; las herramientas novedosas que se implementaron para la elaboración de *Retrato de la burguesía*; la función pedagógica y el propósito de crear una pintura documental; finalmente, cómo se ha percibido el mural y su estado de conservación. En este sentido, para cumplir con lo propuesto, se observarán, *grosso modo*, las actividades artísticas y culturales que desarrollaron los republicanos en México, así como la visión que tenían del muralismo mexicano a través de la opinión de José Renau y Ramón Gaya. Esto con el objetivo de conocer la relación que había entre los artistas mexicanos y españoles, así mismo, advertir algunos aspectos por los cuales los exiliados no tuvieron participación tan activa en el muralismo.

III.1.- Un breve acercamiento a los artistas españoles republicanos del exilio en México

La situación de la República española para 1938 era cada vez más precaria, lo que llevó a la diplomacia mexicana a considerar la eventual derrota de los republicanos. Ante esta situación, la política mexicana se cuestionó cuál debería ser la actitud de México en relación al exilio de los republicanos españoles. Un año antes, el gobierno de Lázaro Cárdenas había acogido a un grupo de refugiados que huían del conflicto bélico, el cual se encontraba conformado por 464 infantes que posteriormente fueron conocidos como los niños de Morelia. El propósito de la administración cardenista con este gesto fue evidenciar su solidaridad con la causa republicana y al mismo tiempo, reafirmar su postura en relación con la política interior y exterior frente a la oposición conservadora que simpatizaban con los nacionalistas.¹

Para los meses de “diciembre de 1938 y febrero de 1939, la rápida conquista de Cataluña por los nacionalistas puso fin a las últimas esperanzas republicanas y provocó un éxodo de casi medio millón de refugiados, que fueron reclusos por los franceses en campos de concentración”.² Los primeros que se construyeron fueron *Argelès-sur-Mer* y *Saint-Cyprien*, localizados en la costa francesa de Rosellón, donde estuvieron reclusos un considerable número de artistas entre los que se encontraban: Ramón Gaya, José Renau, Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Enrique Climent, Pedro Flores, José Bartolí, Baltasar Lobo, Eduardo Robles, Manuel Ángeles Ortiz, Antoni Clavé, Manuel Viola, Juan Alcalde, Julián Oliva, Manolo Valiente, Antoni Paredes, Joan Jordá, Antoni Alos, García Lesmes, José Subirats, Francisco Marco Chilet, Marc Cardús y Carles Fontserè.³

El primer grupo de artistas e intelectuales que salieron al exilio a México, a través de las gestiones hechas por la Junta de Cultura Española, después de haber pasado una

¹ SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín y HERRERA LEÓN, Fabián, *Contra todo y contra todos. La diplomacia mexicana y la cuestión española en la Sociedad de Naciones, 1936-1939*, España, Ediciones Idea, 2011, pp. 191-192.

² SÁNCHEZ ANDRÉS y HERRERA LEÓN, *Contra todo y contra todos...*, p. 199.

³ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Entre París y Toulouse. Los artistas españoles del exilio republicano en Francia”, Michel Boeglin (Director), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique. Exilio y memoria del exilio en el mundo ibérico (XII^e-XXI^e siècles / Siglos XII-XXI)*, Trans-Atlántico. Literaturas, Bélgica, 2014, p. 211.

temporada en territorio francés estuvo conformado por: José Renau, José Bergamín, Isabel Palencia, Manuel Márquez, Josep Carner, Julio Bejarano, Pedro Carrasco, Roberto Fernández Balbuena, J. M. Gallegos Rocafull, Rodolfo Halffier, General Herrera, Eugenio Ímaz, Juan Larrea, Emilio Prados, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Sacristán, Eduardo Ugarte, Ricardo Vinós y Joaquim Xirau.⁴ Dicha junta, se había formado en abril de 1939 por iniciativa de la embajada mexicana en París, la cual estuvo integrada con las respectivas familias de los artistas.

El traslado de estos artistas e intelectuales a México a través de la Junta estuvo a cargo del pintor Fernando Gamboa y viajaron en el transatlántico *Veendam*, llegando a México a finales de mayo de 1939.⁵ Estos artistas españoles que llegaron al territorio mexicano tuvieron que afrontar la nostalgia de establecerse en un país diferente, como bien señaló Arturo Souto Alabarce: “[...] Los pintores españoles [...], descentrados por la guerra y el exilio, se ven a su vez desorientados por [...] el magnetismo de un mundo nuevo (paisaje, hombre, cultura), y nostalgia de un ambiente perdido; [...] las calidades de una tierra y una luz españolas que han quedado fijas[...] en el recuerdo”.⁶

En este sentido, los españoles republicanos desde los primeros años de vida en México buscaron mantener su identidad colectiva, no únicamente en relación a su nacionalidad, sino también en cuanto a sus características políticas e históricas, de modo que buscaron difundir los valores que formaban su identidad.⁷ Por otra parte, se dedicaron a actividades que les permitían una remuneración económica para subsistir, de modo que comenzaron a fundar academias, constructoras, agencias fotográficas, galerías de arte, estudios de arquitectura y diseño, casas de gráfica y decoración. Estas iniciativas significaron nuevas orientaciones y propuestas dentro de la escena cultural mexicana y contribuyeron a integrar, así como enseñar a los artistas más jóvenes, tanto españoles como mexicanos.⁸ De esto modo, por ejemplo, encontramos el *Estudio Imagen-*

⁴ RENAÚ, Josep, “Exili”, *L’Espill*, Joan Fuster (Direcció Literària) núm. 15, Valencia, Tardor, 1982, p. 98.

⁵ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “De la alambrada a la mexicabidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierra azteca”, *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*, España, Universidad de Zaragoza, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, 2009, p. 54.

⁶ SOUTO ALABARCE, Arturo, “Pintura”, *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Fondo de Cultura Económica, SALVAT Editores, 1982, p. 443.

⁷ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México, El Colegio de México, 2009, p. 114; ⁷ CABAÑAS BRAVO, “Los artistas españoles...”, p. 62.

⁸ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio artístico español en México”, *Revista Crítica de Cultura. Letra Internacional*, núm. 12, 2009, p. 44.

Publicidad Plástica fundada por José Renau, donde colaboraron los integrantes de su familia, el cual se dedicó a realizar carteles cinematográficos -como bien se observó en el capítulo anterior-, campañas políticas, empresas comerciales, entre otros.

En el año 1964 las hermanas Rosa y Josefina Ballester, cuñadas de José Renau, aprendieron la técnica del grabado con los maestros Vicente Gandí, Guillermo Silva Santamaría y Mario Reyes, independizándose en 1968 del *Estudio Imagen-Producción Plástica* para abrir su propio Taller *Escuela de Grabado Las Ballester*.⁹ Entre las galerías de arte que se fundaron encontramos: Ras-Martín, Cristal, Diana, Prisse, Proteo, Havre, Pecanins, Jordi y Mercedes Gironella.¹⁰

En el caso de las constructoras y compañías dedicadas al diseño y decoración, fundadas por los españoles encontramos: la compañía Constructores Hispano-Mexicanos, la Constructora Técnicos Asociados S.A y la Constructora Vías y Obras, que posteriormente se convirtió en La Eureka. Esta última estuvo dirigida por José Martí y entre los colaboradores se encontraba Félix Candela, además fue la encargada de la construcción del Casino de la Selva,¹¹ conjunto arquitectónico que resguardó pinturas de caballete, murales –entre los que se encontraban el de José Renau *España hacia América*-, esculturas y arquitectura que en el año de 2001 fueron transgredidos y destruidos al ser adquirido el inmueble por la empresa internacional Costco, tema que analizaremos más adelante.

Por otra parte, este grupo de artistas republicanos, junto con los que posteriormente llegaron al estallar la Segunda Guerra Mundial, fue heterogéneo debido a la diferencia de edad, procedencia geográfica, niveles educativos y ambientes artísticos distintos lo que dio origen a dos generaciones.¹² La primera corresponde a los ya formados

⁹ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Un arte valenciano en América. Exilio y emigración*, España, Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992, p. 141.

¹⁰ CABAÑAS BRAVO, “El exilio artístico español...”, p. 45.

¹¹ CABAÑAS BRAVO, “El exilio artístico español...”, pp. 46-47.

¹² Entre los artistas que formaron parte de la primera generación, se encuentran: Miguel Prieto, José Renau, Antonio Ballester, García Maroto, Rodríguez Luna, Remedios Varo, Moreno Villa, Cristóbal Ruiz, José Cañas, Carmen Cortés, Fernández de Soto, Alfredo Just, Jesús Martí, Enrique Segarra, Víctor Trapote, entre otros. Los artistas de la segunda generación fueron: Luisa Martín, Benito Messeguer, Marta Palau, Antonio Peláez, José Agut, Julián Martínez Sotos, Pedro Miret, Manuel Tarragona, Puri Yañez, Eugenio Sisto, German Robles, por mencionar algunos. CABAÑAS BRAVO, Migue, “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano”, *X Jornada del Arte. El Arte Español del Siglo XX. Su Perspectiva la Final del milenio*, Madrid, España, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigación Científica, 2001, p. 293.

que tenían una obra madura, en la que México no tuvo una fuerte influencia debido al bagaje que traían sobre la guerra y emigración que fue lo que determinó su producción. La segunda atañe a aquellos que llegaron jóvenes y que concluyeron su formación en el territorio mexicano, de modo que su producción artística tuvo un aspecto más desarraigado e internacional que la de sus predecesores.¹³

Entre las actividades artísticas que realizaron los artistas republicanos se encontraba la promoción de exposiciones en espacios propios como la Casa de la Cultura Española, el Ateneo Español de México y la Casa Regional Valenciana, pero también a través de espacios propios de su país de acogida como en el Bosque de Chapultepec, la Galería Artistas Mexicanos Unidos, el Museo de San Carlos y la Galería Gironella. La primera muestra colectiva organizada en el exilio fue *Exposición de artistas españoles* que se presentó en la Casa de la Cultura Española en 1940, donde participaron: Elvira Gascón, Ramón Gaya, Miguel Prieto, José Renau, Antonio Rodríguez Luna, Manuela Ballester, Pablo Almela, Soledad Martínez y Roberto Moreno Villa. Las actividades de estos artistas españoles en México giraron en torno a las exposiciones individuales y colectivas.¹⁴

Cabe destacar se llegaron a dar casos excepcionales donde se dio una participación entre artistas mexicanos y españoles, como fue la exposición celebrada en febrero de 1952 en el Local de la Flor en el Bosque de Chapultepec, la cual se llevó a cabo como una reacción contra la Bienal Hispanoamericana que se celebraría en Madrid. Los artistas que colaboraron en esta exhibición encontramos: Miguel Prieto, Rufino Tamayo, José Renau, Antonio Rodríguez Luna, David Alfaro Siqueiros, Miguel Prieto, José Chávez Morado, Olga Costa, Nicolás Moreno, Manuela Ballester, Vicente Rojo, Pablo O'Higgins, German Horacio, Giménez Botey, María Luisa Martín, Antonio Ramírez, Diego Rivera, Salvador Elizondo, Manuel Echauri, José Bardasano, Jorge Rodríguez, Leopoldo Méndez, Guillermo Meza, Luis Nishizawa, José Manuel Villa, Manuel Acuña, Ignacio M. Altamirano e Ignacio Ramírez.¹⁵ Con esta exhibición en conjunto se buscó, de acuerdo con Moreno Villa, revelar “a los mexicanos y a los españoles que se pueden tratar

¹³ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. CLXXXV, núm. 735, 2009, p. 61.

¹⁴ GARCÍA, Manuel, “El exilio artístico español 1936-1945”, *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, España, Caja Madrid. Fundación, 1999, pp. 74-75.

¹⁵ MORENO VILLA, J., “La exposición de mexicanos y españoles”, *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, México, Distrito Federal, 2 de marzo de 1952.

fraternalmente en los terrenos del arte sin que los unos vayan a quitar a los otros ocasión de generar centavos o de crear cosas admirables”.¹⁶

Por otra parte, las primeras colaboraciones que se dieron entre los artistas españoles y mexicanos fueron en 1939 por intervención de David Alfaro Siqueiros se creó el primer y único número de la revista *Documental. La exactitud y la síntesis gráfica de la imprenta moderna. Catálogo de carteles, manifiestos y volantes*. En ese mismo año, el muralista formó el Equipo Internacional de Artes Plásticas para pintar el mural *Retrato de la Burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas.¹⁷ Esta fue una oportunidad para promover la colaboración entre mexicanos y españoles, algo que no sucedió de forma frecuente, en parte porque la mayoría de los exiliados no se involucraron tanto en la discusión de las tendencias sociales del arte de México, dedicándose más a la pintura de caballete y a la ilustración.¹⁸

Por otra parte, se dio una diferencia entre los artistas españoles y mexicanos, ya que estos a pesar que estaban “ideológicamente identificados con las causas de la República que los pintores españoles [habían] defendido [...] a la vez, sobre todo Rivera y Siqueiros, se [oponían] a lo que [consideraban] un vanguardismo decadente de la escuela europea”.¹⁹ Esta fue una de las razones por las cuales algunos artistas mexicanos se negaban a que los exiliados colaboraran en exposiciones con ellos, como fue el caso de Diego Rivera que solicitó a Inés Amor no exponer obras de los republicanos, puesto que su galería debía estar destinada únicamente para artistas nacionales, petición que fue negada.²⁰ A pesar que con el paso del tiempo los artistas españoles se fueron incorporando al ambiente artístico y cultural de México, esto no significó una participación activa en

¹⁶ MORENO VILLA, “La exposición de mexicanos...”.

¹⁷ El Sindicato Mexicano de Electricistas se fundó en 1914, sufrió un serio golpe para su estructura y existencia el 11 de octubre de 2009, cuando el gobierno federal, a través de un decreto presidencial extinguió y liquidó la compañía Luz y Fuerza del Centro, empresa paraestatal en la que trabajaban la gran mayoría de sus agremiados. Actualmente el sindicato sigue en funciones mantenido principalmente por trabajadores jubilados y personal adscrito a la Comisión Federal de Electricidad —entidad que se ocupó de las funciones realizadas por la extinta Luz y Fuerza del Centro— que siguió con su afiliación al Sindicato Mexicano de Electricistas luego de haber sido recontratados por esta.

¹⁸ HURLBURT, Laurance, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986, p. 8; ARTEAGA, Agustín, “Siqueiros, Maestro de las formas”, Raquel Tibol (Coordinadora), *Los Murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Americano Arte Editores, Landucci Editores, 1998, p. 35; CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio en el arte español...”, p. 300.

¹⁹ SOUTO ALABARCE, “Pintura”, p. 443.

²⁰ MANRIQUE, Jorge Alberto y DEL CONDE, Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, p. 30.

las actividades con los mexicanos, debido a que cada grupo tenían definidos sus principios estéticos.²¹

A pesar de esas diferencias entre estos dos grupos de artistas, podemos decir que los modernismos españoles se encontraron con el muralismo y con las nuevas tendencias en escultura y pintura de caballete, expresiones en las cuales algunos artistas del exilio se hicieron permanentes, al punto que se llegaron a confundir con los mexicanos como fue el caso de Miguel Prieto, Ramón Gaya, Cristóbal Ruiz, José Renau, Antonio Rodríguez Luna, Aurelio García Lemus, Arturo Souto, Antoni Clavé, Magda Dona, Salvador Bartolozzi, Manuela Ballester, Gabriel García Maroto, Jesús Martí y Elvira Gascón.²²

Por otra parte, entre los mismos artistas españoles tuvieron sus discrepancias en relación con el muralismo mexicano, como fue el caso de Ramón Gaya y José Renau. En este sentido, para Gaya esta corriente artística no le era desconocida, puesto que se enteró en la conferencia “El arte como herramienta de lucha” que impartió Siqueiros en Valencia en 1937, la cual versó sobre la pintura mural mexicana y en su lugar en la plástica mundial. La disertación fue todo un espectáculo al hablar apasionadamente al tiempo que se reconocía el conocimiento que tenía sobre la pintura.²³ Así pues, Gaya, en una carta que escribió a Juan Gil-Albert, hace evidente el rechazo de la mezcla entre arte y política, pero al mismo tiempo señalando que esto no significa que deba ser apolítica. También consideró que, si se buscaba abandonar un arte burgués no debe buscarse en un arte social de corte político, más bien se debe pugnar por un arte “verdadero, intenso, emocional, pasional, de carne y vida”, además señaló que este tipo de expresión artística es necesaria.²⁴

[...] durante una revolución o una guerra, es decir, en un espacio de tiempo que tiene principio y fin, emplear a los artistas en trabajo de propaganda, y comprendo que para ello se necesitan grandes talleres, sistemas rápidos, colaboración. Pero que no se llame a esta labor arte y mucho menos el arte, porque sería olvidar que, aunque sean artistas geniales los dedicados a ella, lo que se emplea de estos artistas no es su arte, no es su genio, sino su facilidad técnica. Pero, por lo visto, no se entiende así, y cada día se inventa

²¹ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 13, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 62.

²² SERRANO MIGALLÓN, La inteligencia peregrina..., pp. 164-165.

²³ RENAÚ, Juan, *Pasos y Sombras. Autopsia*, Renacimiento Biblioteca del Exilio, España, 2011, p. 497.

²⁴ GAYA, Ramón y GIL-ALBERT, Juan, “Cartas bajo el mismo techo”, *Hora de España*, Valencia, núm. VI, 1937, pp. 23-26.

un contrasentido más como los ya prestigiosos “arte colectivo”, “arte necesario”, “arte de lucha”.²⁵

Lo anterior demuestra que Gaya estaba en desacuerdo con los postulados que expuso Siqueiros en la conferencia “El arte como herramienta de lucha” y, por consiguiente, estaba en discrepancia con el muralismo mexicano ya que, para él, el arte no tenía que tener un carácter político. Como ya mencionamos, esta corriente artística no era ajena para Gaya, ya que tuvo oportunidad de conocerla a través de la exposición de fotografías de murales que se presentó en el Congreso de Intelectuales en Valencia, donde tuvo contacto con las obras de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. De estos tres artistas solamente reconoció a Orozco como un pintor con fuerza, mientras que Rivera y Siqueiros los consideró como ilustraciones que dicen algo o buscan imponer una idea.²⁶

Por otra parte, José Renau tenía una visión contraria a la de Ramón Gaya, puesto que estaba de acuerdo en la relación de arte y política como una herramienta de propaganda de arte en lucha, tal como la pregonaba David Alfaro Siqueiros. En este sentido, consideró al muralismo mexicano como “El movimiento pictórico mexicano, único fenómeno pictórico occidental *independiente del mercado artístico*, ha surgido de una revolución popular y está penetrado, por lo tanto, de fuertes elementos sociales y políticos anticapitalistas”.²⁷ Es por ello que lo analiza desde una perspectiva marxista, ya que considera que los “fenómenos pictóricos no constituyen una excepción como *objeto* de la metodología crítica fundamental del materialismo histórico... el marxismo nunca ha sido una “teoría de las evidencias” sino un método crítico revolucionario para transformar los hechos reales (las evidencias) tanto económicos, sociales, como estéticos”.²⁸

En ese sentido, el muralismo mexicano al ser producto de un movimiento revolucionario tiene un carácter social y político, que es uno de los intereses artísticos de José Renau, de modo que en el periodo que pasó en México se va a interesar en examinar la relación del mural con el espacio del conjunto arquitectónico y el espectador, aspecto que puso en práctica en el mural de *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de

²⁵ GAYA, y GIL-ALBERT, “Cartas bajo el mismo techo”, p. 27.

²⁶ Archivo General de la Guerra Civil Española (en adelante AGGCE), Entrevista a Ramón Gaya, realizada en su domicilio particular en Valencia, por Elena Aub, los días 20 y 21 de julio de 1981 y anexo, realizado el 26 de enero de 1982. PHO/10/ESP.30.

²⁷ RENAÚ, “Rango Universal de la pintura mexicana”, p. 19.

²⁸ RENAÚ, “Rango Universal de la pintura mexicana”, p. 19.

Electricistas en la capital mexicana. Posteriormente pintó en el Restaurante Lincoln una serie de murales decorativos y finalmente, su obra muralística más importante fue *España hacia América* en el Hotel Casino de la Selva.

Así pues, podemos decir que la participación de los artistas españoles en el muralismo mexicano fue escasa, esto se debió a que se dedicaron a actividades que les dejaran una mayor remuneración económica y a las que se habían dedicado anteriormente en España. Además, sus ocupaciones estaban vinculadas entre ellos mismos siendo pocas las ocasiones en que colaboraron artistas españoles y mexicanos como sucedió en la exposición de 1950 o bien, en 1939 con la revista *Los Lobos*. Por otra parte, como resulta evidente en este apartado, los artistas españoles, a pesar de compartir una ideología, tenían una visión diferente sobre el arte de contenido político, como fue el caso de Renau y Gaya, esto pudo ser otra de las razones por las cuales la participación española dentro del muralismo mexicano fue escasa.

III.2.- El muralismo mexicano, los materiales industriales y los avances tecnológicos: la experiencia de David Alfaro Siqueiros y José Renau

Los primeros murales que se ejecutaron en la Escuela Nacional Preparatoria se realizaron a la encáustica²⁹ y al fresco,³⁰ técnicas que los artistas fueron integrando sus propias experiencias dando origen a 147 procesos diferentes para ejecutar un mural.³¹ Sin

²⁹ Existen dos tipos de encáustica: una pintura de aplicación en caliente, a base de cera de abaja pura o mezclada con resina, y la otra en seco, denominada como cera púnica, constituida por cera de abeja emulsionada con un álcali, que podría utilizarse sola o con algún aglutinante. Lo que hace diferente la técnica de la encáustica a otros procedimientos pictóricos consiste en que al fusionarse las diversas capas que se van superponiendo, ya sean en frío o caliente, el resultado final será una única capa de pintura debido al proceso de fusión. MUÑOZ LATORRE, Ana María, *Encáustica. Técnica pictórica en la que se utiliza la cera como aglutinante de los pigmentos y el empleo de una fuente de calor*, Universidad Rey Juan Carlos, Campus de Fuenlabrada, 2013, pp. 20-21 [en línea], <https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/03/encaustica.pdf> [consultada el 18 de agosto de 2019].

³⁰ El término de al fresco se refiere a la pintura mural en la cual los colores se diluyen en el agua y luego se extienden en un revoque fresco, es decir, bien extendido. De este modo, por la reacción entre la cal del revoque y el carbono del aire, los colores se fijan hasta volverse solubles y adquieren una fuerza sólida. Esta reacción química se llama carbonatación de la cal, es decir, hidrato de calcio que se combina con el anhídrido carbónico y se consigue carbonato de cal más agua evaporada. Durante la fase de secamiento de la argamasa, el agua que va al exterior lleva a la superficie pintada hidróxido de la cal para formar la película que se convertirá en carbonato de cal colorido. VALABRÒ, Vico, *La pintura al fresco* [en línea] <http://www.frescopolis.net/immagini/03.1%20San%20Luis%20Potosi.pdf> [consultada el 18 de agosto de 2019].

³¹ SUÁREZ, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de c/1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, p. 333.

embargo, fue Siqueiros quien experimentó constantemente con materiales industriales y herramientas tecnológicas que aplicó en la elaboración de sus murales y al mismo tiempo, buscó una relación entre el espacio y el espectador, siendo la obra muralística del Polyforum en la ciudad de México donde, finalmente unificó y puso en práctica toda esta experiencia que había ido adquiriendo.

Cabe destacar que 1930 Siqueiros estuvo preso y comenzó a experimentar debido a la carencia de materiales, “por lo que utilizó elementos extrapictóricos como el copal, que dieron grosor y calidad viscosa a la pintura, así como sensación de volumen”.³² El proceso de la experimentación de Siqueiros continuó en 1932 en Los Ángeles, California, donde tuvo contacto con recursos industriales y los medios técnicos para desarrollar un nuevo estilo que cambió la manera de hacer murales. Así pues, Siqueiros fue contratado por la *Chouinard School of Art* para impartir un curso sobre la técnica del mural al fresco, dando origen a la obra *Mitin en la Calle* donde puso en práctica sus primeros experimentos.³³ Dicho mural se llevó a cabo en dos etapas:

[...] La primera parte del curso fueron practicas realizadas sobre un soporte de madera contrachapeada, tela de alambre de gallinero y yeso, de manera similar a lo que había hecho durante su reclusión en Lecumberri. En la segunda etapa trabajaría directamente sobre el muro [...], porque aseguraba que sólo así podía enseñar la técnica del fresco. Pero la única pared apropiada se encontraba a la intemperie, media nueve por seis metros y su superficie era irregular debido a que tenía seis ventanas ubicadas en la parte superior y una puerta en la inferior. Además, estaba construida en concreto, material sobre el que era imposible fijar el aplanado de cal y arena fina que el fresco requiere.³⁴

El muro de concreto donde se pretendía pintar *Mitin en la Calle* implicó un problema que se resolvió, así que los arquitectos Richard J. Neutra y Summer Spaulding sustituyeron la cal por cemento blanco aplicado sobre un aplanado de arena colocado en una pared de superficie áspera, y para tener una mayor adhesión al terminar se utilizó el taladro neumático. Sin embargo, el cemento secaba muy pronto y no daba tiempo de colocar la pintura, lo que provocó otra complicación. Así que Siqueiros encontró la solución a este inconveniente con los materiales pictóricos industriales de secado rápido, así como la compresora, pistola de aire y aerógrafos.³⁵

³² GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 40.

³³ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 46.

³⁴ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 44.

³⁵ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 45.

Cabe destacar que fue precisamente en este mural donde Siqueiros utilizó la fotografía como trazo rápido de las figuras, lo cual se logró con la ayuda del proyector eléctrico, ya que a través de él se proyectaba el boceto en el muro y con el aerógrafo se delineaban en el cemento.³⁶ Así que “el estarcido de papel y cartón tradicional fue sustituido “por los estenciles de metal y celuloide” que soportaban “el embate de los pigmentos disueltos en agua que lanzaban las pistolas de aire”, lo que determinó que se trabajara de noche”.³⁷ La implementación de estos materiales y técnicas las aplicó posteriormente en Argentina.

En febrero de 1933, Siqueiros se encontraba en Argentina donde realizó *Ejercicio Plástico* en la casa de Natalio Botana en la ciudad de Don Torcato, con la colaboración de un equipo de cinco pintores argentinos y uruguayos. Para esta obra se utilizó exclusivamente elementos mecánicos como pistolas neumáticas, taladros, aplicadores de cemento, cámaras cinematográfica y fotográfica, además el proyector de cuerpos opacos y el proyector de cine fueron usados para comprobar la composición preliminar de la obra. Las pinturas que usaron fueron industriales, además emplearon el cemento negro o gris en lugar del blanco y el silicón marca Keimfarben para protegerlo, lo cual determinó la resistencia del mural con el paso del tiempo, pese a que se encontraba en un sitio cerrado y húmedo.³⁸ No obstante, la importancia de este proyecto no fue únicamente por la innovación de los materiales y las herramientas industriales, sino también por la experimentación técnica en relación a la arquitectura y el mural, es decir:

...la aproximación conceptual de Siqueiros al espacio arquitectónico del mural. En un análisis de la estructura geométrica de la sala fue creada una “caja plástica” en la cual todo el espacio arquitectónico era considerado como artísticamente vital. Además el movimiento lógico del espacio fue el elemento usado para determinar la composición del mural. En esta forma no había puntos de vista arbitrarios, además de que la vista (o tal vez mejor, la vivencia) del mural estaba objetivamente determinada por su movimiento natural a través del espacio específico de ese medio ambiente arquitectónico.³⁹

Cabe mencionar que la temática del mural *Ejercicios plásticos* no se relaciona con alguna problemática social o político, sino que fue, según Siqueiros, un experimento óptico.⁴⁰ La experimentación que estaba desarrollando el muralista mexicano continuó en 1936 en

³⁶ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 45.

³⁷ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 45.

³⁸ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 64. HURLBURT, Laurance, “Taller experimentación Siqueiros: Nueva York 1936”, *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, Oscar Oliva (Dirección), Núm. 25, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1976, p. 27

³⁹ HURLBURT, “Taller experimentación Siqueiros...”, p. 27.

⁴⁰ HURLBURT, “Taller experimentación Siqueiros...”, p. 27.

Nueva York al fundar el taller *Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory Moderns Techniques in Art*. Este tenía como objetivo investigar nuevas técnicas que se pudieran emplear en la pintura, dejando de lado el óleo y empezando a utilizar la piroxilina y el montaje de materias sólidas en la superficie.⁴¹

El taller *Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory Moderns Techniques in Art* consistió en dos puntos a desarrollar: el primero en ser un laboratorio de experimentación por medio de las técnicas artísticas modernas, es decir, trabajar con herramientas, materiales, enfoques estéticos o artísticos novedosos, así como métodos colectivos de trabajo. En segundo lugar, crear arte para el pueblo a través del uso de medios que iban desde el cartel hasta el mural. Los caballetes que se pintaron en el taller permitieron a Siqueiros sentar las bases formales de su arte político revolucionario, mediante la utilización de las herramientas tecnológicas industriales contemporáneas. Entre los cuadros que destacaron en esta etapa del muralista se encuentran *Nacimiento del fascismo*, *Detened la guerra* y *Suicidio colectivo* que están relacionadas temáticamente con el mural *Retrato de la burguesía* que pintó junto con José Renau posteriormente en el Sindicato Mexicano de Electricistas,⁴² tema que abordaremos más adelante.

De este modo, Siqueiros realizó propuestas innovadoras en el muralismo mexicano al utilizar materiales como la piroxilina, silicato, cemento, acrílicos y celotex, así como herramientas tecnológicas de la época como el aerógrafo, las cámaras fotográficas y cinematográficas para integrarlas al arte, lo que significó el establecimiento de nuevas formas de producción y percepción artística.⁴³ En este periodo, como se mencionó en el capítulo anterior, Siqueiros viajó a España donde fue recibido por el Director General de Bellas Artes, José Renau, quien mencionó sobre su encuentro lo siguiente:

...Me dijo Siqueiros que, junto con sus compañeros mexicanos, venía a participar activamente en la lucha del pueblo español, con el propósito personal de organizar un colectivo de pintores españoles y mexicanos que se encargara de producir materiales

⁴¹ HURLBURT, Laurance, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986, p. 7; SOUTER, Gerry, *Rivera*, México, Advanced Marketing, 2012, p. 228; FERNÁNDEZ, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El arte del siglo XX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 71.

⁴² HURLBURT, "Taller experimentación Siqueiros...", p. 30; HURLBURT, *Los muralistas mexicanos...*, pp. 228, 230-231.

⁴³ GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Marcela, "Siqueiros y la fotografía", *Siqueiros en la mirada*, México, Museo de Arte Moderno, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, p. 20.

pictóricos y gráficos para las necesidades políticas de la guerra y, al propio tiempo, que pudiera transmitir a los artistas españoles las experiencias del movimiento muralista mexicano en la elaboración teórica y práctica de un arte público revolucionario, al servicio del pueblo español y de su causa antifascista.⁴⁴

En la situación por la que estaba pasando España no era posible llevar a cabo lo propuesto por Siqueiros, de modo que Renau le propuso impartir la conferencia *El arte como herramienta de lucha* en la Universidad de Valencia.⁴⁵ En esta plática Renau se percató que los aspectos metodológicos y técnicos de los que habló el mexicano coincidían con sus inquietudes y experiencias personales como: métodos ópticos y fotécnicos, la utilización de la cámara fotográfica, deformaciones visuales y proyectores eléctricos, entre otros. Cabe mencionar que en 1934 Renau había pintado un mural usando esos materiales en el Sindicato de Estibadores de Valencia, el cual fue destruido al concluir el conflicto bélico.⁴⁶

Hay que destacar que antes que Siqueiros impartiera la conferencia *El arte como herramienta de lucha*, no había tenido ningún contacto con Renau, ni este con él. Sin embargo, ambos tenían las mismas inquietudes por utilizar instrumentos tecnológicos e industriales dentro de la pintura, además, compartieron afinidades ideológicas políticas y artísticas. De modo que ambos fueron pioneros en sus países en utilizar estos materiales que permitieron una innovación en el muralismo mexicano a través de Siqueiros y en el cartelismo y el fotomontaje político, con Renau. Entre las herramientas novedosas que implementaron en sus producciones artísticas se encuentra el aerógrafo, que era una máquina que les permitió proyectar uniformemente el color sobre las superficies. La fotografía fue otro recurso que introdujeron para la ejecución de sus producciones, en el caso de Siqueiros esta la considero como:

[...] una herramienta básica en la integración artística y un apoyo para el logro de la poliangularidad, la cinematografía *ofotografía dinámica* tiene una eficacia mayor porque maneja un discurso narrativo de manera activa y reproduce gráficamente la pintura registrando los desplazamientos del espectador. Resulta ser un recurso auxiliar más adecuado [...].⁴⁷

En este sentido, Siqueiros advirtió que a la fotografía se puede emplear de diferentes formas como: recurso para perfeccionar la óptica y la composición espacial de los

⁴⁴ RENAÚ, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, Oscar Oliva (Dirección), Núm. 25, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1976, p. 3.

⁴⁵ RENAÚ, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

⁴⁶ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 3-4.

⁴⁷ GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, “Siqueiros y la fotografía”, p. 28.

murales; medio de difusión de las obras; testimonio del que dispone el artista para recrear ciertos acontecimientos o personajes y finalmente, como boceto fotográfico previo a la versión de la obra plástica.⁴⁸ En el caso de Renau la fotografía fue indispensable para la realización de los fotomontajes,⁴⁹ el cual debía seguir una serie de pasos para su reproducción: “el primero, era tomarles fotos a los recortes de las fotografías de las revistas. Después, manipulaba los negativos, los ampliaba e imprimía, volvía a recortar las fotografías y las pegaba en el soporte. Finalmente, utilizaba el aerógrafo para unir y enfatizar el espacio con luces y sombras entre la yuxtaposición de imágenes. La reapropiación y el reciclaje funcionaron como procedimientos para resignificar las imágenes en sus montajes”.⁵⁰ Este proceso estuvo influenciado por John Heartfield, quien utilizó “el método factual de captación de imágenes políticas y sociales para insertarlas en el debate ideológico, utilizando el texto como contrapunto en sus fotomontajes”.⁵¹

En la década de 1920 los trabajos de Heartfield tenían una preferencia por las ilusiones escénicas y literarias por medio de yuxtaposiciones de palabras e imágenes relacionadas con la conducta psicológica y social del ser humano,⁵² los cuales sirvieron de modelos a algunos artistas españoles, como fue el caso de José Renau.⁵³ Entre los principales fotomontajes que realizó Heartfield se encuentran las portadas para la revista *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, que tuvo una influencia en Renau por la crítica que hacía el nacionalsocialismo. Además la fotografía y el fotomontaje tuvieron una importancia como elemento de circulación de ideas y proyectos políticos comprometido en confrontar

⁴⁸ GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, “Siqueiros y la fotografía”, p. 28.

⁴⁹ José Renau también llegó a utilizar las fotografías personales para la serie de fotomontajes *American Way of Life*, ya que en algunos casos al no encontrar alguna imagen en las revistas o periódicos se apoyaba en este recurso, como sucedió en *No permitirles jugar* utilizando una fotografía de su hijo Totli. Entrevista a coleccionista privado realizada en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

⁵⁰ URIBE, Paola, “Josep Renau: militancia política y fotomontaje en México”, *Reflexiones marginales*, año. 3, núm. 14, 2013, s/p [en línea]. http://reflexionesmarginales.com/3.0/josep-renau-militancia-politica-y-fotomontaje-en-mexico/?fbclid=IwAR3SAwhg8KZ_I6a5XIMzDyeUwuDLDCohz0qslzVRq2T7zOSJ-iYyRIy2I_c [consultada el 07 de diciembre de 2018].

⁵¹ SIMÓ MULET, Toni, “Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko”, *ASRI: Arte y Sociedad. Revista Investigación*, España, Universidad de Málaga, núm. 4, 2013, p. 1.

⁵² SIMÓ MULET, Toni, “Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko”, *Arte y sociedad. Revista investigación*, España, núm. 4, 2013, p. s/p.

⁵³ ÁLVAREZ DORRONSORO, Txanan, “John Heartfield (1891-1968): desmontando a Hitler”, p. 1, [en línea] <http://www.pensamientocritico.org/07txaalv1111.pdf> [consultada el 14 de julio de 2016].

una iconografía burguesa, dando origen a una producción icónica de las clases populares.⁵⁴

En la década de 1930 Renau colaboró, como lo vimos en el capítulo anterior, en una serie de revistas donde innovó el fotomontaje y la elaboración de portadas, por ejemplo en *Orto*, donde fue nombrado director artístico y en el primer número se publicaron fotomontajes de contenido político de influencia cinematográfica soviética y grafismo dadaísta,⁵⁵ introduciendo esta nueva tendencia en España. Mientras en los años de 1933 y 1934 realizó las portadas de *La Revista Blanca* con aerógrafo,⁵⁶ una técnica que no se había utilizado antes y que fue innovadora para la época.

Por otra parte, Renau tuvo una participación fundamental como director de los fotomontajes murales que se expusieron en el Pabellón de París de 1937, debido a que los presentó como propaganda sobre la causa republicana y logró proyectarlos a través de un sistema lecto-visual que vinculaba las imágenes documentales, gráficas y textos.⁵⁷ En este sentido, la fotografía tuvo un papel como el que Siqueiros le dio de testimonio para recrear ciertos acontecimientos o personajes. De modo que durante esta época de la década de 1930 Renau se fue convirtiendo en un acreditado y novedoso cartelista, publicista y fotomontador que empleaba en sus diseños el aerógrafo, la fotolitografía y la técnica del fotomontaje.⁵⁸

⁵⁴ SAMPAIO BARBOSA, Carlos Alberto, “A Fotografia Compromissada na Espanha: a experiência de Josep Renau nas revistas Orto e Outubro”, *Patrimônio e Memória*, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Vol. 9, núm. 9, 2013, pp. 88-89, 91.

⁵⁵ Entre las innovaciones dadaístas se encontraba el fotomontaje, término acuñado por ellos mismos, este procedimiento consistía en montar en una sola imagen recortes de fotografías, combinándolas con elementos tipográficos de periódicos o revistas por medio de encolado y pegado. El fotomontaje dadá tuvo influencia en artistas como John Heartfield ya que es evidente la tendencia de la fusión visual mediante “transiciones difuminadas y suavizadas” para la creación de una configuración real, donde las imágenes corresponden a una jerarquía de carácter naturalista y pictórico. Es decir, John Heartfield desarrolló el fotomontaje como una expresión artística y política como fotocollage, de modo que “intentará exprimir todo el potencial simbólico de las imágenes fotográficas manipuladas, creando todo un lenguaje específico de comunicación artística”. BRAVO RUIZ, Natalia, “Sobre el fotomontaje dadá”, en *Norba-arte*, Vol. XXX, España, 2010, p. 153; MAYOR FERRÁNDIZ, Teresa Ma., “John Heartfield, un artista antinazi”, *Revista Claseshitoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, Artículo núm. 190, 2011, p. 3 [en línea] <file:///C:/Users/Dulze/Desktop/Dialnet-JohnHeartfieldUnArtistaAntinazi-3624999.pdf> [consultada el 24 de agosto de 2017].

⁵⁶ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida”, *Culture & History Digital Journal*, 2013, p. 7 [en línea] https://www.researchgate.net/publication/276224053_Josep_Renau_y_la_recuperacion_de_una_belleza_comprometida [consultada el 15 de septiembre de 2017].

⁵⁷ CABAÑAS BRAVO, “Josep Renau...”, p. 10.

⁵⁸ CABAÑAS BRAVO, “Josep Renau...”, p. 10.

Los materiales industriales y las herramientas tecnológicas fueron fundamentales en la creación artística tanto de Siqueiros como de Renau, sin embargo, en el caso de este último todavía faltan investigaciones que nos permitan conocer con mayor profundidad el proceso de experimentación. Por otra parte, los trabajos que se han realizado respecto a este tema con Siqueiros son abundantes, pero no se han realizado estudios que vinculen la influencia de estos dos artistas uno del otro, lo cual es uno de los objetivos de la presente investigación en función al muralismo. Debemos recordar que el primer mural que realizó Renau en México fue con Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas, donde ambos pusieron en práctica sus experiencias como artistas con los elementos modernos que venían trabajando.

III.3.- El reencuentro de José Renau y David Alfaro Siqueiros: se levantan los andamios en el Sindicato Mexicano de Electricistas

III.3.1.- El mural *Retrato de la Burguesía* y el Equipo Internacional de Artes Plásticas

El 14 de diciembre de 1914 en el Palacio de Minería de la capital mexicana se reunieron trecientos trabajadores de la entonces Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S. A. empresa del ramo eléctrico, donde se constituyó el Sindicato Mexicano de Electricistas⁵⁹ que estuvo en la vanguardia obrera por procurar reivindicar la contratación colectiva y el respeto a los derechos de los trabajadores.⁶⁰ Para el año de 1927, siendo Secretario General Mateo Huarte y Carlos Álvarez Varela como Tesorero, se adquirió un inmueble con domicilio en la calle República de Colombia número 9 en el centro de la ciudad de México, donde se instalaron las oficinas administrativas; espacios para impartir clases de

⁵⁹ Para el año de 1938 el Sindicato Mexicano de Electricistas era un grupo industrial de jurisdicción federal integrado por siete mil trabajadores, de los cuales cuatro mil fueron miembros activos y el resto solicitantes en espera de prestar sus servicios en la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A. y subsidiarias como, la Compañías Hidroeléctricas Guanajuatense, “Quinta Guadalupe y la Comisión Federal de Electricidad. SIERRA KEHOE, María de las Mercedes, *Análisis iconográfica del mural Retrato de la Burguesía (1939-1940) realizado por David Alfaro Siqueiros en el cubo de la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, tesis de Maestra en Arte Contemporáneo en México, Centro Universitario de Investigación Humanística, Estado de México, 2005, p. 93.

⁶⁰ SIERRA KEHOE, *Análisis iconográfica del mural...*, p. 91.

inglés, aritmética y álgebra; instrucción primaria; geometría; dibujo; electricidad; se fundó la revista *LUX*⁶¹ y se creó la cooperativa para los trabajadores.⁶²

Este primer inmueble del Sindicato Mexicano de Electricistas tuvo una serie de reformas a cargo de los Secretarios Generales Luis Espinosa Casanova (1933-1934) y Francisco Breña Alvírez (1934-1936), que consistieron en construir otro piso para albergar la escuela y la cooperativa. Esta situación llevó a los miembros del sindicato a efectuar sus asambleas en espacios como teatros, salones y cinematógrafos.⁶³

Las reformas estructurales que se hicieron al inmueble de República de Colombia fueron insuficientes, debido a que las actividades y los servicios que ofrecía el sindicato eran diversos. Esto provocó que en 1936 se tomara la decisión de construir un nuevo edificio en la calle de las Artes número 45 –actualmente Antonio Caso–, para el cual se convocó un concurso a nivel nacional para seleccionar el mejor proyecto arquitectónico,⁶⁴ siendo la propuesta ganadora la del arquitecto Enrique Yáñez.⁶⁵ Simultáneamente a este concepto de arquitectura funcionalista, Yáñez introdujo la idea de relacionar la pintura con el edificio, que con el tiempo se convirtió en uno de los postulados más sobresalientes

⁶¹ “Gráficos, carteles, despleables, reportes y noticias, tanto en portadas, contraportadas e interiores de la revista *LUX*, serán las muestras de apoyo y respaldo a la España republicana. Entre las portadas y contraportadas publicadas por esta revista, resulta la contraportada del número correspondiente a septiembre de 1936, en la que se muestra un dibujo del artista Santos Balmori con motivo del homenaje a las mujeres del Frente Popular español [...]. Dos cuartas de forros son realmente indicativas de la percepción que el organismo sindical tiene de lo acontecido en España. La primera corresponde al número de abril de 1937, en el que el Comité Central publica un desplegado en homenaje a los trabajadores españoles el día mundial del trabajo [...]. Le sigue la del mes de febrero de 1938, un boletín de prensa firmado por Manuel Paulín y Francisco Breña Alvírez, secretario general y secretario de educación y propaganda del SME, respectivamente, fechado el día 31 de enero de 1938, titulado <<Los frutos del fascismo>>. La agrupación obrera eleva públicamente una protesta contra las salvajes matanzas de niños españoles llevadas a cabo por aeroplanos fascistas el domingo 30 de enero en Barcelona, España”. SÁNCHEZ, César, “Retrato de la Burguesía un mural colectivo”, Jaime Brihuela (Coordinador), *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultural, zum sobre el periodo mexicano*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009, pp. 37-39.

⁶² *Las Sedes del Sindicato Mexicano de Electricistas*, México, Sindicato Mexicano de Electricistas, 2008, pp. 36-37.

⁶³ *Las Sedes del Sindicato...*, pp. 39.

⁶⁴ SIERRA KEHOE, *Análisis iconográfica del mural...*, p. 94.

⁶⁵ Enrique Yáñez fue uno de los principales impulsores de la arquitectura funcionalista, perteneció a ese grupo de arquitectos que lucharon por implantar una modernidad a través del funcionalismo. Al mismo tiempo, su arquitectura se ve sustentada fundamentalmente por medio de dos líneas: en la primera identifica al funcionalismo en la arquitectura con la estética pura del funcionalismo, la cual expresaba por medio de los sistemas constructivos, en el uso del materialismo, y con los requerimientos funcionalista con el servicio a la sociedad; la segunda, no solamente plantea el carácter social y progresista de la arquitectura, sino que simplemente presentaba los principios fundamentalistas como principios de oficio. Peralta, Valeria, *Enrique Yáñez y sus aportaciones a la arquitectura mexicana*, p. 1 [en línea], http://www.academia.edu/25660497/ENRIQUE_Y%C3%81%C3%91EZ_Y_SUS_APORTACIONES_A_LA_ARQUITECTURA_MEXICANA [consultada el 04 de diciembre de 2018].

de su práctica profesional.⁶⁶ De modo que el interés por relacionar el muralismo con el conjunto arquitectónico se va a hacer evidente en el espacio del Sindicato Mexicano de Electricistas.

El 5 de junio de 1939 se convocó a un grupo de artistas para pintar un mural como parte de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario del sindicato, cuya idea debía girar en torno a la lucha en curso para afirmar la posición laboral dentro de la industria eléctrica. La convocatoria solicitaba una reunión para discutir las bases, las temáticas y un listado de los pintores que participarían. Finalmente, el jurado conformado por el secretario general David Roldán; el secretario del exterior Luis Espinoza Casanova; el secretario de educación y propaganda Manuel Paulín; los arquitectos Enrique Yáñez y Ricardo Rivas lo declararon desierto, así que ofrecieron el proyecto a David Alfaro Siqueiros y a José Clemente Orozco.⁶⁷

Una comisión del sindicato visitó a Orozco para invitarlo a participar en el proyecto, pero este puso como condición pintar un tema libre relacionado con mujeres desnudas que, para él, era lo que atraía la atención del público. Ante esta petición se optó por Siqueiros,⁶⁸ quien solicitó lo siguiente: que la elaboración del mural fuera dirigido por un solo director, quien señalaría el lugar o lugares donde se deberían ejecutar murales así como cuidar las pinturas generales del edificio; por razones técnicas el trabajo debería ser realizado por un equipo de artistas nacionales y extranjeros para darle un nuevo impulso al movimiento muralista mexicano, el cual sería seleccionado por el encargado de la obra.⁶⁹

De este modo, Siqueiros seleccionó un grupo de artistas formado por mexicanos y españoles, cuyo propósito consistió en dos cuestiones: por un lado, alentar el trabajo colectivo en la pintura mural⁷⁰ y por otra parte, ligar a los españoles de manera objetiva

⁶⁶ ARIAS MONTES, J. Víctor, RÍOS GARZA, Carlos, *Enrique Yáñez y el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Un aporte del funcionalismo a la arquitectura mexicana*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 50 y 52.

⁶⁷ JOLLY, Jennifer, “Dos narrativas en el mural de Siqueiros para el Sindicato de Electricistas Mexicanos”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 8-9, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 98; SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, pp. 50-52; “La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *LUX. Revista de los trabajadores*, diciembre, 1939, publicación del Sindicato Mexicano de Electricistas, México, p. 57.

⁶⁸ SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p.52.

⁶⁹ Acervo Documental de la Sala de Arte Público Siqueiros (en adelante ADAPS), 3. Criterio del suscrito sobre la pintura mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, 18 de agosto de 1939, exp. 11.1.81.

⁷⁰ Siqueiros a lo largo de su carrera como muralista intentó llevar a cabo, en más de una ocasión, proyectos muralísticos a través de colectivos, pero estos no pasaron de ser experiencias aisladas, para regresar a la

al movimiento muralista en un segundo esfuerzo de superación del mismo.⁷¹ La idea de Siqueiros de una participación entre estos artistas se la había planteado a José Renau en España en 1937, pero no se llevó a cabo a causa de la guerra, como se ha venido comentando. Así que la propuesta de pintar un mural en la nueva sede del Sindicato Mexicano de Electricistas fue la oportunidad para desarrollar ese proyecto. Cabe mencionar que uno de los motivos por los cuales Renau optó por el exilio en México fue para participar con Siqueiros en la ejecución de un mural, siendo *Retrato de la burguesía* su primera intervención en el muralismo mexicano, además su apoyo fue fundamental para la aplicación de la técnica del fotomontaje en la composición de la obra, como veremos más adelante.

Para llevar a cabo la comisión muralística del nuevo conjunto arquitectónicos del Sindicato Mexicano de Electricistas, se creó el Equipo Internacional de Artistas Plásticos bajo la dirección de David Alfaro Siqueiros e integrado por los mexicanos Luis Arenal y Antonio Pujol, así como por los españoles Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto y José Renau. Este colectivo buscó un carácter y un régimen basado en dos puntos: el primero en una libre iniciativa y discusión de todas las cuestiones de los problemas de forma, contenido y organización del trabajo; en segundo lugar, todos tendrían los mismo derechos y deberes. El método de trabajo del colectivo consistió en la coordinación de cada uno de los integrantes, en el sentido de dejar de lado sus estilos para hacer una mejor unidad de la composición.⁷²

concepción de maestro-ayudante. Las experiencias de Siqueiros con los colectivos iniciaron en Estados Unidos en 1932 donde reunió dos equipos de pintura que denominó *The mural block painters*, con los que realizó dos de sus tres murales en ese país: *Mitín obrero* y *América Tropical*. Un año más tarde en Argentina también llevó a cabo esta experiencia con el equipo Poligráfico, para el mural *Ejercicios plásticos* y en 1939, ya en México nuevamente puso en marcha otro colectivo entre artistas mexicanos y españoles para la ejecución del mural *Retrato de la Burguesía*. Para los años de 1948 y 1949, intentó crear otro colectivo para la obra *Monumento al General Ignacio Allende*, pero solamente quedó en un trabajo maestro-ayunte, ya que a pesar de que el panel estaba trazado por diversos equipos, la obra se clasifica como realizada maestro-guía. La necesidad de Siqueiros por plantear la necesidad del trabajo colectivo se debió a que lo consideraba necesario para la lucha del proletariado, puesto que era la forma orgánica correspondiente a la pintura mural y a la plástica subversiva. Además, consideraba que la colectividad era el único medio de trabajo capaz de aportar al proletariado el material de agitación y propaganda que esto necesitaba para su lucha diaria. GUADARRAMA PEÑA, Guillermina Úrsula, *El trabajo colectivo como respuesta artística crítica*, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, pp. 9-10.

⁷¹ ADAPS Escrito sobre el mural del Sindicato de Electricistas por D. A. S. 1939. Exp. 11.1.87.

⁷² ADAPS, 5. *Retrato de la Burguesía* s/f papel-Documento mecanoscrito, 2 fojas, 21.5 x 34. Exp. 11.1.84; ADAPS, 6. Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas. 1939 papel-Documento mecanoscrito, 6 fojas, 21.5 x 34. Exp. 11.1.87; ADAPS 1. Pintura mural: “el fascismo”, 1939, Documento mecanoscrito 21.5 x 34. Exp. 11.1.78; RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 6.

Las condiciones del contrato estipuladas por el sindicato para los integrantes del Equipo Internacional de Artes Plásticas consistieron en un pago de 17.50 pesos diarios a cada artista, cubrirían los gastos de los materiales y la obra tendría que estar concluida en un plazo de seis meses. Se acordó que se trabajaría como mínimo ocho horas diarias, pero Renau solicitó a sus compañeros que le permitirán asistir solamente seis horas a la semana y se comprometía a trabajar los fines de semana para equilibrar el tiempo con el de ellos, ya que también tenía que laborar en material publicitario para lograr mantener a su numerosa familia.⁷³

Por otra parte, el sindicato propuso dos espacios para que se ejecutara el mural: el en el vestíbulo o el cubo de la escalera que se conformaba por tres muros y el techo, además era el acceso principal de los trabajadores para las oficinas. Ante la insistencia de Siqueiros se seleccionó la segunda opción, pero esto implicó una serie de complicaciones visuales que se pretendieron resolver a partir del desarrollo de la temática general en una superficie continua, creando un espacio que fracture ópticamente la estructura técnica.⁷⁴ Esta unidad dinámica solamente se podía deducir a partir del movimiento real del espectador al subir las escaleras, de modo que Renau y Prieto fueron los encargados de observar -a la hora de mayor concurrencia- y hacer una muestra de las personas que transitaban para determinar el comportamiento y los movimientos en función de los desplazamientos que cada individuo realizaba automáticamente (imagen 1).⁷⁵

⁷³ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 9.

⁷⁴ La idea de Siqueiros de la fragmentación óptica, la había puesto en práctica en 1932 en el mural *Ejercicios plásticos* Buenos Aires, Argentina. En esta obra Siqueiros puso en juego la movilidad del espectador con el intento de obtener unidad espacial entre los muros y el piso del sótano, esto fue para el pintor mexicano una experiencia que no dejaría de replantearse y proponer al Equipo Internacional de Artes Plásticas para aplicar en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. SANCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 54.

⁷⁵ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 13; BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, p. 289; RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 9-11.

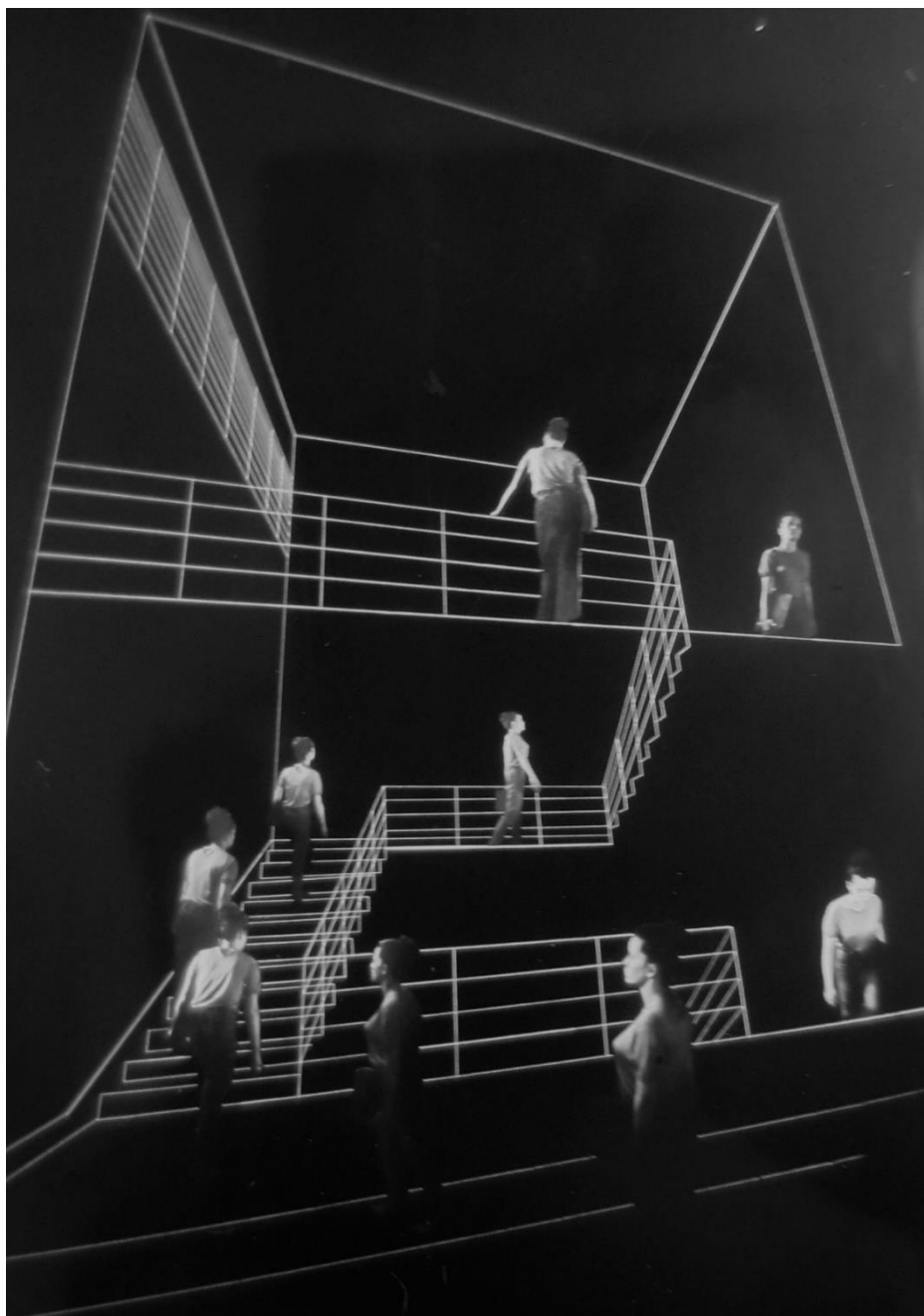


Imagen 1: Fotomontaje de persona subiendo por el cubo de las escaleras en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Mural “Retrato de la burguesía”, cod. 1.1.5, sig. 83/4.
Fundación Josep Renau, Valencia, España

El estudio estadístico que hizo Renau y Prieto se llevó a cabo antes de que se trazaran las líneas en los muros o algún símbolo gráfico, para no llamar la atención de los transeúntes y no alterar el ritmo automático de sus movimientos habituales. Los resultados de esta investigación fueron anotados en una maqueta que Arenal y Pujol habían diseñado del cubo de la escalera, en la cual también se indicaron los trazos que posteriormente serían

trasladados a la pared. Por otra parte, la recopilación de los elementos fotográficos permitió continuar con el trabajo del croquis que se aplicaría a los muros por medio del uso del proyector para encontrar las proporciones adecuadas.⁷⁶ Esta técnica Renau la continuó desarrollando en los murales al exterior que realizó posteriormente en la República Democrática Alemana, como fue el caso de la obra *La marcha de la juventud al futuro* que fue destruida (imágenes 2 y 3).



Imagen 2: Fotografía proyectada en un muro artificial, Renau, cod. 1.1.5
Diapositivas, sig. 83/15. Fundación Josep Renau, Valencia, España

⁷⁶ ADAPS, 1. Pintura mural: “el fascismo”, 1939, Documento mecanoescrito 21.5 x 34. Exp. 11.1.78; RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 11.



Imagen 3: Detalle del puño del mural *La marcha de ña juventud al futuro*, en Halle-Neustadt, Alemania, Renau, cod. 1.1.5
Diapositivas, sig. 83/15. Fundación Josep Renau, Valencia, España

En palabras de Siqueiros, el procedimiento técnico fue el siguiente: “los principios que rigieron esa maqueta fueron los de producir correlaciones armónicas inter-murales, de pared a pared dentro del espacio del muro, un vez [que] las correlaciones circunscritas a los límites de una pared se consideran como forma geométrica autónoma e inmóvil (método de este del muralismo mexicano inicial” [sic].⁷⁷ La concepción espacial del cubo

⁷⁷ ADAPS, 6. Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas. 1939 papel-Documento mecanoscrito, 6 fojas, 21.5 x 34. Exp. 11.1.87.

de la escalera implicó un problema teórico y práctico, que repercutió en la determinación del contenido y la composición de la obra a causa de los siguientes tres puntos:

Primeramente, la elección de una superficie pictórica continua y curvo-ascendente resultaba del todo incompatible con la definición clásica de la pintura como “arte del espacio”, puesto que nuestro caso implicaba un determinado lapso de tiempo para que un espectador en trance de subir las escaleras pudiera aprehender el contenido total de la obra: el carácter curvo-ascendente de la superficie pictórica hacía imposible la visión de la totalidad de la obra de un solo golpe de vista y, menos aún, de cuatro golpes de vista correspondientes a cada uno de los muros, puesto que la definición geométrica de éstos tenía que ser ópticamente “destruida” en el proceso de construcción del nuevo espacio pictórico. En segundo lugar, el complejo *espectador-cubo de la escalera* [...] se constituyó en el factor objetivo principal, ejerciendo una fuerte presión sobre el trabajo de visualización iconográfica en cuyo menester práctico teníamos que situarnos *simultáneamente* frente a la materialidad inerte del muro que soporta la imagen pintada y en los sucesivos puntos de vista de un espectador móvil [...] con el fin de encontrar la ecuación óptica más apropiada [...] en cada caso concreto de la oposición muro-espectador. Y en tercer lugar, en razón de esta problemática, la contradicción muro-espectador no podía ser resuelta, en principio, más que con una *orientación iconográfica SINCRONIZADA con el movimiento ascendente del espectador*. En consecuencia, el imperativo de una tal sincronización considerable de la secuencia temática y, por lo tanto, en la determinación del contenido de la obra.⁷⁸

Los problemas espaciales y de composición visual que resolvió el Equipo Internacional de Artes Plásticas para dar origen al mural *Retrato de la burguesía* fueron novedosos, ya que aplicaron teorías y metodologías que permitieron una sincronización entre la iconografía, el espectador y el espacio (imágenes 4-13). Esta pintura también fue innovadora en el sentido de las técnicas que se utilizaron para su ejecución, ya que no fue al fresco, sino que se usaron materiales industriales como la piroxilina⁷⁹ y herramientas tecnológicas⁸⁰ como la compresora, la brocha de aire, el aerógrafo y el proyector eléctrico que permitió distorsionar las imágenes, así como las fotografías para el fotomontaje.⁸¹

⁷⁸ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 11-12.

⁷⁹ La piroxilina proviene de un éter formado tratando la celulosa por el ácido nítrico, según la proporción de nitrógeno introducido se distinguen, pues, toda una serie de productos conocidos ya desde 1846. Los más importantes son los colodiones, uno de ellos es la sustancia plástica conocida por celuloide. Los colodiones solubles en la mezcla éter-alcohol y en la acetona son empleados en la preparación o rayón y en la pintura de automóviles y sobre metales en general. Cuando la piroxilina se emplea sobre aplanados de cal o cemento, se destruye gradualmente por la acción cáustica de aquellos materiales. Así se recomienda que se use sobre materiales, cartón prensado, madera, mosaico, tela, etcétera [...] La piroxilina se puede trabajar con pistola de aire, pinceles, brocha y espátula [...]. ORLANDO, *Inventario del muralismo...*, 1972, p. 348.

⁸⁰ Cabe destacar que los caballetes Nacimiento del fascismo, Detened la guerra y Suicidio colectivo que pintó Siqueiros en el taller Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory Moderns Techniques in Art en Nueva York, representaron una innovación en la técnica y materiales que le permitieron un mayor dominio en la brocha mecánica, así como de los pigmentos de nitrocelulosa que posteriormente aplicó en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas. HURLBURT, Laurance, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986, pp. 230-232.

⁸¹ ADAPS, 5. Retrato de la Burguesía s/f papel-Documento mecanoescrito, 2 fojas, 21.5 x 34. Exp. 11.1.84.



Imagen 4: Mural Retrato de la burguesía. Esquemas, estudios parciales, sig. 76/2.4. Fundación Josep Renau, Valencia, España

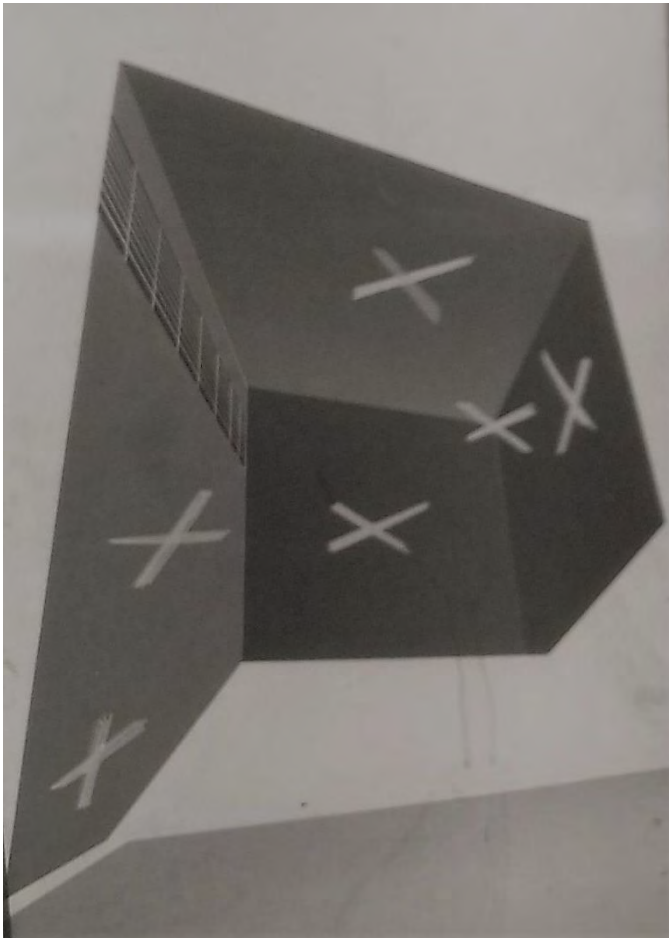


Imagen 5: Mural Retrato de la burguesía. S.M.E, sig. 73/8. Fundación Josep Renau, Valencia, España

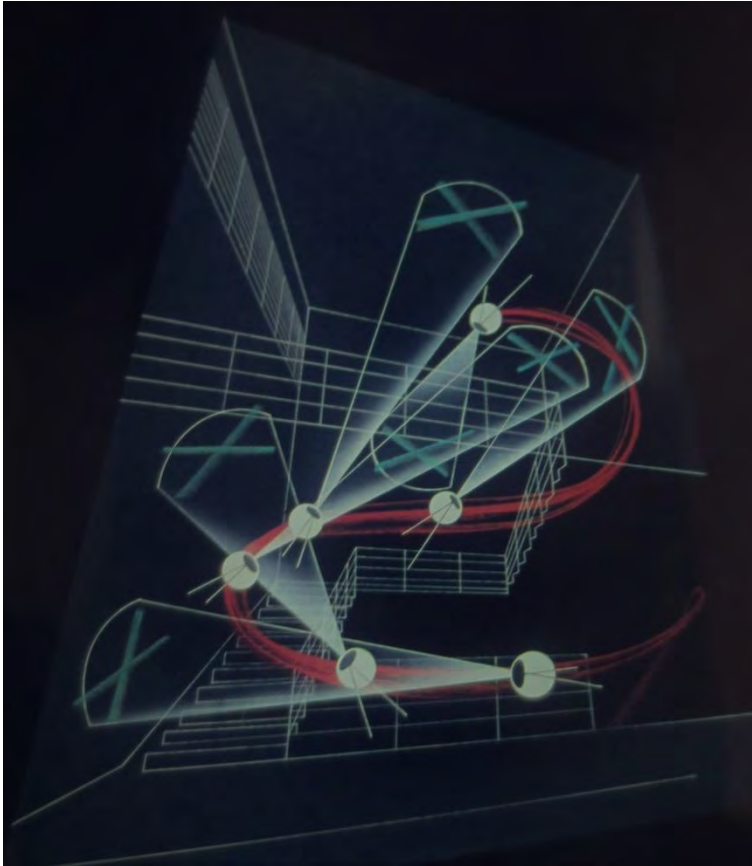


Imagen 6: Fotomontaje de persona subiendo por el cubo de las escaleras en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Mural “Retrato de la burguesía”, cod. 1.1.5, sig. 83/4. Fundación Josep Renau, Valencia, España

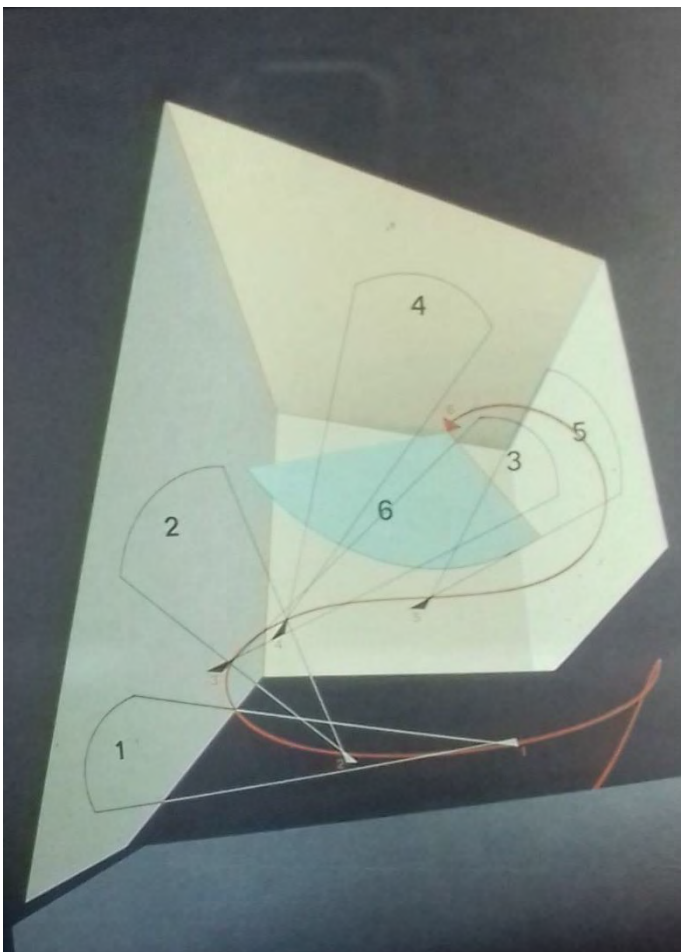


Imagen 7: Mural Retrato de la burguesía. S.M.E, sig. 73/8. Fundación Josep Renau, Valencia, España



Imagen 8: Detalle 1 del mural Retrato de la burguesía. Renau. Cod. 1.1.3. Fotografías de su obra sig. 18/16.7. Fundación Josep Renau, Valencia, España



Imagen 9: Detalle 2 del mural Retrato de la burguesía. Renau. Cod. 1.1.3. Fotografías de su obra sig. 18/16.9 (4). Fundación Josep Renau, Valencia, España



Imagen 10: Detalle 3 del mural Retrato de la burguesía. Renau. Cod. 1.1.3. Fotografías de su obra sig. 18/16.9 (11). Fundación Josep Renau, Valencia, España

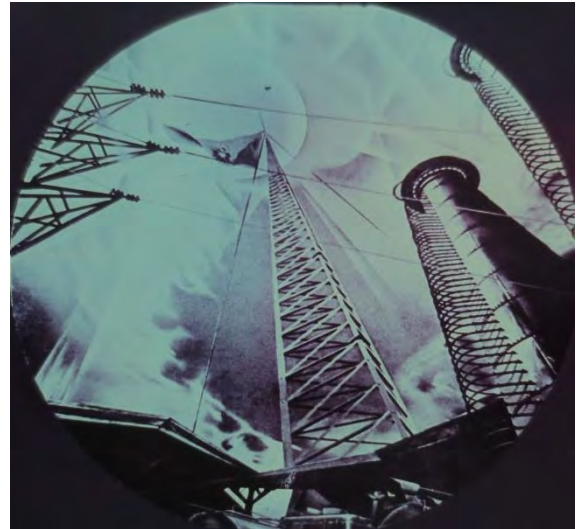


Imagen 11: Detalle 4 del mural Retrato de la burguesía. Mural Retrato de la burguesía. Esquemas, estudios parciales, sig. 76/2.4. Fundación Josep Renau, Valencia, España



Imagen 12: Detalle 5 del mural Retrato de la burguesía. Renau. Cod. 1.1.3.
Fotografías de su obra sig. 18/16.9 (6).
Fundación Josep Renau, Valencia,
España



Imagen 13: Detalle 5 del mural Retrato de la burguesía. Renau. Cod. 1.1.3.
Fotografías de su obra sig. 18/16.9 (12).
Fundación Josep Renau, Valencia,
España

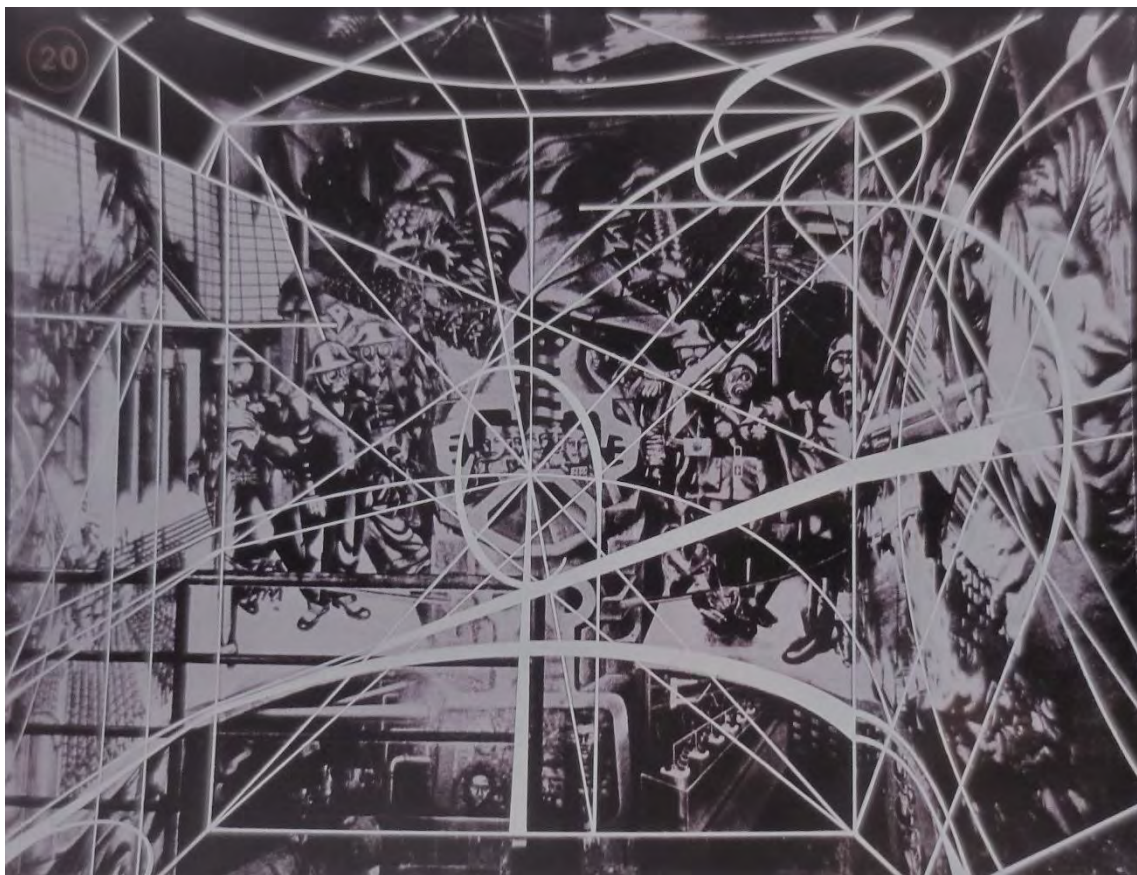


Imagen 14: Mural Retrato de la burguesía. Esquemas, estudios parciales, sig. 76/2.4.
Fundación Josep Renau, Valencia, España

El mural de *Retrato de la burguesía* no solamente fue innovador por los materiales industriales y las herramientas tecnológicas, sino también por emplear la técnica del fotomontaje para la composición, siendo Renau el que tenía una experiencia en esta área, por lo cual Siqueiros le solicitó que se encargara de los fotomontajes correspondientes del techo y del muro derecho, que eran los más complicados (imagen 4). Mientras que los otros miembros del equipo elaboraron los “proyectos para los menos problemático desde el punto de vista documental con un procedimiento mixto, en parte dibujos y en parte fotomontado”⁸² con la ayuda de Renau. La técnica del fotomontaje que se aplicó para la composición de la obra fue completamente novedosa en el movimiento muralista mexicano, ya que no se había aplicado anteriormente a ningún otro mural y permitió romper con las esquinas de los muros para crear una ilusión óptica entre la composición de la pintura y el espacio, siendo una de las aportaciones que dio Renau a esta corriente artística.⁸³

Por otra parte, la dirección del Sindicato Mexicano de Electricistas propuso para el mural un tema que estuviera relacionado con la industria eléctrica, sin embargo, los artistas no estaban de acuerdo, debido a que al reflexionar sobre los acontecimientos que se estaban suscitando en el mundo y sus repercusiones en México, consideraron que esa temática era incoherente. De modo que el Equipo Internacional de Artes Plásticas propuso al sindicato una temática sobre la guerra, el fascismo y el capitalismo, pero fue rechazado, así que el colectivo hizo una encuesta a los trabajadores y se percató que no les entusiasmaba la idea de un mural que escenificara las actividades cotidianas de su trabajo. Así que solicitaron que hicieran presión a sus dirigentes para ejecutar una representación realista y de la época, que reflejara los puntos de vista de los trabajadores revolucionarios.⁸⁴ La propuesta del colectivo, señaló Renau, fue aceptada “en razón de la vertiginosa y explosiva evolución de los acontecimientos internacionales, obtuvimos carta blanca para desarrollar una temática abiertamente política en los murales, más no sin el compromiso de dedicar un tercio aproximado del espacio pictórico total a la representación de la industria eléctrica, lo cual nos pareció justo y temáticamente compatible”.⁸⁵

⁸² RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 14-15.

⁸³ Las obras muralísticas que ejecutó Renau en la República Democrática Alemana, entre las décadas de 1960 a 1980, continuó aplicando y mejorando las técnicas y métodos que había aplicado con Siqueiros en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas.

⁸⁴ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 14; SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 54.

⁸⁵ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 14.

Cabe destacar que Siqueiros en ese mismo año de 1939 había escrito dos ensayos. El primero fue *Monumento al capitalismo* donde enunció diez puntos que atribuyendo al capitalismo, de forma irónica, las causas más justas y como la práctica política utópica benéfica mundial,⁸⁶ como el “Régimen [...] que es, en suma, Libertad, Prosperidad, Igualdad, Alegría, Independencia, Civilización, Cultura y Solidaridad Internacional, para todos los hombres, para todas las razas y para todos los pueblos”.⁸⁷ El segundo fue *Pintura mural: el fascismo* que constó de siete enunciados, advirtiendo que el fascismo es la consecuencia del capitalismo y del imperialismo,⁸⁸ siendo estos textos parte del fundamento ideológicos para la creación del mural *Retrato de la burguesía*.⁸⁹

Para la elaboración de este mural los artistas tuvieron que documentarse para darle un sentido más realista a la obra, por un lado, Luis Arenal y Antonio Pujol habían juntado un archivo gráfico de recortes de revistas, así como el archivo de negativos de 35 mm que Renau logró salvar de la guerra de España, quien además visitó la Central Termoeléctrica de Nonoalco y la Central Hidroeléctrica de Necaxa para hacer una documentación fotográfica.⁹⁰ El trabajo que hizo el Equipo Internacional de Artes Plásticas en la recolección de imágenes era una práctica usual entre los muralistas, puesto que los artistas debían tener un conocimiento amplio de las temáticas que iban a representar para lograr una escenificación más realista de los problemas sociales y políticos contemporáneos.⁹¹

Para el mes de julio de 1939 se levantaron los andamios en el Sindicato Mexicano de Electricistas, se cortó la circulación de las escaleras y el espacio se dividió por el andamiaje en dos niveles diferentes para un mejor trabajo, pero los pintores se topaban entre ellos y las luces que servían a unos les quemaba los ojos a otros, puesto que el

⁸⁶ SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 54.

⁸⁷ ADAPS, 2. Monumento al capitalismo, 1939, Documento mecanoescrito, 1 foja, 21.6 x 34.2. exp. 1.11.78.

⁸⁸ ADAPS, 1. Pintura mural: el fascismo, 1939, Documento mecanoescrito, 1 foja, 21.5 x 34. exp. 1.11.78.

⁸⁹ SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 54.

⁹⁰ Archivo Fundación Josep Renau (en adelante AFJR), Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.6; RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 15.

⁹¹ Por ejemplo, Marion Greenwood para pintar *Paisaje y economía de Michoacán* pasó el verano de 1934 en Pátzcuaro dibujando a los indígenas realizando sus actividades cotidianas y un año después, para el mural *La industrialización del campo* visitó fábricas, establecimientos comerciales e industriales, talleres ferroviarios, cañaverales y cafetales de Veracruz. En el caso de Ryah Ludins viajó a las minas del Real de Monte en Pachuca, Hidalgo, así como a la planta eléctrica de Necaxa para la ejecución de *La industria moderna*, posteriormente Grace Greenwood también acudió a dichas minas. PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México (1935)”, *Letras Históricas*, núm. 18, Guadalajara, Universidad de Guadalajara. Red Universitaria e Institucional Benemérita de Jalisco, primavera-verano 2018, pp. 238 y 243; “Pinturas murales en el Museo Michoacano” *Revista de revistas*, núm. 1335, ciudad de México, 25 de diciembre de 1935.

espacio resultó pequeño para tantas personas, pero la jornada era más ardua cuando se encontraba Siqueiros, ya que necesitaba todo el lugar para él.⁹² Las actividades que se desarrollaron en la obra, se iniciaron con:

[...] los muros izquierdo y central, sin esperar la terminación de los correspondientes proyectos y las fotocopias, tal como se había decidido. Los primeros trazos de los elementos principales del muro central –“máquina interna” y figuras contiguas- se habían fijado ya desde la pared ampliando y deformando directamente los recortes de revistas por medio del proyector eléctrico. Rodríguez Luna había comenzado a dibujar un águila imperial que coronaba la máquina central, mientras que Prieto y Arenal trabajaban en la figura de Musolini [sic] en la marcha militar del fondo. En el taller contiguo, Pujol se afanaba en terminar el proyecto correspondiente a este mismo muro. Finalmente [...] las imágenes documentales fueron decididas rápidamente [...] por medio de [...] la marcha de trabajo....⁹³

Por otra parte, Renau tuvo la libertad para realizar los fotomontajes correspondientes al techo y del muro derecho, a partir del desarrollo temático que se había iniciado con los otros. Estos dos muros formaban ángulos entre sí y con el central, de modo que la problemática principal de los fotomontajes consistió en encontrar las imágenes adecuadas que permitieran las deformaciones ópticas para destruir visualmente dichos ángulos, en específico el rincón derecho superior donde se unían los tres muros (imagen 15). Al mismo tiempo, necesitó resolver la transición iconográfica del tema político a la tecnología de la industria eléctrica que tenían que localizarse en el techo que se encontraba en contacto con los otros tres muros, asimismo, buscó un punto que sirviera de fuga central que permitiera una óptica de prolongación de las respectivas diagonales de estos.⁹⁴ Estos inconvenientes Renau logró solucionarlos de la siguiente manera:

En la confección de los fotomontajes, los elementos ferroviarios de la planta de Nonoalco diversos elementos de la central de Necaxa y la parte superior de un portaviones me sirvieron para resolver los dos primeros problemas, el de la “ruptura” óptica de los ángulos y el del paso de una temática a otra. El rincón derecho superior se resolvió con la humareda de una explosión sobre el portaviones, imagen particularmente “flexible” para este fin. Para el tercer problema se utilizaron diversos elementos de la industria eléctrica –chimeneas, torres de conducción, antena radiodifusora, etc.- en perspectiva diagonal hacia un punto de fuga cenital figurando por el disco solar.⁹⁵

⁹² RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 16; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 291.

⁹³ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 16.

⁹⁴ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 16.

⁹⁵ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 16.



Imagen 15: Deformación óptica del techo y de los muros central y derecho del mural Retrato de la burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México.

Este trabajo fototécnico Renau lo realizó en su taller, debido a que nadie del equipo sabía realizar esa actividad (imagen 16) y cuando concluyó, Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto ya no formaban parte del Equipo Internacional de Artes Plásticas. Existen dos versiones de los motivos por los cuales estos artistas renunciaron al colectivo, por un lado, no se encontraban a gusto en el grupo debido a que estaban acostumbrados a la privacidad del estudio, además, se quejaban de su salud por trabajar con la piroxilina pulverizada por la pistola de aire. Por otra parte, está la versión de que Rodríguez Luna estaba trabajando en el águila (imagen 17) y Siqueiros le hizo la observación de que usaba la piroxilina como si fuera óleo, que no era la forma adecuada ya que el resultado “no encuadraba con la definición formal y compacta espacialidad que cada elemento debía tener para mantenerse en el conjunto mural”. Ante esta observación, Luna señaló que no sabía otra forma de pintar y presentó su renuncia y Prieto se solidarizó con él.⁹⁶ También Renau llegó a tener algunas diferencias con Siqueiros, al punto de que consideró dejar el colectivo.

⁹⁶ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 17.



Imagen 16: Taller de José Renau. Renau. Cod. 1.1.3. Fotografías de su obra sig. 18/16.7. Fundación Josep Renau, Valencia, España



Imagen 17: Boceto en cartón del águila metálica. Renau. Cod. 1.1.3. Fotografías de su obra sig. 18/16.9 (8). Fundación Josep Renau, Valencia, España

El problema entre los dos artistas se suscitó a causa del humo de una explosión que se pintó en el rincón que formaba el techo con los muros central y derecho, para el cual Renau proyectó la imagen documental sobre los tres planos murales, corrigió los trazos iniciales de la ampliación para una mejor visibilidad óptico-geométrica en relación al espectador al subir las escaleras. Posteriormente comenzó a introducir color, a dar relieve y dinamismo a la estructura del humo, tardó casi una semana en concluir esa zona de la pintura. Sin embargo, un día llegó Siqueiros y sin el menor comentario comenzó a meter al humo gruesas manchas de blanco y líneas negras, en unas horas había eliminado el trabajo que había realizado Renau, lo cual lo llevó a pensar en dejar el colectivo. Pero Renau advirtió con el paso del tiempo que el relieve del humo se iba suavizando sin perder su brusquedad, así que comprendió que Siqueiros no intentó modificar lo que él había hecho sino que buscaba dar solución a un problema, así que logró que la imagen del humo quedara incrustada en el ángulo del muro (imagen 18).⁹⁷

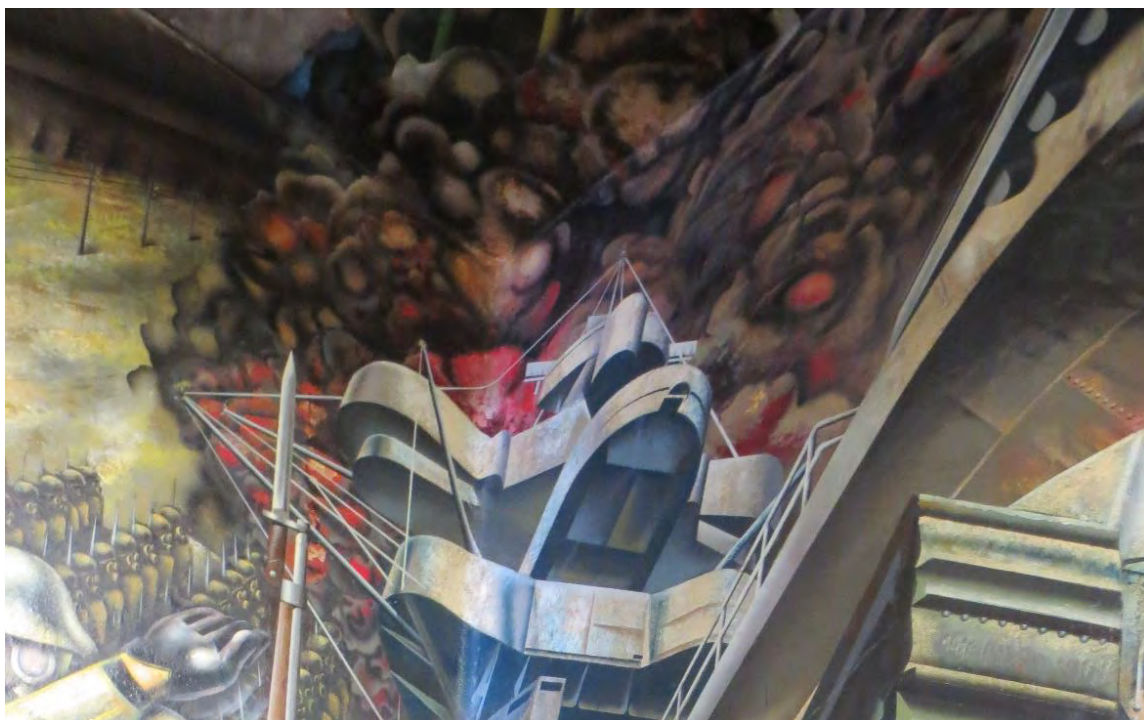


Imagen 18: Detalle del humo del mural Retrato de la burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México.

⁹⁷ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 18-19.

III.3.2.- El mural *Retrato de la burguesía*: una obra con historia

A pesar de los problemas que se dieron entre los integrantes del Equipo Internacional de Artes Plásticas, se logró concluir el mural *Retrato de la burguesía* y se inauguró el 14 de diciembre de 1939 con motivo del aniversario del Sindicato Mexicano de Electricistas.¹ La obra finalmente quedó conformada, como se ha venido mencionando, en cuatro muros: izquierdo, central, derecho y el techo, cuya temática estaba relacionada con los acontecimientos que se habían suscitado durante la Guerra Civil española así como los que se comenzaban a desarrollar en el mundo con el estallido de la Segunda Guerra Mundial (imagen 19). Al mismo tiempo, la obra hace una crítica a los avances tecnológicos que fueron fundamentales para el progreso y ahora, eran utilizados para la destrucción masiva de los pueblos y sus habitantes, como bien señaló José Renau en 1937 en una comida en compañía de David Alfaro Siqueiros y Ernest Hemingway en Valencia:

[...] el estado de terror y violencia que vivimos cotidianamente en España [...] provenía [...] de la agresión fascista, con medios bélicos terriblemente poderosos y eficaces, contra una población pacífica y prácticamente inerme. La carne de nuestro pueblo está sirviendo de blanco experimental a los más refinados mecanismos de precisión, hasta hoy desconocidos, para el aniquilamiento masivo de las poblaciones civiles: *acero CONTRA carne humana*... Esta fría oposición es muy realista y lo dice todo, por lo menos para mí, que soy pintor y entiendo con los ojos. Claro que las cosas siempre han sido así, que el hierro siempre ha servido antes para matar gente que para abrir surcos en la tierra...²



Imagen 19: Fotografía de 1939 del mural *Retrato de la burguesía*. Renau. Cod. 1.1.3. Fotografías de su obra sig. 18/16.10. Fundación Josep Renau, Valencia, España

¹ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 75.

² RENAÚ, "Mi experiencia con Siqueiros", p. 6.

Esa idea de Renau de “acero contra carne humana” se encuentra presente en el mural de *Retrato de la burguesía*, siendo una de las ideas centrales en las que giró la temática que se desarrolló. La obra inicia con el muro izquierdo y se encuentra dividido en dos secciones: superior e inferior; la primera se compone por una multitud de personas que salen de un túnel y caminan en dirección a un perico mecánico de dos cabezas, que simbolizan a Mussolini y a Hitler cuyos regímenes fueron fascistas y totalitarios, que están dando un discurso en un pódium y frente al micrófono, el brazo izquierdo da la ilusión de movimiento: al subir sostiene una antorcha encendida y al bajarlo, una pequeña y delicada flor (imagen 20). De acuerdo con Antonio Rodríguez Luna, esta escena representa:

[...] a los loros demagogos que con una florecita en la diestra pero con un puñal en la siniestra, incitan a la guerra, unas veces a nombre de la patria, otras a nombre de la religión y ahora a nombre de lo que ellos llaman “la civilización occidental”. Magistralmente trazada, esta figura del demagogo que grita y vocifera, movida por el resorte del dinero, es la imagen perfecta de ciertos oradores políticos o de ciertos órganos de prensa que hablan como campeones de una idea, pero que solo son los voceros de inconfesables intereses. Sus palabras altisonantes, parecen sinceras, independientes. Pero, escuchándolas bien, se advierte luego su acento metálico, de disco que repite una voz que no es la suya.³

Frente a esa escena se localiza un edificio en llamas que tiene en el frontón la frase *Liberte, Egalite, Fraternite* que es el lema de la Revolución Francesa y los ideales de las Repúblicas modernas, que simboliza el incendio del Reichstag. A este se dirige un grupo de militares con la esvástica del nacionalsocialismo y al mismo tiempo, se observa un enfrentamiento en las escaleras de este conjunto arquitectónico que deja algunas víctimas (imagen 21).

³ ADAPS, RODRÍGUEZ, Antonio, “Primer mural colectivo realizado en México”, p. 17. Exp. 11.1.77.



Imagen 20: Detalle del muro izquierdo del mural Retrato de la burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México.



Imagen 21: Detalle del muro izquierdo del mural Retrato de la burguesía en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México.

En esta sección del mural los artistas escenificaron los regímenes fascistas y totalitarios de Mussolini y Hitler que, durante la Guerra Civil de España se unieron a Franco para brindarle ayuda. Cabe mencionar que los sistemas totalitarios, tanto italiano como alemán, fueron adversarios de las organizaciones del proletariado como de la revolución bolchevique y al mismo tiempo, al liberalismo. Pero ni el fascismo ni el nazismo fueron contrarios al capitalismo, debido a que la pretensión totalitaria que desarrolló este tipo de regímenes contó con una autonomía de las élites del poder económico y al mismo tiempo, respetó el *statu quo* de la propiedad privada.⁴ De modo que, el fascismo fue una oposición política que atrajo la atención de la clase media urbana y rural, en el caso del nacionalsocialismo, sus componentes sociales más influyentes estuvieron conformados por los grandes latifundios prusianos, los grandes industriales de la siderúrgica y el carbón, así como por una parte de los altos mandos militares y de los empresarios.⁵

La lucha del fascismo contra los marxistas se hizo evidente con el incendio del Reichstag en Berlín, Alemania, en 1933, el cual se produjo el día 27 de febrero por la noche. Este incidente lo consideraron las autoridades como un acto terrorista de los comunistas, además se difundió la idea de que en los siguientes días se esperaban otros eventos de carácter similar, por lo que se tomarían medidas contra este movimiento. El informe policiaco señaló que se detuvo a un joven llamado Van Der Lubbe militante del Partido Comunista Holandés, quien se encontraba en el lugar mientras intentaba huir, declaró que su participación en el incendio había sido por iniciativa propia,⁶ sin embargo, Lubbe, no reunía las características tanto físicas como mentales para ser el autor material o intelectual del delito.⁷

Las consecuencias del incendio del Reichstag posibilitaron que Adolf Hitler promulgara el Decreto de Emergencia para proteger al pueblo y al Estado, el cual suspendía siete secciones de la Constitución que garantizaban las libertades individuales y civiles, entre las que se encontraban: “Las restricciones a la libertad personal, al derecho a la libre expresión,⁸ incluyendo la libertad de prensa; al derecho de reunión y asociación;

⁴ BERNAL-MEZA, Raúl, “Reseña El Fascismo en el Siglo XX. Una historia comparada”, *Revista Brasileira de Política Internacional*, Vol. 43, núm. 164, 2009, p. 196.

⁵ BUCHRUCKER, Cristian. *El Fascismo en el Siglo XX. Una historia comparada*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2008, pp. 55, 81-82.

⁶ “Un voraz incendio destruye en pocos minutos parte del edificio del Reichstag alemán”, *ABC*, martes 28 de febrero de 1933, p. 19.

⁷ DOUGLAS, Steve, “Capitular a fascistas puede resultar fatal. El caso de Alemania de 1933 a 1934”, *EIR Resumen Ejecutivo. Estudios estratégicos*, Vol. XXIII, núm. 13, 2006, p. 32.

⁸ DOUGLAS, “Capitular a fascistas...”, p. 33.

la violación del secreto de la correspondencia, las comunicaciones telegráficas y telefónicas; los autos para el allanamiento a la propiedad, también son permisibles, por encima de los límites que de otra forma prescribe la ley”.⁹ Este decreto le permitió a Hitler encarcelar a un número considerable de funcionarios comunistas y dirigentes socialdemócratas y liberales, además de imponer restricciones a los medios de difusión que no eran nazis o nacionalistas.¹⁰

Para el 23 de marzo de 1933 se proclamó una ley en relación a los partidos políticos: “El Partido Socialista de los Trabajadores Alemanes (nazi) es el único partido político en Alemania. Quien pretenda mantener la estructura organizativa de otro partido política o formar uno nuevo será castigado con hasta tres años, si el acto no está sujeto a penas mayores de acuerdo con toras normas”.¹¹ Posteriormente el gabinete de Hitler anunció que había unificado los cargos de presidente y canciller, de modo que asumió el cargo de jefe de Estado y comandante de las Fuerzas Armadas.¹² La dictadura nacional-socialista quedaba de este modo sentada. Así pues, los artistas del Equipo Internacional de Artes Plásticas en el muro izquierdo del mural *Retrato de la burguesía* no solamente escenificaron el ascenso de los regímenes fascistas de Europa occidental, sino también las repercusiones que tuvo el incendio del Reichstag, debido a que esto implicó la aplicación de una serie de leyes que fueron suprimiendo las garantías individuales y posibilitó el tránsito de una República a un sistema totalitarista.

El mural *Retrato de la burguesía* continúa con el muro central que se encuentra dividido en dos secciones: superior e inferior. El primer registro se compone por un águila bicéfala metálica en forma de avión que simboliza, la guerra, el fascismo y el capitalismo, de cual cuelgan dos hombres negros desnudos que representan el racismo. En zona inferior del ave se localiza una máquina que tiene en su interior las cabezas de infantes y hombres víctimas de la Guerra Civil española, esta escena se encuentra flanqueada por tres individuos vestidos de esmoquin que personifican al Reino Unido, Francia -detrás de él se halla una bayoneta que atraviesa el gorro frigio- y Estados Unidos, por otro lado, se hallan tres sujetos con uniforme militar con máscaras antiguas que simbolizando a Japón, Italia –las medallas que porta tienen sangre- y Alemania, entre sus pies está una mujer con su hijo y un hombre mutilado que son las víctimas civiles de los conflictos bélicos.

⁹ DOUGLAS, “Capitular a fascistas...”, p. 33.

¹⁰ DOUGLAS, “Capitular a fascistas...”, p. 33.

¹¹ DOUGLAS, “Capitular a fascistas...”, p. 35.

¹² DOUGLAS, “Capitular a fascistas...”, p. 38.

En la parte trasera de esta imagen marchan los hombres camino a la guerra, un campo de concentración, una mujer vestida de negro con una pequeña niña y unos trenes que también corresponden al techo, finalmente, en la zona inferior se localiza el interior de una industria eléctrica (imagen 22).



Imagen 22: Muro central del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México. Fotografía tomada de Siqueiros. *Por la vía de una pintura neorrealista en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951

En el muro central de *Retrato de la burguesía* los artistas del Equipo Internacional de Artes Plásticas escenificaron la Guerra Civil española la cual se desarrolló entre 1936 y 1939, cuyo apoyo internacional dio como resultado una estructura desigual y efectos diferentes para los sublevados y los republicanos. De modo que el bando nacionalista contó desde un inicio con la ayuda militar y financiera de Alemania e Italia, mientras el gobierno de la República vio frustrado cualquier intento para lograr la asistencia militar de Francia y Gran Bretaña, consiguiendo solamente el respaldo de la Unión Soviética y de México. Esto dio como resultado una ventaja decisiva para el triunfo de los nacionales y un perjuicio para los republicanos.¹³

Para la República las opciones para comprar armamento se iban agotando. Anteriormente, los Estados Unidos habían sido uno de los principales proveedores armamentístico para España, pero ahora el Departamento de Estado se comenzó a plantear cómo debería lidiar con las peticiones para adquirir material bélico, llegando al consenso que se tenía que evitar la venta. Esta decisión se debió a que el gobierno estadounidense no quería intervenir en un asunto europeo, el problema para evitar la comercialización de las armas derivó de una cuestión legal, debido a que la legislación de neutralidad solamente prevenía la posibilidad de hacer embargos de armas para las guerras entre naciones, pero no estaban contempladas las guerras civiles.¹⁴

Para lograr este propósito, Estados Unidos cortó el suministro de armas con el gobierno reconocido de España a través de un embargo moral, mediante el cual se solicitó a las empresas armamentísticas a no efectuar venta con ninguno de los dos bandos sin la aplicación de la ley de neutralidad. De este modo, la Administración de Franklin Roosevelt justificó ante el público su política respecto a la Guerra Civil española, como la consecuencia de no intervenir en los asuntos de otro país, mientras que, en los medios diplomáticos, se apeló a no interferir con la diplomacia de las potencias europeas.¹⁵ A pesar de las trabas que se le pusieron a la República para la compra de material bélico, el

¹³ MORADIELLOS, Enrique, “Un Triángulo vital para la República: Gran Bretaña, Francia y la unión Soviética ante la Guerra Civil española”, *Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale*, 2001, [en línea], <https://journals.openedition.org/amnis/248> [consultada el 01 de enero de 2019].

¹⁴ ESPASA DE LA FUENTE, *Estados Unidos en la Guerra...*, pp. 41-42.

¹⁵ ESPASA DE LA FUENTE, Andreu, “La conexión mexicana: Cárdenas, Roosevelt y la Guerra Civil Española”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 53, 2017, p. 22; MERINO MORALES, “La <<Batalla>> de Washington...”, p. 58.

gobierno soviético y el mexicano mandaron armamento lo que evitó una rápida derrota militar de la República.

Por otra parte, la intervención alemana e italiana en el conflicto bélico de España fue uno de los sucesivos pasos dados por las potencias totalitarias para establecer un nuevo sistema internacional, que conduciría finalmente a la Segunda Guerra Mundial, así como: “la invasión japonesa de Manchuria en 1931, la invasión italiana de Etiopía en 1935 [...], la invasión alemana de Austria a comienzos de 1938, la mutilación de Checoslovaquia por Alemania en los últimos meses de ese mismo año, la ocupación alemana de lo que quedaba de Checoslovaquia en marzo de 1939 (a la que siguió la ocupación de Albania por parte de Italia) y las exigencias alemanas frente a Polonia”.¹⁶ Además, la Guerra Civil española permitió a los alemanes experimentar con el nuevo armamento aéreo y al mismo tiempo, consiguió el acceso a los suministros de piritas y mineral de hierro, que era necesario para su programa de rearme.¹⁷

En este sentido, en el muro central del mural *Retrato de la burguesía* se escenificó la idea de Renau de “acero contra carne humana”, puesto que la Guerra Civil española fue el primer conflicto bélico del siglo XX en que la aviación se utilizó de forma premeditada en operaciones de bombardeo en la retaguardia, convirtiendo el territorio español en un campo de pruebas para la Segunda Guerra Mundial. Entre las ciudades y pueblos que fueron bombardeados por los alemanes e italianos se encuentra Madrid, Durango, Guernica, Alcañiz, Lérida, Barcelona, Valencia, Alicante y Cartagena,¹⁸ dejando víctimas civiles, cuyos rostros de infantes y hombres fueron retratados en el interior de la máquina. En la zona superior, como ya se apuntó, se encuentra el águila bicéfala metálica cuyo cuerpo es la forma de un avión, simbolizando los bombardeos aéreos.

Cabe mencionar que algunos ataques aéreos no tenían justificación militar, por ejemplo, el bombardeo de Durango o Guernica, puesto que tanto Hitler como Mussolini creían que era necesario bombardear sistemáticamente zonas civiles para socavar la moral de la población, debido a que el pueblo llano no estaba psicológicamente preparado para asimilar la destrucción y las muertes que provocaban estos ataques. No obstante, durante

¹⁶ HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1999, p. 45.

¹⁷ ESPASA DE LA FUENTE, Andreu, *Estados Unidos en la Guerra Civil española*, Catarata, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, p. 39.

¹⁸ CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Breve historia general de España en el siglo XX*, España, Editorial Ariel, Editorial Planeta, 2016, p. 153.

la Guerra Civil española tanto los sublevados como los republicanos utilizaron esta táctica militar, pero había un desequilibrio entre ambos bandos: especialmente en el caso de las fuerzas de aviación: los republicanos contaron con un número reducido de aviadores profesionales y aparatos de poca calidad, mientras los nacionales operaban con pilotos españoles con experiencia, además de tener el apoyo de la Legión Cóndor y la Aviación Legendaria italiana. Por otra parte, las estrategias militares, en el caso de los republicanos tuvieron que pasar por un proceso de adaptación antes del combate, por ejemplo, la formación de nuevos pilotos o ensamblajes de los aviones, mientras los italianos y los alemanes llegaron a España directamente a actuar, además, sus bombardeos fueron estratégicos y contaron con una superior unidad aérea que fue clave para que la violencia de sus ataques fuera mayor que la de sus adversarios.¹⁹

Así pues, las imágenes de los infantes víctimas de los bombardeos aéreos que escenificaron los artistas del Equipo Internacional de Artes Plásticas, también se habían mostrado anteriormente en algunos de los carteles en España para hacer propaganda contra el fascismo. Por ejemplo, un cartel tiene las frases “¡asesinos! ¿quien [sic] al ver esto, no empuña un fusil para aplastar al fascismo destructor? Niños muertos en Madrid por las bombas fascistas. Víctimas [sic] inocentes de esta horrible guerra desatada por los enemigos de España” (imagen 23) y otro decía: “*Madrid the “military” practice of the rebels. If you tolerate this your children will be next*” (imagen 24). En esto dos carteles aparece la imagen de un niño que en la revista *Los Lobos*, bajo la dirección de Siqueiros, se presentó nuevamente con el encabezado “Los posibles asesinos de niños, mujeres y ancianos” (imagen 25). Esto demuestra que los artistas conocían las fotografías de las víctimas de la guerra y las utilizaron para darle al mural un sentido documental de los horrores que producen estas.

¹⁹ SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2016, pp. 190-191.



Imagen 23: Carteles de la Guerra Civil Española. Fundación Pablo Iglesias. Alcalá de Henares, España

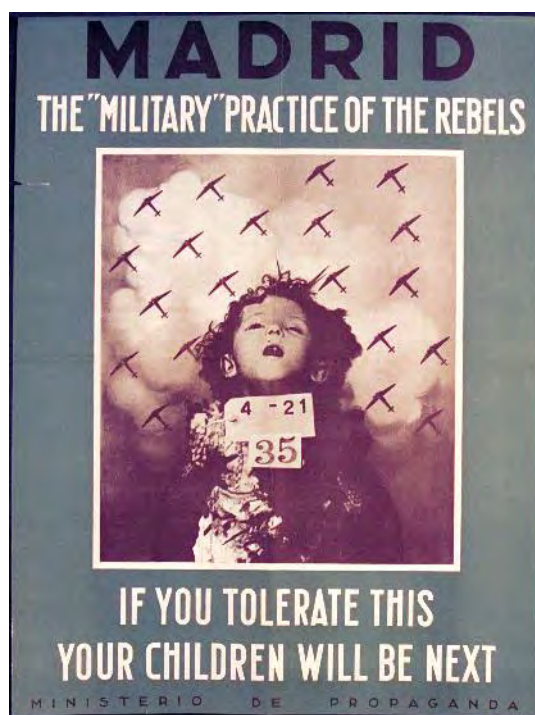


Imagen 24: Carteles de la Guerra Civil Española. Fundación Pablo Iglesias. Alcalá de Henares, España



Imagen 25: Revista *Los Lobos*, México, agosto, 1939. Revista "Documental". Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros

Por otra parte, se escenificaron los hombres que lucharon en la Guerra Civil española que marchan camino al frente de batalla, mientras una mujer los observa llorando en compañía de una niña, esta representación simboliza a las madres, esposas, hijas, hermanas que perdieron a un familiar durante el conflicto bélico. Al mismo tiempo, podemos interpretar esta imagen como las tropas que se dirigen a una nueva guerra, pero ahora mundial. En esta misma sección del mural también se abordó el tema de los campos de concentración, los cuales no fueron una invención de los nazis, sino que se implementaron desde el último cuarto del siglo XIX por primera ocasión en la guerra de los Bóeres en África.²⁰ Estos centros tampoco se pueden considerar únicamente de exterminio como fue el caso de Auschwitz o Vernichtungslager, sino que también eran lugares:

[...] de detención o confinamiento donde se encierra a personas por su pertenencia a un colectivo genérico en lugar de por sus actos individuales, sin juicio previo ni garantías judiciales, aunque puede existir una cobertura legal integrada en un sistema de represión política. Se suelen emplear campos de concentración para encerrar a opositores políticos, grupos étnicos o religiosos específicos, personas de una determinada orientación sexual, prisioneros de guerra, civiles habitantes de una región en conflicto, u otros colectivos.²¹

Los campos de concentración nazi fueron inmediatamente construidos luego de tomar el poder, en los cuales se encarcelaron aquellos que consideraban opositores al régimen o bien, los que representaran una amenaza. Es decir, fueron implementados en un inicio para acabar con la oposición e infundir temor entre la población y asegurar de esta forma que no surgieran más opositores.²² De este modo, en el mural *Retrato de la burguesía* se escenificó un campo que podría hacer alusión a los nazis que se desarrollaron de 1933 a 1939, en las cuales se enviaron a judíos, políticos alemanes de ideologías de izquierda y liberales, gitanos, homosexuales, pacifistas, entre otros sectores que se distinguían por etiquetas en la solapa de su camisa o abrigo.²³

El mural *Retrato de la burguesía* cuando se inauguró fue en diciembre de 1939, por consiguiente, los artistas no hacen alusión a los campos nazis que se establecieron fuera de Alemania ni de las primeras matanzas de judíos, tampoco sobre la llamada solución final al problema judío ni a la eliminación de los guetos en Polonia y otras regiones europeas, debido a que esto se suscitó durante la primera mitad de 1940.²⁴ Cabe

²⁰ AVILA, Mariela Cecilia, “Hannah Arendt y los campos de concentración. Una imagen del infierno”, *Revista de arte, literatura y filosofía ALPHA*, núm. 39, 2014, p. 180.

²¹ CUERVO ÁLVAREZ, Benedicto, “Los campos de concentración nazi”, *Historia Digital*, Vol. 17, núm. 30, 2017, p. 188.

²² CUERVO ÁLVAREZ, “Los campos de concentración nazi”, p. 188.

²³ CUERVO ÁLVAREZ, “Los campos de concentración nazi”, pp. 188-189.

²⁴ CUERVO ÁLVAREZ, “Los campos de concentración nazi”, p. 189.

mencionar que también se implementaron estos centros en otros países europeos, por ejemplo, en Francia donde se confinó a un gran número de españoles republicanos que cruzaron la frontera franco-hispana como fue el caso de Renau, Rodríguez Luna y Prieto quienes estuvieron en *Argelès-sur-Mer* y *Saint-Cyprien*.

Así pues, el Equipo Internacional de Artes Plásticas en esta sección del mural hizo una crítica de cómo la libertad y la democracia fueron destruidos por la guerra, representada por el gorro frigio atravesado por una bayoneta. Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos durante la Guerra Civil española pusieron una serie de obstáculos para limitar el apoyo a los republicanos, sin ser conscientes de los efectos negativos que podrían traer sus acciones en dicho conflicto bélico. Mientras los regímenes fascistas de Italia y Alemania se unieron con Japón, formando así las Potencias del Eje al estallar la Segunda Guerra Mundial.

El mural *Retrato de la burguesía* continúa, en el muro derecho, con el humo de una explosión en el registro superior que abarca parte de la pared central y el techo, que representa los bombardeos a Madrid por la aviación nazi, debajo de él un portaviones y un tanque de guerra que pasa sobre una serie de ruinas de edificios y de un conjunto arquitectónico en llamas, sobresaliendo tres columnas de estilo jónico destruidas como símbolo de la destrucción de la civilización. En la zona inferior de esta escena se localiza una mujer media desnuda sin mostrar el rostro y a un costado, los cadáveres de hombres con uniforme, uno de ellos con el cráneo destrozado, que hacen alusión a los soldados italianos de la división Littorio que fueron derrotados en la batalla de Guadalajara por los republicanos (imágenes 26-28). En esta parte sobresale en la zona superior un hombre vestido de civil portando un fusil que representa al obrero revolucionario, siendo el modelo Antonio Pujol,²⁵ y detrás de él, ondea una bandera roja.

²⁵ Archivo Fundación Josep Renau (en adelante AFJR), Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.6.



Imagen 26: Fotomontaje del muro derecho para el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México. Renau. Fotografías de su obra, cod. 1.1.3, sig. 18/16.6. Fundación Josep Renau, Valencia, España.

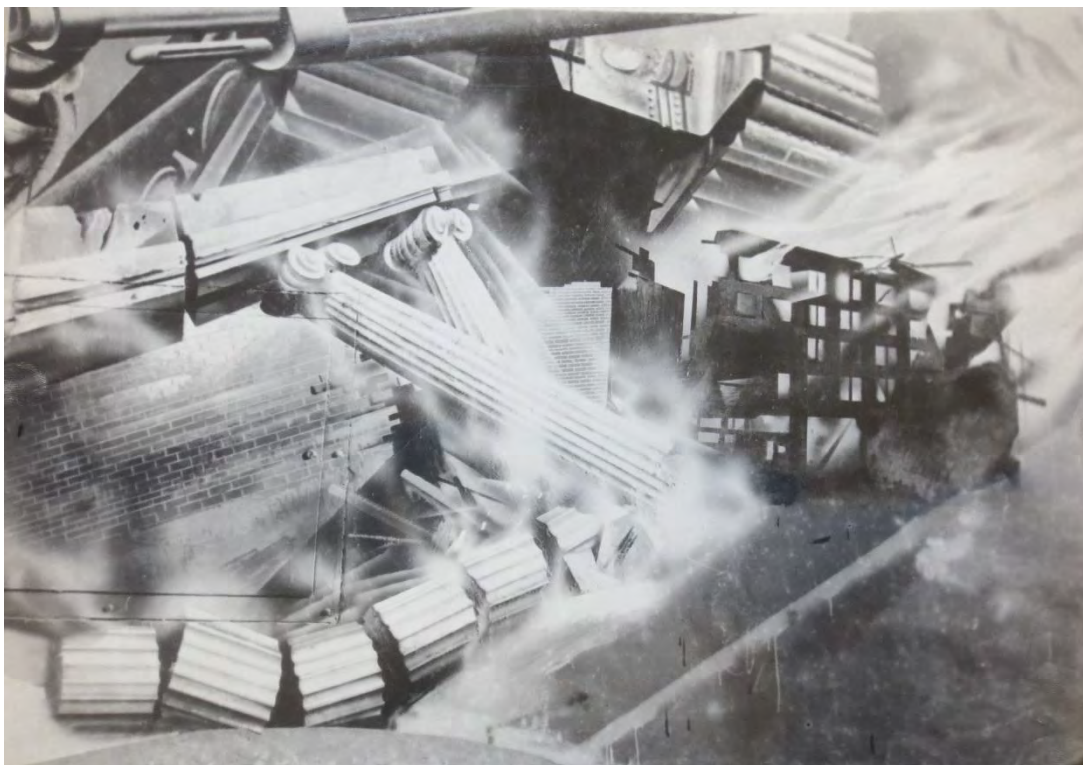


Imagen 27: Detalle del registro inferior en proceso del muro derecho para el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México. Renau. Fotografías de su obra, cod. 1.1.3, sig. 18/16.7. Fundación Josep Renau, Valencia, España.

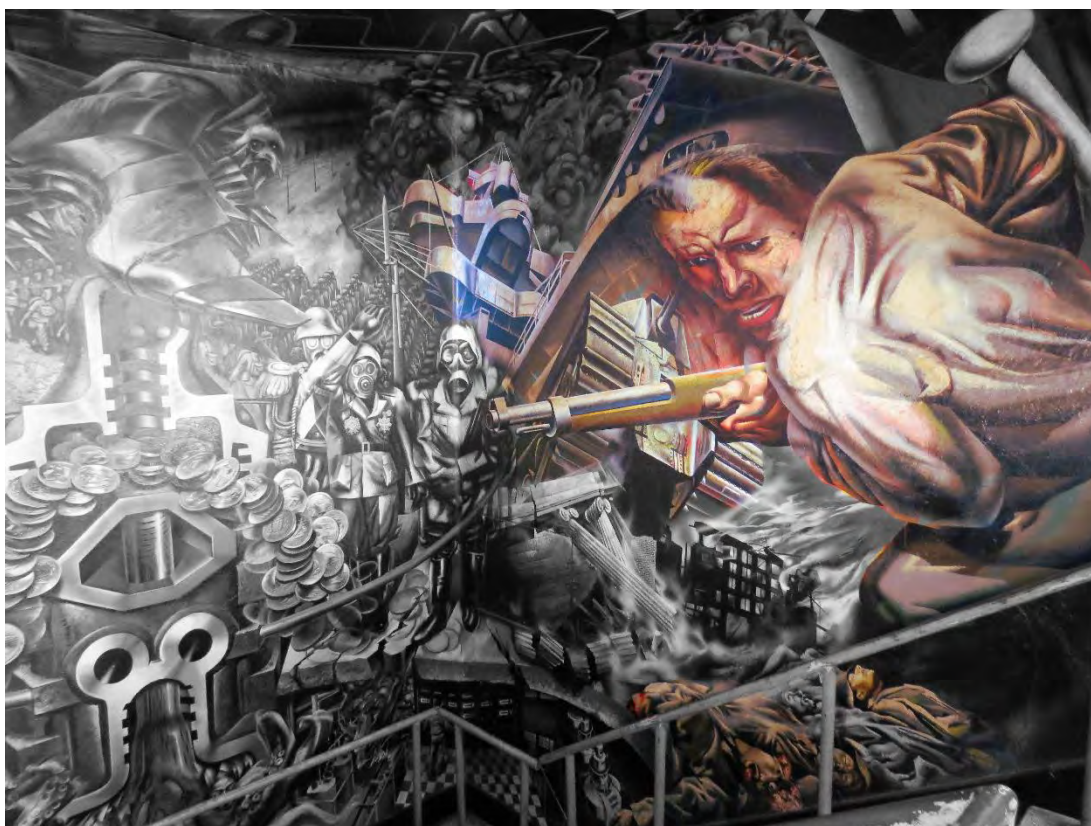


Imagen 28: Detalle del muro derecho del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México.

Para dicha escena, probablemente los artistas se inspiraron en las experiencias que vivieron durante la Guerra Civil española, ya que algunos de ellos formaron parte de las Brigadas Internacionales, como fue el caso de Pujol que se sometió a las pruebas de la preparación militar para enlistarse en la 24^o Brigada de voluntarios de la XV Brigada Internacional,²⁶ mientras Siqueiros estuvo al mando de la 82^o Brigada Mixta, como Jefe accidental del frente de Teruel y con el mando de la 46^o Brigada Mixta, posteriormente fue nombrado Jefe de las operaciones de defensa sobre la Granja de Torre Hermosa.²⁷ En el caso de Renau en su calidad de Director General de Bellas Artes se encargó de la defensa del patrimonio histórico-artístico, de modo que fue el encargado y artífice del traslado y resguardo de las principales obras del museo del Prado después que este fuera bombardeado.

En noviembre de 1936 la ciudad de Madrid fue bombardeada por la aviación italiana y alemana, esta acción no solamente cobró vidas humanas, sino también repercutió en perjuicio del patrimonio histórico-cultural español al ser alcanzado por el fuego el Museo del Prado. Los bombardeos de la aviación de los sublevados provocaron la indignación de los republicanos, ya que consideraban ese ataque militar injustificable que pudo haber causado un desastre cultural sin precedente. Afortunadamente el edificio no sufrió daños graves en su estructura ni se perdieron sus colecciones, debido a que las salas que fueron alcanzadas por los bombardeos habían sido desocupadas. Los franquistas negaron el ataque, pero José Lino Vaamonde, arquitecto encargado de la conservación del conjunto arquitectónico, hizo unos planos que señalaban los puntos donde habían caído las bombas, y los republicanos para demostrar la intencionalidad del atentado insistieron que antes del bombardeo la zona fue iluminada con bengalas.²⁸ Por otra parte, los artistas hicieron alusión a la batalla por la defensa y resistencia de Madrid que:

[...] implicó un desgaste imprevisto para los ejércitos rebeldes; Franco confiaba en que la capital no pondría resistencia más de quince días y esas dos semanas se convirtieron en más de dos años. Antes de posponer indefinidamente la conquista de Madrid, trataron de forzar su caída aislando la ciudad por Jarama, cortando la carretera de Valencia. En Guadalajara, los italianos sufrieron una estrepitosa derrota que elevó la moral de los madrileños y que coadyuvó a la defensa de la ciudad. Sin embargo, para finales de 1937

²⁶ GAMBOA, Fernando, "El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano", *Frente a Frente*, núm. 9, mayo, México, 1937, p. 14.

²⁷ ADAPS, "Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito", exp. 13.1.54.

²⁸ SAAVEDRA ARIAS, *Destruir y proteger...*, pp. 193-194.

los rebeldes habían avanzado en el norte haciéndose de Vizcaya, Santander y Gijón, así como de Brunete y Belchite [...].²⁹

Así pues, los artistas en el muro derecho de *Retrato de la burguesía* escenificaron los bombardeos a Madrid, haciendo alusión al mismo tiempo a la destrucción de otras ciudades y pueblos, así como de la resistencia de los republicanos por la defensa de Madrid, retratando las bajas que hicieron al ejército italiano aliado de los nacionales. Por otra parte, será precisamente aquí, con la bandera roja que se entrelaza a un costado de una torre de electricidad que forma parte del techo, en que se entremezclan los intereses de los pintores y los del sindicato, pues esta imagen compuesta por un sol brillante donde se alza la bandera del Sindicato Mexicano de Electricistas sirvió para dar coherencia a la obra. Una de las cosas sobresalientes es que se representó con un puño derecho, que en un inicio fue el símbolo del sindicato, el cual posteriormente se cambió por el izquierdo.³⁰

El mural de *Retrato de la Burguesía* que se inauguró el 14 de diciembre de 1939 llevando al espectador por un recorrido histórico-documental de los acontecimientos que se habían suscitado en España durante el conflicto bélico que se desarrolló de 1936 a 1939, así como de los bombardeos aéreos por parte de la aviación italiana y alemana que eran aliados de los sublevados, que provocaron la destrucción masiva de pueblos y ciudades dejando víctimas civiles, entre los que se encontraban niños. En este sentido, los artistas hicieron una crítica a los avances tecnológicos que en un inicio fueron concebidos como parte del progreso y ahora eran utilizados con fines bélicos y al mismo tiempo, denunciaron la posición de Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos en relación con la Guerra Civil de España sin medir las consecuencias que esta podría tener posteriormente: el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Al mismo tiempo, en el mural *Retrato de la burguesía* se registraron algunos hechos que estaban pasando en Europa como el incendio del Reichstag en Alemania, la persecución de los comunistas por los nazis y la formación de los dos bandos que se enfrentarían en la Segunda Guerra Mundial: los Aliados conformados por Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética, aunque los artistas no escenificaron a este último país, y las Potencias del Eje que se conformaban por Japón, Italia y Alemania. Sin embargo, después de la inauguración de la obra, el sindicato solicitó cambiar algunas imágenes que

²⁹ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, El Colegio de México, México, 2009, p. 66.

³⁰ Entrevista a Felipe Sánchez, Radio del Sindicato Mexicano de Electricistas, realizada por Dulce Pérez Aguirre el 29 de noviembre de 2018.

considero inhumanas, pero fue precisamente en ese periodo que Siqueiros estuvo involucrado en el atentado del 24 de mayo de 1940 contra León Trotsky que se encontraba como exiliado en México.³¹ Esta situación provocó que la policía realizara un registro en el taller del Sindicato Mexicano de Electricistas, implicando la pérdida de las fotografías originales de los fotomontajes, así como muchos documentos gráficos y los negativos de la Central Hidroeléctrica de Necaxa.³²

El atentado contra Trotsky resultó fallido, pero Siqueiros se vio obligado a dejar sus actividades tanto artísticas como políticas para huir a Jalisco y posteriormente fue arrestado en Hostotipaquillo y recluido en la penitenciaría de Lecumberri. Después de cinco meses preso salió bajo fianza y su libertad presentaba un problema para el gobierno mexicano, debido a que los trotskistas de otros países estaban presionando para que se diera un mayor castigo, además existía el riesgo de atentados contra su vida. De este modo, el presidente en turno, Manuel Ávila Camacho, aceptó que el pintor se trasladara a Chile a petición del poeta y cónsul de ese país, Pablo Neruda, saliendo de México el 24 de marzo de 1941.³³ Sobre este acontecimiento mencionó Manuela Ballester:

[...] Un día, mientras estábamos trabajando el colectivo en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas [...] llegó Siqueiros disfrazado de militar. Esa noche se fue a Coyoacán con un grupo de correligionarios y asaltaron la casa de Trotsky. Luego estuvo huido por el Estado de Jalisco un tiempo hasta que lo detuvieron [...]. Un día, en el estudio que teníamos en Coyoacán, llegaron una pareja de “inditos”. Él con un sombrero de ala ancha y ella descalza y tapada con un rebozo. Eran Angélica Arenal y D. A. Siqueiros disfrazados de indígenas. Venían a vernos, clandestinamente, porque necesitaban unas fotos de carné, para un pasaporte y salir urgentemente del país. Renau, claro está, les hizo las fotos y se marcharon [...].³⁴

Ante los acontecimientos que se suscitaron con el atentado a Trotsky es evidente que Siqueiros no podía continuar con el mural de *Retrato de la burguesía*, así que fue Renau junto con Manuela quienes realizaron los cambios iconográficos que había solicitado el sindicato.³⁵ El 22 de junio de 1940 se firmó el contrato en el que se estipulaba que Renau sería el encargado de terminar el mural, “bajo la base de que en la citada pintura no se harán sino las ligeras modificaciones verbalmente convenidas y se concluirán las partes que han quedado inconclusas por haber abandonado el trabajo las personas que antes

³¹ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 76.

³² AFJR, Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.6.

³³ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 76 y 83.

³⁴ GARCÍA, Manuel, “Entrevista con Manuela Ballester”, Manuel García (Editor), *Homenaje a: Manuela Ballester*, Valencia, España, Institut Valencia de la Dona, Generalitat Valencia Conselleria de Cultura, 1995, pp. 94-95.

³⁵ GARCÍA, “Entrevista con Manuela Ballester”, p. 94.

estaban encargadas de ejecutarlo”.³⁶ La labor debía de comenzar y concluir en julio de ese mismo año, los materiales los compraría el sindicato y Renau recibió un adelanto de \$150 pesos para que comenzara, posteriormente se le darían \$200 pesos y al terminar se le entregaría el resto.³⁷ Este contrato nos permite advertir que probablemente no solamente Siqueiros dejó de colaborar en la obra sino también Pujol y Arenal, siendo Renau el único que quedó del Equipo Internacional de Artes Plásticas.

Los cambios que se tuvieron que realizar al mural *Retrato de la burguesía* corresponden al muro central donde se eliminaron las banderas de Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos, Japón, Italia y Alemania que estaban en los individuos que flanquean la máquina que ahora tiene tentáculos de pulpo de la cual brotan monedas de oro que sustituyeron los rostros de los infantes víctimas de la guerra. Sin embargo, Renau no eliminó todos los semblantes de los hombres de la zona inferior, sino que dejó algunos de la versión anterior que complementaron la nueva iconografía. También se suprimió la mujer con su hijo y el hombre mutilado que estaba en los pies de los militares, así como el individuo pequeño que estaba al lado del sujeto negro colgado del águila metálica, que simboliza el racismo estadounidense, haciendo, probablemente, alusión al juicio de Scottsboro en el que nueve jóvenes fueron falsamente acusados de violación y condenados a muerte (imágenes 29-30).³⁸

³⁶ AFJR, Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, cod. 2.3. sig: 1/5.7.

³⁷ AFJR, Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, cod. 2.3. sig: 1/5.7.

³⁸ PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, *La obra mural de Marion y Grace Greenwood en México y Estados Unidos*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, tesis de Maestría en Historia con opción en Historia de América, 2014, p. 50.



Imagen 29: Detalle del registro superior de los cambios efectuados por Renau al muro central del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México.



Imagen 30: Detalle del registro inferior de los cambios efectuados por Renau al muro central del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México.



Imagen 31: Mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México.

En estas modificaciones que se hicieron a la obra se eliminaron a las víctimas civiles de los bombardeos aéreos y se puso una alusión de la explotación de los obreros, de modo que los tentáculos de pulpo de la máquina jalen a los trabajadores de la industria eléctrica y los consume, cuya sangre sube para la creación de monedas de oro que simbolizan el capitalismo que beneficia a la burguesía, que, durante la Guerra Civil española, tanto republicanos como nacionales, no se vio afectada el resto de la población, debido a su posición económica o bien por los puestos de trabajo que ocupaban. Por ejemplo, Francisca Linares llegó a México como exiliada y mencionó en una entrevista que su situación durante el conflicto bélico fue de viajes constantes, debido a que su esposo, Juan Simeón Vidarte, era Fiscal del Tribunal de Cuentas y tenía que ir a revisar los contratos entre el gobierno Republicano y los que vendían las armas.³⁹ El sueldo que recibía era bueno:

[...] porque en España pagaban a los diplomáticos [...] calculando en oro. Por ejemplo, si tenía que ir a Praga ganaba más que si tenía que ir a París, porque era más lejos y el cálculo se hacía en oro y entonces, claro, ¡pagaban espléndidamente! y vivíamos estupendamente, íbamos a restaurantes muy buenos porque siempre nos gustó vivir bien, yo me vestía y me compraba cosas buenas y bonitas [...]. Así pasamos gran parte de la guerra civil, viajando por cuestiones de trabajo de Juan [...] por 1938, nombraron a mi marido inspector de todos los consulados españoles en África y ministro plenipotenciario en Tánger, en Marruecos, y nos fuimos. Nos fuimos contentos porque preferíamos estar fuera de España, no teníamos que aguantar bombardeos, comer mal y todas esas cosas que no le gustan a nadie [...]. Nuestra vida en Tánger fue de lo más agradable [...].⁴⁰

Por otra parte, las monedas de oro que caen sobre los militares simbolizan los recursos económicos que adquieren con la venta del material bélico. Por ejemplo, Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial desarrolló su economía que se vio reflejada en la década de 1920, época en la que “se producía, se consumía, aumentaban los salarios y parecía que aquel gran país no iba a encontrar fin a su crecimiento”.⁴¹ Así pues, al terminar Renau de hacer los cambios solicitados por el sindicato, escribió una leyenda donde se mencionan los artistas que participaron en la elaboración del mural *Retrato de la burguesía*, así como el significado de la obra:⁴²

Estas pinturas, concebidas y realizadas colectivamente por Davis A. Siqueiros, José Renau, Antonio Pujol y Luis Arenal, fueron comenzadas en julio de 1939 y terminadas en octubre de 1940. Representan el proceso actual del capitalismo hacia su muerte. El demagogo, movido ocultamente por la fuerza del dinero, empuja a las masas hacia la gran hecatombe. Un mecanismo monstruoso coronado por el águila imperial, resume la

³⁹ TUÑÓN PABLOS, Enriqueta, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historian, 2011, p. 122.

⁴⁰ TUÑÓN PABLOS, *Varias voces, una historia...*, pp. 122, 126-127.

⁴¹ MERINO MORALES, “La <<Batalla>> de Washington...”, p. 53.

⁴² AFJR, Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.23.

función general del capitalismo transformando la sangre de los trabajadores –que forman la infraestructura del actual sistema económico- en raudales de oro que alimentan a las distintas encarnaciones del imperialismo mundial, generador de la guerra. La revolución surge impetuosa, dispuesta a acabar con la explotación y la matanza sobre las que se sustenta el régimen clasista de nuestros días. Coronando todo, el sol de la libertad resplandece sobre un conjunto simbólico de elementos de trabajo, solidaridad, paz y justicia.

En este sentido, los cambios que hizo José Renau en colaboración con Manuela Ballester al muro central de *Retrato de la burguesía*, son de un sentido más alegórica que la versión anterior. Sin embargo, el mensaje histórico continúa presente, puesto que siguen presentes los campos de concentración, el águila bicéfala con cuerpo de avión simbolizando los bombardeos aéreos que se produjeron durante el conflicto bélico de España, que cobraron la vida de civiles y ahora, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, Renau pronosticó más pérdidas humanas. Al mismo tiempo, representó los sectores sociales que fueron beneficiados económicamente con la guerra y que no tuvieron que padecer las consecuencias que implicaba debido a su posición económica.

Por otra parte, Renau contó en una carta a Larry Hulburt que la última etapa que realizó del mural de *Retrato de la burguesía* representó una de las experiencias más profundas y ricas de su vida profesional, pero también fue una dolorosa huella de amargura y frustración, hasta el punto de subestimar y olvidarse casi totalmente de esta obra, así como de no volver al Sindicato Mexicano de Electricistas.⁴³ Sin embargo, Renau no da detalles de cuáles fueron las causas que lo llevaron a tener un rechazo por la pintura, probablemente, esto es debió a la solicitud del sindicato por modificar la iconografía, lo que originó un cambio en la idea central de la obra de “acero contra carne humana”, frase que era representada por la escena de los infantes víctimas de los bombardeos aéreos, ahora el discurso central de la obra gira en torno a la lucha obrera contra el capitalismo, quedando el tema de la guerra como secundario.

La importancia que Renau posteriormente le dio a *Retrato de la burguesía* no fue por alguna reflexión respecto del mensaje, sino por los problemas técnicos a los que se tuvo que enfrentar en la República Democrática Alemana al plantear los murales al exterior, debido a que esta obra le ayudó a visualizar los nuevos e inesperados problemas que estos espacios representaban.⁴⁴ De este modo, Renau concibió esta pintura como “el primer atisbo histórico de un espacio pictórico no-euclidiano, específicamente

⁴³ AFJR, Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12.

⁴⁴ Archivo de la Fundación Josep Renau (en adelante AFJR), Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12

einsteiniano [sic], es decir, un salto cualitativamente nuevo del arte pictórico”.⁴⁵ Para el año de 1969 reconstruyó, mediante una serie de 20 gráficas, todo el proceso metodológico del espacio donde se ejecutó este mural.⁴⁶

Por otra parte, Renau llegó a la conclusión que la aventura pictórica más grande de su vida como artista no había sido la del *Guernica*, que solicitó a Picasso en su calidad de Director General de Bellas Artes durante la Guerra Civil española, para el Pabellón de París de 1937. Sino que esta obra fue “cronológicamente la primera, pero categóricamente fue la segunda”, debido a que la más importante fue *Retrato de la burguesía*, “en la cual me tocó la gran suerte no sólo de vivir de cerca, sino de participar como discípulo y couator [sic] a la vez de D. A. Siqueiros”.⁴⁷ A pesar que en los documentos oficiales del sindicato señalan que Siqueiros es el director del mural y que se realizara a través del Equipo Internacional de Artes Plásticas conformado por artistas españoles y mexicanos, señaló Renau que Siqueiros en “una foto monoescrito” le escribió: “Retrato de la Burguesía es una obra tan tuya como mía”.⁴⁸ Sin embargo, al hablar sobre este mural siempre se le ha dado un mayor reconocimiento a Siqueiros que a Renau o bien, a los integrantes del Equipo Internacional de Artes Plástica.

III.3.3.- Cuidando y conservando el mural *Retrato de la burguesía*

La obra de *Retrato de la burguesía* fue el primer mural en México en el que Siqueiros puso en práctica las experiencias adquirida en Estados Unidos y en Argentina en la experimentación de materiales industriales y herramientas tecnológicas, que como vimos anteriormente, no se habían implementado en el muralismo mexicano, así como el fotomontaje permitió que se diera una ruptura entre los ángulos de los muros dando una visión en conjunto de la pintura. De acuerdo con Renau, este mural fue innovador, puesto que Diego Rivera pintaba al fresco sobre morteros, como en el Renacimiento, pues se estropeaban con facilidad a diferencia de *Retrato de la burguesía*, debido a que los materiales que se usaron permitieron una mayor durabilidad. Al respecto Renau señaló en una entrevista con Manfred Schmidt, refiriéndose a Siqueiros que:

⁴⁵ AFJR, Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12

⁴⁶ AFJR, Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12

⁴⁷ AFJR, Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12.

⁴⁸ AFJR, Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.9.

Una de las cosas que dijo, y a las que yo no había dado importancia, era una tesis contundente: en los murales, el pintor tiene que dejar los materiales tradicionales, y adaptarse a los productos industriales de hoy, que es lo que había hecho intuitivamente, lógicamente. Yo había pintado el mural del puerto de Valencia con pistola no con brochas. Rivera pintaba sobre hormigón, pero el ácido del cemento destruía la pintura. Así que acabó pintando sobre enormes bastidores separados cinco o seis centímetros de la pared. Eran bastidores de hierro y alambre. Preparaba un mortero, y sobre ese mortero ponía la preparación del fresco, como en el Renacimiento, y luego pintaba. Era algo carísimo. Todos los frescos de Rivera y Orozco están estropeados, mientras que el del Sindicato Mexicano de Electricistas de México está igual que cuando lo pintamos. En México tuvimos discusiones sobre el tema, sobre la técnica a emplear y sobre la duración de la pintura, sobre los colores. Hablamos con algunos técnicos de la Dupont norteamericana. Uno de ellos me dijo, “[...] la pintura de un auto puede durar como mínimo cinco años”. Me pareció un argumento indiscutible. Son materiales más sólidos. Nos ofrecieron más de 500 colores, una paleta riquísima, llena de matices, fabricados industrialmente. Nos dijeron que, además secaban muy rápido, pero que se podían tratar con un retardador para que se pudiera pintar con óleo, dando transparencia, y no como acuarela. Se trataba de la piroxilina, que es un líquido muy combustible, y hay que tener mucho cuidado, porque una colilla [de cigarro] puede prenderlo.⁴⁹

Como bien mencionó Renau, los materiales y las técnicas que se utilizaron para la realización del mural *Retrato de la burguesía*, permitieron que se conservara mejor que otras obras que se realizaron con las técnicas tradicionales, puesto que los pigmentos no tendrían la misma durabilidad que los industriales. Esto no significa que esta obra no fuera intervenida para limpieza y restauración, las cuales se realizaron en los años de 1984, 1985, 1995, 2006 y 2018 que estuvieron a cargo del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico e Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.⁵⁰

Cabe mencionar que en julio de 1980 toda la obra de David Alfaro Siqueiros fue declarada Monumento Artístico Nacional, por solicitud de la Comisión Nacional de Zonas y Monumentos Artísticos a partir de lo establecido en el Artículo 33 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas que cuenten con un valor estético que será determinado a partir de las siguientes características: representatividad, inserción de determinada corriente estética, grado de innovación, materiales y técnicas que se utilizaron y otras análogas.⁵¹ De modo que el Artículo 4 del decreto que declara monumento artístico la obra de Siqueiros señala que los “propietarios

⁴⁹ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁵⁰ Entrevista a Felipe Sánchez, Radio del Sindicato Mexicano de Electricistas, realizada por Dulce Pérez Aguirre el 29 de noviembre de 2018; Video sobre restauración del mural *Retrato de la burguesía*. Archivo personal de Felipe Sánchez; MERCADO HEVÁS, Marina, “Técnicas y procedimientos de reintegración cromática”, *Cuaderno de restauración*, núm. 7, 2009, pp. 7-8.

⁵¹ “Secretaría de Educación Pública”, *Diario Oficial*, viernes 18 de julio, 1980; “Secretaría de Educación Pública”, *Diario Oficial*, lunes 26 de noviembre, 1984.

o poseedores de las obras [...] sólo podrán llevar a cabo reparaciones o restauraciones en las mismas, mediante autorización que al efecto expida el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, de acuerdo con las disposiciones legales aplicables, por lo que deberían dar aviso al propio Instituto de cualquier alteración, cambio o deterioro que observen en ella”.⁵²

De acuerdo a lo estipulado en el Artículo 4 del decreto que declara monumento artístico la obra de Siqueiros, el Sindicato Mexicano de Electricistas solicitó en 1983 a Alejandro Morfin Fauré, Jefe del Taller de Pintura Mural del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico e Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura realizar un trabajo de conservación del mural *Retrato de la burguesía* que se llevó a cabo un año después, que implicó una limpieza y adecuación del área.⁵³ Pero el “19 de septiembre de 1985 un sismo de 8.1 grados en la escala de Richter sacudió la ciudad de México, causándole enormes estragos, dañando edificios tan importantes como la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, el Centro Médico Nacional, etcétera, inmuebles que contenían obras y monumentos del patrimonio artístico de nuestro país”.⁵⁴

El sismo de 1985 afectó las condiciones de conservación que se habían realizado un año antes sobre *Retrato de la burguesía*, por lo cual se tuvo que intervenir nuevamente en él para estabilizarlo en todas sus partes, es decir, realizando una restauración integral de la obra. Para el año de 1995 se solicitó otra intervención al mural para una publicación que se iba a realizar de Luis Arenal, pero no se concretó hasta el 2007 cuando Martín Espinoza Flores era Secretario General del Sindicato Mexicano de Electricistas. Esta pintura, señaló Alejandro Morfin Fauré, tiene deterioro de años anteriores que van a continuar presentes, debido a que una restauración no consiste en renovar, sino en conservar las características constitutivas de los materiales empleados que permitan una mejor conservación de la pintura.⁵⁵

En esta restauración que se efectuó en 2007 se siguieron los siguientes criterios de intervención: reintegración cromática pictórica que consiste en complementar las

⁵² “Secretaría de Educación Pública”, *Diario Oficial*, viernes 18 de julio, 1980.

⁵³ Video sobre restauración del mural *Retrato de la burguesía*. Archivo personal de Felipe Sánchez.

⁵⁴ FLORES CAMPO, Alejandro, “Algunos métodos de trabajo aplicados a la restauración de obra mural”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 14, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, p. 262.

⁵⁵ Video sobre restauración del mural *Retrato de la burguesía*. Archivo personal de Felipe Sánchez.

pérdidas de color de la capa de pintura con colores originales y compatibles de la obra. En este caso usaron la técnica del puntillismo para las zonas mínimas que consiste en la yuxtaposición de pequeños puntos de colores que se fusionan en el ojo del espectador resultando la tonalidad deseada, también se implementó la técnica del *rigattino*, que radica en la reintegración de los colores mediante trazos o líneas verticales. Cabe mencionar que antes de comenzar a trabajar en la restauración, primeramente, se hace un estudio de los materiales que se usaron para respetarlos y que sean compatibles, siguiendo el principio de reversibilidad ya que, si estos llegan a cambiar en el paso del tiempo, se puedan retirar con métodos químicos o mecánicos (imágenes 32-34). El restaurador al no contar con ningún dato sobre los materiales que se emplearon en la obra, no puede proseguir con su trabajo debido a que se debe de respetar la obra original. La última intervención que tuvo *Retrato de la burguesía* fue en 2018, donde se hizo un trabajo de limpieza para continuar con la conservación de la pintura.⁵⁶



Imagen 32: Trabajo de conservación del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México. Fotografías tomadas y proporcionadas por Felipe Sánchez

⁵⁶ Entrevista a Felipe Sánchez, Radio del Sindicato Mexicano de Electricistas, realizada por Dulce Pérez Aguirre el 29 de noviembre de 2018; Video sobre restauración del mural *Retrato de la burguesía*. Archivo personal de Felipe Sánchez; MERCADO HEVÁS, Marina, “Técnicas y procedimientos de reintegración cromática”, *Cuaderno de restauración*, núm. 7, 2009, pp. 7-8.



Imagen 33: Trabajo de conservación del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México. Fotografías tomadas y proporcionadas por Felipe Sánchez



Imagen 34: Trabajo de conservación del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), ciudad de México. Fotografías tomadas y proporcionadas por Felipe Sánchez

Por otra parte, entre los motivos por los que se solicitó y realizó la restauración del mural *Retrato de la burguesía* en 2007, se encuentran los acontecimientos que se suscitaron un año antes. Puesto que en 2006 se llevó a cabo el proceso de renovación de medio comité central del Sindicato Mexicano de Electricistas, siendo ganadora la planilla de Unidad y Democracia Sindical, encabezada por Humberto Montes de Oca Luna, lo cual provocó el disgusto de la Unidad Democrática Electricista dirigida por Ramón Mera Villarruel. El descontento llevó a algún miembro de esta planilla a desprender unos 10 centímetros de la obra. Esta transgresión no tuvo ninguna consecuencia, así que Felipe Sánchez, director de la Revista *LUX*, se dio a la labor de hacer una serie de actividades para crear una conciencia sobre la importancia de esta obra como parte del patrimonio cultural de todos los mexicanos.⁵⁷

Entre las acciones que llevó a cabo Felipe Sánchez para crear conciencia entre las personas que tienen contacto con el mural *Retrato de la burguesía*, se encuentra la realización de una serie de carteles con una semblanza de cada uno de los integrantes del Equipo Internacional de Artes Plásticas, localizadas antes de acceder a las escaleras, así como una interpretación iconográfica resaltando algunos detalles importantes de la obra. Al mismo tiempo, hizo un libro digital por los 100 años del Sindicato Mexicano de Electricistas dedicado a esta obra, donde nuevamente se advierte esta información. Asimismo documentó, a través de video y fotografías, la restauración que se realizó en el 2007, lo cual nos permite conocer las zonas que estaban afectadas y el proceso que efectuaron los restauradores.⁵⁸

La labor que hizo Felipe Sánchez permite que las personas que tiene contacto con *Retrato de la burguesía*, tengan un contexto previo de la obra para una mejor comprensión de la temática y del mensaje que pretende transmitir, dando un sentido didáctico al mural. En la actualidad, esta pintura es parte del patrimonio cultural de todos los mexicanos que está bajo el resguardo del Sindicato Mexicano de Electricistas. Reside en él un valioso carácter histórico y documental que era el objetivo que buscaban los artistas del Equipo

⁵⁷ Entrevista a Felipe Sánchez, Radio del Sindicato Mexicano de Electricistas, realizada por Dulce Pérez Aguirre el 29 de noviembre de 2018; GÓMEZ MENA, Carolina, “Renueva el SME su comité central”, *La Jornada*, miércoles 5 de julio, 2006 [en línea], <https://www.jornada.com.mx/2006/07/05/index.php?section=sociedad&article=040n2soc> [consultada el 15 de enero de 2019].

⁵⁸ Entrevista a Felipe Sánchez, Radio del Sindicato Mexicano de Electricistas, realizada por Dulce Pérez Aguirre el 29 de noviembre de 2018.

Internacional de Artes Plásticas, puesto que los pintores se documentaron con imágenes de la época para dar un sentido más realista, tanto a la composición y como al tema.

III.4.- La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo: la propuesta mural de José Renau para el Sindicato Mexicano de Electricistas

José Renau, al terminar los aspectos pendientes del mural *Retrato de la burguesía* comenzó a diseñar la portada de tres números de *Lux. La revista de los trabajadores*. La primera para el número 12 del año XIII de diciembre de 1940; la segunda fue para el número 2 del año XIV de febrero de 1941 y finalmente, el número 3 del año XIV de marzo de 1941.⁵⁹ En este mismo periodo, Renau lleva a cabo un proyecto muralístico para su realización en el vestíbulo del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas el cual, sin embargo, no se llegó a ejecutar; no obstante, se cuenta con los bocetos y un artículo que se publicó en la revista *Lux* en el año de 1942, que dieron cuenta de aquel proyecto fallido. Desafortunadamente este proyecto mural es una obra que ha sido poco estudiada y se cuenta con escasa información al respecto, por ejemplo, no se tiene documentación que nos permitan conocer los términos del contrato, si es que lo hubo, ni las fechas estipuladas para iniciar y concluir la pintura. Así que en el presente apartado se intentará rescatar la temática que Renau que desarrolló en el boceto y el probable impacto que pudo haber tenido en el muralismo mexicano, así como advertir si existió una relación con *Retrato de la burguesía*, que fue su primera experiencia en el muralismo mexicano.

A diferencia del mural de *Retrato de la burguesía* donde se llegó a un acuerdo para pintar un tema propuesto por el Equipo Internacional de Artes Plásticas, en la obra *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* fue la Dirección del Sindicato Mexicano de Electricistas quien propuso la temática, la cual debía tratar sobre el desarrollo de la electricidad. En la realización del proyecto, la técnica que utilizó Renau para la composición fue el fotomontaje, usando negativos e imágenes reproducidas en libros y magazines, mientras las que no se podían lograr a través de la fotografía las creó

⁵⁹ Vilchis Esquivel, Luz del Carmen, “Josep Renau: su importancia para el diseño gráfico mexicano”, *Revista Internacional de cultura visual*, Vol. I, núm. 1, p. 4, [en línea], <https://journals.epistemopolis.org/index.php/imagen/article/view/633/219> [consultada el 17 de enero de 2019].

por medio de la pintura.⁶⁰ El uso de estos materiales visuales le dio a este proyecto un sentido documental, al igual que *Retrato de la burguesía*. Es decir, la experiencia que tuvo Renau anteriormente con el mural que realizó con Siqueiros nuevamente la puso en práctica, aunque solo fuera en el proyecto, con esta nueva comisión.

El material que se pretendía usar para la ejecución del mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* era la piroxilina, misma que se había usado en *Retrato de la burguesía*, de modo que la experiencia de Renau en su primer mural reforzó la tesis de que el cemento no era una base adecuada para la nitrocelulosa debido a la porosidad microscópica de su superficie, así que se había optado por llevar a cabo esta pintura sobre un revestimiento de planchas de masonite, que era un material que garantizaba una adhesión del color y por consiguiente, permitía una mayor duración por ser impermeable, incombustible e inagrietable. Otra de las ventajas de que se realizara esta obra en un soporte como este, era que se podía llevar a cabo fuera de las instalaciones del conjunto arquitectónico, lo cual era conveniente para no interrumpir las actividades de los trabajadores del sindicato, como había sucedido con *Retrato de la burguesía*.⁶¹

El desarrollo plástico del proyecto muralístico *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* fue estructurado de acuerdo con las condiciones espaciales del conjunto arquitectónico y la función del mismo. Al mismo tiempo, Renau buscó romper las leyes estáticas del muro, tal y como lo había hecho anteriormente con Siqueiros. Así pues, este nuevo proyecto no era una simple decoración de unidades estáticas que corresponden a los diferentes muros que componen el vestíbulo, más bien fue una sola unidad plástica que se desarrolla dialécticamente mediante las distintas acciones de la arquitectura, formando, a partir de un punto de vista psicológico-espacial que rompe con las limitaciones geográficas de los muros que visualmente amplía el recinto (imágenes 35-36).⁶²

⁶⁰ “José Renau. - Proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *LUX. Revista de los trabajadores*, núm. 15, abril, 1942, publicación del Sindicato Mexicano de Electricistas, México, p. 32.

⁶¹ José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 38.

⁶² José Renau. - Proyecto de pintura...”, pp. 32-33.

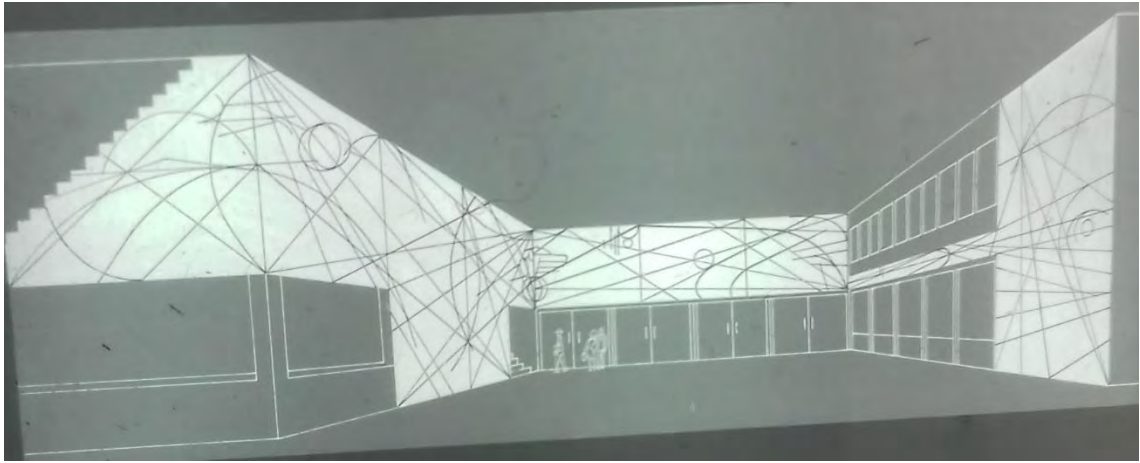


Imagen 35: Planos para el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, ciudad de México. Mural Retrato de la burguesía. S.M.E. Sig. 73/8. Fundación Josep Renau, Valencia, España.

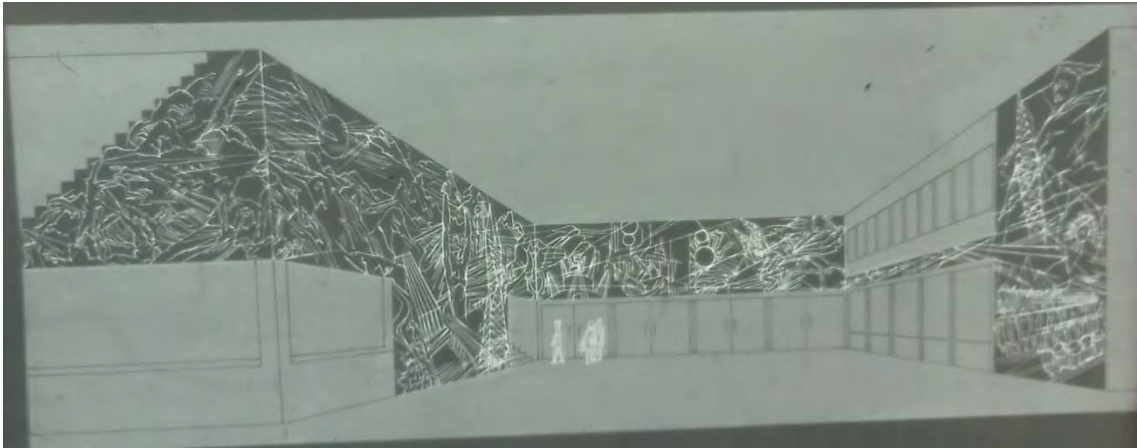


Imagen 36: Planos para el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, ciudad de México. Mural Retrato de la burguesía. S.M.E. Sig. 73/8. Fundación Josep Renau, Valencia, España.

La temática general del proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* giró en torno de la electricidad desde una perspectiva científica y técnica, buscando un sentido didáctico. En este sentido, el artículo “José Renau. - Proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas” que se publicó en la revista *Lux* de abril de 1942, hizo una crítica sobre el contenido pedagógico de la obra, el cual señaló que lo más conveniente habría sido conjugar el tema de la electricidad con la idea de “no hay socialismo sin electrificación”, pero eliminando cualquier contenido político, más bien, que se adaptara la significación humana sustituyendo el concepto de electrificación por el de progreso y el de socialismo por el de emancipación de los trabajadores, lo cual permitiría mostrar dos caracteres de las fuerzas de la sociedad moderna:⁶³ “el ímpetu del progreso impulsado por la Ciencia, por la Tecnología y por el Trabajo, junto a la anacrónica artificialidad de las fuerzas reaccionarias que frenan el desarrollo científico, técnico y social de la Humanidad tan pronto como este desarrollo entra en colisión con sus intereses”.⁶⁴ En este sentido, se lograría el siguiente sentido didáctico de la obra:

- 1.- Mostrar a los asociados la grandeza humana de esa energía cósmica –la electricidad– que mueve al mundo moderno, haciendo nacer en su conciencia la importancia de su papel en el desarrollo de la Civilización.
- 2.- Hacer comprender a los electricistas que el puro mejoramiento profesional constituye ya en una categoría humanística y revolucionaria y que la cuestión del perfeccionamiento técnico de la industria, lejos de ser exclusivo interés de las empresas, es en última instancia, de un valor capital para los trabajadores, forjadores y herederos de todo cuanto significa civilización y cultura.
- 3.- Afianzar en sus voluntades la necesidad de la lucha sindical para defender sus propios intereses y los del proletariado en general.⁶⁵

Así que al omitir cualquier sentido social en el mural que se pretendía hacer, se perdía el sentido de lucha de los trabajadores electricistas y no tendría una función realmente pedagógica, esto de acuerdo con la interpretación que se hizo en el artículo de la revista *Lux*. En este análisis solamente se tomó en cuenta a los sindicalizados que transitarían en el inmueble, sin embargo, el mural estaba también dirigido al público en general que podría llegar a visitar las instalaciones del Sindicato Mexicano de Electricistas pues la temática de la pintura les enseñaría el proceso científico y tecnológico de la electricidad y al mismo tiempo, permitiría mostrar al espectador el progreso y modernidad que

⁶³ José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 33.

⁶⁴ José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 33.

⁶⁵ José Renau. - Proyecto de pintura...”, pp. 33-34.

representa la industria eléctrica en el siglo XX, dándole precisamente un sentido didáctico a la obra.

Cabe mencionar que el vestíbulo fue uno de los espacios que se habían propuesto anteriormente para ejecutar *Retrato de la burguesía* y el Sindicato Mexicano de Electricistas, estaba interesado en que la temática que se representara estuviera en relación con la industria eléctrica. Así que probablemente el proyecto de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* desarrollado por Renau estaba enfocado en hacer caso de esta primera propuesta, puesto que a pesar de que en *Retrato de la burguesía* se buscó la forma de integrar la labor de los electricistas con los acontecimientos que se estaban suscitando en el mundo, el asunto central no fue la electricidad, sino que terminó siendo secundario. Así que seguramente el sindicato continuaba interesado en una pintura que representara más amplia y claramente la labor que desempeñaban y que estuviera en relación con la función del conjunto arquitectónico.

A pesar de que no se llevó a cabo, se cuenta con los bocetos del proyecto muralístico *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*. Estos documentos nos permiten conocer cómo Renau estructuró la composición, la cual iba desde la representación de los recursos naturales que el ser humano usó para generar energía hidráulica hasta llegar a los avances científicos y tecnológicos que se lograron desarrollar en el siglo XX mediante el uso de la electricidad, así como la lucha de los electricistas contra el capitalismo. De este modo, la obra se estructuró de la siguiente manera:

Comienza con el desarrollo del tema con una representación [...] de la Naturaleza en estado salvaje con sus potencias desencadenadas. El Hombre no saca ningún provecho de estas prodigiosas energías, antes bien es representado como su víctima [...]. En el fondo [...] se alza un gran volcán de cuyas vertientes nevadas nace un río [...] [que] desagua el sobrante de su caudal por su curso natural, hasta precipitarse en un salto de agua [...] formados por dos grandes rocas [...]. En este punto comienza la producción de la energía eléctrica [...]. La energía es de transformadores al aire libre, y, a través de una línea de torres metálicas, es distribuida [sic] a las diversas industrias [...]. La línea de alta tensión será como el protagonista principal del tema: a través de los cables, la profunda razón de la Naturaleza y de la Vida, transformada en energía positiva por el esfuerzo de los hombres, empuja de una manera natural y lógica a la sociedad humana hacia el Progreso.⁶⁶

En este sentido, Renau expuso la naturaleza, enfocándose en el agua como un recurso que fue usado por los seres humanos para generar energía hidráulica a través de una central hidroeléctrica, la cual consta de una presa que almacena una gran cantidad de agua, un

⁶⁶ José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

aliviadero que permite liberar este líquido sobrante de forma controlada y una casa de máquinas, que contiene canales de conducción para pasar el agua mediante unas turbinas que convierten el caudal lineal en rotativo. En algunos casos se cuenta con diques y otras estructuras de control y contención de agua, que no tienen una participación directamente en la electricidad. Sin embargo, este tipo de producción eléctrica puede provocar riesgos en el agua y en el suelo, debido a la lixiviación de metales y la perturbación de los hábitats de la fauna acuática y terrestre.⁶⁷

En el caso de México, el desarrollo de la industria eléctrica inició a finales del siglo XIX y estuvo asociada con el crecimiento económico de la época del porfiriato, principalmente en algunas ramas que comenzaron a utilizar la energía eléctrica como fuerza motriz, por ejemplo, la industria minera y textil. En 1879 que se introdujo la electricidad por primera vez en la fábrica de hilado y tejido *La Americana* en la ciudad de León, Guanajuato, mediante una planta termoeléctrica. En 1883 se inauguró un centro hidroeléctrico en la fábrica textil de San Lorenzo, posteriormente se fueron instalando diferentes plantas hidroeléctricas que aprovecharon los derechos de uso de agua de los que ya tenían algunos centros de producción, al igual que las corrientes próximas a sus instalaciones. Después se construyeron las unidades generadoras para el servicio público, que se ubicaron en sitios estratégicos que permitieran satisfacer sus necesidades.⁶⁸

La energía eléctrica se introdujo en un principio para alumbrar el interior de las minas, posteriormente se desarrolló el alumbrado público que se instaló en capital mexicana en 1880 y después en ciudades de Guadalajara, Monterrey, Puebla, Morelia, Tacubaya, Zacatecas, Toluca, Pachuca, Veracruz y Mérida. En este sentido, se fue generando un proceso de monopolización de las empresas pequeñas y dispersas para cubrir las necesidades locales, a través de las compañías extranjeras y nacionales como

⁶⁷ McManus, Neil, “Generación de energía hidroeléctrica”, *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo. Industria basada en recursos naturales*, p. 76.2 [en línea], en <file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/76.pdf> [consultada el 22 de enero de 2019]; Pittman, Alexander, “Problemas para la salud pública y el medio ambiente”, *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo. Industria basada en recursos naturales*, pp. 76.17-76.18 [en línea], en <file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/76.pdf> [consultada el 22 de enero de 2019].

⁶⁸ IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Luis Antonio, “Las primeras grandes plantas hidroeléctricas de México: Echeverría, el Salto y Necaxa”, *Cuarto Simposio Internacional de la Historia de la electrificación. La electrificación y el territorio. Historia y futuro*, Universidad de Barcelona, pp. 1 y 4 [en línea] en <http://www.ub.edu/geocrit/Electr-y-territorio/LuisIbanez.pdf> [consultada el 22 de enero de 2019]; GARZA TOLEDO, Enrique, MELGOZA, Javier, et.al., *Historia de la Industria Eléctrica en México*, Tomo. I, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1994, pp. 16-17.

Mexican Light and Power, American and Foreign Power y la Compañía Eléctrica de Chapala.⁶⁹

En el año de 1937, el Ejecutivo Federal creó la Comisión Federal de Electricidad, debido a que a finales de la década de 1930 seguían existiendo demasiadas empresas privadas como Impulsora de Empresas Eléctricas, filial de *Bond and Share norteamericana*, y Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, sucursal de la empresa canadiense *American and Foreign Power Company*. Así que la planeación en el desarrollo eléctrico, la mejor explotación, la ubicación de los recursos, la sintonía con los programas de desarrollo económico y la formación de técnicos fue la labor que tuvo que desarrollar la Comisión Federal de Electricidad.⁷⁰

La cantidad de empresas nacionales y extranjeras que generaban energía eléctrica, provocó que el 11 de febrero de 1939 se publicara en el *Diario Oficial de la Federación* la primera Ley de la Industria Eléctrica, en la que se definió a la electricidad como un servicio público que puede ser prestado por el Estado o por los particulares mediante concesiones, derivado del incremento en capacidad instalada que prosiguió con bajas tasas.⁷¹ En este sentido, la temática de la obra daba cuenta de estas problemáticas, como se aprecia en el proyecto del registro central:

[...] dos figuras simbólicas, de gran tamaño, representan las dos fuerzas sociales contrarias, identificando una de ellas a las fuerzas progresivas de la Humanidad, en contraposición a la otra que representa a las fuerzas negativas que intentan detener la marcha del progreso social y económico. Entre ambas figuras, un gran remolino fantástico, como producido por las conmociones sociales, simboliza el campo de batalla donde chocan las contradicciones y se decide la lucha. En una de sus márgenes se levanta una ciudad monstruosa y sórdida [...]. De las propias entrañas de esta ciudad surge una de las figuras simbólicas en forma de esqueleto [...]. Esta figura fantasmal intenta cortar los cables en la línea eléctrica que conduce a los hombres a Progreso Social [...]. Del centro del torbellino surge la otra figura consistente en un torso masculino desnudo [...], representa **al Hombre** que resurge “más vivo que nunca” de todas las hecatombes y desastres para defender su derecho a la continuidad histórica [...]. Mientras [...], varios trabajadores de la industria eléctrica se aprestan [...] a reparar los [cables] ya cortados, con el objeto de que siga adelante la fuente de energía [...]. Aquí, con la dominación social y política de los trabajadores se cumple el aprovechamiento total de las energías naturales por el Hombre [...].⁷²

⁶⁹ GARZA TOLEDO y MELGOZA, et.al., *Historia de la Industria...*, pp. 17-20; IBÁÑEZ GONZÁLEZ, “Las primeras grandes plantas...”, p. 4.

⁷⁰ ROMOS-GUTIÉRREZ, Leonardo y MONTENERGRO-FRAGOSO, Manuel, “La generación de energía eléctrica en México”, *Tecnología y Ciencias del Agua*, Vol. III, núm. 4, 2012, p. 198.

⁷¹ ROMOS-GUTIÉRREZ, Leonardo y MONTENERGRO-FRAGOSO, Manuel, “La generación de energía eléctrica en México”, *Tecnología y Ciencias del Agua*, Vol. III, núm. 4, 2012, p. 198.

⁷² “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

En esta sección de la obra, Renau escenificó al proletariado electricista, el cual surgió con la empresa *Mexican Light and Power* que también fue la más importante en el centro del territorio mexicano. Puesto que, como se ha venido señalando, la industria eléctrica en México comenzó a finales del siglo XIX con pequeñas plantas, con pocos obreros y una escasa división del trabajo. Será a inicios del siglo pasado que se comenzó a dar un proceso de crecimiento en las plantas y empresas eléctricas. Pero fue en el año de 1905 con la construcción de la hidroeléctrica de Necaxa, a través de la compañía *Mexican Light and Power*, que se comenzó a dar un cambio en la generación hidroeléctrica y en la división del trabajo de los obreros. Sin embargo, no surgió una legislación nacional que normara las relaciones obrero-patronales, de modo que la lucha de los electricistas estuvo marcada por la necesidad del reconocimiento como clase y de sus formas de organización, así como de regulación de las relaciones entre estos dos sectores, del proceso laboral, en el salario y empleo.⁷³

En este sentido, los trabajadores de la empresa *Mexican Light and Power*, iniciaron actividades para que se les reconociera como clase, siendo el primer intento en 1906 con Luis R. Ochoa que fundó la sexta sección de la Liga de Electricistas Mexicanos, pero la empresa despidió a los trabajadores que la promovieron, esta Liga, sin embargo, no tuvo grandes repercusiones. Posteriormente se dieron otros intentos que fueron frustrados por la policía privada de la compañía, como fue el caso de la represión que se hizo de los trabajadores de tranvías eléctricos, que también eran de la *Mexican*, quienes se habían organizado para manifestarse por los malos salarios y las condiciones laborales que eran similares a las de los electricistas. Pero la compañía, apenas recibió rumores de esta actividad e implementó sus mecanismos de control, entre ellos la policía secreta y los despidos injustificados. Los problemas derivados de las condiciones de trabajo, los despidos, las injusticias con los enfermos o accidentados, las jornadas, los tiempos extra no pagados y los bajos salarios frente a una gran inflación, estuvieron presentes en los distintos intentos de organización de los electricistas. En el año de 1914 surgió el Sindicato Mexicano de Electricistas, que fue reconocido como una fuerza social potente, capaz de imponer condiciones de negociación y marcar el camino a otros obreros.⁷⁴

⁷³ GARZA TOLEDO y MELGOZA, et.al., *Historia de la Industria...*, pp. 22-24.

⁷⁴ GARZA TOLEDO y MELGOZA, et.al., *Historia de la Industria...*, pp. 24-30; Sindicato Mexicano de Electricistas, Historia [en línea] <http://www.sme.org.mx/historia.html> [consultada el 22 de enero de 2019].

El 31 de julio de 1916, estando en el poder Venustiano Carranza, estalló una huelga general decretada por la Federación de Sindicatos Obreros del Distrito Federal, encabezada por el Sindicato Mexicano de Electricistas. Ante esta situación Carranza mandó encarcelar a los integrantes del Comité, mientras las oficinas del sindicato fueron intervenidas por el ejército lo que ocasionó que cesara el servicio de luz por un día, el cual fue reestablecido por las fuerzas armadas. Por otra parte, el Comité fue sometido a un consejo de guerra que absuelve al grupo, pero no recibieron el indulto del gobierno que los condenó a prisión. No obstante, este movimiento sindical logró lo propuesto, Carranza decretó que se pagara a los trabajadores tomando como base el oro nacional, otro de los logros que obtuvieron de la compañía *Mexican Light and Power* fue la firma de un contrato colectivo.⁷⁵ De nueva cuenta, el proyecto muralístico de Renau intentaba dar cuenta de la historia de lucha del Sindicato Mexicano de Electricistas y finalmente la propuesta del mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* representó:

[...] un aspecto sintético, dialectico, de la marcha del pueblo mexicano hacia su destino: sobre un cielo radiante emerge una nube en forma de yunque, símbolo idealizado del esfuerzo productor. Sobre este fondo se ve una antena de radiodifusión a la que se han trepado varios trabajadores que saludan alborotados y al final de la cual ondea una bandera con los colores mexicanos. En el centro del muro un avión ultrarrápido expresa la velocidad a que marcha el pueblo mexicano: los cinco pistones del motor del avión, se identifican, en una trasposición subjetiva, con las cinco puntas de una estrella, representando así la sincronización de la Revolución mexicana con un sentido humanístico y universal de la Vida [...].⁷⁶

En la última sección del proyecto, Renau presentó los avances científicos y tecnológicos que se han desarrollado a través de la energía eléctrica, ya que “a medida que la tecnología se fue desarrollando se comenzaron a implantar sistemas tales como radios que supusieron un aumento en las necesidades eléctricas de las aeronaves por lo que se instalaron pequeñas baterías que necesitaban de una dinamo capaz de recargarlas. El generador era impulsado por una turbina exterior que se movía por acción del aire y a su vez hacía girar la dinamo”.⁷⁷ Al finalizar la Primera Guerra Mundial comenzaron a surgir las primeras compañías aéreas dedicadas al transporte tanto de personas como de mercancías, principalmente de correo, además muchos de los viajes eran nocturnos de ahí la necesidad de iluminar la cabina de mando y el cuadro de instrumental. Pero fue durante

⁷⁵ SIERRA KEHOE, *Análisis iconográfica del mural...*, pp. 92-93.

⁷⁶ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, pp. 37-38.

⁷⁷ GAGO BURÓN, Gerardo Miguel, *Sistema eléctrico de los aviones*, tesis de licenciatura en Ingeniería Eléctrica, Universidad de Valladolid, Escuela de Ingenierías Industriales, 2016, p. 15.

la Segunda Guerra Mundial que se desarrolló la aviación a causa de los avances tecnológicos tales como la aparición de los primeros radares, el desarrollo de motores a reacción que permitió construir aviones militares y comerciales de grandes dimensiones con requerimientos eléctricos de importancia notable.⁷⁸

Los avances tecnológicos en la aviación no solamente fueron en función de las actividades bélicas, sino también uno de los transportes que comenzó a tener una acelerada evolución en la década de los treinta: el aeroplano; esto a partir de los diseños de Howard Hughes, quien buscó revolucionar la forma de volar y rompió el récord de velocidad aérea en 1935 y después en 1937, además de planear sin escalas desde Los Ángeles hasta Nueva York estableciendo una nueva marca al completar un vuelo alrededor del mundo, demostrando que los viajes aéreos de larga distancia podían ser completamente seguros.⁷⁹ Así pues, Renau representó al avión como parte de la modernidad y del progreso que permitió al ser humano llegar a cualquier parte del globo terráqueo en un menor tiempo, haciendo evidente su relación con la electricidad y la industria eléctrica.

La temática que Renau había desarrollado para el proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, llevaría al espectador desde los recursos naturales, como los ríos que fueron usados por el ser humano para generar electricidad, hasta el desarrollo de empresas eléctricas nacionales y extranjeras que dieron origen a un nuevo sector social: los obreros electricistas que al tomar conciencia de los problemas laborales, se comenzaron a organizar hasta dar origen al Sindicato Mexicano de Electricistas y cómo, a través de su lucha, lograron conseguir mejores condiciones de trabajo. Esta obra en caso de haberse llevado a cabo, habría sido un tributo a la lucha sindical de los electricistas. Desafortunadamente no se cuenta con documentación que nos permita conocer los motivos o bien, circunstancias que impidieron que se ejecutara esta obra (imágenes 37-42).

⁷⁸ GAGO BURÓN, *Sistema eléctrico de los aviones*, p. 15.

⁷⁹ “Historia de la aviación. Muere Howard Hughes”, *Universal, red de universidades, red de oportunidades*, [en línea], Universia España, 2011, [consultada el 14 de agosto de 2014] pp. 1-2, noticias.universia.es/en-portada/noticia/2011/04/05/807760/muere-howard-hughes.pdf.



Imagen 37: Fotomontajes para el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, ciudad de México. Renau. Fotografías de su obra. Cod. 1.1.3. Sig. 18/16.6. Fundación Josep Renau, Valencia, España.



Imagen 38: Fotomontajes para el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, ciudad de México. Renau. Fotografías de su obra. Cod. 1.1.3. Sig. 18/16.6. Fundación Josep Renau, Valencia, España.



Imagen 39: Fotomontajes para el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, ciudad de México. Renau. Fotografías de su obra. Cod. 1.1.3. Sig. 18/16.6. Fundación Josep Renau, Valencia, España.



Imagen 40: Fotomontajes para el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, ciudad de México. Renau. Fotografías de su obra. Cod. 1.1.3. Sig. 18/16.6. Fundación Josep Renau, Valencia, España.



Imagen 41: Fotomontajes para el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, ciudad de México. Renau. Fotografías de su obra. Cod. 1.1.3. Sig. 18/16.6. Fundación Josep Renau, Valencia, España.

Entre los motivos por los que no se llevó a cabo el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, según Mauricio César Ramírez Sánchez, se debió que fue removido del cargo de secretario general a David Roldán quedando en su lugar Francisco Sánchez Garnica, quien había impulsado dos años antes la expulsión del Secretario de Educación y Propaganda Francisco Breña Alvírez, dirigente del grupo de izquierda del Sindicato Mexicano de Electricistas y de la mayoría de su comitiva.⁸⁰ Esto nos permite advertir que seguramente las posturas ideológicas del nuevo dirigente del sindicato o quizá no se contaba con el presupuesto para llevar a cabo otro mural, puesto que se había invertido anteriormente para *Retrato de la burguesía*.

Por otro parte, en 1946, por invitación del Ingeniero Luis Espinoza Casanova, José Renau, Manuela Ballester, David Antón y Rosita Ballester realizaron una pintura sobre masonite de aproximadamente dos metros de largo para presentar en el Pabellón que la empresa Luz y Fuerza Motriz, S.A. en la Exposición Industrial para ese mismo año. Las imágenes que se utilizaron para esta obra fueron las que Renau había tomado cuando estaba elaborando el mural de *Retrato de la burguesía*, sobre todo de la parte de la termoeléctrica de Nanoalco y la hidroeléctrica de Necaxa, así mismo, algunos fotomontajes que anteriormente había empleado en el proyecto de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* también fueron reutilizados en la elaboración de dicha obra.⁸¹

CONCLUSIONES

La investigación que se realizó para desarrollar el presente capítulo nos permitió identificar que la introducción de José Renau al muralismo mexicano fue a través de David Alfaro Siqueiros, con quien compartió una serie de intereses técnicos como el uso de materiales industriales y herramientas tecnológicas que los llevaron a desarrollar el proyecto *Retrato de la burguesía*, por medio del Equipo Internacional de Artes Plásticas conformado por artistas mexicanos y españoles. Este colectivo buscó un trabajo donde todos los integrantes tuvieran los mismos derechos y obligaciones, que el individualismo quedara de lado para hacer un trabajo en conjunto, pero en la práctica fue muy diferentes, debido a que se dieron una serie de desacuerdos provocando la desertión de Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto cuando recién iniciaba el trabajo, posteriormente

⁸⁰ SÁNCHEZ, César, “Retrato de la Burguesía...”, p. 59.

⁸¹ SÁNCHEZ, César, “Retrato de la Burguesía...”, p. 59.

Antonio Pujol y Luis Arenal, quienes participaron solamente en la primera etapa del mural, es decir, no colaboraron en las modificaciones que solicitó el sindicato que quedaron a cargo de Renau y de su esposa, Manuela Ballester.

Cabe destacar que el mural de *Retrato de la burguesía* uso la fotografía para crear una obra documental, esto quiere decir que los artistas buscaron dar imágenes que reflejaran la realidad de la guerra, de las víctimas civiles y la destrucción del patrimonio cultural, que en un momento fungieron como una denuncia y que con el paso del tiempo como un documento histórico. De modo que al momento que se realizó el análisis de la obra logramos relacionar las imágenes con acontecimientos que se suscitaron en Europa durante la década de 1930, lo cual puede servir como una herramienta didáctica para la enseñanza-aprendizaje de la historia, es decir, este mural cumple con la función pedagógica que fue uno de los elementos que caracterizó al muralismo mexicano.

Por otra parte, en el ensayo *Retrato de la burguesía: aristas artísticas y tecnológicas audiovisuales* de Paola Uribe Solórzano, identificó que una de las aportaciones que dio Renau al muralismo mexicano fue el fotomontaje con lo que concordamos con ella. Pero consideramos que más allá de implementar esta técnica para el desarrollo de la composición, lo cual fue novedoso, este permitió un juego visual con el espacio, la obra y el espectador, puesto que al romper las aristas logró crear una ilusión óptica donde la pintura no se presenta por secciones sino en un conjunto, como sucedió con el humo que permitió la unión del techo con el muro central y derecho, dando una uniformidad a la obra lo cual no se había hecho antes en ningún mural, dando así una aportación significativa al movimiento muralista mexicano.

Por otra parte, la información sobre el mural de *Retrato de la burguesía* que se encuentra resguardada en el Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros nos permitió advertir que la idea de emprender una propuesta mural donde participaran artistas españoles y mexicanos la planteó Siqueiros a Renau en España, pero no fue posible a causa de la Guerra Civil, pero se hizo realidad cuando el Sindicato Mexicano de Electricistas que contrató a Siqueiros para pintar la nueva sede, quien estipuló en el contrato que aceptaba la comisión siempre y cuando fuera a través de un colectivo. Esta investigación nos reveló que el exilio de Renau en México fue precisamente por el interés que tenía por pintar un mural con Siqueiros, aunque después de colaborar en *Retrato de la burguesía* estos dos artistas no volvieron a trabajar juntos en ninguna producción artística, pero continuaron su amistad e intercambiaban información teórica y técnica

como lo demuestra la correspondencia que intercambió Renau con Angélica de Siqueiros, localizadas en la Fundación de Josep Renau.

Esta investigación nos permitió un mayor acercamiento al proyecto de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, el cual se ha trabajado muy poco debido a la falta de información que se tiene de él, además, Renau no llegó a mencionar esta propuesta mural en entrevistas que le llegaron hacer en la República Democrática Alemana. Sin embargo, en la publicación de la revista *Lux* de 1942 cuenta con un artículo que nos permitió conocer la temática de la obra. Con esta información logramos comprobar que la temática que iba a desarrollar Renau estaba enfocada en la labor de la compañía de electricidad y la lucha de los electricistas, asunto que el Sindicato Mexicano de Electricistas había solicitado para el proyecto anterior y al mismo tiempo, se encontraba dentro de las características del muralismo mexicano, en el sentido que buscó escenificar los movimientos obreros.

CAPÍTULO IV

JOSÉ RENAU Y MANUEL SUÁREZ: LOS MURALES DEL RESTAURANTE LINCOLN

Los artistas españoles que llegaron a México en calidad de exiliados, no tuvieron una participación tan activa en el muralismo mexicano debido a que no se establecieron con la intención de conocer esta corriente artística ni dedicarse a ella, como fue el caso de Pablo O'Higgins. Es decir, no es lo mismo llegar a un país, en este caso México, como migrante que como refugiado ya que este último "es, ante todo, una víctima de persecución en razón de su raza, religión, nacionalidad u opiniones políticas. El refugiado no es un inmigrante económico ni tampoco alguien que ha cometido un delito".¹ Además, el exiliado, a diferencia del migrante, tiene la intención de retornar a su país de origen y no formar parte de algún movimiento de carácter sociopolítico, lo que significa que no llega un grupo de individuos a probar fortuna sino que vinieron con sus familias,² de modo, que el refugiado no sale por su propia voluntad de su país, sino que se ve obligado a dejarlo.

Los artistas exiliados en México buscaron actividades que les diera una mayor remuneración para el sustento familiar y su producción artística no se vinculaba con la de los mexicanos, con algunas excepciones, como ya se advirtió anteriormente, como fue el caso de la revista *Los lobos* y el Equipo Internacional de Artes Plásticas para la ejecución del mural de *Retrato de la burguesía* en 1939, posteriormente en la exposición que se efectuó en 1952 en el Local de la Flor en el Bosque de Chapultepec. Pero esto no significó que los republicanos no tuvieran una participación en el muralismo mexicano, aunque fue menos activa que la de otros artistas foráneos. Entre los españoles que se tiene registro que pintaron murales encontramos a José Luis Benlliure, Miguel Prieto y José Renau, siendo este último el que tuvo una obra muralística más amplia en México, cuyas comisiones no fueron a través del gobierno mexicano, sino por particulares, siendo su

¹ DA CUNHA, Guillherne., "Que no se fatigue la solidaridad", *El País*, 15 de marzo, 1991, Madrid, p. 6.

² CAPELLA, M^a Luisa, "Identidad y arraigo de los exiliados españoles (un ejemplo: mujeres exiliadas exiliadas)", *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Albert Girona y M^a Fernanda Mancebo (editores), España, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Universitat de València, 1995, p. 57.

mecenas Manuel Suárez y Suárez, quien lo contrató para pintar en el Restaurante Lincoln y posteriormente en el Hotel Casino de la Selva.

En este sentido, el presente capítulo tiene como objetivo, por una parte, identificar las actividades de la familia Renau Ballestar en el periodo que pasaron en México de 1939 a 1944, con el propósito de identificar cómo se fueron adaptando y al mismo tiempo, conocer la primera comisión que le encargó Manuel Suárez a José Renau. Por otro lado, se realizará un análisis de los murales que realizó Renau en el Restaurante Lincoln en la ciudad de México, asimismo, se indagará en la valoración que recibieron estos paneles por la sociedad mexicana, conocer para qué sector social iban dirigidas, cuál era el mensaje a transmitir y el estado actual de conservación, así como advertir la importancia de estas obras.

IV.1.- Un breve acercamiento al trabajo y vida cotidiana de la familia Renau Ballester en México (1939-1944)

El 17 de mayo de 1939 José Renau con su familia desembarcaron en Nueva York y fueron alojados por unos días en un hotel de Manhattan mientras se preparaba el viaje al territorio mexicanos. La travesía a México fue abordo del autobús *Greyhound*,³ al pasar por el sur de Estados Unidos tuvieron algunos percances con los afroamericanos, puesto que uno de los compañero de Renau “[...] cometió la imprudencia de meterse a un café para negros y tuvo salir corriendo. En una parada de autobuses, mi mujer tomó en brazos a un bebé [...] de una señora negra: un grupo de gente nos rodeó amenazadoramente y estuvimos a un tris de un incidente serio [...] el miembro del comité neoyorkino [...] resolvió la situación”.⁴ Entraron a México cruzando el Río Bravo y la primera impresión que les dio su nuevo país de residencia no fue la mejor, debido al escenario de miseria con la que se encontraron y en la capital con la “banda de niños sucios y descalzos, que nos asediaban por doquier mendigando unos centavos”.⁵

³ BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, pp. 283-284.

⁴ RENAÚ, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, Oscar Oliva (Dirección), Núm. 25, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1976, p. 7.

⁵ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros” ..., p. 7.

Al poco tiempo de la llegada de la familia Renau Ballester en México, David Alfaro Siqueiros se puso en contacto con José Renau y organizó una comida en Texcoco, en el trayecto se paraban en varias cantinas a tomar “*sincronisaos*”. En ese viaje Siqueiros le informó a Renau la propuesta para hacer un mural en el Sindicato Mexicano de Electricistas, a lo que contestó que a eso había ido a México.⁶ La invitación para ejecutar esa obra fue crucial en la formación artística de Renau, puesto que tendría la oportunidad de poner en práctica el fotomontaje en la composición y buscar soluciones teóricas entre el espacio, el espectador y la obra que posteriormente serían fundamentales para los murales que realizó en la República Democrática Alemana. Renau llegó a señalar que su experiencia con Siqueiros fue importante, debido a que le permitió:

[...] todo un mundo plástico. Hizo coherente el sentido de su pintura con su concepto del mundo. Hasta entonces, los cuadros precisaban una visión frontal y estática. Seguían rigiendo las leyes renacentistas de la perspectiva. Siqueiros propone con su gran pintura mural y pública una visión dinámica, que asalta al caminante desde un ángulo distinto [...]. La revolución de Siqueiros con su pintura pública hace que sea mucho mayor el número de espectadores que se encuentran en la posición [...] que contemplan la obra mientras caminan desde un ángulo totalmente nuevo. Ello supone una revolución ante todo en el terreno de la perspectiva y crea un grado nuevo de exigencia al artista. También comprendí que el deseo de <<originalidad>> es una de las mayores falsedades que existen. La originalidad surge en el conjunto de un trabajo ligado a la realidad y a la historia.⁷

En este sentido, podemos advertir que la intención de Renau, a diferencia de otros artistas españoles que también se exiliaron en México, no fue únicamente por buscar asilo político sino también para dedicarse al muralismo. Sin embargo, su principal ingreso económico no fue esta actividad artística, ya que el pago, en el caso de la obra de *Retrato de la burguesía*, era de \$17,50 pesos diarios a los cuales renunció y propuso que se repartiría entre los miembros del Equipo Internacional de Artes Plástica, debido a que había solicitado que su jornada laboral fuera mínima a la del resto para poder continuar con su trabajo publicitario, como se mencionó anteriormente. La entrada monetaria en esta última actividad era bien remunerable, por ejemplo, entre los meses de agosto y julio del año de 1943 fue la siguiente: de la portada para la revista *Futuro* cobró \$200; por el premio del cartel Defensa Civil fueron \$500; el anticipo de los mapas para Salubridad fue

⁶ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros” ..., pp. 7-8.

⁷ HORMIGÓN, Juan Antonio, “José Renau. Del fotomontaje al arte comunal”, *Triunfo*, año XXIX, núm. 619, agosto, 1974, p. 43.

de \$500; a cuenta del retrato de la señora Larín fue de \$1000; cobró \$1000 del retrato de Adelita y del Banquete de Ávila Camacho \$1000.⁸

De modo que, probablemente, el primer mural que pintó Renau con Siqueiros fue un interés personal y su prioridad, en el sentido económico, era el trabajo publicitario y algunos encargos de particulares como eran los retratos. No obstante, esto no significa que su situación financiera fuera estable ya que al nacer Totli (1940), Teresa (1943) y Pablo (1946) aumentaban los gastos (imagen 1). Además, Renau no era una persona prevenida en las finanzas y derrochaba lo que gastaba, así que Manuela Ballester era la encargada de llevar administración del hogar. Por ejemplo, el 27 de julio de 1943 anotó en su diario que Renau cobró \$500 pesos a cuenta de los mapas, de los cuales entregó a Julio \$100, su porcentaje eran \$100, deudas \$100 y lo que resta \$200.⁹ Cabe mencionar que para Renau siempre fue más importante la familia que el arte, como lo señaló cuando Siqueiros le sugirió irse con él a Chile después del atentado contra Trotsky:

[...] él estaba muy enfadado conmigo, quería que me fuera a Chile con él, al escapar después de lo de Trotsky, pero yo tenía una familia de once personas. Yo no he dejado jamás a la familia por el arte, al contrario de Siqueiros, que nunca ha tenido familia. Él se embarcó en una ideología ya histórica. Hablaba todavía del imperialismo español de los siglos XVI y XVII. Yo le dije [...], “no acepto colaborar contigo en esa línea de ir contra un imperialismo arqueológico; pero si tú quieres, trabajemos juntos contra el imperialismo norteamericano, el enemigo de México y de España”. Siqueiros tenía miedo de perder su mercado americano, porque tenía muchos [clientes]; los españoles también tenían ese miedo.¹⁰

La visión que tenía Siqueiros sobre el imperialismo español que Renau consideraba arcaico y que no compartía, podría explicar uno de los motivos por los cuales no volvieron a colaborar en alguna obra mural después de *Retrato de la burguesía*, además llegaron a tener algunos problemas personales. Por ejemplo, en 1944 Siqueiros anunció “una exposición de Renau en su Centro Realista de Arte. Con respecto a esto, Renau no sabe nada de tal exposición, ni siquiera le han consultado. Siqueiros anuncia esto por su propia cuenta”.¹¹ Sin embargo, esto no significa que no continuaran con su amistad, ya que al

⁸ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 9; Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 24, mayo, 1943, miércoles (b035); 26, julio, 1943 (b054); 27, julio, 1943 (b55); 28, julio, 1943 (b192) (b193); 31, julio, 1943 (b192) (b193); julio 1943 (b192) (b193). Archivo personal de coleccionista privado.

⁹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 27, julio, 1943 (b192); Entrevista a coleccionista privado realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

¹⁰ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

¹¹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 28, junio, 1944 (180) (b107).

estar Renau en la República Democrática Alemana, Siqueiros le solicitó, en 1969, a través de su esposa Angélica de Siqueiros que fuera el tutor legal de su nieto David que iba a estudiar fotografía por medio de una beca que le había otorgado el gobierno de Alemania del Este.¹²



Imagen 1: Renau y su familia en México, 1946. AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Un arte valenciano en América. Exilio y emigración*, España, Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992, p. 51.

Por otra parte, Renau en México escribió para diferentes revistas como *España Peregrina*, *Las Españas* y *Nuestro tiempo*, así como en el *Boletín de Información Unión de Intelectuales Españoles* en el cual fue vicepresidente y firmaba las colaboraciones con el seudónimo literario de Juan Romaní, al mismo tiempo ilustró algunas ediciones como la novela de Flaubert *Salambo* y el libro *El amor, estampas galantes del siglo XVIII*. También efectuó actividades en colaboración con su familia que les permitió ganarse la vida, como eran las ilustraciones donde Manuela Ballester, Rosita Ballester y Teresa García posaban con atuendos regionales mexicanos para las fotografías que posteriormente usaba para realizar los calendarios.¹³ Sin embargo, el valenciano no podía

¹² Archivo Fundación Josep Renau (en adelante AFJR). Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, 1., h., meca, cod. 2.3, sig: 1/5.1; AFJR, Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, 3., h., meca, cod. 2.3, sig: 1/5.1. Entrevista a Marta Hoffman, realizada en Müncheberg, Alemania, realizada por Dulze Pérez Aguirre el 18 de agosto de 2017.

¹³ Archivo personal de Marta Hoffman, Renau Berenguer, Josep. Pintor y escritor. Valencia 17-V-1909. Berlín 11-X-1982.; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 306; Entrevista a coleccionista privado, realizada por Dulze Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

continuar con los trabajos que había dejado inconclusos en España o bien con algún nuevo proyecto, a causa de la pérdida de su archivo en Barcelona.

En el año de 1939, se encontraba Renau en una reunión con un grupo de amigos mexicanos y españoles emigrados donde habló sobre la pérdida de su archivo y de la revista *Nueva Cultura*, así que le sugirieron que continuara con dicha publicación a lo que contestó que era imposible debido a que no contaba con elementos, además no tenía ánimos de empezar una nueva etapa y solamente tenía interés en el muralismo. Esta conversación provocó que un español muy rico, probablemente Manuel Suárez y Suárez, le donó a Renau su hemeroteca de revistas ilustradas que se conformaba de varias colecciones completas, por ejemplo, *Life*, y eran de diferentes partes del mundo. Así fue como Renau comenzó la serie de fotomontajes *American Way of Life* donde hizo una crítica al estilo de vida estadounidense y que serían los más importantes de su carrera artística.¹⁴ La idea de este proyecto se originó al percatarse Renau de la influencia de Estados Unidos en México, al respecto señaló:

[...] se vivía diariamente la influencia norteamericana, la coca cola y todo eso. Casi sin darme cuenta me interesó el tema. Y empecé a documentarme recortando las revistas, con mucho método, poniendo la fecha de la foto [...]. Bueno, así empecé yo con ese elefante que me regalaron en México, poniéndolo en orden, hasta las tantas de la madrugada cada día, después de trabajar, porque mi familia no podía vivir del archivo, tenía que ganar dinero. Así que trabajaba en el archivo por la noche [...]. Luego, las imágenes me llevaron a problemas que yo no conocía, empecé a comprar libros sobre el modo de vida norteamericana, revistas especializadas, de psicología, estadísticas, etcétera. Total, que me hice una biblioteca sin darme cuenta. Me encontré con que tenía una cosa teórica, visual sobre el *American Way of Life*.¹⁵ Me gaste un dineral. Cada semana compraba las revistas americanas, hasta que salí de México [...]. Ese trabajo empezó en el mismo 39. Empecé a trabajar [en la serie de los fotomontajes] en el 49 o en el cincuenta y algo. Pero las ideas y todo son del 39.¹⁶

El archivo que conformó Renau en México fue a través del acervo hemerográfico que le donaron, así con las revistas y libros que fue adquiriendo. Este llegó a ser tan grande que

¹⁴ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

¹⁵ La idea de crear la serie de fotomontajes de *American War of Life* se debió a la impronta de la guerra fría, la persecución anticomunista del gobierno estadounidense y la difusión del modelo de vida de Estados Unidos en el continente latinoamericano, entre otras cosas. Este proyecto no se concluyó en México sino cuando Renau se encontraba en la República Democrática Alemana, ya avanzada la década de 1970. GARCÍA, Manuel, *The American War of Life. Josep Renau*, España, Lltja de San Jordi, 2014, p. 14; FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), *Jospe Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de Valencia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, pp. 53-54.

¹⁶ Archivo personal de Marta Hofmann. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

la casa de Coyoacán, donde se habían mudado al nacimiento de Totli, ya no había espacio suficiente para resguardarlo, así que se muraron a Mixcoac donde alquilaron una propiedad con jardín donde tanto Renau como Manuela podía trabajar y al mismo tiempo, esta última daba clases de dibujo y de pintura. Esta actividad que no pudo realizar Renau hasta que estaba establecido en la República Democrática Alemana, puesto que en México debía realizar trabajos que le dejaran una mayor remuneración económica para el sustento familiar.¹⁷

La casa de Mixcoac contaba con un edificio pequeño de dos plantas que constituía la cochera para un par de autos y, sobre ésta, dos habitaciones y un baño, seguramente para el chofer y su esposa, al fondo y detrás del frontón había otras tres recamaras y un baño que probablemente eran para la servidumbre, así que ese espacio lo adaptaron para crear el estudio donde Manuela daba clase y Renau realizaba los carteles de cine. La planta superior se acondicionó para resguarda el archivo de recortes gráficos de las revistas y libros,¹⁸ cuya clasificación iba por temáticas, por ejemplo: planetas; plantas; animales marinos y terrestres; sonrisas de personas; miradas hacia abajo y cuerpos femeninos.

La recolección de estas imágenes no solamente la llevó a cabo Renau de forma individual, sino que sus hijos también colaboraron en ella, como lo recordó Ruy Renau: “[...] a veces con auxilio de Julieta, me dediqué a una labor que recuerdo con especial nostalgia: la insipiente inspección de revistas como *Life*, *Time* y otras que tenían que ver con los avances de la Segunda Guerra y que me apasionaban especialmente (aun no estallaba la guerra fría y la URSS [...]) esa labor que inicié en Mixcoac rindió sus frutos [...], en los fotomontajes de mi padre”.¹⁹

Por otra parte, en relación a la vida familiar de Renau en México, señaló su hijo Ruy, que en su casa se hablaba valenciano, a pesar que sus hermanos que nacieron posteriormente en territorio mexicano no llegaron a utilizarlo, se acostumbraron a escuchar las conversaciones de sus padres, tías, tíos y abuela en esta lengua. Además, en el domicilio de Mixcoac fue un espacio concurrido donde todos los domingos recibían visitas como Antonio y Ana Deltoro, amigos de juventud de Manuela y de Renau en

¹⁷ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 312; Entrevista a coleccionista privado, realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

¹⁸ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 315-316.

¹⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 316.

Valencia; Álvaro Custodio, que se dedicaba al teatro; los hermanos Peláez siendo Paco alumno de Manuela y llegó a ser un pintor reconocido, así como David Antón, que se dedicó a los escenógrafos teatrales.²⁰

En relación a estas reuniones, Manuela escribió el 4 de julio de 1944: “Hoy como casi todos los domingos nuestra casa ha sido invadida por los Gilabert, Pérez, Renau, Humberto Cid. Han comido aquí. Hasta las 10 [de la noche] no nos hemos quedado solos. Estuvimos esperando a Ana Deltoro para ver las fotos a color. Antonio solo, ha llegado antes”.²¹ Estas reuniones también se realizaban en España, donde se hacían lecturas y discutían los libros, por ejemplo, marxistas,²² decir, estos encuentros no fueron una actividad que se iniciara en México, sino que desde antes se efectuaban y continuaron en el exilio. Serán precisamente estas reuniones uno de los motivos por los cuales tuvieron algunos desacuerdos Renau con Suárez, cuando estaba pintando en el Casino de la Selva, como lo veremos más adelante.

Entre las actividades que realizaba la familia Renau Ballester se encontraban las excursiones, por ejemplo, a los Viveros o al Pedregal de San Ángel, pero llegó a mencionar Ruy que estos recorridos los hacían con más frecuencia con sus tías Rosa y Josefina. En una ocasión Manuela narró que salió con Renau y su hija Julia a dar un paseo bajo la lluvia recorriendo parajes que desconocía de Mixcoac, donde “Hemos entrado en un callejón largo y estrecho, formado por dos bardas de inmensos jardines desconocidas para mí [...]. Este callejón desemboca en la plaza azul, la llamo así por una enorme casa azul que ocupa totalmente uno de sus lados. La visión del azul hoy era toda la plaza, porque la casa se reflejaba en el asfalto mojado por la lluvia [...]. Ha sido una impresión hasta ahora no sentida por lo inesperada y diferente [...]”.²³ Cabe mencionar que la asistencia de la madre de Manuela, así como de sus hermanas, fue fundamental en la crianza de sus hijos, como lo recordó Ruy:

[...] desde la salida de España, mi abuela Rosa (la yaya por antonomasia) y las hermanas de mi madre vivieron con nosotros durante mucho tiempo, lo cual fue bueno para mí y mis hermanos. La yaya, una mujer menudita y medio coja [...] era la única que podía decirle a mi padre: *ves a fer punyetes*, sin que éste montara en cólera. Estoy seguro que

²⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 310, 313.

²¹ Archivo personal de coleccionista privado. Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 4, junio, 1944 (b070).

²² Archivo General de la Guerra Civil Española (en adelante AGGCE), Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44.

²³ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 311; Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 14, mayo, 1944 (b66).

mis padres pudieron criar a cinco hijos porque contaban con la yaya y con mis tías. Yo no soy capaz de concebir mi vida sin la yaya. Ella era la que me despertaba, me ponía los pantaloncitos, los calcetines y las botas a las cinco y pico de la mañana [...] para no llegar tarde al autobús de la escuela, que pasaba a eso de las seis [...].²⁴

Las cuñadas de Renau, Rosa y Josefina, vivieron un tiempo considerable con ellos, en el caso de esta última rompió relaciones con su familia al tener un noviazgo con un hombre que desaprobaron por ser católico y al enterarse Renau sobre este, “le dio un bofetón de antología y, como en las mejores familias fundamentalistas, la repudió”.²⁵ Contrajo nupcias en 1944, de modo que no fue aprobado por su familia tal como lo dejó ver Manuela en su diario: “Se ha casado por la Iglesia Fina, alfombras, flores y marcha real ¡Imbécil! Nadie de nosotros ha ido”.²⁶ Es probable que el descontento del compromiso de Josefina, se debiera a que se casó con una persona contraria a las posturas ideológicas de Renau, puesto que no eran católicos, pero este matrimonio no perduró, puesto que Josefina se embarazó de otra persona.²⁷

La situación de Rosa fue algo diferente, puesto que se había casado a finales de 1936 con Ángel Gaos en España, a quien conoció en una de las reuniones que se hacían en casa de Renau. El motivo por el cual no llegaron juntos a México se debió a que “estaba en el frente de batalla y no quería que estuviera sola en Valencia, porque yo no tenía a nadie allí”.²⁸ Establecida Rosa en el territorio mexicano tuvo un novio que dejó al llegar Gaos a tierra mexicana en 1947 como exiliado político, así que retomaron su relación y tuvieron dos hijos, sin embargo, su matrimonio no perduró y terminaron por separarse (imagen 2)²⁹

²⁴ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 311.

²⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 314.

²⁶ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 29, julio, 1944 (211).

²⁷ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 315; Entrevista a coleccionista privado realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

²⁸ AGGCE, Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44.

²⁹ AGGCE, Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44; Entrevista a coleccionista privado realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.



Imagen 2: Familia Renau-Ballester-Gaos en México en 1952. AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Un arte valenciano en América. Exilio y emigración*, España, Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992, p. 51.

Por otra parte, los trabajos que realizó Renau en México contó con la ayuda de Manuela que realizaba, por ejemplo, las letras para carteles, la cuadrícula para los carteles y los murales. Al mismo tiempo, hizo otras actividades por su propia cuenta como pinturas de caballete y llegó a ejecutar un mural por encargo de su prima Manolita Saval, pero su labor más sobresaliente en México fue el catálogo de los trajes típicos mexicanos, que realizó por influencia de Renau, al respecto mencionó: “Hemos ido Renau y yo al Museo Nacional. Las esculturas asombrosas. He visto casi todos los trajes que se usan en toda la República, antiguos y modernos. Tengo permiso para ir a dibujarlos ahí”.³⁰ No obstante, la obra artística de Manuela fue amplia pero todavía no se han realizado estudios que muestren las contribuciones que esta artista valenciana dio al arte mexicano, así como la participación tan significativa que tuvo en la colaboración de las obras de Renau.

Los trabajos que realizó tanto Manuela como Renau en México fueron por comisiones privada no gubernamentales, por ejemplo, Manuelita Saval –prima hermana de Manuela- encomendó a Renau dos *paneaux* para el bar de su casa en Veracruz,³¹ sin embargo, los encargos murales más importantes que realizó en tierra mexicana fueron a

³⁰ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 12, marzo, 1945 (072), lunes, Mixcoac.

³¹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 6, febrero, 1945 (b172), martes, Veracruz.

través de Manuel Suárez y Suárez, siendo el primer encargo la serie de paneles para el Restaurante Lincoln en la ciudad de México en 1944.

IV.2.- Los paneles murales del Restaurante Lincoln

Los paneles que pintó José Renau en el Restaurante Lincoln en 1944 son poco conocidos y no han sido estudiados a profundidad, estos se conforman por ocho pinturas al estilo costumbrista y romántico. Estos paneles fueron los primeros que pintó Renau por encargo de Manuel Suárez y Suárez, quien posteriormente le ofreció pintar en la Cantina y en el salón de fiestas del Casino de la Selva. Desafortunadamente no se tiene información que nos permita corroborar cuáles fueron los términos y condiciones del contrato o bien, cómo surgió el proyecto de estas las comisiones. Sin embargo, uno de los documentos con los que se cuenta es el diario de Manuela Ballester que nos permite conocer algunos momentos del proceso de las obras, así como de otras actividades, tanto sociales como laborales, que realizaba Renau al mismo tiempo que trabajaba en los paneles del Restaurante Lincoln.

Por otra parte, probablemente, Suárez y Renau pudieron entrar en contacto por el círculo cardenista, puesto que Lázaro Cárdenas solicitó a sus hombres más acercados, entre estos Suárez, que brindarían ayuda a los españoles republicanos exiliados, así que comisionó a Renau para pintar dos caballetes: *Nacimiento de Venus* y *Neptuno y su corte*.³² Aunque no podemos descartar la posibilidad que Suárez conocía previamente el trabajo de Renau y al llegar a México se pudo poner en contacto con él para encomendarle alguna de pintura, entre las que se encontraron las del Restaurante Lincoln. No obstante, Ruy Renau en una entrevista con Fernando Bellón Pérez señaló que su padre y Suárez habían tenido vínculos cuando vivían en Mixcoac, pero no mencionó cómo sucedió, de modo que seguramente estos dos españoles llegaron a coincidir en la reunión de 1939, en la cual mencionó Renau que un hombre rico le obsequió su hemeroteca y tal vez se trataba de Suárez como se mencionó anteriormente.

³² Entrevista a coleccionista privado realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

En relación a la interacción de Renau y Suárez no fue solamente en lo laboral, sino que también llegaron hacer otro tipo de actividades como algunas excursiones, por ejemplo, el 22 de junio de 1944, mencionó Manuela que Renau “Ha venido muy satisfecho de su viaje, ha hecho una magnífica excursión remontando el Papaloapan. En una lancha iban Manuel Suárez, Martí Martín, Carlos Gaos y otros [...]”.³³ En otra ocasión, Suárez escribió a Renau para que fueran a la brevedad a Cuernavaca en compañía de Manuela, al llegar discutieron los proyectos y mostró un interés particular en la obra del valenciano, de regreso a la ciudad de México Suárez los comprometió a realizar una paella en su casa,³⁴ esto nos permite evidenciar que tenía una buena relación.

En este sentido, los paneles que pintó Renau en el Restaurante Lincoln³⁵ los inició antes de la inauguración de este, que se celebró el 11 de mayo de 1944 en la ciudad de México y era propiedad de Manuel Suárez. Probablemente el valenciano comenzó a trabajar en estas obras a principios de ese año y para el mes de mayo, faltaban solamente por ejecutar dos paneles para concluir la comisión.³⁶ Así pues, las pinturas que realizó Renau fueron las siguientes: *Humboldt ante el Jorullo*, *Idilio en Chapultepec*, *Vista de México*, *Lazando potros* y *Domingo en provincia*.

En este sentido, el panel de *Humboldt ante El Jorullo* se conforma de tres secciones: en el registro izquierdo se encuentra un árbol seco sin hojas que al mismo tiempo forma parte del límite de la pintura; en la zona superior derecha constas de unas montañas y un volcán, mientras en la parte inferior se advierten dos hombres a caballo que observan el paisaje. La temática que escenificó Renau en esta obra está relacionado con los viajes de exploración que hizo el naturalista y geógrafo alemán Alexander von Humboldt en compañía del botánico de origen francés, Aimé Bonpland, quienes recorridos varios lugares de la América colonial y realizaron estudios que se publicaron al francés en 34 tomos ilustrados de plantas, animales, artesanías, monumentos, lugares y personas que dieron una perspectiva renovadora del continente.³⁷ Cabe mencionar que el

³³ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 22, junio, 1944 (b102).

³⁴ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 28, mayo, 1944 (149).

³⁵ El Restaurante Lincoln se localiza en la calle Revillagigedo número 24 en la colonia Centro en la ciudad de México, actualmente continúa funcionando como restaurante.

³⁶ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 12, mayo, 1944 (b062).

³⁷ GARCÍA FARRERO, Jordi, “Sobre la expedición americana de Alexander von Humboldt (1769-1859): vinculación con la naturaleza, impulso nómada y realización de uno mismo”, *Espacio, Tiempo y Educación*, Vol. 2, núm. 2, 2015, pp. 314 y 316; URQUIJO TORRES, Pedro Sergio, *Humboldt y el Jorullo. Historia de*

tiempo que pasaron en la Nueva España, tuvieron la oportunidad de conocer y documentar un fenómeno geológico, el nacimiento de un volcán:

El 19 de septiembre de 1803, junto con el médico francés Aimé Bonpland, Humboldt subió a la cumbre del Jorullo, el cual había emergido de las entrañas de la tierra cuarenta y cuatro años antes -29 de septiembre de 1759- en el poblado de La Huacana, en la Intendencia de Valladolid [...]. Las impresiones del científico prusiano respecto al Jorullo tuvieron gran difusión en Europa y eso atrajo a nuevos exploradores deseosos de reconocer por sí mismos lo que Humboldt había escrito detalladamente en sus textos. El Jorullo se convirtió entonces en el fenómeno volcánico de mayor difusión científica en el orbe.³⁸

En este sentido, Renau en el mural de *Humboldt ante El Jorullo* (imagen 3) escenificó el momento en el que Humboldt y Bonpland llegaron al volcán del Jorullo para su acenso, de modo que esta obra tiene un sentido pedagógico, puesto que muestra una de las expediciones que hicieron estos dos científicos europeos que dieron lugar a una renovación en el conocimiento de la geología. Sin embargo, no todos los paneles que realizó Renau son en un sentido histórico como este, sino que presenta algunas actividades de la vida cotidiana del siglo XIX, como es el caso de *Idilio en Chapultepec* (imagen 4) que se conforma tres secciones: la primera corresponde al registro inferior donde se observa una pareja acostados a la orilla de un lago, la mujer toca la guitarra, se advierte una lancha y un árbol seco sin hojas que delimita el espacio de la obra. En la zona central de la composición se encuentra el lago y un cerro que forma parte de la parte superior, donde encuentra el Castillo de Chapultepec.

una exploración, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Instituto Nacional de Ecología, Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán, El Colegio de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, H. Ayuntamiento de La Huacana, Michoacán, 2010, p. 34.

³⁸ URQUIJO TORRES, *Humboldt y el Jorullo...* pp. 37-38.



Imagen 3: Mural *Humboldt ante El Jorullo* de José Renau (1944) en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.



Imagen 4: Mural *Idilio en Chapultepec* de José Renau (1944) en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez

La temática de la obra *Idilio en Chapultepec* hace referencia a la relación amorosa de una pareja que la vive con intensidad, pero de una corta duración, de modo que Renau

escenificó un romance fugaz de una pareja en el bosque de Chapultepec a finales del siglo XIX. Cabe mencionar que para 1895 se llevó a cabo un proyecto de modernización en este bosque a través de una remodelación para hacer un paseo público, convirtiéndose en un espacio para la élite de la época, puesto que para tener acceso se pedían determinados requisitos como guardar el orden y la compostura, estaban prohibidos los días de campo y se establecieron cuotas para algunos servicios. También se fundó un restaurante estilo francés donde se organizaban eventos y se rediseñaron jardines, paseos y se construyó un lago artificial.³⁹

Por otra parte, el Castillo de Chapultepec localizado en el registro superior de la pintura tuvo diferentes funciones en el siglo XIX, llegó a ser el “Colegio Militar (1841), residencia del presidente conservador Miguel Miramón (1859) y palacio imperial de Maximiliano y Carlota (1864), así como casa de verano del general Porfirio Díaz, y residencia oficial y despacho de los presidentes de México, desde Manuel González (1882) hasta Lázaro Cárdenas (1939)” siendo este último quien lo destino para albergar el Museo Nacional de Historia, siendo inaugurado a finales de 1944.⁴⁰ En este sentido, Renau en *Idilio en Chapultepec* presentó el bosque, lago y castillo de Chapultepec donde se desarrolla la escena de un romance en uno de los espacios históricos más importantes de la capital mexicana.

Por otra parte, en la obra de *Vista de México* (imagen 5), probablemente Renau uso de modelo la litografía *Panorama de la ciudad de México desde el convento de San Cosme* (imagen 6) del estadounidense Nathaniel Currier de 1847, donde se advierten dos hombres que Renau los sustituyó por tres mujeres que disfrutan de un día de ocio: una niña juega con un aro, una mujer borda mientras observa la ciudad y la otra usa una sombrilla para cubrirse del sol. Al mismo tiempo, Renau agregó otros elementos a su pintura como un árbol seco que delimita la obra, así como más vegetación que da una atmosfera tropical. La escena se desarrolla en una azotea, espacio que para el siglo XIX era de pasatiempo, lugares “donde la gente observaba eventos sociales, militares y religiosos a nivel de la calle. Esas cubiertas planas de los edificios, al estar dispuestas para andar sobre ellas, fueron aprovechadas por la gente para colocar piso y alfombra con

³⁹ BOLÍVAR MOGUEL, Clara Cecilia, *Chapultepec: paseo de fin de siglo. Una experiencia decimonónica*, tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Iberoamericana, pp. 4-6.

⁴⁰ SÁENZ, José Luis, *Recorrido por el Castillo de Chapultepec. En busca de los objetos relacionados con personajes históricos*.
https://www.inah.gob.mx/images/boletines/reportajes/20130808_chapultepec/chapultepec.pdf.
[consultado el 23 de abril de 2019]

primorosos diseños con el fin de gozar de feliz esparcimiento”.⁴¹ Desde la terraza se puede observar el acueducto de Santa Fe, el cual fue construido durante la época colonial y surtió agua a la ciudad de México hasta mediados del siglo XIX,⁴² al fondo, se advierte unos cerros con nieve que probablemente sea el Ajusco.



Imagen 5: Mural *Vista de México* de José Renau (1944) en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.

⁴¹ TOVAR ESQUIVEL, Enrique, “Vivencias y convivencias en las azoteas de Ciudad de México. ¿Cómo otear la vida? Desde torre o azotea, bien se otea”, *Relatos e historias de México*, <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/vivencias-y-convivencias-en-las-azoteas-de-ciudad-de-mexico> [consultada el 24 de abril de 2019].

⁴² MARTÍNEZ CAMACHO, Citlali María del Rosario, “El reglamento general de las medidas de las aguas. O la importancia del agua para la ciudad de México durante el siglo XVIII”, *Memoria del Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, San Luis Potosí, 2005, p. 269.



Imagen 6: Litografía de Nathaniel Currier en la Azotea del exconvento de San Cosme en la ciudad de México. TOVAR ESQUIVEL, Enrique, “Vivencias y convivencias en las azoteas de Ciudad de México. ¿Cómo otear la vida? Desde torre o azotea, bien se otea”, *Relatos e historias de México*, <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/vivencias-y-convivencias-en-las-azoteas-de-ciudad-de-mexico> [consultada el 24 de abril de 2019]

En la pintura *Lazando potros* (imagen 7) se desarrolla en una escena desértica y se compone en dos secciones: en la inferior se encuentra un jinete que lazó a un caballo negro, el cual yace en el suelo con las patas delanteras atadas y los otros tres relinchan e intentan huir. En la zona superior se advierten grandes montañas de las que salen unas nubes imponentes, mientras cabalga un jinete siguiendo a dos caballos para lazar a uno de ellos. La temática de esta obra se puede relacionar con la mangaba a pie o a caballo de las suertes de la charrería mexicana, que consiste en lazar únicamente las patas delanteras del animal, en este caso de los coacos, para ser derribados.

La mangana a pie o a caballo tiene sus antecedentes con los rancheros y vaqueros de la Nueva España que se aficionaron a los juegos con caballos y toros, cuyas habilidades se desprendieron de los quehaceres de la ganadería. Eso explica lo bueno que eran cabalgando y toreadores, puesto que esto lo aprendieron en sus labores cotidianas que consistían en marcar, arriar, capar y domar a enormes manadas de reses y coacos en los

ranchos y haciendas en las que trabajaban.⁴³ Será hasta 1933 que nació la Federación Mexicana de Charrería, conformada por diferentes estados que practicaban de forma informal este deporte, posteriormente se conformó la Confederación Deportiva Mexicana, que se constituyó por charros de los estados de Jalisco, del entonces Distrito Federal, Puebla y Tlaxcala, pero no fue hasta que Abelardo L. Rodríguez en su calidad como presidente, decretó la charrería como el Deporte Nacional.⁴⁴



Imagen 7: Mural *Lazando potros* de José Renau (1944) en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulce Pérez Aguirre.

Por otra parte, en la pintura de *Domingo en la provincia* (imagen 8) se compone de tres secciones: la zona izquierda se encuentra un indígena, con unas canastas que aparentemente las vende, mientras descansa al pie de un árbol seco que es rodeado por vegetación; en el registro central se advierte una parroquia, un edificio con arcos, una fuente por donde se advierten tres charros con sombrero ancho y gabán, mientras una mujer conversa con uno de ellos. Frente a esta escena pasa una carroza jalada por dos caballos

⁴³ VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen, “Origen y devenir de los juegos con caballos y toros en el México campirano: la diversión del *coleador*”, *Boletín. Históricas*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 83, 2008, p. 5.

⁴⁴ *Charrería. Origen e historia de una tradición popular*, México, Federación Mexicana de Charrería, 2010, p. 20 [en línea] <http://fmcharrería.com/biblioteca-virtual/charrería-origen-e-historia-de-una-tradición-popular-pdf/> [consultada el 25 de junio de 2019].

que lleva una pareja; en la parte derecha se halla un árbol seco que delimita la pintura y frente a él, dos mujeres con vestidos largos y abanico.



Imagen 8: Mural *Domingo en la provincia* de José Renau (1944) en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.

A pesar que la temática de *Domingo en la provincia* se desarrolla en alguna zona rural donde se pueden identificar algunas semejanzas en las diversiones públicas de finales del siglo XIX y principios del XX como eran los paseos, además los domingos se realizaban eventos públicos como conciertos. Así pues, lo que se podría definir como diversiones publicas era aquellos acontecimientos que rompían con la cotidianidad y proporcionaba a los sectores clasemedieros y de la burguesía local un momento de goce estético o bien esparcimiento que permiten olvidar la rutina ⁴⁵

Cabe destacar que en pocas ocasiones “la connotación de “diversión publica” incorporaba a los marginados, a los pelados, a la plebe, al llamado “populacho”, que bien a bien no era considerado capaz de estar dentro de los estrechos márgenes que entonces limitaban la idea de “pueblo mexicano”. Este [...], estaba formado principalmente por casi todos los hombres, y unas mujeres, que tenía posesiones, sabían leer y escribir, y se consideraban herederos de una cultura mestiza o criolla [...]”.⁴⁶ Esto podría explicar porque en la pintura de *Domingo en la provincia* se puede advertir la ausencia de la población indígenas, mientras sobresalen la burguesía local que pasa un momento de ocio

⁴⁵ PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Circo, teatro y variedades. Diversiones en el Ciudad de México a fines del Porfiriato”, *Alteridades*, Vol. 13, núm. 26, 2003, p. 57.

⁴⁶ PÉREZ MONTFORT, “Circo, teatro y variedades...”, p. 59.

en un espacio público, en el cual tampoco se observa el comercio local, por excepción del joven indígena que vende canastos.

Por otra parte, los paneles de *Humboldt ante el Jorullo*, *Idilio en Chapultepec*, *Vista de México*, *Lazando potros* y *Domingo en provincia* actualmente se encuentran en buen estado, sin embargo, otras dos obras se encuentran en mal estado debido a que se ha desprendido la pintura provocando la pérdida parcial de la obra, como es *Panamá* (imagen 9) cuyo título no se logra identificar en su totalidad. Este se conforma por dos secciones: en la zona izquierda se hallan palmeras y un tren en marcha; en el registro derecho se observan palmeras y entre ellas sobresale un árbol seco, en la parte inferior se encuentra un joven con sombrero y vestimenta de manta que sostiene un rifle en compañía de un perro, mientras observan el tren. La temática hace referencia al:

Ferrocarril de Panamá [que] puede considerarse un caso atípico en la construcción de ferrocarriles en Latinoamérica y, en especial, en Colombia. En primer lugar, fue el primero en ser construido con el expreso propósito de atravesar el continente; en segundo lugar, no conectó ningún centro de producción local con el mercado internacional; tercero, la inversión fue realizada exclusivamente por el capital extranjero; cuarto, fue en términos generales una empresa rentable, al menos mientras mantuvo el monopolio en los trayectos intercontinentales en América.⁴⁷



Imagen 9: Mural *Panamá* de José Renau (1944) en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.

⁴⁷ CORREA, Juan Santiago, “Ferrocarril y soberanía: el ferrocarril de Panamá 1850-1903”, *América Latina en la historia económica*, Vol. 22, núm. 2, 2015, p. 30.

La temática de la pintura *Panamá* hace referencia al “proceso de construcción y operación del Ferrocarril de Panamá, el cual se constituyó como un proyecto pionero en el desarrollo ferroviario colombiano a mediados del siglo XIX”.⁴⁸ De modo que dio a la serie de los paneles del Restaurante Lincoln un carácter internacional, ya que esto demuestra que Renau no centró su atención únicamente en escenificar asuntos en relación solamente de México.

Cabe mencionar que esta obra no fue la única que le dio ese sentido universal, sino también un panel sin título (imagen 10) y que desafortunadamente se encuentra en malas condiciones, puesto que en la zona inferior se ha desprendido la pintura provocando la pérdida parcial de la pintura.



Imagen 10: Mural *Sin título* de José Renau (1944) en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.

Esta obra sin título hace referencia a las Cataratas del Niágara que son el límite fronterizo entre Estados Unidos y Canadá, las cuales se encuentra dividida en dos secciones: en la zona inferior sobresalen unos pinos y un árbol seco, frente a estos se encuentran dos mujeres con vestimenta del siglo XIX y en el registro superior, se advierten dos hombres sobre una roca pescando frente a las cataratas, rodeado de la vegetación de la región. Estas

⁴⁸ CORREA, “Ferrocarril y soberanía...”, p. 28.

cataratas están compuestas de tres conjuntos de caídas: la Herradura, las americanas y las Velo de Novia. A partir del siglo XIX que las Cataratas se hicieron turísticas y tuvieron una demanda tan alta, que en 1848 se edificó un puente peatonal y posteriormente, se construyó uno de doble tablero: el superior para ferrocarril y el inferior para otros tráficos. Sin embargo, fue después de la Primera Guerra Mundial que el turismo aumentó debido a que el automóvil hacia la llegada a estas más fácil.⁴⁹

El proceso de la ejecución de los murales del Restaurante Lincoln fue largo y Renau contó con la colaboración de Manuela para los trazos de las pinturas. El penúltimo panel se terminó el 25 de mayo de 1944 y para el 6 de julio del mismo año, Renau había concluido el boceto de *Domingo en la provincia* siendo esta la última pintura finalizando el 28 del mismo mes.⁵⁰ En relación a esta obra Manuela mencionó: “Me gusta mucho el dibujo para el Lincoln “Domingo en la Provincia” está lleno de sensibilidad y tratado con una gran ternura, tanta ternura que casi no parece de Renau. Está ahora [Renau esta] pintando y dibujando muy bien. Sus cosas en general están llenas de algo que aún tiene [...] en su interior. Ahora espero de él grandes cosas”.⁵¹

Por otra parte, no se cuenta con información que nos permitan advertir si las temáticas que escenificó Renau en el Restaurante Lincoln fueron sugeridas por Suárez o bien, el artista tuvo la libertad de seleccionar la temática. Tampoco se tienen documentos que corroboren que la serie de murales que se encuentran al otro extremo del restaurante son de Renau, aunque se ha señalado que también son producción de él, pero estos no cuentan con firma ni fecha, pues a pesar que las temáticas son las mismas entre ambas series, pero el estilo es contrastante.

En este sentido, las pinturas son casi iguales a las que se ejecutaron en 1944, pero algunas se modificaron unos elementos y no tienen título como fue el caso de *Vista de México* (imagen 11), en donde encontramos el mismo escenario con la niña con el aro y

⁴⁹ Cataratas del Niágara extensión desde Nueva York circuito guiado de 2 días / 1 noche. En https://americatours.es/pdfs/usa/2017/niagara_ext.pdf [consultada el 30 de abril de 2019]; MARTÍ, Joaquín, *Los puentes de ferrocarril en la filatería*, España, Fundación Esteyco, 2006, p. 8; Día internacional de los trabajadores. Unidad, Compromiso y Victoria. Cascadas del Niágara (Canadá-Estados Unidos). [https://www.ecured.cu/Cataratas_del_Ni%C3%A1gara_\(Canad%C3%A1-Estados_Unidos\)#Historia](https://www.ecured.cu/Cataratas_del_Ni%C3%A1gara_(Canad%C3%A1-Estados_Unidos)#Historia) [consultada el 30 de abril de 2019].

⁵⁰ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 15, mayo, 1944 (136); 25, mayo, 1944 (146); 6, junio, 1944 (158); 28, junio, 1944 (180) (b107).

⁵¹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 7, junio, 1944 miércoles (b071).

la mujer con la sombrilla, pero la que tejía se sustituyó por un hombre que observa el paisaje de la capital mexicana. En *Domingo en la provincia* se hicieron dos versiones (imágenes 12-13) el espacio geográfico es el mismo, solamente los individuos que pululan se alteraron pues ahora, en la primera sobresale la población indígena y ranchera en vez de la burguesía local, mientras en la segunda sobresale esta y se encuentra en mal estado. Por otra parte, en las obras de *Humboldt ante el Jorullo* y *Lazando potros* no sufrieron ninguna transformación, mientras en *Idilio en Chapultepec* (imagen 14) solamente se omitió el Castillo que estaba sobre el cerro. No obstante, se agregó a estos murales uno que se conforma por un barco de vapor sobre un río que es flanqueado por dos árboles secos que delimitan la composición y en el extremo derecho, se encuentra un hombre en cuclillas con un rifle (imagen 15).



Imagen 11: Mural *Sin título* en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.



Imagen 12: Mural *Sin título* en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.



Imagen 13: Mural *Sin título* en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.



Imagen 14: Mural *Sin título* en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.



Imagen 15: Mural *Sin título* en el Restaurante Lincoln en ciudad de México. Fotografía de Dulze Pérez Aguirre.

Por otra parte, la serie de paneles que realizó Renau en el Restaurante Lincoln están entre un estilo costumbrista y el paisaje romántico, debido a que estas pinturas son decorativas de colores simples, con tintas planas y trazos lineales semejantes a los del punzón en el *scratch*, mientras los dibujos son de líneas firmes que conforman sus principales características plásticas.⁵² En relación a la composición, Renau uso:

[...] para enmarcar a las figuras o paisajes, Renau colocó a menudo, a ambos extremos de la pintura mural y a modo de marco, el dibujo en negro de troncos de árbol, despojados de sus hojas a fin de resaltar sus recurvados trazos lineales, mientras que el dibujo en color blanco ocupa el centro de la pintura, jugando al resalte positivo-negativo para centrar y destacar la figura. Lo más destacable del tema, influido por el romanticismo pictórico, y como partiendo de él. Al interés por las sociedades lejanas, la naturaleza abrupta o los paisajes exóticos se une un modo de representar tortuosas ramas de los árboles del bosque y de la ciudad que recuerdan la angustiosa simbología metafísica de Caspar David Friedrich.⁵³

El estilo pictórico de los paneles que ejecutó Renau en el Restaurante Lincoln no se advierte nuevamente en alguna de las producciones murales posteriores en México o en la República Democrática Alemana, lo que demuestra la versatilidad del valenciano en su producción artística. Estas pinturas no se pueden considerar como parte de la corriente del muralismo mexicano, debido a que no cumplen una fusión pedagógica ni exponen algún asunto social, político, filosófico o histórico, sino que son más decorativos para amenizar el ambiente de los comensales. Cabe destacar que Renau no llega hablar de esta serie, probablemente se debió a que fue solamente una comisión secundaria que no implicaba problemas espaciales y ópticos como fue el caso de *Retrato de la burguesía*.

Cabe mencionar que Renau también realizó dos murales efímeros en la década de 1940. El primero fue por invitación del Ingeniero Luis Espinoza Casanova para presentar en el Pabellón de la Compañía de Luz Fuerza Motriz de la exposición industrial que se celebró en 1946, como se mencionó anteriormente. El 26 de febrero de ese mismo año, Renau y Manuela fueron a la Compañía de Electricidad y el valenciano se comprometió a tener un proyecto muralístico para el Pabellón para la noche del día siguiente, cuyo plazo cumplió en tiempo y forma con una propuesta de “Dos metros y pico de dibujo y composiciones” que les gustó a los ingenieros y cobró un segundo pago de 2000 pesos.⁵⁴

⁵² FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de Valencia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 52.

⁵³ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 52.

⁵⁴ SÁNCHEZ, César, “Retrato de la Burguesía...”, p. 5922; Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, febrero 1946, (053), viernes,

Para la ejecución de esta obra se formó un equipo de trabajo conformado por José Renau, Manuela Ballester, Rosita Ballester y David Antón, quien era estudiante de Manuela. Para el 12 de marzo de 1946 comenzaron a trabajar en “recortar y preparar las planchas para el mural del pabellón de la Compañía de Electricidad. [Manuela ha] pasado el día estudiando la etnografía de México y [...] hecho un mapa”,⁵⁵ mientras Rosa y David pintaron la base de las planchas de la obra. El trabajo en la elaboración del mural fue arduo, laboraban desde la tarde hasta la madrugada y llegó un momento en que Renau temió no “acabar el compromiso”, pero la noche del 2 de abril colocaron la última pieza del mural y en la madrugada del 4 del mismo, Renau dio los últimos pincelazos. Al día siguiente “vinieron a recoger la pintura, Renau se fue a la exposición y regresó a las dos de la madrugada. dice que ha quedado muy bien”, debido a que la inauguración de la exposición sería el domingo 7 de abril y Renau cobro los 6000 pesos que faltaban.⁵⁶

Al poco tiempo de haber concluido con la comisión muralística para la exposición del Pabellón de la Compañía de Luz Fuerza Motriz, Renau comenzó a trabajar en el mural de Lombardo que inicio el 16 de abril de 1946 y lo terminó el 1 de mayo del mismo año.⁵⁷ Probablemente este encargo también fue una pintura efímera, puesto que no se conoce la obra ni se cuenta con documentos que permitan identificar la temática o el propósito de la obra, ya que el único registro que se tiene de él es por el diario de Manuela. Tampoco se conoce sobre el mural que hizo Renau -solicitado a través de Suárez- como propaganda para vender un avión estadounidense que se usó durante la Segunda Guerra Mundial, desafortunadamente no se tienen informes que nos permitan identificar el modelo y dónde se presentó esta obra monumental.⁵⁸

Por otra parte, Renau realizó otros trabajos al mismo tiempo que pintaba los murales del Restaurante Lincoln, por ejemplo, elaboró el diseño para la portadilla de Bolea, los carteles de Degaulle y el de Francia Libre, así como unas etiquetas de tequila

Mixcoac; 26, febrero, 1946 (057), martes, Mixcoac; 27, febrero, 1946 (058), miércoles, Mixcoac; 1, marzo, 1946 (061), viernes, Mixcoac.

⁵⁵ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 12, marzo, 1946 (072) martes, Mixcoac.

⁵⁶ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 21, marzo, 1946, (081), jueves, Mixcoac; 31, marzo, 1946 (091), domingo, Mixcoac; 1, abril, 1946 (092), lunes, Mixcoac; 2, abril, 1946 (093), martes, Mixcoac; 3, abril, 1946 (094), miércoles, Mixcoac; 4, abril, 1946 (095), jueves, Mixcoac; 5, abril, 1946 (096), viernes, Mixcoac; 10, abril, 1946 (101), miércoles, Mixcoac.

⁵⁷ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 16, abril, 1946 (107) martes, Mixcoac; 1, mayo, 1946 (122), miércoles, Mixcoac.

⁵⁸ Entrevista a coleccionista privado realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

en colaboración, cuyas letras estuvieron a cargo de Manuela.⁵⁹ Cabe destacar que para el 7 de junio de 1944,⁶⁰ Renau ya tenía la invitación verbal de Suárez para pintar en el Casino de la Selva.

CONCLUSIONES

En el año de 1939 llegó José Renau a México en calidad de exiliado con su familia, al poco tiempo comenzó a trabajar con Siqueiros en el mural *Retrato de la burguesía* y después Manuel Suárez lo contrató para pintar *España hacia América*, pero en el intervalo de estas obras Renau se dedicó a otras actividades que le permitieron una remuneración económica para el sustento familiar. En este sentido, en el presente capítulo demostramos que el trabajo publicitario que hacía Renau era una colaboración con su esposa Manuela Ballester, quien constantemente lo apoyaba, por ejemplo, con las letras de los carteles y al mismo tiempo desarrolló proyectos personales como el catálogo de trajes típicos mexicanos, desafortunadamente no se tienen muchos ejemplares, sin embargo, en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia, España, se tiene resguardado un ejemplar original.

En este capítulo también logramos evidenciar que la familia Renau Ballester creció con el nacimiento de Teresa, Totli y Pablo lo que también implicó algunos problemas económicos; las cuñadas y suegra de Renau apoyaron con la crianza de sus hijos lo que permitió dedicar más tiempo al trabajo; las reuniones que hacían en España de amigos donde discutían sobre diferentes temas, así como algunas comidas se continuaron desarrollando en México; la relación entre Renau y Manuela se puede advertir que se comenzaba a desgastar lo que llevó al divorcio en 1959 ya establecidos en la República Democrática Alemana. En esta investigación se comprobó que después de la pérdida de dos archivos en España, Renau en México se hizo de un nuevo archivo a través de la donación de una hemeroteca y poco a poco fue adquiriendo más libros y

⁵⁹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 8, marzo, 1944 Veracruz (b058); 13, junio, 1944, miércoles (b071); 13, junio, 1944, martes (165); 14, junio 1944 (166).

⁶⁰ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 7, junio, 1944 miércoles (b071).

revistas que le permitieron desarrollar la serie de fotomontajes más importantes de su carrera artística, *American Way of Life*, que concluyó en la Alemania comunista.

Entre las aportaciones más importantes del presente capítulo es el intento por evidenciar la relación de Renau con Suárez, quien fue su principal benefactor después que pintó en el Sindicato Mexicano de Electricistas, puesto que lo contrató para pintar en el Restaurante Lincoln una serie de paneles al estilo costumbrista y romántico, con una finalidad meramente decorativa, apolíticos y enfocados en las actividades de la vida cotidiana mexicana del siglo XIX, contrastando con las características del muralismo mexicano. Esta investigación también nos permitió conocer la relación que llegó a tener Renau con Suárez, ya que logramos advertir que no solamente su relación era en lo laboral sino también personal, en el sentido que convivieron en excursiones y comidas en casa del valenciano, lo que permitió que posteriormente lo contratara para pintar en el Casino de la Selva.

En esta investigación también comprobamos que a pesar que no tuvieron la misma valoración ni impacto, como fue el caso de *España hacia América*, se han considerado como obras menores que no dieron aportación alguna como sucedió con *Retrato de la burguesía*, pero no significa que no tenga un valor e importancia, puesto que permiten demostrar la versatilidad de Renau, puesto que era capaz de adaptar su obra a diferentes estilos y técnicas, esto en parte se debió a su profesión de diseñador que implicó tener que adaptarse a los gustos y sugerencias de sus patrocinadores.

En la actualidad se conservan los murales que pintó Renau en el Restaurante Lincoln, lo que nos permitió conocer el estado de conservación y hacer registro de estos para un mejor análisis. En este sentido, el trabajo de campo que realizamos nos permitió identificar que la mayoría de los paneles se encuentra en buen estado, sin embargo, hay algunos que se han dañado provocando la pérdida parcial de la obra. Cabe destacar que estas pinturas no se encuentran en un espacio que tengan contacto el público en general, sino que están limitadas a los comensales que asisten al restaurante, así como aquellos curiosos que tienen conocimiento de estas pinturas y pasan a conocerlas.

CAPÍTULO V

LA OBRA MURALÍSTICA DE JOSÉ RENAÚ EN EL CASINO DE LA SELVA

Antes del exilio español en México, el artista Gabriel García Maroto había viajado a tierra mexicana donde pintó en 1932 en la Escuela Primaria Francisco Giner de los Ríos, un mural al fresco que se componía por “el pasado, el presente, el trabajo, la escuela, la unión familiar, la enseñanza, la lucha social, la pobreza, la religión, la belleza del paisaje, el futuro prometedor que espera a las nuevas generaciones concientes [sic] de su lugar en la sociedad, la construcción que pueden ser comprada con el difícil proceso de formación del hombre”.¹ Para 1939 llegó Miguel Prieto al país con un pequeño grupo de artistas e intelectuales entre los que encontraba José Renau, en ese mismo año formó parte del Equipo Internacional de Artes Plásticas para realizar *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, pero al poco tiempo deserto. Después de esta experiencia Prieto no subió a un andamio hasta 1952 para pintó a la técnica vinilita el mural *El hombre contemplando el cielo*, localizada en uno de los pabellones del Observatorio Astrofísico Nacional de Tonanzintla en Puebla por encargo de Guillermo Haro.² Esta obra se conformó por “una pareja humana, las flores [...]; uno valores míticos y simbólicos: [Quetzalcóatl], la matrona que representa a la tierra; y unos valores intelectuales: los seres celestes tal como nos los reproduce la investigación científica”.³

En el año de 1953 el español José Luis Benlliure Galán que ejecutó un mural con el tema de los pescadores vascos en el Hotel Elcano en Acapulco, desafortunadamente no se cuenta con suficiente información que nos permita indagar sobre el estilo y la temática de la obra. A finales de noviembre de 1939 Elvira Gascón entró a México en calidad de exiliada, país donde comenzó a dedicarse al muralismo dando origen a las siguientes obras: en 1956 realizó *Epifanías* para la iglesia La medalla milagrosa; en 1961 *Estampida*

¹ PAVLIOUKÓVA, Larissa, “La huella del artista viajero. Los únicos murales de Gabriel García Maroto en México”, *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 53 y 55.

² PERUJO, Juana María, “Miguel Prieto: identidad vivida”, *Miguel Prieto 1907-1956. La armonía y la furia*, España, Gobierno Español, Ministro de cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 44, 63-66.

³ REJANO, Juan, “En la colina de Tonantzintla *Un hombre contempla el cielo* (Ante un mural de Miguel Prieto), *Suplemento dominical de El Nacional*, 19 de junio de 1953, núm. 328, segunda época, p. 12 y 16.

de caballos y *Guarida de tigres* para dependencias del ISSSTE; en 1962 *gatos* y *Grupo de caballos* en su domicilio; en 1964 *San Antonio* en la iglesia de San Antonio de las Huertas y en 1968, *San José y la Virgen* en el convento de los padres Josefinos.⁴ Sin embargo, estos murales no comparten las características del muralismo mexicano, sino que son más decorativos y en la mayoría son temáticas religiosas. Cabe destacar que entre los artistas españoles que tuvieron una participación importante en esta corriente artística fue José Renau, quien pintó con David Alfaro Siqueiros en el Sindicato Mexicano de Electricistas y el en Casino de la Selva, siendo en este último recinto donde ejecutó su principal obra en México.

En este sentido, el presente capítulo tiene como objetivo general analizar los murales que realizó Renau en la Cantina y en el salón de fiestas del Casino de la Selva que nos permitirá advertir el proceso de su elaboración, los elementos que son afines al muralismo mexicano, las contribuciones que dieron a esta corriente artística, la valoración que recibieron por la sociedad mexicana, el estado de conservación. Esto nos permitirá identificar la visión que tenía Renau sobre la historia de México y España a través de *España hacia América*, para hacer un estudio comparativo con el tema de la conquista de *Historia del estado de Morelos* de Diego Rivera para advertir las semejanzas o discrepancias.

V.1.- Un breve acercamiento al Casino de la Selva en Cuernavaca

Los casinos en México tienen sus antecedentes en 1907, cuando Porfirio Díaz firmó un decreto que autorizaba los juegos de azar como negocio con carácter de atracción turística, sin embargo, fue durante el periodo de la revolución que se dio un auge de las casas de juego, principalmente en ciudades del norte del país como Mexicali que fue una de las primeras en contar con casino. Los impuestos que estos espacios de diversión generaban para los gobiernos, tanto federales como municipales, fueron indispensables de modo que las prohibiciones no se mantenían por mucho tiempo. A pesar del ingreso económico de estos lugares había estados generando en algunas regiones se llegaron a prohibir. Por ejemplo, en 1914 al ser Plutarco Elías Calles gobernador interino de Sonora,

⁴ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, *Elvira Gascón la línea de una artista en el exilio*, México, El Colegio de México, 2014, pp. 63, 127.

llevó a cabo una campaña antialcohólica y erradicar los sitios de juego. Mientras que otros buscaban su desarrollo como pasó al ser gobernador Francisco Villa de Chihuahua emitió leyes para despenalizar los juegos de azar y durante los gobiernos de Esteban Cantú Jiménez (1915-1920) y de Abelardo L. Rodríguez (1923-1929) en el Distrito Norte de Baja California, se expandieron los casinos y burdeles.⁵

Será precisamente en los estados del norte de México, principalmente aquellos fronterizos con los Estados Unidos, donde proliferaron los casinos entre los años de 1920 y 1933, debido a la Ley Seca que se promulgó en este país provocando el traslado de estadounidenses al límite del territorio mexicano en busca de bebidas alcohólicas y juego de azar.⁶ Así pues, la ciudad de Tijuana fue el lugar donde “los empresarios y hombres de negocios estadounidenses [...] trasladaron sus inversiones a la frontera mexicana y montaron ahí sus establecimientos. A las fondas, restaurantes, tiendas de artesanías y balnearios, primeros atractivos del lugar, se agregaron cantinas, casinos y un hipódromo”.⁷

Los turistas que llegaban a Tijuana era con el propósito de divertirse y por el consumo de alcohol, el interés por las apuestas tanto en el hipódromo como de los juegos de azar en los casinos y por la prostitución.⁸ Cabe mencionar que entre los casinos más importantes que se abrieron en México encontramos el Casino de la Selva en Cuernavaca, el Foreign Club en los límites de la ciudad de México, el Riviera del Pacífico en Ensenada, Agua Caliente en Tijuana y cerca de esta ciudad se encontraba el Rosarito Beach.⁹ Siendo el Casino de la Selva uno de los más significativos, que después pasó a ser hotel y en el año de 2001 la empresa internacional Costco lo compro y demolió, como veremos más adelante.

La referencia para la construcción del Casino de la Selva fue el del Casino de Agua Caliente localizado en Tijuana, el cual se inauguró en 1928 y contaba con baños de

⁵ RUEDA, Érika, “¿Casinos en México? Análisis sobre su apertura” *Acervo bibliográfico Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, p. 71 [en línea] <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2803/6.pdf> [consultada el 06 de mayo de 2019]; “La azarosa historia de los juegos de azar en México”, Julia Isabel Flores, et. al., (Coordinadores), *De la suerte, el juego y otros azares*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018, pp. 56-57 [en línea] <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5135/8.pdf> [consultado el 25 de junio de 2019].

⁶ GÓMEZ ESTRADA, José y VILLA, Josefina Elizabeth, “Continuidad y cambios en las actividades turísticas de Tijuana, 1920-1949”, *Región y sociedad*, año. XXX, núm. 72, 2018, p. 4.

⁷ GÓMEZ ESTRADA; VILLA, “Continuidad y cambios...”, p. 5.

⁸ GÓMEZ ESTRADA; VILLA, “Continuidad y cambios...”, pp. 5-6.

⁹ RUEDA, “¿Casinos en México? ...”, p. 71.

vapor, un “hotel de 500 habitaciones, bungalos, restaurantes, cafeterías, bares, saunas, duchas, piscinas, hipódromo, galgódromo, campo de golf, jardines y fuente, zoológico, radio, aeropuerto”.¹⁰ Los inversionistas de esta casa de juegos fueron los estadounidenses Wirt G. Bowman, Baron Long y James Crofton, quienes estaban asociados con Abelardo L. Rodríguez, gobernador del norte de Baja California. Este complejo arquitectónico tuvo su auge durante el periodo de la Ley Seca que se implementó en Estados Unidos.¹¹

Durante el periodo presidencial de Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) los casinos se convirtieron en un negocio que proliferó en diferentes regiones del territorio mexicano, como fue el caso de Cuernavaca donde se construyó el Casino de la Selva. Esta ciudad se fue posicionando como una de las importantes de la zona céntrica del país, debido a la cercanía que tenía con la capital y por la red de carreteras, que a pesar del poco desarrollo que tenía, contaba con la vía de México-Acapulco que cruzaba todo el estado de Morelos pasando por Cuernavaca, además el clima y los atractivos históricos atrajeron la atención de políticos, tanto de nacionales como extranjeros, que instalaron sus casas de descanso como Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Dwight W. Morrow.¹²

De este modo, al ser Cuernavaca una ciudad turista se inició a gestionar la construcción de una casa de juegos, aprobando la edificación de este el primer gobernador constitucional del estado de Morelos, Vicente Estrada Cajigal.¹³ Así que en el año de 1929 la Compañía Hispano-Mexicana de Hoteles contrato los servicios de Eureka para edificar un espacio de descanso y diversión para turistas de una posición económica alta, dando como resultado el Casino de la Selva que se construyó en el terreno a un costado de la antigua ladrillera de barrio de Gualupita.¹⁴ La arquitectura de la primera etapa tenía en:

la entrada una fuente *art déco* con un globo terráqueo, se trataba de la Fuente de las Esferas [...]. Pasando la fuente había una amplia calzada con bloques de habitaciones a cada lado y al final, la nave principal, donde se encontraba una sala de juegos con un bar,

¹⁰ HESLES BERNAL, José Carlos, ““¿Le gusta este jardín?”: el conflicto por el Casino de la Selva”, *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 71, 2008, pp. 93-94.

¹¹ PIÑERA RAMÍREZ, David y BEJARANO SUÁREZ, Alma Sonia, “Expresiones arquitectónicas compartidas en la frontera de Baja California y California”, *Culturales*, Vol. VII, núm. 14, 2011, p. 173-175.

¹² ÁVILA SÁNCHEZ, Héctor, *Aspectos históricos de la formación de regiones en el estado de Morelos (desde sus orígenes hasta 1930)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2002, pp. 92 y 94.

¹³ ALARCÓN AZUELA, Eduardo, “Aquella primavera perdida... La historia del hotel Casino de la Selva en Cuernavaca”, *Revista Bitácora Arquitectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 23, 2011, p. 89.

¹⁴ *La construcción de los sueños. Vida de Manuel Suárez y Suárez*, Alicia Vázquez (Coordinación General), México, Fondo Documental Manuel Suárez y Suárez, 2012, p. 179.

amplios ventanales y una acogedora sala de estar; a un costado se encontraba la alberca olímpica. En 1931 el Casino de la Selva fue abierto al público con un servicio de hotelaría limitando a 48 habitaciones para los clientes que acudían a jugar.¹⁵

Por otra parte, al ser electo Lázaro Cárdenas como presidente, decretó el 17 de junio de 1936 una serie de normas publicadas en el *Diario Oficial de la Federación* que afectaron a los casinos, las cuales consistieron en los siguientes artículos:

ARTICULO 1º.- En el Distrito Federal y Territorios Federales se declara permitidos únicamente, los siguientes juegos:

I.- Ajedrez, damas y otros semejantes; domino, boliche, bolos, billas y pelota en todas formas y denominaciones, dados, pokar y sus variedades, cunquián, tute, brisca, ecarté, malilla, panguiandi, paco, tresillo y bridge; tiro al blanco, carreras de personas a pie, carrera de caballos, de perros, carreras de vehículos, peleas de gallos, luchas, boxeo y, II.- Rifas y loterías de objetos diversos o de dinero.

ARTICULO 2º.- Para establecer casas o lugares especiales en que se practiquen los anteriores juegos, se necesita permiso de la Secretaría de Gobernación, el cual se comunicará al Departamento del Distrito Federal o a los Gobierno de los Territorios, en su caso. La misma Secretaría ejercerá la vigilancia de tales juegos por medio de supervisores que designará especialmente, a los cuales estarán subordinados los que, a su vez, designen el Jefe del Departamento del Distrito Federal y los Gobiernos de los Territorios.

ARTICULO 3º.-Queda prohibida la admisión de menores de edad en los establecimientos donde se practiquen juegos de cartas, de dados y billares; así como establecer estos juegos en lugares cercanos a escuelas o centros de trabajo.

ARTICULO 4º.- Las infracciones en materia de juegos, que constituyan delito conforme al Código Penal en vigor, se castigarán con las penas en él impuestas; las demás infracciones se castigarán administrativamente con multas de veinte mil pesos, que se duplicarán en caso de reincidencia; pudiendo clausurarse el establecimiento o casa de juego si las infracciones son frecuentes y constituyen delito, o cuando no se pague la multa impuesta.¹⁶

Este decreto señalaba cuáles eran los juegos legales y permitidos, también se disolvieron los permisos otorgados anteriormente a los casinos y las casas de apuestas provocando su cierre hasta obtener un nuevo permiso. No obstante, el 24 de junio del mismo año se modificó el artículo primero del Reglamento de Juegos para el Distrito Federal y Territorios Federales, así que los dados, el póker y sus variedades, conquián, tute, brisca, ecarté, melilla, panguiandi, paco, tresillo y bridge que anteriormente eran lícitos ahora quedaron prohibidos, ocasionando que los casinos que continuaban abiertos se quedaron sin la posibilidad de continuar funcionando.¹⁷ Sin embargo, el Casino de la Selva cerró a casusa de la deuda de 145,825 pesos de los impuestos que no había pagado al gobierno del estado de Morelos, así que el 4 de noviembre de 1934 se publicó en diferentes

¹⁵ *La construcción de los sueños...*, p. 179.

¹⁶ *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, Poder Ejecutivo. Secretaría de Gobierno. Reglamento de Juegos para el Distrito Federal y Territorios Federales México, miércoles 17 de junio de 1936, tomo. XCVI, núm. 31.

¹⁷ “La azarosa historia...”, p. 59.

periódicos el remate de este conjunto arquitectónico, adquiriendo la propiedad Manuel Suárez y Suárez.¹⁸

Al pasar el Casino de la Selva como propiedad de Manuel Suárez se convirtió en un hotel, inaugurado en 1936 en el marco del Congreso Rotario Mundial. Sin embargo, la construcción tenía una serie de problemas estructurales y el funcionamiento dependía de los turistas, pero entre las décadas de 1930 y 1940 la ciudad de Cuernavaca no fue un lugar tan concurrido así que en 1946 cerró sus puertas con el propósito de darle mantenimiento e incorporar nuevos elementos para convertirlo en un novedoso centro vacacional artístico y cultural. El encargado de hacer la reestructuración fue el arquitecto valenciano Jesús Martí Martín,¹⁹ en colaboración con Félix Candela, quien fue reconocido en México por haber introducido los cascarones de concreto armado, que son los sistemas constructivos que trabajan bajo las condiciones de su geometría permitiendo cubrir grandes claros con un reducido espacio. Para lograr esto, son necesarios los paraboloides hiperbólicos, que consisten en una superficie de doble curvatura trazado a partir de líneas rectas.²⁰

El Casino de la Selva antes de que se iniciara su reestructuración era un complejo de 22 mil metros cuadrados y paso a un espacio de 140 mil metros cuadrados,²¹ debido a que se “añadió un segundo piso a los bloques de habitaciones y entre ellos se adecuó un jardín al estilo francés. En la nave principal se añadieron cuartos para agrandar la capacidad de alojamiento. Se construyó un gran salón de convenciones, un boliche y una cafetería, y se hizo un corredor alrededor de la alberca olímpica, dos albercas más y un arenero para simular un ambiente de playa”.²² Cabe destacar que Suárez no solamente buscó ampliar los espacios para transformarlo en un sitio vacacional, sino que también se interesó por desarrollar un proyecto artístico a través de una arquitectura novedosas, esculturas, pintura de caballete y obras murales de artistas españoles republicanos y mexicanos. En este sentido, encontramos que:

¹⁸ *La construcción de los sueños...*, p. 180.

¹⁹ Al llegar los españoles republicanos como exiliados a México, Manuel Suárez empleó a varios arquitectos para que trabajaran en sus negocios. Fundó precisamente con Jesús Martí Martín la empresa Vías y Obras, que se encargó de la construcción de equipamientos en los puertos de Acapulco y Veracruz, en esta última ciudad había sido encomendado para la construcción del Hotel Mocambo, también trabajó en otras ciudades y estuvo al frente de varias industrias e ingenios azucareros. ALARCÓN AZUELA, “Aquella primera perdida...”, p. 70.

²⁰ *La construcción de los sueños...*, p. 181; ALARCÓN AZUELA, “Aquella primera perdida...”, p. 70.

²¹ *La construcción de los sueños...*, p. 181.

²² ALARCÓN AZUELA, “Aquella primera perdida...”, p. 70.

A finales de la década de los cincuenta, Manuel Suárez encargó a Cubiertas Ala, la exitosa empresa constructora de los hermanos Félix, Antonio y Julia Candela, una serie de cascarones de concreto para el Casino de la Selva: un comedor anexo a un auditorio, alrededor de treinta *bungalows*, y la capilla colocada a la entrada para sustituir la fuente del acceso principal. Inicialmente la capilla fue pensada como un templo ecuménico; sin embargo, se decidió adoptarlo como un centro nocturno. Primeramente fue llamado Club Jano y después Discoteca Mambo. El arquitecto Juan Antonio Tonda, discípulo de Candela, se encargó del cálculo y la construcción de estos cascarones de concreto y del proyecto arquitectónico de los *bungalows*.²³

Por otra parte, el Casino de la Selva resguardó un acervo artístico conformado por obras de españoles y mexicanos entre los murales que se realizaron encontramos *España hacia América* de José Renau; *La cultura indígena* de José Reyes Meza; *Pancho Villa* de Alfonso X. Peña; *El Apocalipsis* de Jorge Flores que fue discípulo de David Alfaro Siqueiros; *La Farándula* de Francisco Icaza y José Sarasúa Lemos realizó una serie de murales al relieve en el Auditorio Jano. Los escultores estuvieron a cargo de Federico Canessi que hizo reproducciones de alegorías prehispánicas; Florentino Aparicio esculpió *Hernán Cortés* y *Prometeo con los brazos hacia el cielo*, a quién además se le instaló un taller de porcelana para la elaboración de figurillas de estilo renacentista donde se formaron más de 200 jóvenes artistas morelenses. También se contaba producciones de Antonio Ballester, cuñado de Renau, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Benito Messenguer, Roberto Cueva del Río, Florentino Aparicio y Félix Candela.²⁴

Cabe mencionar que en 1961 Suárez solicitó a Siqueiros 24 pinturas de caballete para la sala de convenciones que pretendía construir en el Casino de la Selva. Sin embargo, el pintor le propuso la ejecución de un mural, idea que el empresario aceptó, así que comenzó a trabajar en los bocetos y en pequeños tableros a manera de polípticos. En 1964, al salir de prisión, se trasladó a Cuernavaca para comenzar la construcción de La Tallera espacio donde el muralista utilizó elementos mecánicos, como poleas para bajar y subir pesados paneles, así como un laboratorio de fotográfico donde trazo maquetas y bocetos de grandes dimensiones.²⁵

En el mes de enero de 1965 la prensa anunció la ejecución de un mural para la sala de convenciones del Casino de la Selva, que se encontraba en construcción y en la

²³ ALARCÓN AZUELA, “Aquella primera perdida...”, p. 70.

²⁴ ÁLVAREZ, Carmen, “Comprueban daños en Casino de la Selva”, *Periódico Reforma*, sección C, miércoles 11 de julio de 2001; *La construcción de los sueños...*, pp. 184-185; ALARCÓN AZUELA, “Aquella primera perdida...”, p. 71.

²⁵ GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2010, pp. 171-172.

entrada se encontraba un letrero que decía: “Aquí se construye la capilla de Siqueiros con el mural más grande del mundo”. Sin embargo, esta obra se trasladará a la ciudad México, dando origen al Polyforum donde Siqueiros realizó *La marcha de la humanidad*.²⁶ Por otra parte, a diferencia de Siqueiros que no llegó a pintar ninguna obra para el Hotel Casino de la Selva, Renau ejecutó su obra muralística más importante en México: *España hacia América*, pero poco se conoce sobre las pinturas que ejecutó en la Cantina, tema que abordaremos a continuación.

V.2.- Los murales olvidados de Renau en la Cantina del Casino de la Selva

El 6 de junio de 1944 José Renau estaba terminando el último boceto para los paneles del Restaurante Lincoln, cuando Manuel Suárez le hizo una invitación verbal para pintar en el Casino de la Selva. Para el 13 de julio del mismo año, Renau comenzó a estudiar los temas para dar inicio al proyecto mural destinado para la Cantina, que debía presentar a Suárez.²⁷ Esta propuesta consistió en dos partes: la primera se conforma de las 17 “bovedillas que conforma la techumbre general consideradas como una unidad espacial, y por otra parte, los siete muros que cierran la parte posterior contigua al salón del Casino, más las tres correspondientes al desnivel de las arquerías, los asuntos pictóricos deben dividirse en dos grupos correspondientes a las dos referidas unidades”.²⁸ El segundo grupo probablemente corresponde a los murales del salón de fiestas que posteriormente se convirtió en una tienda de artesanías, donde pintó *España hacia América*.

De este modo, el primer grupo se conformó de una serie de cuatro motivos pequeños de ejecución sencilla por cada bovedilla, las temáticas fueron las siguientes: del uno al tres correspondieron a los *Signos de los doce meses del año o del zodiaco*; de la cuarta a la octava se enfocaron en *Los 20 días del mes astronómico mexicano*; la novena fue de *Los cuatro soles Aztecas*; de la 10 a la 11 hacían alusión a los *Monstruos vivientes*

²⁶ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 171-172.

²⁷ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 6, junio, 1944 (158); 7, junio, 1944 miércoles (b071); 13, julio, 1944 (195); 14, julio, 1944 (196).

²⁸ Archivo personal de coleccionista privado, *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

que habitan en el fondo de los mares; la 12 y 13 fue de *Los planetas del sistema solar*; la 16 y 17 se centraron en *Los volcanes mexicanos* (imagen 1). La idea era que debajo de cada una de las bovedillas se colocarían las mesas y se tenía contemplado concluir las pinturas en un plazo de cinco meses a partir de la formalización del encargo.²⁹ De toda esta serie únicamente se han conservado algunas imágenes de las pinturas del Zodiaco – que se encuentran resguardadas por un familiar de Renau en México-, debido a que al comprar la empresa internacional Costco el Casino de la Selva en 2001 ingresó maquinaria para la demolición de los conjuntos arquitectónico y con ellos se perdieron estos murales.

Imagen 1: *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*. Archivo personal de coleccionista privado.

La propuesta muralística de Renau para la Cantina del Casino de la Selva fue aprobada por Suárez, quien le ofreció un pago de 1,000 pesos semanales y el trabajo debía de concluirse en el lapso de un año, así que el ingreso mensual de esta comisión sería de 4,000 pesos. Para el 4 de agosto de 1944 Renau había recibido el primer pago y viajó a Cuernavaca por una semana para preparar su estancia, para comenzar su obra. Manuela se encontraba entusiasmada por este proyecto que veía como el inicio de una nueva vida y proporcionaba una estabilidad económica a la familia.³⁰

El 3 de septiembre de 1944 llegó Manuela a Cuernavaca con su hijo Tohtli, instalándose en una antigua capilla que se adecuó como vivienda, localizada en el interior del Casino de la Selva. Inmediatamente se pusieron a trabajar, pegaron el calco para la bóveda correspondiente a los murales del zodiaco y al día siguiente, continuaron con la preparación de los colores para iniciar con las pinturas. Esta actividad la hizo Renau en colaboración con Manuela, ya que ella se encargó del pinchado de los dibujos en el muro y posteriormente ambos hicieron el estarcido de tres dibujos de la cúpula,³¹ Manuela recuerda sobre ese día: “[...]. Nos hemos puesto Renau y yo negros como carboneros. Nos hemos reído bastante mirándonos las caras”.³²

El trabajo en cooperación entre Renau y Manuela permitió avanzar rápidamente en los murales del zodiaco, puesto que los primeros se pintaron el 21 de noviembre y al día siguiente, hicieron el estarcido de otras tres cúpulas. En ese mismo día por la noche, mencionó Manuela, que Renau comenzó a investigar sobre la historia de la conquista para su gran “paneaux”,³³ probablemente se refiere al proyecto de *España hacia América* que posteriormente ejecutó en el salón de fiestas del Casino. Para finales del mes de febrero de 1945 Renau continuó trabajando en esta propuesta, mientras Manuela comenzaba a pintar las letras de las cúpulas.³⁴

³⁰ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 1º, agosto, 1944 (214); 4, agosto, 1944 (217); 11, agosto, 1944 viernes (224); 16, agosto, 1944 (229); 18, agosto, 1944 viernes (b123).

³¹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 3, septiembre, 1944 (247); 4, septiembre, 1944 (248); 5, septiembre, 1944 (249); 20, noviembre, 1944 (325); 21, noviembre, 1944 (326).

³² Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 21, noviembre, 1944 (326).

³³ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 22, noviembre, 1944 (327).

³⁴ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 26, febrero, 1945 (057) lunes, Cuernavaca; 27, febrero, 1945 (058), martes, Cuernavaca.

De este modo, Renau trabajó al mismo tiempo con los murales de la Cantina y los bocetos para el salón de fiestas, actividades que logró desarrollar gracias a la colaboración de Manuela que le permitió avanzar en ambos proyectos, así que la dinámica entre estos fue la siguiente:

Entre Renau y yo hemos pintado esta mañana los ocho fondos de las viñetas de los días de la semana en la cantina. Manolita termina de pintar los letreros de la tercera serie de viñetas. Ayer terminé de pintar las letras de la tercera serie de cúpulas (Los atributos de los días de la semana) [...]. Renau ha estado pintando en las bóvedas de los astros. He pegado y clavado el papel en un bastidor para el proyecto del mural [...]. Esta mañana [del 7 de marzo] Renau y Yo hemos trabajado en las bóvedas [...]. Esta mañana [del 10 de marzo] ha pintado Renau en las bóvedas [...]. Ha terminado hoy [17 de marzo] Renau las bóvedas de las viñetas de los astros [...]. Hoy [20 de marzo] Renau ha dibujado las leyendas de la última serie de bóvedas, yo he ido pintando entre tanto algunas letras [...]. Esta mañana hemos preparado la rosa de los vientos para la bóveda central. Por la tarde yo he pintado letras y Renau ha hecho dibujos para el tema del lenguaje de las flores [...]. He terminado las leyendas de los últimos arcos. Renau ha dibujado algunos temas de las flores [...]. Yo he pintado la leyenda que lleva la rosa de los vientos.³⁵

De este modo, podemos observar que la participación de Manuela en la elaboración de los murales de la Cantina fue indispensable, puesto que su apoyo le permitió a Renau trabajar al mismo tiempo con otros proyectos. Cabe destacar que Manuela continuó con sus actividades artísticas entre las que se encontraba el libro de los trajes regionales mexicanos y en enero 1945, inició el mural *Las Sirenas* en el Hotel Macambo en Veracruz, propiedad de Suárez. Esta obra se conformó por tres paneles donde escenificó una sirena morena y otra rubia que cargaba a su hija, la cual se debía concluir el 18 de febrero del mismo año, y posteriormente ejecutó el caballete de los Medanos Duarte.³⁶ Sin embargo, la obra de *Las Sirenas* fue cubierto, al respecto Manuela escribió en su diario:

Esta tarde por primera vez sentí profunda amargura al ver que mis pinturas van a desaparecer. Tuve pena mirando a mi sirenita morena con su cola verde, tan graciosa y a la sirena rubia con su hijita en brazos. Por primera vez me parecieron buenas las cosas que pinté y he tenido ganas de llorar viéndolas ya tan casi borradas. Muchas cosas, ideas y planes se me han venido esta tarde a la cabeza mientras contemplaba la pared. Quise

³⁵ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 3, marzo, 1945 (063), sábado, Cuernavaca; 6, marzo, 1945 (066), martes, Cuernavaca; 10, marzo, 1945 (070), sábado, Cuernavaca; 17, marzo, 1945 (077), sábado, Cuernavaca; 21, marzo, 1945 (081), miércoles, Cuernavaca; 22, marzo, 1945 (082), jueves, Cuernavaca; 23, marzo, 1945 (083), viernes, Cuernavaca.

³⁶ *La construcción de los sueños...*, p. 181; Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 18, enero, 1945 (025); 7, febrero. 1945 (038); 18, febrero, 1945 (018); 20, febrero, 1945 (051).

venirme a la casita y escribir muchas de las cosas que he pensado, pero he optado por ponerme a pelar patatas y preparar la cena para todos.³⁷

Los motivos por los cuales *Las Sirenas* fueron borradas no lo mencionó Manuela, pero antes de esta obra ejecutó en marzo de 1944 otros murales en el Hotel Macambo, que para enero de 1945 se encontraban en mal estado debido a que la pintura se había desprendido por excepción de unas sirenas, las cuales restauró.³⁸ Cabe destacar que la obra más importante que realizó Manuela fue el libro de los trajes regionales mexicanos y mientras estaba en Cuernavaca se interesó en hacer otro sobre el peinado de las diferentes épocas y pueblos.³⁹

Por otra parte, el 10 de abril de 1945 Manuela pintó las últimas letras de la serie de *Los volcanes mexicanos*,⁴⁰ con lo cual se concluyeron los murales de la Cantina. Desafortunadamente no se cuenta con documentos que nos permitan conocer cuáles fueron los términos del contrato para este proyecto mural, tampoco se tiene información que advierta si Renau tuvo la libertad para seleccionar las temáticas o bien, si esta fue sugerida por Suárez. Además, no se conservan imágenes de toda la serie muralística que nos permita hacer un análisis a profundidad, sin embargo, se tienen los títulos o leyendas de las obras que se pintaron en cada bóveda, lo cual nos permite conocer, a groso modo, las temáticas de los murales de la Cantina del Casino de la Selva.

La primera serie de los murales de la Cantina corresponde a los *Signos de los doce meses del año, o zodiaco* (imagen 2) cuya terminología en griego es *zoidiakos* que significa un conjunto de criaturas, debido a que las civilizaciones antiguas utilizaban a los animales o bestias fabulosas para identificar las constelaciones. En este sentido, los griegos mezclaron sus propios mitos con la ciencia estelar de Babilonia y Egipto, con los cálculos geométricos para diseñar un zodiaco con símbolos más exactos, de modo que se colocaron en mapas las posiciones de todas las constelaciones visibles en una franja de 6° a cada lado del camino del sol. En el caso del zodiaco occidental se divide en 12

³⁷ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 18, enero, 1945 (b148).

³⁸ *La construcción de los sueños...*, p. 181; Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 18, enero, 1945 (025); 7, febrero, 1945 (038); 18, febrero, 1945 (018); 20, febrero, 1945 (051).

³⁹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 11, junio, 1944 (163); 6, marzo, 1945 (066), (c012), martes, Cuernavaca.

⁴⁰ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 10, abril, 1945 (101) martes, Cuernavaca.

segmentos iguales, cada uno está regido por el sol, la luna o un planeta, así como por un nombre y signo cabalístico simbólico.⁴¹ En este sentido:

[...] los astrólogos tradicionalmente trabajaban desde el punto en que la eclíptica cruzaba el horizonte del alba en el nacimiento. Utilizando las estrellas como base de referencia, creían que las posiciones y movimientos del sol, la luna y los planetas en ese momento formaban un patrón que influía en la composición mental y física de cada persona. Con diferentes emblemas e interpretaciones, pero con el mismo simbolismo subyacente, el zodiaco aparece en todas las grandes culturas del pasado.⁴²



Imagen 2: boceto del signo zodiacal de Capricornio para las bovedillas de la Cantina del Casino de la Selva. GAITÁN SALINAS, Carmen, “Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio”, *Investigaciones Feministas. Monográfico: Mujeres sujetos y objeto del arte de posguerra*, Vol. 9, núm. 1, 2018, p. 52.

Esta serie de los *Signos de los doce meses del año, o zodiaco*⁴³ hace alusión al estudio de las constelaciones de las civilizaciones antiguas de África, Europa y Medio Oriente que dieron origen al zodiaco. Esta temática se relaciona con la segunda serie de *Los veinte días del mes astrológico mexicano*,⁴⁴ que corresponde al Calendario Azteca que surgió de las observaciones astronómicas enfocadas en el inicio de nuestra era solar, tomando la secuencia del día y de la noche como unidad de tiempo y espacio para dar las dimensiones

⁴¹ TRESIDDER, Jack, *Diccionario de los símbolos*, México, Grupo Editorial Tomo, 2008, pp. 252-523.

⁴² TRESIDDER, *Diccionario de los símbolos*, p. 523.

⁴³ Esta serie fue la siguiente: Aries-Marzo; Tauro-Abril; Génesis-Mayo; Cáncer-Junio; Leo-Julio; Virgo-Agosto; Libra-Septiembre; Scorpio-October; Sagitarium-Noviembre; Capricornus-Diciembre; Acuaris-Enero; Piscis-Febrero. Archivo personal de coleccionista privado. *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

⁴⁴ Esta serie estaba compuesta por: Ocelotl-Tigre; Luautli-Águila; Coscauatli-Agulicho; Ollin-Movimineto; Tecpatl-Pedernal; Quiyahuitl-Lluvia; Xochitl-Flor; Cipactli-Serpiente; Ehecatl-Arce; Calli-Casa; Cuezpallin-Largartija; Cohuatl-Culebra; Micuiztli-Muerte; Uazatl-Venado; Tochtli-Conejo; Atl-Agua; Ytzuintli-Perro; Ozomatli-Mono; Valinatli-Volcadura; Acatl-Caña. Archivo personal de coleccionista privado, *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

del cosmos y el orden de la vida tanto privada como pública. Así que la Piedra del Sol cuenta con registros astronómicos, así como de la concepción del tiempo y el cosmos, además se relaciona con las prácticas sociales en torno a la religión y a la política. Es decir, este regía la vida cotidiana y el comportamiento de los aztecas, mientras los sacerdotes utilizaban las estelas para comunicar al pueblo la historia de los soles predecesores al quinto que correspondía al de su época.⁴⁵

En este sentido, la temática que Renau abordó en la segunda serie se relacionaba con la tercera que correspondía a *Los cuatro soles Aztecas*,⁴⁶ puesto que el Calendario Azteca explica el devenir del universo y el surgimiento del hombre, al mismo tiempo hace alusión al quinto sol, el cual, en la cosmovisión de los mexicas, creían que:

[...] antes de ésta hubo cuatro edades más, con características especiales, destruidas por cataclismos identificables con cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. Una de las edades, llamada Soles, fue destruida por inundaciones y por ello se la llama Sol del Agua: *Atonatiuh*. Otra fue destruida por fuertes Viento o *Ehecatonatiuh*. Una tercera pareció bajo una lluvia de fuego, por lo que se llama Sol de Lluvia de Fuego, o *Tletonatiuh*. Otra más desapareció por temblores de tierra y los hombres fueron devorados por occlotes o tigres, animal identificado con el elemento tierra, por lo que se llamó Sol de Tierra: *Tlalchitonatiuh*.⁴⁷

La historia de los cuatro soles se encuentra en el Calendario Azteca, los cuales están representados por la fecha del cataclismo que les dio fin. De este modo, Renau logró conectar las tres primeras series a través de la cosmovisión que cada cultura de la civilización antigua, tanto de Europa como de América, tenía sobre los astros que regían sus vidas. No obstante, la cuarta serie *Los monstruos vivientes que habitan en el fondo de los mares*⁴⁸ se aleja del estudio de los astros, ahora Renau expuso los animales marinos de grande dimensiones como las ballenas y aquellos de la mitología como las sirenas.

Los monstruos marinos no fueron una invención que surgió con el descubrimiento de América, sino que estos ya formaban parte del imaginario de las antiguas civilizaciones. En la mitología griega se encontraban extraños y peligrosos seres que

⁴⁵ SOTO TORRES, Maricela, *Calendario Azteca: regente del comportamiento social y creador del pensamiento cultural*, tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, pp. 15, 26-27.

⁴⁶ Los soles Aztecas eras: tigre, viento, lluvia y agua. Archivo personal de coleccionista privado, *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

⁴⁷ MORENO DE LOS ARCOS, Roberto, "Los cinco Soles Cosmogónicos", *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Vol. 7, 1967, p. 187.

⁴⁸ Esta serie se conformaba por: la sirena, el tritón, el leviathan, la serpiente de mar, el kraken, el pulpo gigante, el pez monje, el caballo de mar, la ballena, el cacmalote, el delfín, el norval, el tiburón, el pez espada, el pez sierra y el argonauta. Archivo personal de coleccionista privado, *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

poblaban los mares, que pasaron a través de los siglos, además, estos monstruos tenían una identidad e individualidad que fueron perdiendo poco a poco. Así pues, los seres más famosos contaban con un nombre propio e incluso con una historia de su génesis, que se fueron perdiendo durante la Edad Media y Moderna. Por ejemplo, las sirenas no eran monstruos acuáticos, pero con el paso del tiempo se fueron dotando de aletas y escamas.⁴⁹

En este sentido, el descubrimiento del Nuevo Mundo trajo a los monstruos que antes se situaban en los confines del mundo oriental y europeo, así, por ejemplo, “Las sirenas, entendidas como nereidas, también fueron un mito que estuvo presente en el nuevo continente desde el principio. Así, ya el miércoles 9 de enero de 1493, se recogía en el *Diario de a bordo* lo siguiente: <<El día pasado, cuando el Almirante iba al Río de Oro, dijo que vido tres sirenas que salieron bien alto del mar. Pero no eran tan hermosas como las pinturas [...]>>”. Los tritones igualmente se llegaron a ver en el territorio americano, como muestran los testimonios de Fernando de Oviedo de los navegantes que afirmaron haber visto alguno. “Asimismo, este cronista confesaba haber leído sobre tales seres y admitía su existencia considerándolo pescados o generaciones de peces con semejanzas al hombre. La base de estas lecturas sería Plinio,⁵⁰ lo que demuestra [...] el traslado de las historias clásicas al Nuevo Mundo”.⁵¹

Por otra parte, Renau en la serie correspondiente a *Los planetas del sistema solar*,⁵² nuevamente retomó la temática de la astrología, pero solamente representó ocho planetas. El interés del ser humano por observar el firmamento ha sido desde la Antigüedad, de ahí que se han interesado en el estudio del cosmos. A través de la observación de las estrellas errantes los griegos, por ejemplo, creyeron que se trataba de dioses, esto llevó al análisis de esas luces que se movían en el cielo nocturno y surgieron teóricos importantes que dieron las primeras aportaciones en relación al sistema solar y la forma de la tierra como: Apolonio de Perge diseñó un modelo matemático para explicar

⁴⁹ CAMINO CARRASCO, Marina, “Los monstruos marinos en Plinio el Viejo”, *El mar en la Historia y en la Cultura*, Alberto Gullón Abao, et. al. (Editores), España, Universidad de Cádiz, 2013, pp. 150-152.

⁵⁰ Entre las obras literarias de Plinio encontramos *Naturalis Historia* que se compone de 37 libros, es una obra enciclopédica en la que se intenta recoger los conocimientos de la época sobre la historia natural, siendo el libro IX el que corresponde a los animales acuáticos. En este Plinio recopiló un total de 170 animales acuáticos que al mismo tiempo los dividió en tres: marinos, de ríos y estanques. CAMINO CARRASCO, Marina, “Los monstruos marinos en Plinio el Viejo”, *El mar en la Historia y en la Cultura*, Alberto Gullón Abao, et. al. (Editores), España, Universidad de Cádiz, 2013, pp. 145-146.

⁵¹ FLORES DE LA FLOR, “Los monstruos en el nuevo mundo”, pp. 40 y 42.

⁵² Los planetas que pintó fueron: Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Jupiter, Saturno, Urano y Neptuno. No escenificó a Plutón seguramente por el espacio de las bóvedas ya que probablemente rompería con la estructura que tenía planeada. Archivo personal de coleccionista privado, *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

el movimiento de los planetas; Hiparco registró las posiciones y magnitudes de algunas estrellas, derivó la distancia entre la tierra y la luna; Ptolomeo elevó el sistema geocéntrico con epiciclos y deferentes, modelo que predominó por varios siglos.⁵³ Estos conocimientos fueron heredados a nuevas generaciones como fue el caso de los árabes, quienes desarrollaron una serie de palabras para nombrar algunas estrellas y Al Battani, estudió el avance del apogeo del Sol.⁵⁴ Cabe mencionar que:

Muchos siglos antes que los griegos, los egipcios y los mesopotámicos habían identificado y dado nombre a los cinco planetas visibles. Los egipcios los conocían como “las estrellas que no descansan”. Dieron diversas denominaciones a cada uno de ellos, pero parece claro que se referían a uno concretamente en cada caso. Hay indicios de que identificaron a Mercurio en el crepúsculo matutino con el del vespertino en época bastante temprana, quizá en el segundo milenio (a.C.). En cuanto a Mesopotamia, en la colección de presagios *Enuma Anu Enlil* (anterior al 900 a.C) figuran diversos nombres de los cinco planetas, conocidos como “las ovejas salvajes”, y cálculos simples de sus épocas de visibilidad y de las retrogradaciones de los planetas Marte, Júpiter y Saturno. Sin embargo el desarrollo de teorías matemáticas para la predicción precisa de sus efemérides no se produjo hasta el florecimiento de la astronomía mesopotámica en la época persa que, por lo tanto, precedió al desarrollo de la griega.⁵⁵

Esto demuestra que las antiguas civilizaciones al contemplar el cielo por las noches identificaron y descubrieron cuerpos luminosos que permitieron el desarrollo de los primeros estudios astrológicos, los cuales posteriormente tuvieron contacto con otras culturas que dieron aportaciones novedosas en la astrología. De modo que la observación del cielo nocturno ha sido fundamental para la evolución cultural de todas las civilizaciones de la Antigüedad, no solamente en la europea, africana y asiática, sino también en las mesoamericanas, ya que a través de la observación del firmamento crearon conceptos celestes que se implementaron en el ámbito de lo civil y lo religioso, dando como resultado un sistema calendárico que dio orden a la sociedad precolombina.⁵⁶

De modo que Renau asoció el tema de *Los planetas del sistema solar* con el de *Los veinte días del mes astrológico mexicano*, debido a que los planetas tuvieron una influencia en el calendario de las culturas prehispánicas de México, pues al identificar el periodo orbital del planeta Venus que denominaron la gran estrella, *Huei Citlalin* en náhuatl o *Noh Ek* en maya yucateco, que alcanzó el valor de 584 días, periodo y sus

⁵³ LÓPEZ-GÓMEZ, Fernando Francisco, “Panorama histórico del estudio de los planetas del sistema solar”, *La Colmena*, núm. 92, Universidad Autónoma del Estado de México, 2016, pp. 94 y 100.

⁵⁴ LÓPEZ-GÓMEZ, “Panorama histórico...”, pp. 100-101.

⁵⁵ PLANESA BIGAS, Pere, “La idea de planeta a lo largo de la historia”, *Anuario del Real Observatorio*, Gobierno de España, Ministro de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, 2007, pp. 395-396.

⁵⁶ GALINDO TREJO, Jesús, “La astronomía prehispánica en México”, *Anuario del Real Observatorio*, Gobierno de España, Ministro de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, 2006, pp. 1-2.

múltiplas se encuentra registrado en el código de Dresden los mayas. En el caso de los mixtecos, como el Borgia y el Vaticano, se encuentran las estaciones características de este planeta, además en Tenochtitlan existió un templo dedicado a Venus llamado *Ilhuicatitlan*, mientras Quetzalcoatl era identificado como la Estrella de la mañana y Xolotl como la de la tarde, las cuales son las dos etapas en las que de Venus se puede observar.⁵⁷

La serie de los murales de las bóvedas de la Cantina del Casino de la Selva concluyeron con el tema de *Los volcanes mexicanos*,⁵⁸ destacando los más importantes. Los primeros reportes que se tienen sobre los volcanes de México aparecieron en los códigos Telleriano-Remensis, Durán y Vindobonesis, donde se registró la actividad del Pico de Orizaba y del Popocatepetl, respecto a este último ocurrieron en las siguientes fechas: 1363, 1509, 1512 y 1519-1528.⁵⁹ No obstante, el 20 de febrero de 1943 se suscitó la catástrofe del volcán del Parícutín, la cual provocó que los habitantes de las regiones afectadas dejaran sus pueblos para buscar refugio en otros sitios, tal fue el caso de San Salvador Combutzio, que fueron trasladados a la ex hacienda de Caltzontzin el 10 de junio de 1943, dando origen a una nueva comunidad.⁶⁰

Un año después de la erupción del volcán Parícutín, Renau había comenzado a trabajar en los murales del Restaurante Lincoln y posteriormente, en las series para la Cantina del Casino de la Selva. Sin embargo, las temáticas de estas obras no mostraron una visión marxista, socialista, antimperialista y antifascista, tampoco estaban acorde a un discurso que exaltara a los héroes y nacionalidad mexicana, ni presentaron rasgos indigenistas, culturales e históricos del país, no mostraron las contradicciones sociales ni hicieron una denuncia ideológica de los grupos en el poder, elementos que caracterizaron al movimiento muralista mexicano. No obstante, Renau escenificó la cosmovisión de las antiguas civilizaciones de Europa y Mesoamericanas, para lo cual se documentó, ya que

⁵⁷ GALINDO TREJO, “La astronomía prehispánica en México”, 2006, p. 6.

⁵⁸ Los volcanes de México fueron los siguientes: Popocatepetl, Yxtaciatl, Pico de Orizaba, Nevado de Colima y Toluca, el Cofre de Perote, el Jorullo y el Parícutin. Archivo personal de coleccionista privado, *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

⁵⁹ MACÍAS, José Luis, “Geología e historia eruptiva de algunos de los grandes volcanes activos de México”, *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana. Volumen conmemorativo del Centenario*, Tomo, LVII, núm. 3, 2005, p. 380; MONTERO-GARCÍA, Ismael Arturo, “Arqueología e Historia de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, México”, *Revista de Arqueología Americana*, núm. 34, 2016, pp. 193 y 198.

⁶⁰ GARCÍA NARANJO, Francisco, “Una sociedad en tránsito San Salvador Combutzio Parícutin. Hoy Caltzontzin, 1943-1990”, Francisco García Naranjo (Coordinador), *De San Salvador Combutzio Parícutin a Caltzontzin historia local, memoria y cultura*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morevallado Editores, 2014, pp. 96-97.

debía tener un amplio conocimiento de los temas que iba a representar para darles un sentido más realista.

Las temáticas de las series muralísticas de la Cantina del Casino de la Selva no cuentan con elementos característicos del muralismo mexicano, pero forman parte de la obra mural de Renau del periodo que paso en México y que poco conocidos. Sin embargo, la obra mural más importante que pintó el valenciano en territorio mexicano fue *España hacia América*, que probablemente corresponde al segundo grupo de propuesta que había presentado a Suárez, como se señaló anteriormente, la cual se ejecutó en el salón de fiestas. En un principio se tenía planeado que Renau pintara todos los muros de este conjunto arquitectónico, pero se no se logró concretar el proyecto debido a una serie de complicaciones.

Cabe destacar que al concluir las obras correspondientes de la Cantina del Casino de la Selva, Renau comenzó a trabajar en el mural de *España hacia América* y al mismo tiempo, con tres proyectos murales efímeros: el primero se realizó para la exposición del Pabellón de la Compañía de Luz Fuerza Motriz que se inauguró el domingo 7 de abril de 1946, como se ha señalado anteriormente, el cual fue de “dos metros y pico de dibujos y composiciones”.⁶¹ El segundo fue una serie conformada por un total 25 murales publicitario de 1.20 por 1.80 metros para el Fraccionamiento Veracruz, el cual se ubicaba a un costado de la avenida Veracruz, cuyas viviendas eran residencias lujosas para un sector social de altos recursos.⁶² Finalmente, el 19 de abril de 1948 la Cámara de Electricidad solicitó a Renau un mural para una exposición, entregando la propuesta el 30 de ese mismo mes y recibió un pago de 2,000 pesos y al concluir el trabajo cobró 6,000 pesos restantes.⁶³

En relación al proceso de la elaboración del proyecto para Cámara de Electricidad, Manuela escribió en su diario: “Renau ha estado pegando piezas para solucionar lo

⁶¹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 27, febrero, 1946 (058) miércoles, Mixcoac.

⁶² VILLANUEVA OLMEDO, Minerva, “La expansión urbana de Xalapa en la primera mitad del siglo XX. Apuntes para la historia de su urbanización”, *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, Universidad Veracruzana, 2007, p. 147. Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 27, febrero, 1946 (058) miércoles, Mixcoac; 3, abril, 1946 (094) miércoles, Mixcoac; 2, enero, 1947 (002) jueves, Mixcoac; 22, enero, 1947 (022) miércoles, Mixcoac; 23, enero, 1947 (023) jueves, Mixcoac; 11, febrero, 1947 (042) martes, Mixcoac; 13, febrero, 1947 (044) jueves, Mixcoac.

⁶³ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 19, abril, 1948 (110), lunes Mixcoac; 30, abril, 1948 (121), viernes, Mixcoac; 3, mayo, 1948 (124), lunes, Mixcoac; 24, mayo, 1946 (145), lunes, Mixcoac.

concerniente al trabajo de la Cámara de Electricidad [...] serruchado las planchas de Mesonitte para el mural [...] Hemos empezado Ruy y yo a pintar de blanco el Masonitte para el mural de la Electricidad [...] Más de doce horas llevo pintando hoy en el mural y lo peor es que tengo que trabajar arrodillada encima de las planchas”.⁶⁴ Para el 24 de mayo de 1946 trasladaron a la exposición las láminas grandes del mural y al día siguiente, Renau y Ruy llevaron en taxi lo que faltaba de las pinturas.⁶⁵ En relación a la exposición Manuela señaló que: “Renau y yo con los cuatro niños grandes más David y Angélica Antón hemos ido a ver la exposición de la electricidad [...]”.⁶⁶

V.3.- José Renau y el proceso del mural *España hacia América* en el ex-salón de fiestas del Casino de la Selva

Al terminar Renau de trabajar en el mural *Retrato de la burguesía* con Siqueiros, había tenido algunas comisiones muralísticas sin gran trascendencia, como se ha señalado anteriormente, hasta que pintó *España hacia América* o también conocido como *Nacimiento de la Hispanidad* que fue su obra más importante en México. Esta pintura se inició en febrero de 1946 en la antigua Sala de Juegos del Casino de la Selva, cubriendo una superficie de 28.60 x 11.25 metros donde Renau jugó con la luz y la sombra dando una armonía entre los colores.⁶⁷ Este proyecto probablemente formaba parte, como se mencionó, del segundo grupo de la propuesta que había diseñado para las series de la Cantina. En mayo de 1946, Renau se encontraba en la casa de Mixcoac en ciudad de México haciendo los dibujos de retratos de españoles para la el mural de Cuernavaca.⁶⁸

⁶⁴ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 6, mayo, 1948 (127), jueves, Mixcoac; 7, mayo, 1948 (128), viernes, Mixcoac; 8, mayo, 1948 (129), sábado, Mixcoac; 13, mayo, 1948 (134), jueves, Mixcoac.

⁶⁵ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 25, mayo, 1948 (146), martes, Mixcoac; 26, mayo, 1948 (147), miércoles, Mixcoac.

⁶⁶ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 24, mayo, 1946 (145), viernes, Mixcoac.

⁶⁷ RENAÚ BERENGUER, Alejandro (Editor), *Nacimiento de la Hispanidad*, México, Lid Impresores S. A de C. V., 1995, p. 11; Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Naturaleza temática y técnica de las pinturas murales de José Renau, en muro de realización en el Hotel de la Selva, en Cuernavaca, Mor”.

⁶⁸ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 27, mayo, 1948 (148), jueves, Mixcoac; 28, mayo, 1948 (149), viernes, Mixcoac; 29, mayo, 1948 (150), sábado Mixcoac.

Cabe destacar que mientras Renau trabajaba en el mural de *España hacia América*, la empresa Grovas Films, en septiembre de 1946, le ofreció 2,000 pesos por el contrato de exclusividad que se firmó en octubre del mismo año.⁶⁹ De modo que el valenciano no se dedicó únicamente a pintar el mural para el salón de fiestas del Casino de la Selva, sino que realizó otras actividades al mismo tiempo, por ejemplo, diseñar carteles cinematográficos.

En ese sentido Renau ejecutó de 1946 a 1948 encontramos el de Tin-Tan, probablemente de la película *Hay muertos que no hacen ruido*, cuyas letras estuvieron a cargo de Manuela mientras Renau trabajaba en el boceto para el cartel *Del Imperio*, además elaboró *La vorágine*, *Abismo de amor* y *Cartas Marcadas* y escribió artículos para las revistas *Las Españas* y *Nuestro Tiempo*.⁷⁰ Para cumplir con estos encargos, Renau trabajaba por las mañanas y por las noches, al respecto su esposa señaló que: “todo el día en el mural y por la noche ha comenzado dos carteles para Grovas [...] trabaja de día en el mural y de noche en el cartel de La Vorágine [...] Renau ha pasado la mañana escribiendo y por la tarde con Ruy ha estado fijando el dibujo en el mural [...] Renau ha pintado en la mañana en el mural y esta noche ha comenzado la repetición del cartel de la película Las Puertas del Presidio”.⁷¹

Por otra parte, la familia Renau-Ballester se mudó al casino el 23 de diciembre de 1948, cuyas pertenencias eran tan numerosas que se tuvo que contratar dos camiones para el traslado, sin embargo, la mudanza no se hizo en un solo viaje sino de forma gradual⁷² (imagen 3). Se establecieron en cuatro bungalows, cada uno contaba con dos habitaciones y un baño que estaba unidos en un bloque: en el primero se encontraba la cocina, comedor y cuarto de la *yaya*, como le decían a la abuela; en el segundo estaba la biblioteca y habitación de Renau y Manuela; el tercero eran las habitaciones de Ruy, Totli, Pablo, Julia y Teresa; finalmente, el cuarto tenía diferentes funciones, ya que podía servir de

⁶⁹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 5, septiembre, 1946 (249), jueves Mixcoac; 3, octubre, 1946 (277), jueves, Mixcoac.

⁷⁰ “La obra de Josep Renau sigue viva”, *El Herald*, <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1217758-468/la-obra-de-josep-renau-sigue-viva?mainImg=2> [consultada el 17 de junio de 2019]; Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 25, julio, 1946 (207), jueves, Mixcoac; 26, julio, 1946 (208), viernes, Mixcoac; 31, octubre, 1946 (305), jueves, Mixcoac; 31, octubre, 1947 (305), viernes, Cuernavaca; 30, julio, 1948 (212), viernes, Cuernavaca; 21, julio, 1949 (a203), jueves, Cuernavaca.

⁷¹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 2, enero, 1948 (002), viernes, Cuernavaca; 30, julio, 1948 (212), viernes, Cuernavaca; 10, agosto, 1949 (a223), miércoles, Cuernavaca; 3, octubre, 1949 (a277), lunes, Cuernavaca.

⁷² Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 23, diciembre, 1948 (358), jueves, Cuernavaca.

estudio o de cuarto oscuro.⁷³ El tiempo que paso la familia Renau Ballester alojados en el Casino fue hasta que Renau concluyó *España hacia América* -proyecto que se componía de otros temas en relación a México y España como veremos más adelante- y había comenzado a trabajar en *México moderno*, sin embargo, no se llevaron a cabo por una diferencia entre Suárez y el valenciano.



Imagen 3: La familia Renau-Berenguer en Cuernavaca, México, 1951.
 AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Un arte valenciano en América. Exilio y emigración*, España, Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992, p. 51.

La propuesta mural para el salón de fiestas no se llegó a realizar totalmente, Renau únicamente concluyó la primera sección correspondiente a la historia de España hasta la conquista de América, debido a que tuvo algunos desacuerdos con Manuel Suárez que no son muy claros. La familia Renau-Ballester habían recibido la notificación de abandonar el Casino de la Selva unos 10 u 11 días antes que desalojados por motivos de una huelga, así que el lunes 24 de agosto de 1953 se mudaron a una casa localizada en la calle Morelos número 155.⁷⁴ Sobre este acontecimiento, Ruy mencionó a Fernando Bellón que:

[...] el contrato, no sé si escrito u oral, que mi padre acordó con Don Manuel Suárez, disponíamos [...] de cuatro bungalow y, por tanto, no teníamos que pagar alquiler, sí se tiene que pagar comida, ropa, escuela, diversiones, etcétera, y si se tiene en cuenta que éramos ocho de familia [...], mis padres tuvieron que arrimar el hombro y siguieron

⁷³ BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, p. 347.

⁷⁴ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 25, agosto, 1953 (d046), martes, Cuernavaca.

haciendo carteles, ilustraciones y publicidad médica y de la otra [...]. Pero la buena vida se acabó abruptamente. Un día que yo regresaba de DF, junto con un amigo, llegué al Casino de la Selva y pedí al portero que me abriera la reja. En lugar del portero apareció un sujeto bajo y fornido [...], que me dijo que no podía entrar puesto que los trabajadores habían estallado en huelga. Los trabajadores del hotel que yo recuerdo, eran tres o cuatro jardineros, otros tantos vigilantes y el portero y su familia [...] le dije al sujeto que yo vivía ahí, con mi familia. Entonces me respondió que la familia tenía que salir del hotel a la mayor brevedad posible, puesto que los trabajadores no estaban dispuestos a deponer su actitud. Me parece bien, le dije, pero el caso es que yo soy parte de esa familia que está encerrada y creo que podría ayudar a su traslado. Al cabo de unos minutos [...] me dejó entrar [...], sólo para comprobar que era cierto, que teníamos que desalojar el hotel [...] ese día, tras encontrar un camión de mudanzas, nos vimos obligados a salir a trancas y barrancas, sin tener un lugar a donde ir [...]. El asunto de la “huelga” organizada por cuatro [trabajadores] resultó muy confuso. Aunque no había pruebas fehacientes todo parecía indicar que don Manuel Suárez tuvo algo que ver con la bronca, es decir, que fue una maniobra para echarnos del hotel [...]. El mural ya estaba terminado pero creo que había el proyecto de pintar otros dos paneles laterales [...]. Lo único que sé de cierto es que y no hubo más contacto entre mi padre y don Manuel.⁷⁵

La versión oficial sobre el desalojo de la familia Renau Ballester de las instalaciones del Casino de la Selva, se podría decir, fue por motivos de la huelga, la cual no ha sido del todo creíble. En este sentido, Alberto Forment sugiere que la expulsión se pudo deber a “presiones políticas propias de la guerra fría, sobre Suárez. Es decir, le forzaron a que se quitara de encima a un comunista”.⁷⁶ Recordemos que para esta época Renau había comenzado a trabajar en *The American Way of Life*, donde hizo una crítica al capitalismo, así que probablemente esta serie de fotomontajes y la posición ideológica de Renau fueron algunos motivos por lo que Suárez terminó rompiendo relaciones con el valenciano.

No podemos descartar la idea de que, a Suárez, probablemente, no le agradaban las reuniones que tenía Renau en el Casino de la Selva, donde se abordaban temas sobre la situación de España y asuntos políticos, lo que pudo provocar el desalojo de la familia Renau Ballester, así como la suspensión de las pinturas murales. Entre los asistentes a las tertulias se encontraban: Ángel Gaos, José Gaos, el Dr. José Puche, Max Aub, Antonio Rodríguez Luna, Juan Marichal, Miguel Prieto, Juan Gil-Albert, Antonio Deltoro, Ignacio Mantecón, Luis Buñuel, Enrique Climent, José María y Candido Rancaño, Juan Rejano, Rodolfo Halfter, León Felipe, José Bergamín, Manuel Altolaguirre y Arturo Souto.⁷⁷ No

⁷⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 353-355.

⁷⁶ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 356.

⁷⁷ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “Los murales de José Renau en el Casino de la Selva: herencia española”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Memoras del 2º Encuentro Internacional de Pintura Mural. Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, núm. especial, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, pp. 522-523.

obstante, tampoco podemos pasar por alto el hecho de que los negocios de Suárez estaban pasando por una crisis, sobre este tema Renau escribió:

[...] anteayer me trajo Candela la noticia de que los asuntos de don Manuel andan muy mal. Me dijo que corren rumores de que está intentando vender o traspasar muchos de sus negocios, hasta el extremo que se dice que la Eureka ya no es suya. Sin que mi ánimo esté demasiado dispuesto a creer estas cosas en toda la gravedad que les presta el chisme, hace meses que ya me huelo yo que, aparte de la situación de crisis general en los negocios, hay algo más particular en la situación de don Manuel [...].⁷⁸

De este modo, los problemas financieros pudieron ser una de las causas para no continuar con el proyecto mural tan ambicioso que se tenía planeado llevar a cabo en los cuatro muros en el salón de fiestas del casino, debido a que esto era una inversión y no una ganancia. Pero, ¿por qué Suárez suspendió la ejecución de las pinturas y desalojó a la familia Renau Ballester hasta 1953? Si el rumor sobre la crisis económica fue en 1947, así que es poco probable que los conflictos que se dieron entre Suárez y Renau fueran por este motivo, ya que se concluyó *España hacia América* sin problema en 1951 y en ese mismo año había comenzado a trabajar en *México moderno* dejaron las instalaciones del Casino de la Selva.

Por otra parte, Eva Maria Thieles, quien fue alumna de Renau en la República Democrática Alemana, asegura que el valenciano le contó que el motivo por el cual no terminó de pintar el resto de los murales en el Casino de la Selva, se debió a una disputa con la dirección del hotel a causa del boceto de la último muro.⁷⁹ Pero esta versión es poco probable, puesto que Renau le entregaba reportes a Suárez del proceso del mural y redactó un documento en el que indicaba las temáticas de cada muro y la relación entre ellos. Esta información la retomó Ceferino Palencia que se publicó en 1949 el artículo “Los murales de José Renau en Cuernavaca” en *Novedades: México en la cultura*, de modo que se tenía conocimiento y aprobación de la propuesta muralística que Renau estaba desarrollando en el ex-salón de fiestas del Casino de la Selva.

Lo que es un hecho es que Renau en julio de 1951 tuvo un enfrentamiento con el administrador, que era catalán y franquista, a causa de la portería al punto que Manuela tuvo que escribir y llamar a Suárez en los meses siguientes para aclarar esa situación.⁸⁰ Desafortunadamente no se cuenta con información que nos permitan conocer en qué

⁷⁸ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca, 31 Mayo 1947”.

⁷⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 356.

⁸⁰ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 14, julio, 1951 (a196), sábado, Cuernavaca; 21, julio, 1951 (a203), sábado, Cuernavaca; 2, agosto, 1951 (a215), jueves, Cuernavaca.

consistió ese conflicto, probablemente pudo estar relacionado con el auto que habían adquirido Renau. Así que podríamos considerar que la causa del conflicto entre Renau y Suárez no fuera la temática de los murales, prueba de ellos es que *España hacia América* no se mandó cubrir ni modificó, además, como se ha venido señalando, había comenzado a trabajar en el mural *México moderno*.

Para el mes de abril de 1951, Renau ya estaba preparando el tablero para el boceto de *México moderno* y en los días siguientes, Manuela estuvo trabajando por las mañanas en la obra⁸¹ y también en ocasiones Ruy colaborara en la pintura. La participación de Manuela consistió en trasladar al muro previamente cuadriculado el dibujo de la maqueta con carbón que era un material más maleable y rápido para realizar las formas que se quieren, posteriormente a pintar sobre el papel y en color sepia todas las figuras, mientras Ruy se encargaba de mezclar anilinas y mover el andamio.⁸² Sobre este tema, Manuela escribió:

He trabajado en la ampliación del mural de la izquierda que Renau ha dejado dibujada [...] He trabajado en la ampliación y he pasado un rato haciendo pruebas de color en las telas [...] Renau está dibujando en el proyecto del mural Frontal [...] Renau ha estado trabajando en el proyecto del mural de México Moderno [...] Ruy y yo hemos preparado la cuadrícula del mural de México Moderno. Hemos estado en el andamio y por ser la primera vez me he sentido algo acobardada, pero lo he disimulado por Renau [...] Hoy a las diez y media he comenzado a dibujar en el mural del México Actual. Renau lo había dejado todo a punto. Anoche acababa el trozo del boceto que yo había de dibujar hoy.⁸³

La colaboración de Manuela y Ruy permitieron a Renau continuar trabajando en los otros bocetos del proyecto mural, así como en otras labores relacionadas la publicidad. El primer esquema que realizó Renau para *México moderno*, también conocido como *El sueño de México*, fue en 1947 que se componía de los siguientes elementos: los retratos de Hidalgo, Morelos, Juárez y Cárdenas; esculturas monumentales y andamios; refugiados españoles; pueblo mexicano y monumentos arquitectónicos coloniales; fisionomía nacional femenina; tipos mexicanos varios (niños, mujeres, hombres); montañas y rocas; nubes; volcanes; instalaciones industriales; figura de mujer desnuda

⁸¹ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 6, abril, 1951 (a097), viernes, Cuernavaca; 10, abril, 1951 (a101), martes, Cuernavaca; 24, abril, 1951 (a115), martes Cuernavaca; 27, abril, 1951 (a118), viernes, Cuernavaca.

⁸² BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 353; Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, "Pueda encontrar en él un plan y descanso. Tengo que sujetarme al siguiente plan".

⁸³ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 24, mayo, 1951 (a145), jueves, Cuernavaca; 26, mayo, 1951 (a147), sábado, Cuernavaca; 26, junio, 1951 (a178), martes, Cuernavaca; 11, julio, 1951 (a193), miércoles, Cuernavaca; 12, julio, 1951 (a194), jueves, Cuernavaca; 13, julio, 1951 (a195), viernes, Cuernavaca.

con rebozo; maguey; cabello; danza de la muerte y el diablo; manifestación popular; monumento a la Revolución y pintura mural mexicana.⁸⁴

Este primer esquema del mural *El sueño de México* (imágenes 4-5) lo diseñó Renau en mayo de 1947 y se dividiría en tres secciones: izquierda, central y derecha. La primera zona se encontraría compuesta por nubes lloviendo, un paisaje de montañas quebradizas, un pueblito mexicano, danzantes y un maguey. En el registro central se localizaría en parte superior un “volcán con nieves eternas de donde mana el agua que forma la mitad superior de la cabellera de la figura”⁸⁵ de una mujer desnuda que corresponde a la imagen principal de la composición, localizada entre la ventana circular y el marco de la puerta. Debajo de ella se presentaría “un primer plano de obreros trabajando en unas máquinas y en el fondo como andamiajes de una ciudad fabril en construcción”.⁸⁶ En la parte izquierda se advierte el brazo de la fémica que sostiene el sol y descienden hacia los campos de petróleo, las fábricas e instalaciones industriales, algunos rascacielos, el arco atril de exconvento de Tepoztlán y debajo de él, una mujer con rebozo y los brazos abiertos, niños mexicanos con banderines de España y México, finalmente los refugiados españoles que van entrado al territorio mexicano maltrechos, heridos y extenuados.⁸⁷



Imagen 4: Muro donde se pintaría *El sueño de México*. Mural España hacia América obras acabadas y bocetos, Cod. 1.1.5, Sig. 73/4.2. Archivo Fundación Josep Renau

⁸⁴ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Las partes”.

⁸⁵ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Las partes”.

⁸⁶ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Las partes”.

⁸⁷ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “El Sueño de México. Primer esquema, mayo, 1947”.

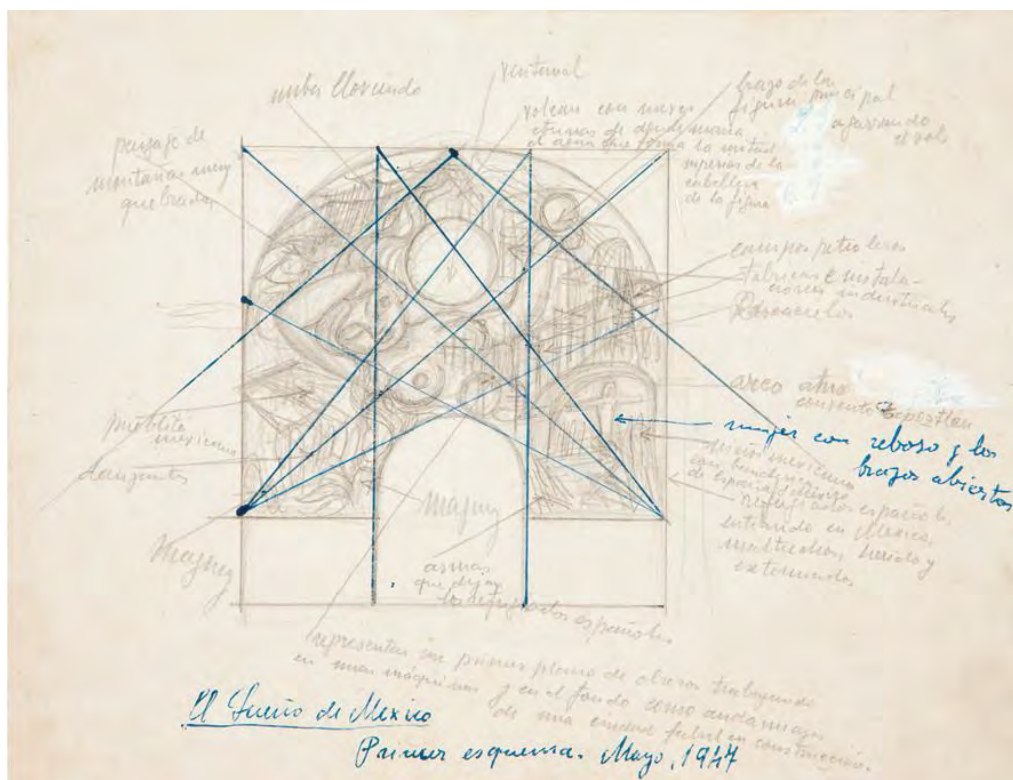


Imagen 5: *El sueño de México*, Primeros esquemas mayo, 1947. Archivo personal de coleccionista privado.

Cabe señalar que la obra *El sueño de México*, Renau había comenzado a trabajar en los bocetos que quedaron inconclusos, referente a los rostros de Hidalgo, Morelos y Juárez, así como de la infraestructura de una fábrica. También quedó pendiente la cuadrícula de la zona superior izquierda correspondiente a las nubes, montañas y volcanes, el brazo y parte de la cabellera de la figura femenina. Por otra parte, la idea que tenía Renau para el mural *Amalgama de las dos culturas*, correspondía al tercer muro, donde pretendía escenificar la cultura americana y europea desde un enfoque histórico que permitía observar las diferencias entre sí y que al final, aparecerá consumando la conquista y el de la consubstanciación física y espiritual de los dos pueblos,⁸⁸ como se mencionó anteriormente.

De modo que la composición temática del mural *Amalgama de las dos culturas*, probablemente Renau mostraría el encuentro entre las civilizaciones mesoamericanas y España que, a través del proceso de conquista y de colonización dio origen al México

⁸⁸ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, "Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, "Naturaleza temática y técnica de las pinturas murales de José Renau, en muro de realización en el Hotel de la Selva, en Cuernavaca, Mor".

moderno. Es decir, Renau en lugar de exponer un discurso enfocado en la hispanofobia característico del muralismo mexicano, escenificaría una representación del sincretismo que se desarrolló con el encuentro de estas dos culturas que dio origen al México de siglo XX. Seguramente este asunto se podría relacionar con el tema de la conquista de *España hacia América*, donde Renau tampoco buscó representar este acontecimiento solamente desde una visión violenta, destructiva y de muerte de las culturas prehispánica, como veremos más adelante.

Po otra parte, el segundo muro correspondiente a la cosmología y mitología de las civilizaciones mexicanas en contraste con la misticorracional de la civilización clásica española, nunca se llevó a cabo ni se realizaron los esquemas. Esto probablemente se debiera a que Renau estaba trabajando en el mural *México moderno* cuando rompiera relaciones con Suárez, quien en 1959 contrató al artista mexicano José Reyes Meza que pintó al fresco los tres muros que estaban pendientes, así como la bóveda de cañón corrido, concluyendo en 1962. Sin embargo, para no romper con la secuencia temática que Renau había propuesto en un inicio, Meza la retomó como referente,⁸⁹ pero el estilo estético, técnica y composición de estas obras contrastan con *España hacia América*.

En relación a la colaboración de estos dos pintores en el Casino de la Selva, Casariego mencionó en el periódico *ABC de Madrid*, que Manuel Suárez quiso dejar en esas pinturas murales: “de tan alta calidad estética y descriptiva, de lo que es y de donde viene la nacionalidad mejicana y del futuro que le cabe desempeñar. Para ello pudo reunir a dos grandes artistas puros que fuesen capaces de desarrollar con sus pinceles ese gran proceso histórico. Y esos artistas, jóvenes, entusiastas, a quienes se brindaba la ocasión de hacer una obra “perenne”, una de esas obras que ‘quedan’”.⁹⁰

A partir de lo anterior, podemos advertir que el conflicto que se dio entre Suárez y Renau, probablemente no se debió a causa de las temáticas del proyecto mural que el valenciano había planteado debido a que Meza las retomó para hacer su propuesta. Cabe mencionar, que al concluir *España hacia América* Suárez no mandó cubrir ni modificar esta obra, esto demuestra que estaba complacido con la pintura de Renau. Seguramente

⁸⁹ Entrevista a coleccionista privado, realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

⁹⁰ CASARIEGO, J. E., “Lección de historia y de arte en Cuernavaca. Junto a la casa de Hernán Cortés, la más fiel interpretación de España y de México”, *ABC de Madrid*, marzo, 1960.

no se conocerá cuál fue el verdadero motivo por el cual Renau y Suárez rompieron relaciones, tanto laborales como amistosas.

V.4.- Un mural con historia: *España hacia América* de Renau en Cuernavaca

La obra mural más importante que pintó Renau en México fue *España hacia América*; para su elaboración primeramente tuvo que hacer una serie de bocetos, esquemas, retratos de personajes, escenas de batalla, vestimentas entre otros elementos que se ajustaron a la historia que se buscaba escenificar en la obra. Finalmente se hizo una maqueta en carboncillo cuidadosamente cuadriculada que posteriormente se pasaría al muro,⁹¹ esta técnica también se utilizó en el mural *Retrato de la burguesía*, cuya maqueta estuvo a cargo de Pujol y Arenal, como se mencionó anteriormente. Cabe mencionar que el uso de las maquetas Renau las continuó utilizando en los murales que realizó posteriormente en la República Democrática Alemana, llegando a desarrollar nuevas técnicas que le permitieran una mejor relación entre la obra, el espacio y el espectador.

En el caso de la elaboración del mural de *Retrato de la burguesía* se utilizaron herramientas innovadoras como la pistola de aire y el proyector, así como materiales industriales como la piroxilina y para la composición, por primera vez uso el fotomontaje que permitió romper los ángulos de los muros para hacer una ilusión óptica, pero en el caso de *España hacia América* Renau no implementó el mismo procedimiento. Esta obra no se ejecutó al fresco que era la técnica más habitual en el muralismo mexicano, sino que lo realizó al temple de caseína sobre aplanado⁹² cuyos materiales y cantidades que utilizó fueron las siguientes:

CASEINA- fórmula para pintura al temple.

Solución práctica al 5%:

50 gramos de Caseína en polvo.

1.000 c. c. de agua.

(Los 50 gra. Miden 5 medidas – pomo chico de vidrio de los colores de gaouche Vinci)

Se pone a remojar la caseína con agua en la proporción de 1 por 3:

5 medidas de caseína (50 grs.)15 medidas de agua (280 c. c.)

⁹¹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 348.

⁹² De acuerdo con Orlando Suárez, se desarrollaron en el movimiento muralista mexicano 11 tipos de temple: a la caseína sobre aplanado; de cola sobre masonite; sobre aplanado de cemento; sobre losa; de huevo sobre tela sobre muro; Atl-colors sobre tela; sobre yeso; de cola sobre aplanado; sobre masonite; de cola sobre yeso; sobre celotex y gouache sobre cartón. SUÁREZ, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de c/1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, pp. 336-337.

Se deja remojar dos horas como mínimo.
 Luego se disuelve hechando (sic) lentamente con un cuentagotas, gotas de amoníaco puro sin dejar de remover la caseína con un pincel duro, hasta que forme una pasta compacta y fluida, que haga hilos al sacar el pincel.
 Añádase lentamente el resto del agua (720 c. c.) hasta completar un litro, sin dejar nunca de remover la caseína con un pincel
 Añádase luego el antiséptico a la proporción de 1%:
 10 c. c. de antiséptico (en solución)
 1.000 c. c. de caseína (en solución)
 Solución del antiséptico
 SANTOBRITE- Pentadón –Fento-Sódico. en pastillas.
 Peso de las pastillas: 32 gramos c/u.
 Solución practica (sic) al 10 %:
 Se disuelve una pastilla en 325 c. c. de agua caliente.
 Proporción de la caseína y del antiséptico:
 En sólido
 100 gramos caseína
 1 gramos antiséptico
 en solución
 1.000 c.c. caseína
 10 c.c. antiséptico.⁹³

Las notas de Renau sobre los materiales, cantidades y preparación para la elaboración del mural *España hacia América* nos demuestra que, a pesar de la poca experiencia que tenía en el muralismo poseía un conocimiento de la técnica del temple de caseína sobre aplanado, así que al momento de aplicarlo no le ocasionó algún inconveniente.⁹⁴ Cabe destacar que Renau no tuvo conflicto con el espacio y el espectador como había sucedido en *Retrato de la burguesía*, más bien, los problemas que tuvo que solucionar se relacionaron con la composición temática que buscaba una unión histórica entre México y España, puesto que en un principio se había contemplado pintar todos los muros correspondientes al pre-salón de fiestas.

En este sentido, las temáticas que propuso Renau para el pre-salón de fiestas “se subdivide en cuatro aspectos, o frases, perfectamente ligados entre sí por su sentido

⁹³ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Medida standart de la preparación”.

⁹⁴ La neoyorkina Marion Greenwood pintó *Paisaje y economía de Michoacán* a la técnica al fresco, la cual es muy demandante ya que se debía terminar de pintar la sección del muro que se había preparado antes de que secara, además los materiales requerían cuidado, ya que el menor descuido podía provocar dificultades en la obra, tal como sucedió con este mural, debido a que Marion utilizó arena de río negra -en lugar de la arena de mina pura que usaban la mayoría de los muralistas- y ésta provocó un oscurecimiento casi inmediato de la pintura. Además, en las secciones donde se había pintado sobre capas de yeso mezcladas con la arena de río aparecieron grietas, los colores se cortaron y tuvo que pintar varias ocasiones una misma sección, por consiguiente, tuvo que pasar varias horas adicionales en el andamio. Finalmente, Greenwood obtuvo una carga de arena de mina pura para sustituir la arena de río, con la cual concluyó el mural el 31 de enero de 1934. PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 63, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, enero-junio 2016, p. 193.

histórico espacial y plástico”⁹⁵ que fueron los siguientes: en el primer muro se desarrollaría la historia de España desde la prehistoria hasta la conquista de América; en el segundo (frente al primero) expresaría un dramático sentido cósmico-mitológico de las civilizaciones mexicanas, describiendo su historia cosmografía de los aztecas, en contraste con la visión místicorracional de la civilización clásica española. De este modo, las composiciones de estos dos muros se desarrollarían paralelamente y en la misma dirección, los cuales terminarían unidos en la tercera pared, donde se representarían las dos corrientes históricas diferentes entre sí que al final aparecerá consumando la conquista y el de la consubstanciación física y espiritual de los dos pueblos. En el cuarto muro se escenificaría al México de la época, los valores de su nacionalidad e independencia hacia un porvenir de progreso y superación.⁹⁶

Como se mencionó anteriormente, Renau solamente concluyó el muro correspondiente de *España hacia América* que se compone de cinco secciones, pero la armonía entre las temáticas no fue una tarea fácil, debido a que tuvo que resolver unos problemas en relación a la composición, principalmente el enlace entre el primer registro y el segundo. Esta dificultad se generó al percatarse Renau sobre la falta de noción de continuidad de la primera zona con el resto del proyecto, puesto que al desplegar los materiales que tenía esbozados se dio cuenta que el resto de los elementos representativos eran demasiado literarios, así que optó por borrar todo y hacerlo de nuevo desde el planteamiento mismo.⁹⁷

Entre los cambios que consideró hacer Renau escribió lo siguiente: “[...] La parte central (los intelectuales) y la del final (proa del barco) voy a cambiar casi por completo, nutriendo a los elementos representativos [...] con calzado, dentro de la estructura básica de la composición general sobre todo la última parte y el murillo complementario del rincón va sufrir una transformación a fondo con respecto a la primera idea: quiero que sea la parte más poética de todo el mural [...]”.⁹⁸ A pesar que Renau tenía claro cuáles eran los cambios que buscaba hacer dando un giro total a la estructura de la segunda mitad de la obra, logrando vincular estas secciones con las dos primeras, lo cual no fue una tarea fácil, debido a que “esto ha sido a costa de un esfuerzo mentalmente grande [...] después

⁹⁵ PALENCIA, Ceferino, “Los murales de José Renau en Cuernavaca”, *Novedades: México en la cultura*, México, 10 de julio de 1949.

⁹⁶ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 28 julio 1947”.

⁹⁷ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 31 mayo 1947”.

⁹⁸ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 31 mayo 1947”.

de haber pasado muchos meses pegado al muro eligiendo la temática en cuestión. He de convencerme prácticamente que la pintura mural no vale broma ni rodeo, ni mucho menos divagaciones”.⁹⁹

Al terminar de resolver los problemas de la composición, Renau debía ordenar las actividades para comenzar a trabajar en el muro, así que diseñó un plan al que tenía que ajustarse y que, según sus notas, tenía que iniciar el 29 de julio de 1947. El objetivo principal de esta organización, señaló Renau, debía recordarle en cada momento que lo más importante en esta etapa de la elaboración de la obra no era pintar lo que ya estaba dibujado, sino trazar la totalidad del muro lo antes posible.¹⁰⁰ Nuevamente Renau en noviembre de 1947, desarrolló otro plan pero ahora para terminar el mural, el cual consistió en lo siguiente:

- = Terminar dibujos _____ 10 Dbre (21 días)
- =Comenzar a pintar. Terminar parte alta –figura de España completa, ruinas, fondos y ropajes _____ 1º enero (20 días)
- = Terminar zona media – batalla, figuras de intelectuales _____ 20 enero (20 días)
- = Terminar zona inferior hasta la nave _____ 10 febrero (20 días)
- = Terminar zona alta – reyes y navegantes, brazos y manos con emblemas, manos, sol árbol _____ 1º mayo (20 días)
- = Terminar zona media – cuerpos y labradores, rocas, murallas, cabezas conquistadores, barco, mar y vegetales _____ 1º abril (30 días)
- = Terminar zona inferior – frailes, conquistadores, soldados, columna, mar, tronco y figuras desnudas _____ 5 mayo (35 días).¹⁰¹

A partir de lo anterior se puede advertir que el proceso de la elaboración del mural *España hacia América* no fue una labor sencilla, lo que llevó a Renau a organizar su trabajo mediante una serie de planes que le permitieron un orden, partiendo de las prioridades como era el trazo de las imágenes en el muro para posteriormente pintar. Esta obra se conforma de tres paneles: izquierdo, central y derecho que, en su conjunto, abordan la historia de España desde la prehistoria hasta el descubrimiento de América. El primero panel se estructura por dos registros, iniciando con el superior donde se localiza una pintura rupestre conformada por la figura de un individuo que sostiene un arco y flechas, delante de él se encuentran dos bisontes y frente a esta imagen, correspondiente a la zona inferior, se halla la estructura ósea del cráneo de un mamut. En esta sección Renau hace alusión al periodo paleolítico, es decir, de la piedra antigua o tallada, debido a que el hombre en esta época fabricaba sus principales utensilios con este material, también a

⁹⁹ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 28 julio 1947”.

¹⁰⁰ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 28 julio 1947”.

¹⁰¹ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 9 noviembre 1947”.

este tiempo se le conoce como del *mammuth*, puesto que predominó este animal¹⁰² (imagen 6).



Imagen 6: Boceto del muro izquierdo de *España hacia América*. Mural España hacia América obras acabadas y bocetos, Cod. 1.1.5, Sig. 73/4.2. Archivo Fundación Josep Renau

De modo que Renau en el panel izquierdo centro su atención en las pinturas rupestres del norte de España, las cuales se encontraron en las cuevas de las provincias de Asturias, Vizcaya, Navarra, Burgos, Madrid, Guadalajara y Málaga. Sin embargo, las figuras policromadas de la Cueva de Altamira (Santander), fueron las primeras muestras de esta representación artística descubiertas en el mundo.¹⁰³ Este muro se une con el central a través de las nubes y las olas de mar, elementos que al mismo tiempo forman la separación

¹⁰² ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael, *Historia de España y de la Civilización Española*, Tomo I, Barcelona, Herederos de Juan Gili Editores, 1909, p. 37.

¹⁰³ MUZQUIZ PÉREZ-SEOANE, Matilde, *Análisis artístico de las pinturas rupestres del gran techo de la cueva de Altamira: materiales y técnicas: comparación con otras muestras de arte rupestre*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado), 1988, pp. 6 y 20.

de la prehistoria y la historia, así que esta sección se divide por cinco registros que narran la historia de España desde un enfoque artístico y cultural.

La primera zona del panel central se puede observar, en el registro superior, el cielo nublado y unas olas que impulsan dos naos que se dirigen a unas montañas rocosas, esta escena representa a los pobladores o conquistadores de España, siendo los iberos los primeros y más antiguos, posteriormente llegaron los celtas con quienes se mezclaron dando origen al pueblo de los celtíberos. También se establecieron los fenicios e introdujeron la escritura, el conocimiento de las artes, el uso del fierro, la extracción de la sal y la conserva de pescado, además fundaron Cádiz que fue la principal región para el comercio del estaño.¹⁰⁴

En la zona inferior se encuentra una escultura de una mujer con el sol y la luna entre sus manos, esta imagen hace referencia a la Dama Oferente, que es la obra de arte más valiosa de los ibéricos, la cual se encontró junto con otras piezas masculinas y femeninas en el santuario del Cerro de los Santos.¹⁰⁵ En la sección inferior de esta imagen se localiza una columna dórica partida a la mitad entre la hierba, que hace alusión al arribó de los griegos que introdujeron sus costumbres y establecer sus colonias, llegando a ser en poco tiempo la de mayor relevancia.¹⁰⁶

A continuación, Renau pintó un conjunto de hombre, mujeres e infantes desnudos que yacen entre una larga cabellera pelirroja -que al mismo tiempo parece llamaradas de fuego- de una fémica con un bebé, mientras un sujeto la sostiene entre sus brazos. Algunos de estos individuos portan espadas para defenderse del ejército romano que también va armado con lanzas y armaduras, solamente el emperador monta a caballo mostrándoles un papiro y el estandarte militar que era un báculo con el águila. Esta escena hace alusión a la batalla que se suscitó por la conquista de las mesetas y los territorios septentrionales de la Península, que eran las regiones que faltaban por someter al imperio romano.¹⁰⁷ Esta imagen simboliza la caída de Numancia, la cual después de ocho meses de asedio, sus habitantes decidieron incendiarla y morir en ella antes de convertirse en esclavos de los romanos (imagen 7). Sin embargo, quedaron algunas zonas de resistencia,

¹⁰⁴ GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975, p. 50; ALTAMIRA Y CREVEA, *Historia de España...*, p. 59.

¹⁰⁵ GABALDÓN, Mar, *Museo Arqueológico Nacional. Protohistoria. Dama oferente del Cerro de los Santos*, España, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, 2009, p. 2.

¹⁰⁶ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 50 y 52.

¹⁰⁷ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 52.

de modo que en el año 38 antes de Cristo, Augusto decretó la *Pax Romana* y con ella se consolidó el poder latino.¹⁰⁸ Así que Roma prosperó en el territorio peninsular por más de cuatro siglos e impuso:

[...] la lengua, la religión y las costumbres romanas, llega el cristianismo, y los que fueron aborígenes rebeldes se incorporan al imperio y aportan hombres con las más altas calificaciones, entre ellos emperadores, filósofos, literarios, juristas, poetas, que contribuyeron, a su vez, al engrandecimiento de la civilización romana. Se construyen puentes, acueductos, anfiteatros, calzadas y se logra una penetración más capilar de las costumbres romanas; los celtíberos se adaptan pronta al modo de ser de los conquistadores.¹⁰⁹



Imagen 7: Primera sección del muro central de *España hacia América* de José Renau en el Casino de la Selva (1951). GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

A la decadencia del imperio romano, comenzaron a llegar a la Península pueblos germánicos como los Suevos, Vándalos y Alanos que van a luchar para conquistar este territorio, pero quedaron grandes extensiones de terreno en poder de los romanos, es decir, a pesar de las invasiones de los Barbaros, España continuó dependiendo de los emperadores romanos. Sin embargo, el imperio carecía de fuerzas para combatir los putos

¹⁰⁸ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 52.

¹⁰⁹ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 53.

que los germanos invadían, se descuidó la administración de las provincias por atender las necesidades de la guerra y las contiendas políticas de los aspirantes al trono en Roma, lo que provocó la creación de grupos semindependientes.¹¹⁰

Posteriormente llegaron otros grupos germánicos que se dividieron en dos grupos: Visigodos y Ostrogodos, estos lucharon contra los romanos y lograron conseguir la concesión de una región que nombraron Gotia. Las relaciones entre estos grupos de germanos y los romanos no siempre fueron amistosas, en ocasiones eran sus aliados y auxiliares en las batallas y otras veces peleaban contra las tropas del imperio.¹¹¹ “Los godos formaron el eslabón histórico que enlaza la antigüedad con la Edad Media española. En el año 467, los visigodos dominaban ya gran parte de la Península [...] y formaron un reino que se extiende hasta allende los Pirineos en el territorio de la Galia”.¹¹²

Para el año 589 el rey de los visigodos, Recaredo, se convierte al catolicismo logrando la unidad política y religiosa que le permitió crear la primera forma de gobierno unitario: la monarquía. Un siglo más tarde, aparecieron por vez primera las naves de los árabes que recorrían las costas del mediterráneo, pero fue hasta el 711 que cruzaron el estrecho de Gibraltar y aprovecharon las disputas que había entre la dinastía visigoda, así que vencieron al rey Roderico y se apoderaron de la Península.¹¹³ Esta invasión provocó la guerra de la Reconquista, tema que Renau escenificó en la segunda sección, pero la primera versión que había realizado sufrió algunas modificaciones en la composición que fueron las siguientes:

1= Vestir el primer caballo con telas con cruces y transformar al soldado que lo monta en un caballero con armadura.

2=Añadir entre estos primeros caballos (izquierda) y los grupos de los de el Cid y el que esta caído un soldado en el acto de acuchillar a otro que tiene sujeto (este último no debe verse sino adivinarse por la acción del otro)

3= Transformar al [...] moro que hay ante el Cid: hay que hacerlo más recio en general, con el brazo visible armado [...] y más capa roja sobre la espalda, al fin de llamar más la atención sobre esta parte central del muro. Quitar el escudo y poner en la misma armas con arcos.

4= Más flechas clavadas en el escudo del Cid.

5= Al guerrero árabe (con armadura) que está bajo la cabeza del caballo del Cid, hay que ponerlo sobre la armadura, su jubón a cuadros azules y rojos; sobre el yelmo una cabeza de venado rojo y detrás de él una bandera con los mismo cuadros rojos y azules, que tape algo el hocico del caballo del Cid, y al estandarte musulmán.

¹¹⁰ ALTAMIRA Y CREVEA, *Historia de España*..., p. 169.

¹¹¹ ALTAMIRA Y CREVEA, *Historia de España*..., p. 169.

¹¹² GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino*..., p. 57.

¹¹³ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino*..., p. 57.

6= A la derecha de la composición, sobre las rocas había que poner un estandarte con los escudos de Castilla y León, y otros estandartes con emblemas mobiliarios (todos en dirección vertical).

7= Cubrir las cosas del

8= Quitar cabella de caballo de la derecha (junto al trigo) y poner otro enfrente cristiano.¹¹⁴

Los cambios que hizo Renau correspondientes a la guerra de Reconquista (imagen 8) rescatando la figura de Rodrigo Díaz, conocido como el Cid Campeador, que en el siglo XI fue el conquistador de Valencia.¹¹⁵ Estas modificaciones Manuela las considero como un gran acierto: “He quedado sorprendida delante la pintura. Tenía Renau razón al haber rehecho la batalla de los moros y cristianos. Ahora está mucho mejor”.¹¹⁶ Finalmente, la composición de la segunda sección del mural *España hacia América* quedó estructurada por tres registros: superior, central e inferior. En el primero se observa a un paisaje árido con una pequeña torre al fondo; la zona central se compone por un manto rojo y sobre este se encuentra el brazo de una mujer que forma parte de la tercera sección. En el área inferior se encuentra un grupo de hombres con armadura y diferentes estandartes, algunos a caballo, que luchan entre ellos en un acampado de trigo.¹¹⁷ En este sentido, Renau escenificó las guerras de la Reconquista para recuperar las tierras que ocuparon los musulmanes, fue un proceso lento de:

[...] reunificación a partir de la variedad de núcleos histórico de la España visigoda después de la caída. Una serie de estados con diversidad de títulos inicia su marcha hacia el sur desde Covadonga pasando por el macizo cantábrico y las montañas de los Pirineos y estrechan sus relaciones, unas veces en armonía y otras en guerra. Rasgo de esta etapa es un hacerse y deshacerse de la unidad política que se expresa en reuniones y repartos de reinos. En este periodo, España define su carácter bélico-espiritual al lado del cristianismo occidental y vuelve sus ojos a las ideas, la liturgia y los estilos ultrapirenaicos transmitidos por el Camino de Santiago [...].¹¹⁸

En esta sección Renau mostró la lucha cuerpo a cuerpo entre los musulmanes y cristianos donde se mezclaron las armaduras de los combatientes, las espadas y las lanzas sobresaliendo los estandartes de Castilla y León que se fusionaron con los reinos de

¹¹⁴ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Lunes 17 enero 1948”.

¹¹⁵ PORRINAS GONZÁLEZ, David, “Rodrigo Díaz, el Cid Campeador, un conquistador en el siglo XI”, *El mundo de los conquistadores*, Martín Ríos Saloma (Edición), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Silex Ediciones, 2015, p. 489.

¹¹⁶ Archivo personal de coleccionista privado, Fragmentos del diario de Manuela Ballester, traducción de Carlos Renau, 11, abril, 1948 (102), domingo, Cuernavaca.

¹¹⁷ Cabe destacar que, en la zona del trigo, Renau añadió un grupo de soldados romanos, uno de ellos lleva sobre la cabeza la piel de un león y está tocando cuerno para dar la señal de batalla. Estos individuos van en dirección a la escena de la primera sección, de modo que Renau a través de esta composición logró vincular los temas de las dos zonas, que como se mencionó anteriormente, consideraba que había una falta de continuidad entre los asuntos a representar.

¹¹⁸ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 58.

Asturias, Navarra, Aragón y Cataluña para combatir contra los árabes, venciendo los con la conquista de Murcia y Granada. Este triunfo tuvo grandes cambios en la cristiandad e hizo florecer una nueva época cultural: el Renacimiento español,¹¹⁹ temática que corresponde a la sección central de toda la obra, que fue “intencionalmente diseñado para fijar en él no sólo la mirada del contemplador ya que queda frente por frente al pórtico exterior de la nave principal, sino para explicar en él la síntesis de la cultura española y la esencia misma de la hispanidad”.¹²⁰



Imagen 8: Segunda sección del muro central de *España hacia América* de José Renau en el Casino de la Selva (1951). GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

La sección central de *España hacia América* (imagen 9) se conforma por tres registros: el primero corresponde al superior donde sobresale la figura de una mujer con el pecho desnudo que parece amamantar la tierra haciéndola germinar el trigo que es recolectado por los jornaleros, mientras extiende los brazos con un manto rojo que abarcan el segundo y cuarto registro de la composición, esta imagen simboliza España. En seguida se observan las ruinas de un conjunto arquitectónico con elementos islámicos y un castillo

¹¹⁹ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 59.

¹²⁰ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 61.

como símbolo de la caída de una cultura y el renacimiento de una nueva. En la segunda zona se encuentra el grupo que Renau denominó como los intelectuales que dieron aportaciones en diferentes áreas del conocimiento para dar origen a la época de oro de español.



Imagen 9: Tercera sección del muro central de *España hacia América* de José Renau en el Casino de la Selva (1951). GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

El primer grupo de los intelectuales que destacó Renau encontramos a Alfonso X, “El Sabio”, rey de Castilla y León que sostiene los libros de las Leyes que simbolizan el término del reinado musulmán, a quien se le debe un florecimiento en la ciencia y la literatura, además escribió *Siete partidas* y *Las Cantigas* y las *Tablas Alfonsinas*. En seguida hallamos a Francisco Jiménez Cisneros que fue Arzobispo de Toledo y Cardenal, ejerció la Regencia de España a la muerte de los reyes Felipe I y Fernando el Católico, fundó la Universidad de Alcalá de Henares en el año de 1500 y editó la biblia políglota de Alcalá. La composición continua con el primer Califa de Córdoba, Abderrahmen III, pacificó a la España musulmana y fundó la ciudad de Medina Azzahra e hizo del califato el centro de las artes y las ciencias de su época. La obra sigue con Juan Luis Vives, que

fue un escritor siendo su obra más sobresaliente *De Anima e Vita y Exercitatio linguae latinae*.¹²¹

El segundo grupo de intelectuales prosigue con el fraile Tirso de Molina que escribió *Don Gil de las Calzas Verdes*, *El condenado por Desconfiado* y *El Burlador de Sevilla*, *El rábano por las hojas*, *Los Amantes de Teruel* y la *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. La composición continua con San Juan de la Cruz que reformó la Orden carmelitana y fundó el primer convento de Carmelitas Descalzas, siendo unas de sus principales obras *Subida al Monte Carmelo*, *Noche Oscura del Alma* y *Poesías Devotas*. En seguida se localiza Lope de Vega, quien fue uno de los más fecundos literarios del siglo de oro español y llegó a escribir 1800 comedias y más de 400 Autos de Fe de los que se conservan solamente la mitad. En seguida hallamos a Diego Velázquez que es considerado el pintor más original de la escuela española y su obra cumbre fueron *Las Meninas* y a un costado se localiza el Greco, cuyos dibujos se caracterizan por alargar y estilizar las figuras, entre sus obras más conocidas se encuentra *Vista de Toledo*, *Jesús Crucificado*, *La Asunción* y el *Entierro del Conde de Orgaz*.¹²²

El tercer grupo de intelectuales que escenificó Renau inicia con Séneca, todavía se conservan sus tratados de filosofía moral: *De vita Beata*, *Consolatio ad Martiam*, *De Clementia*. La composición continua con Santa Teresa de Jesús que reformó la Orden del Carmelo y fundó varios conventos de los carmelitas descalzos, entre sus libros se encuentran *Las moradas* o *Castillo Interior*, *El Libro de mi vida*, *Camino de Perfección* y el *Libro de las Fundaciones*. En seguida se halla Miguel de Cervantes Saavedra, autor de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. A un costado de él se advierte Juan de Herrera que diseñó el Palacio Real de El Escorial, por otro lado, impuso su estilo en la arquitectura española que se le conoce como herreriano.¹²³ Cabe mencionar que, a pesar que Abderrahmen III y Séneca no corresponden al periodo de la época de oro español, Renau los escenificó debido a las aportaciones que dieron al conocimiento.

Frente al grupo de los intelectuales se observa un instrumento rudimentario para arar la tierra y un jornalero cortando el trigo, a un costado se encuentra un conjunto de piedras que forma un pequeño cerro que separa la cuarta sección que se compone por los reyes, los navegantes y los conquistadores. Esta estructura en la composición le provocó

¹²¹ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 62.

¹²² GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 63-64.

¹²³ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 64-65.

a Renau una serie de problemas que tuvo que resolver, puesto que esta área se unía con los intelectuales. En este sentido Renau advirtió que debía “disminuir con criterio más sintético, el número de los personajes a representar. Hay que encontrar elementos complementarios que refuercen la dirección plástica del impulso general de la composición y que se separen los cuatro grupos principales de figuras [...]. Estos elementos deberían ser duros y de gran peso específico con el fin de aligerar la pesadez de las figuras humanas [...]”.¹²⁴

Las dificultades plásticas que encontró Renau para separar a los intelectuales, los reyes, los navegantes y los conquistadores advirtió que se debían cubrir dos elementos: “primero dividir el desarrollo temático de la composición estableciendo claridad en los caracteres propios de cada uno de los grupos y: segundo establecer y subrayar la continuidad general de la composición aumentando progresivamente su ritmo dinámico, amenazado por la compacta presencia de los grupos de figuras”.¹²⁵ De modo que para solucionar la división entre las figuras, Renau integró a la composición montañas, rocas y llanuras para que no se encontraran encerradas,¹²⁶ es decir, que no se mezclaran entre ellos y se distinguieran quedando los intelectuales como el tema central, mientras los otros tres conformaron la cuarta sección, esta se compone de por dos registros: superior e inferior (imagen 10).



Imagen 10: Cuarta sección del muro central de *España hacia América* de José Renau en el Casino de la Selva (1951). GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

¹²⁴ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 16 junio 47”.

¹²⁵ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 16 junio 47”.

¹²⁶ Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 16 junio 47”.

En el registro superior se encuentra un montículo de piedras sobre el que se encuntran dos grupos: el primero se compone los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, que lograron la unión política y territorial de España, apoyaron la exploración de nuevas rutas comerciales que dieron origen al descubrimiento del Nuevo Mundo y establecieron la Inquisición, pero a su muerte no había heredero y el Cardenal Cisneros asumió la regencia del reino. En seguida se encuentra Carlos V de España montando un caballo blanco, que en 1576 Cisneros lo proclamó rey de España, bajo su amparo Ignacio de Loyola fundó la Compañía de Jesús, se creó el Concilio de Trento que hizo la contrarreforma en defensa del catolicismo frente al protestantismo. Finalmente encontramos a Felipe II hijo de Carlos I y de Isabel de Portugal, que al abdicar su padre recibió los Estados de Flandes y la corona de Castilla, posteriormente recibió la Portugal¹²⁷ (imagen 11).



Imagen 11: Detalle de la cuarta sección del muro central de *España hacia América* de José Renau en el Casino de la Selva (1951). GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

El segundo grupo se compone por los navegantes Fernando de Magallanes, que realizó el primer viaje alrededor del mundo al servicio Carlos I e hizo una expedición al sur de América, a su muerte en una batalla en Mandanao, actualmente Filipinas, quedando en su lugar Juan Sebastián Elcano que se encuentra a un costado de él. Al regresar Elcano a España recibió mercedes, privilegios y el derecho de portar escudo y armas con un globo terráqueo con el lema *Primus circumdidiste me*. En seguida se advierte a Cristóbal Colón que en 1491 presentó al prior Juan Pérez, confesor de la reina Isabel la Católica, su

¹²⁷ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 72-74.

proyecto de exploración al Oeste como una nueva ruta para llegar a la Indias interesara y un año más tarde obtuvo la capitulación para el viaje con tres carabelas: la Santa María, La Niña y La Pinta. Finalmente, Renau pintó a Martín Alonso Pinzón, quien estuvo al mando de esta última nave y efectuó sus propias expediciones llegando hasta Haití¹²⁸ (imagen 12).

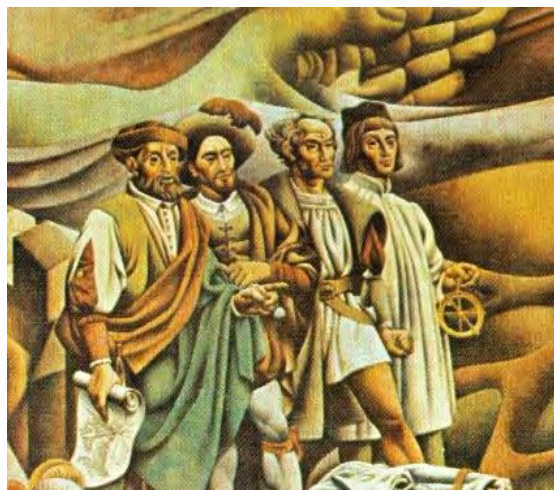


Imagen 12: Detalle de la cuarta sección del muro central de *España hacia América* de José Renau en el Casino de la Selva (1951). GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

En la zona inferior se localiza los conquistadores Hernán Cortés y Francisco Pizarro ambos montan a caballo, mientras Pedro de Alvarado, Diego de Almagro y Vasco Núñez de Balboa van caminando junto con los frailes franciscanos y unos soldados que portan pistolas de chispa y empujan un par de cañones (imagen 13). Estos españoles Renau no los representó con armaduras como era habitual entre los muralistas, como bien lo señaló: “Los maestros muralistas mexicanos han utilizado con frecuencia este motivo [de las armaduras medievales] en sus grandes composiciones sobre la Conquista, en la cual las armaduras y lo metálico han tratado el tentador motivo con una fruición pictórica [...] la presencia de armaduras es tan manifiestamente consecutiva, que parece como si el asunto pictórico no fuera más que un mero pretexto para la efusión plasticista [...]”.¹²⁹

Cabe destacar que en esta sección del mural, Renau no solamente hace alusión a los hombres que emprendieron las campañas bélicas en el Nuevo Mundo, sino que abordó el tema de la conquista desde una escenificación no violenta, así que escenificó la primera, sino es que la única, representación histórica y cultural de España que contrastó con la

¹²⁸ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 74-77.

¹²⁹ Archivo Fundación Josep Renau (en adelante AFJR), Trabajo literarios, código: 2.1.4, signatura: 15/7.2.

visión de hispanofobia que habitualmente se pintaba en el muralismo mexicano, como lo muestran, por ejemplo, las obras de Hollis Holbrook, Federico Cantú, Alfredo Zalce, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot y Juan O’Gorman, por mencionar algunos. Sin embargo, entre los murales que causaron polémica por la representación que se hizo de Hernán Cortés y de la conquista de Tenochtitlan fue *Historia del estado de Morelos* (imágenes 14-15) de Diego Rivera ejecutada en 1929 en el Palacio de Cortés en Cuernavaca.¹³⁰



Imagen 13: Detalle de la cuarta sección del muro central de *España hacia América* de José Renau en el Casino de la Selva (1951). GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

¹³⁰ Entre los murales que causaron polémica de Diego Rivera encontramos *Historia del Estado de Morelos* localizado en el Palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca, el cual fue encomendado por el embajador Dwight W. Morrow, el propósito de esta obra consistió en demostrar que su interés en México no era económico. En este sentido, la pintura sería un obsequio para el pueblo mexicano que osciló los 12,000 dólares y su elaboración duró menos de un año. No obstante, Genaro Estrada le advirtió a Morrow que Rivera podría generar disputa con sus obras como había sucedido un año antes, cuando pintó en la Secretaría de Educación Pública una escenificación poco favorable de John D. Rockefeller y Henry Ford, empresarios para lo que trabajó posteriormente. Sin embargo, al conocer Morrow la temática de la propuesta muralística no tuvo inconveniente alguno, debido a que hablada sobre con la historia de México y el estado de Morelos, desde la Conquista hasta la Revolución mexicana. En inicio se tituló *Remembranza a partir de la Conquista de México hasta la insurrección de Zapata*. Finalmente, el mural se nombró *Historia del estado de Morelos* concluyéndose en noviembre de 1930 y en ese mismo mes, después Rivera viajó a Estados Unidos con un contrato para pintar en el Instituto de Arte de San Francisco. PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Las peripecias diplomáticas de un mural o Diego Rivera y la hispanofobia”, *Imágenes e imaginarios sobre España en México siglo XIX y XX*, Agustín Sánchez Andrés, Tomas Pérez Vejo, Marco Antonio Landavazo Coordinadores, México, Editorial Porrúa, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2007, p. 475-476 y 479.



Imagen 14: Detalle del mural *Historia del Estado de Morelos* de Diego Rivera en el Palacio de Cortés (1929). <http://photos1.blogger.com/blogger/3208/3051/1600/P6170107.jpg> [consultada el 30 de agosto de 2019]



Imagen 15: Detalle del mural *Historia del Estado de Morelos* de Diego Rivera en el Palacio de Cortés (1929). <http://photos1.blogger.com/blogger/3208/3051/1600/P6170107.jpg> [consultada el 30 de agosto de 2019]

El contenido temático referente a la conquista española en *Historia del estado de Morelos*, dice Rivera que consistió en “Los episodios [que] comprendían la toma de Cuernavaca por los españoles, la construcción del palacio del conquistador y el establecimiento de las refineras de azúcar”.¹³¹ La representación que hizo el pintor sobre la conquista de los naturales de Tenochtitlan fue desde un punto de vista violento mostrando el maltrato, la

¹³¹ MARCH, Gladys, *Diego Rivera. Mi arte y mi vida*, México, Herrero Editores, 1963, pp. 131-132.

explotación, la exigencia de tributos, la esclavitud, la destrucción de los templos, las quemazones inquisitoriales, el marcaje de indígenas, los cobros de diezmos y los abusos hacia las mujeres locales.¹³² Solamente en dos de las once grisallas se observa al Fray Bernardino de Sahagún y Vasco de Quiroga protegiendo a los indios, en el resto nuevamente se presenta la crueldad de los españoles hacia los indígenas.

Por otra parte, la alianza entre los Tlaxcaltecas y los españoles solamente se observa en una grisalla y como una escena secundaria, mientras los enfrentamientos entre los mismos indígenas se encuentran ausente. Además muestra el tributo como una exigencia de los españoles, cuando este tiene sus orígenes desde el imperio azteca que fue un elemento, integral y altamente estructurado, de un complejo sistema económico.¹³³ Esto demuestra un discurso de hispanofobia que va a caracterizar la obra muralística de Diego Rivera, puesto que al abordar el tema de la conquista en sus obras posteriores, como en Palacio Nacional, nuevamente encontramos la violencia ejercida por los españoles ante las culturas precolombinas, centrado su atención en los aztecas.

De modo que la representación que hizo Rivera sobre la conquista en *Historia del estado de Morelos* provocó una reacción poco favorable tanto en la prensa mexicana como española. Por ejemplo, Alejo Carpentier en el artículo “Diego Rivera y sus nuevos frescos”, señaló: “Se sigue notando en Diego el gusto por las actividades combativas, caricaturescas, ridiculizantes, terriblemente irónicas. Esa cabeza de Hernán Cortés, visible en estas representaciones, dice más sobre la ideología unilateral de Diego que todo sus discursos y declaraciones”.¹³⁴ En el periódico *ABC de Madrid* Federico García Sanchíz escribió el artículo “1932. La resurrección de Hernán Cortés”, donde señaló que Rivera “fue insensible a la sensibilidad allí revelada. Incurriendo en delito de grosería temperamental, y no importándole tampoco el prestigio histórico de Hernán Cortés, sino muy al contrario, apasionándose por destruirlo, realizó la hazaña de desplegar en las paredes una serie de tremendas acusaciones contra el gran español”. Más adelante continúa diciendo “Allí se representa al grande hombre como a un capitán de bandidos y a sus soldados y a los frailes (secos y biliosos aquéllos: brutales, rijosos y glotones éstos) en actitudes impúdicas o tiránicas, azotando a los indios, marcándoles con el hierro

¹³² PÉREZ MONFORT, “Las peripecias diplomáticas...”, p. 480.

¹³³ BERDAN, Frances, “La organización del tributo en el imperio azteca”, p. 185 [en línea] <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn12/174.pdf> [consultado el 02 de julio de 2018].

¹³⁴ CARPENTIER, Alejo, “Diego Rivera y sus nuevos frescos”, *Nuestra ciudad*, México, núm. 6, 1 de septiembre de 1930, p. 51.

candente en la cadera, martirizándolos por gusto. Nunca jamás en ningún sitio me fue dado contemplar una burla, una blasfemia tan enorme contra España. Y para colmo, esto ha sido en la casa de Hernán Cortes”¹³⁵

La nota de Federico García provocó una reacción en Antonio Magaña Esquivel que escribió el artículo “Diego Rivera contra España”, mencionando que “existe en efecto en la obra artística de Diego Rivera las manifestaciones de un oscuro resentimiento social que a veces se traduce en burla o insulto mordaz”, continúa diciendo que “el origen de este triste resentimiento que pasados cuatro siglos se manifiesta todavía en una artística que como tal debe ser “la concepción sintética del mundo y de la vida”, resentimiento que es quizá la trasnochada herencia de una época en la que el criollo, el mestizo y el “gachupin” constituían las más predominantes “causas” de la Colonia de la Nueva España”.¹³⁶ De este modo, que Renau a través de *España hacia América* hizo una crítica a esa representación de la conquista española que mostró Rivera en *Historia del estado de Morelos* en Palacio de Cortés. De modo que la escenificación que hizo Renau en torno a la conquista militar y espiritual del territorio americano contrasta con el discurso de hispanofobia del muralismo mexicano.

Al mismo tiempo, Renau presentó a los animales que se introdujeron al Nuevo Mundo como las vacas, caballos, cabras, borregos y cerdos a través del proceso de colonización, estos animales simbolizan el intercambio entre los dos continentes que dio origen a una nueva cultura a partir del sincretismo. De este modo, Renau buscó escenificar la llegada de los españoles a un territorio que cambió la concepción que se tenía del mundo, mientras el periodo de la conquista la representó despojada de la visión tradicional de maldad y crueldad de los españoles antes los indígenas, la cual fue recurrente en el muralismo mexicano y principalmente en la obra de Diego Rivera.

Por otra parte, la última sección del panel central de *España hacia América* se compone por dos carabelas navegando de Cristóbal Colón y Hernán Cortés, frente a ella se observan la costa y la playa, simbolizando el descubrimiento y las exploraciones de un nuevo territorio. En el registro superior se encuentran dos manos: una sostiene una espada y la otra con el libro *Historia natural y moral de las Indias* del jesuita José de Acosta con

¹³⁵ GARCÍA SANCHÍZ, Federico, “1932. La resurrección de Hernán Cortés”, *Extraordinario de ABC de Madrid*, España, 32 de enero de 1933, p. 1.

¹³⁶ MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, “Diego Rivera contra España”, *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, México, núm. 832, abril de 1933, p. 28.

la inscripción siguiente: “Estuvieron tan lejos antiguos de pensar que hubiese gente en este mundo, que muchas de ellos no quisieron creer que había tierra de esta parte y lo que es más maravillar no faltó quien también negase haber acá este cielo que vemos”. En la zona inferior se encuentra una columna dórica partida a la mitad con la inscripción *non plus ultra* que significa no más allá, es decir, donde termina el mundo conocido, representando la ruptura de esa concepción del mundo con el descubrimiento de América (imagen 16). El mural concluye con el muro izquierdo, donde se observa una vegetación abundante y cuatro mujeres indígenas desnudas que se bañan el agua de un pequeño río, (imagen 17-18).



Imagen 13: Quinta sección del mural central de *España hacia América* de José Renau en el Casino de la Selva (1951). GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.



Imágenes 17-18: Boceto del muro derecho de *España hacia América*. Mural España hacia América obras acabadas y bocetos, Cod. 1.1.5, Sig. 73/4.2. Archivo Fundación Josep Renau

Así pues, el mural *España hacia América* fue el más importante que realizó Renau en México (imágenes 19-22), aunque después en la República Democrática Alemana pocas ocasiones llegó hablar de él, puesto que *Retrato de la burguesía* fue la obra que tuvo mayor impacto en la formación como muralista del valenciano. Sin embargo, en 2001 el Casino de la Selva fue adquirido por la empresa internacional Costco que infringió daños que causaron la pérdida total y parcial de esta obra.



Imágenes 19: Renau y proceso de *España hacia América*. Mural España hacia América obras acabadas y bocetos, Cod. 1.1.5, Sig. 73/4.2. Archivo Fundación Josep Renau



Imágenes 20: Andamios y el mural *España hacia América* en proceso. Mural España hacia América obras acabadas y bocetos, Cod. 1.1.5, Sig. 73/4.2. Archivo Fundación Josep Renau



Imágenes 21: Renau en el andamio y cartón de *España hacia América* en proceso. Mural España hacia América obras acabadas y bocetos, Cod. 1.1.5, Sig. 73/4.2. Archivo Fundación Josep Renau



Imágenes 22: *España hacia América* en proceso. Mural España hacia América obras acabadas y bocetos, Cod. 1.1.5, Sig. 73/4.2. Archivo Fundación Josep Renau

V.5.- El mural *España hacia América*: ¿destrucción o conservación?

Al adquirir Manuel Suárez el Casino de la Selva para que fungiera como hotel, tuvo la iniciativa de comisionar artistas españoles republicanos y mexicanos como José Renau, José Reyes Meza, Francisco Icaza, Benito Messeguer, Jorge Flores, Federico Canessi, Antonio Ballester, Florentino Aparicio y Félix Candela para la ejecución de obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas. De modo que este conjunto arquitectónico se terminó convirtiendo en un espacio no solamente vacacional, sino también en un acervo artístico y cultural. Sin embargo, después de la década de 1970 hasta la muerte de Suárez el Casino se fue avejentando paulatinamente y dejó de recibir huéspedes, para los años de 1980 se utilizó como balneario y en algunas ocasiones se alquiló para celebrar eventos.¹³⁷

El temblor de 1985 provocó que un desplazamiento de la capital mexicana a la ciudad de Cuernavaca dando un crecimiento urbano a esta, de modo que el Casino de la Selva para 1990 ya formaba parte del centro histórico. No obstante, en 1994 los herederos de Suárez decidieron vender el conjunto arquitectónico a los dueños del grupo Situr-Sidek, una empresa hotelera que, tras la crisis de ese año, usaron el predio como dación de pago de sus deudas a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, quedando bajo resguardo del Fideicomiso Liquidación de instituciones y Organizaciones Auxiliares de Crédito (Fideliq), organismo dependiente de Nación Financiera como parte de los bienes del Fondo Bancario para el Rescate del Ahorro. El inmueble estuvo abandonado casi por 17 años provocando algunos daños, además, las autoridades patrimoniales no se hicieron cargo de valorarlo y el Instituto Nacional de Bellas Artes no se interesó por dar mantenimiento al inmueble ni a la obra que resguardaba.¹³⁸

A finales de la década de 1990 la Secretaría de Hacienda sacó a remate el Casino de la Selva como “predio” sin hacer una valoración del patrimonio artístico y cultural que resguardaba, siendo entregado a la empresa internacional Costco el 11 de junio de 2001.

¹³⁷ ALARCÓN AZUELA, Eduardo, “Aquella primavera perdida... La historia del hotel Casino de la Selva en Cuernavaca”, *Revista Bitácora arquitectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 23, 2011, p. 71; *La construcción de los sueños. Vida de Manuel Suárez y Suárez*, Alicia Vázquez (Coordinación General), México, Fondo Documental Manuel Suárez y Suárez, 2012, p. 72.

¹³⁸ GONZÁLEZ MATUTE, Laura, GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, “Patrimonio artístico cultural de la nación. Casino de la Selva”, *Revista Discurso Visual*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación de Artes Plásticas, núm. 1, septiembre-noviembre, 2001; *La construcción de los sueños...* p. 72; ÁLVAREZ, Carmen, “Comprueban daños del Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C.

Esta empresa pagó 10 millones de dólares por los 95 mil metros cuadrados del terreno del inmueble, cuando su costo podría ser superior a los 47 millones de dólares. Sin embargo, para esa época una empresa extranjera no podía comprar un terreno propiedad de la nación de un particular, así que se afiliaron con la Comercial Mexicana para poder adquirir el inmueble. Para inicios del mes de julio los nuevos propietarios denunciaron que los murales de José Renau y José Reyes Meza estaban dañados, así que invitaron a las autoridades locales y federales a evaluar los daños para determinar si era conveniente la restauración de las obras o dejarlos en el edificio que sería demolido para construir un centro comercial.¹³⁹

Para comprobar los daños de los murales el Instituto Nacional de Antropología e Historia contrató al restaurador José Nau Figueroa para que tomara fotografías de las pinturas, las cuales mostraron un daño provocado por golpes de barretas y cincel ocasionando la destrucción de un 50 y 60 por ciento de las obras. Ante esta situación, el representante legal de Costco, Sergio Ahedo Mendoza, señaló que los murales ya se encontraban en malas condiciones cuando adquirieron el inmueble.¹⁴⁰ Existen evidencias que demuestran que los murales se encontraban en buenas condiciones el 28 de abril de 2001, debido a que el fotógrafo Lázaro Sandoval fue el último que entró al antiguo hotel y sus reproducciones muestran que las obras se encontraban en buenas condiciones.¹⁴¹ Ante esta situación, el delegado de la Fundación Josep Renau en Valencia, Emili Payà, mencionó que no comprende el “supuesto deterioro en el que se escudan los nuevos propietarios del Casino, Costco, para justificar la destrucción de los murales, ya que hace pocos años un representante de nuestra Fundación visitó las pinturas y las encontró en perfectas condiciones”.¹⁴²

Al darse a conocer la noticia sobre la agresión de los murales del antiguo Hotel Casino de la Selva salieron a su defensa Organizaciones Civiles, artistas de Morelos, el Colegio de Arquitectura, la Unión de Muralistas y Creadores de México y grupos ecologistas como Espacio Verde, puesto que no solamente se temía por la destrucción

¹³⁹ Entrevista al restaurador Roberto Bonilla Moreno realizada por Dulce Pérez Aguirre el 24 de agosto de 2017 en la ciudad de México; ÁLVAREZ, Carmen, “Confirman daños de los murales”, *Diario Reforma*, martes 3 de julio, 2001, Sección C; FIERRO, Raquel, “Costco, sancionado por la cúpula de Candela”, *Diario Reforma*, miércoles 18 de julio, 2001, Sección C.

¹⁴⁰ ÁLVAREZ, Carmen, “Apoyará Costco el traslado de los murales. pagaran los dueños restauración total”, *Diario Reforma*, jueves 12 de julio, 2001, Sección C.

¹⁴¹ “Recurre a UNESCO Fundación Renau”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C.

¹⁴² “Recurre a UNESCO Fundación Renau”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C.

artístico y cultural, sino también por la eliminación de las áreas verdes que contaba con más de 600 árboles, además se encontraban vestigios de culturas prehispánicas, así como los manantiales de Gualupita que surtieron de agua a Cuernavaca hasta 1895. De este modo, algunos representantes del Consejo Ciudadano para la Cultura y las Artes en Morelos presentaron ante el Ministerio Público Federal de Cuernavaca, una demanda penal contra quienes resulten responsables del “daño irreparable” que sufrieron los murales del Casino de la Selva.¹⁴³

Ante esta situación, Costco se comprometió a pagar la restauración total de los murales del Casino de la Selva, para lo cual se contratarían a los expertos de Bellas Artes, que tienen una técnica del *strappo* que permite la extracción de la pintura de los muros para ser trasladada y colocada en otro espacio, cuyo costo oscilaría alrededor de 500 mil dólares. Es importante mencionar que no solamente se dañaron los murales de José Renau y José Reyes Meza, sino también la obra del Dr. Atl, Francisco Icaza, Benito Messenguer, Jorge Flores, Roberto Cueva del Río y Alfonso X. Peña ascienden a un mínimo estimado de 2 mil millones de pesos.¹⁴⁴

Por otra parte, mientras se negociaba la restauración de los murales del ex Hotel Casino de la Selva, al mismo tiempo se estaba demoliendo la cúpula paraboloide-hiperbólico de Félix Candela provocando que se suspendieran los trabajos que se estaban llevando a cabo. Así que el Presidente Municipal, José Raúl Hernández Ávila, señaló que para que Costco continuara con la construcción,¹⁴⁵ debía tomar tres medidas: “preservar el proyecto arquitectónico supervisado por autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Antropología e Historia, permitir que la supervisión permanente de especialistas, y la restitución de las cúpulas de Candela”.¹⁴⁶ Ante esta situación, el Consejo para la Cultura solicitó a Hernández Ávila que informara qué autoridades expidieron las licencias de demolición y construcción.¹⁴⁷

¹⁴³ ÁLVAREZ, Carmen, “Protestarán por daños a los murales”, *Diario Reforma*, martes 7 de julio, 2001, Sección C; ÁLVAREZ, Carmen, “Comprueban daños en Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C; “¡Rescatemos el Casino de la Selva! ¡No más megatiendas!”, *La Jornada*, 16 de julio del 2001.

¹⁴⁴ ÁLVAREZ, Carmen, “Apoyará Costco el traslado de los murales. pagaran los dueños restauración total”, *Diario Reforma*, jueves 12 de julio, 2001, Sección C.

¹⁴⁵ FIERRO, Raquel, “Costco, sancionado por destruir la cúpula. Suspenden las obras en el Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, miércoles 18 de julio, 2001, Sección C.

¹⁴⁶ FIERRO, Raquel, “Costco, sancionado por destruir la cúpula. Suspenden las obras en el Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, miércoles 18 de julio, 2001, Sección C.

¹⁴⁷ ÁLVAREZ, Carmen, “Comprueban daños en Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C.

Por otro lado, la directora de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes, Sara Topelson, señaló que “no tiene instrumentos legales para proteger acervo cultural al interior de una propiedad privada ni para pedir que los murales de José Reyes Meza y de José Renau, o la obra del arquitecto Félix Candela, se reconstruyan dentro del Casino de la Selva”.¹⁴⁸ Sin embargo, las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes les faltó conocer las herramientas legales con las que podrían haber impedido la destrucción del acervo artístico del Casino de la Selva, como bien mencionó Ramón Obón, coordinador de la Comisión de la Propiedad Intelectual del Colegio de Abogados:¹⁴⁹ “Aquí hubo un problema de descuido evidente de las autoridades y de quienes tenían a cargo el Casino de la Selva al Fideicomiso Liquidador de Instituciones y Organizaciones Auxiliares de Crédito (Fideliq, dependiente de Nacional Financiera)”.¹⁵⁰

Mientras que Ernesto Becerril, representante en México del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios organismo no gubernamental de la UNESCO encargado de proteger el patrimonio de la humanidad, explicó que “La Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972, en su artículo 34 Bis, dice que la Secretaría de Educación Pública por conducto del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura podrá dictar una Declaración Provisional de Monumentos Artístico o Zona de monumentos Artísticos que le da un plazo de 90 días naturales, a partir de la notificación para suspender una obra y ejecutar las medidas de preservación que resulten del caso”.¹⁵¹ Esta ley fue publicada nuevamente con reformas y adiciones el 26 de noviembre de 1984 en el Diario Oficial de la Federación señala en sus artículos 33 y 34, señalan lo siguiente:

“Artículo 33.- Son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante.

Para determinar el valor estético relevante de algún bien se atenderá a cualquiera de las siguientes características: representatividad, inserción en determinada corriente estilística, grado de innovación, materiales y técnicas utilizadas y otras análogas.

Tratándose de bienes inmuebles, podrá considerarse también su significación en el contexto urbano.

¹⁴⁸ ÁLVAREZ, Carmen, “Reconocen carencia de leyes para proteger Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, martes 17 de julio, 2001, Sección C; ÁLVAREZ, Carmen, “Comprueban daños en Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C.

¹⁴⁹ ÁLVAREZ, Carmen, “Desconoce INBAM ley de monumentos”, *Diario Reforma*, jueves 19 de julio, 2001, Sección C.

¹⁵⁰ ÁLVAREZ, Carmen, “Desconoce INBAM ley de monumentos”, *Diario Reforma*, jueves 19 de julio, 2001, Sección C.

¹⁵¹ ÁLVAREZ, Carmen, “Desconoce INBAM ley de monumentos”, *Diario Reforma*, jueves 19 de julio, 2001, Sección C.

Las obras de artistas vivos que tengan la naturaleza de bienes muebles no podrán declararse monumentos artísticos.

Podrán ser declarados monumentos las obras de artistas mexicanos, cualquiera que sea el lugar donde sean producidas. Cuando se trate de artistas extranjeros, sólo podrán ser declaradas monumentos las obras producidas en territorio nacional.

La declaratoria de monumento podrá comprender toda la obra de un artista o sólo parte de ella. Igualmente, podrán ser declaradas monumentos artísticos o quedar comprendidas dentro de las zonas de monumentos artísticos, obras de autores cuya identidad se desconozca.

La obra mural de valor estético relevante será conservada y restaurada por el Estado”

“Artículo 34.- Se crea la Comisión Nacional de Zonas y Monumentos Artísticos, la que tiene por objeto dar su opinión a la autoridad correspondiente sobre la expedición de declaratoria de monumentos artísticos y de zonas de monumentos artísticos.

La comisión se integra por:

- a) El Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, quien la presidirá.
- b) Un representante de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecológico.
- c) Un representante de la Universidad Autónoma de México.
- d) Tres personas, vinculadas con el arte designadas por el Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Tratándose de la declaratoria de monumentos artísticos y bienes inmuebles o de [tipo] de monumento artístico, se invitará, además a un representante del Gobierno de la Entidad Federativa en donde los bienes en cuestión se encuentran ubicados.

La Comisión sólo podrá funcionar cuando [este] presente el Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y más de la mitad de sus restantes miembros. Las decisiones se tomarán por mayoría de votos de los presentes y el presidente tendrá voto de calidad.¹⁵²

La investigadora Laura González Matute señaló que, si en el Casino de la Selva se hubiera respetado la Ley de Miguel de la Madrid sobre el tema del Patrimonio Cultural anteriormente señalado, la situación habría sido diferente. Sin embargo, el gobierno de Vicente Fox no contó con un gabinete preparado dentro de la cultura, lo cual se evidenció con la destrucción total y parcial del acervo artístico, robando también pintura de caballete y esculturas resguardadas en el conjunto arquitectónico. Además, González Matute destacó que la obra localizadas en este edificio no fueron valoradas por las autoridades ni la empresa extranjera Costco, comenzando por los murales que fueron transgredido intencionalmente ocasionando el desprendimiento del muro dejándolos en el suelo y el tabique a la vista.¹⁵³

Esta versión sobre el daño intencional a la obra mural del Casino de la Selva la corroboró el restaurador Roberto Bonilla Moreno, quien señaló que al entrar al inmueble

¹⁵² “Secretaría de Educación Pública”, *Diario Oficial*, lunes 26 de noviembre de 1984. Archivo personal de la Maestra Laura González Matute.

¹⁵³ Entrevista a la Maestra Laura González Matute realizada por Dulce Pérez Aguirre el 11 de agosto de 2018 en la ciudad de México.

con sus compañeros encontraron la obra de Jorge Flores en el suelo tirada en varios fragmentos, se podían apreciar los varetazos y era algo que no se podía negar (imagen 23). Los pedazos del mural se recogieron y se hizo un catálogo con ellos, desafortunadamente no se logró restaurar por falta de presupuesto y se encuentra actualmente bajo el resguardo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Sin embargo, para ese momento la pintura muralística de José Renau y José Reyes Meza, se convirtió en la prioridad para poner a salvo.¹⁵⁴



Imagen 23: Mural *Apocalipsis* de Jorge Flores en el Casino de la Selva. GONZÁLEZ MATUTE, Laura, GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, “Patrimonio artístico cultural de la nación. Casino de la Selva”, *Revista Discurso Visual*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación de Artes Plásticas, núm. 1, septiembre-noviembre, 2001, p. 48.

Las obras murales de Renau y Meza se retiraron del muro al *strappo* para después ser reubicadas en una réplica del conjunto arquitectónico en el que se localizaban originalmente, el cual se adecuó para que contara con las condiciones necesarias para su conservación. El restaurador que llevó acabo el trabajo del desprendimiento de las obras de estos dos artistas fue Eliseo Mijangos, quien contaba con una experiencia en esta técnica. Cabe mencionar que Costco se hizo responsable de cubrir la mayor parte de los gastos para la restauración de las pinturas y de edificio que los resguardaría, mientras el Instituto Nacional de Bellas Artes solamente puso una minina parte.¹⁵⁵

Para poder llevar a cabo el trabajo de la extracción y restauración de las obras de Renau y Meza, se llegó a un acuerdo con las autoridades de Costco y fue un proceso de

¹⁵⁴ Entrevista al restaurador Roberto Bonilla Moreno realizada por Dulze Pérez Aguirre el 24 de agosto de 2017 en la ciudad de México.

¹⁵⁵ Entrevista al restaurador Roberto Bonilla Moreno realizada por Dulze Pérez Aguirre el 24 de agosto de 2017 en la ciudad de México.

dos años, pero esta labor se tuvo que efectuar discretamente, en el sentido que la población civil no debía enterarse de las actividades que estaban realizando para evitar cualquier enfrentamiento, debido a que estos no quería que se trasladaran las obras, sino que se conservara el edificio, de modo que los restauradores debían entrar y salir del Casino de la Selva casi a escondidas. Esta situación provocó que se dieran una serie de especulaciones, como el hecho que se contrataron una serie de artistas para hacer una copia de los murales, lo cual, señaló Bonilla, no fue verdad y todo se hizo apegado a las normas, sin embargo, también señaló que no se puede garantizar un desprendimiento del 100% de las obras, es algo imposible.¹⁵⁶

El trabajo de restauración que se hizo en los murales de Renau y Meza no fueron bien recibidos al conocer los faltantes, es decir, las zonas que fueron dañadas no se restauraron, sino que se pintaron las líneas de los dibujos en gris, esto con la finalidad de dejar una denuncia de la transgresión que se hizo a las pinturas (imágenes 24-26). Pero esta decisión de Eliseo no fue bien recibida, puesto que se llegó a considerar una mala restauración y que solamente se hizo esa labor para evitar el escándalo por parte de la sociedad civil. A esto se le puede sumar que al reinaugurar el espacio donde se reubicaron las obras, fue a puerta cerrada provocando una mayor especulación sobre la situación de las pinturas.¹⁵⁷



Imagen 24: Daños al mural *España hacia América*.

<http://photos1.blogger.com/blogger/3208/3051/1600/P6170150.0.jpg> [consultada el 30 de agosto de 2019]

¹⁵⁶ Entrevista al restaurador Roberto Bonilla Moreno realizada por Dulze Pérez Aguirre el 24 de agosto de 2017 en la ciudad de México.

¹⁵⁷ Entrevista a la Maestra Laura González Matute realizada por Dulze Pérez Aguirre el 11 de agosto de 2018 en la ciudad de México; Entrevista al restaurador Roberto Bonilla Moreno realizada por Dulze Pérez Aguirre el 24 de agosto de 2017 en la ciudad de México.



Imagen 25: Daños al mural *España hacia América*.
<http://photos1.blogger.com/blogger/3208/3051/1600/P6150011.1.jpg> [consultada el 30 de agosto de 2019]



Imagen 26: Los murales de José Renau y de José Reyes Meza antes de la agresión.
<http://saidretro.blogspot.com/2017/04/recordando-el-casino-de-la-selva-de.html> [consultada el 30 de agosto de 2019]

Por otra parte, es importante señalar que la información que se publicaba en la prensa era contradictoria, lo que provocó una confusión entre la población y a pesar de los movimientos en favor del Casino de la Selva, así como los trabajos de restauración que se realizaron, no evito la destrucción total de los paraboloides hiperbólicos de Félix Candela, así como de la serie de murales que pintó Renau en la Cantina. Actualmente el conjunto arquitectónico que resguarda la obra de Renau y Meza se encuentra el Papalote Museo del Niño de Cuernavaca, sin embargo, estas pinturas continúan siendo un tema tabú y todavía no se permite el acceso a la información sobre el proceso de la restauración, además se tiene que solicitar un permiso a Costco para tomar fotografías de las obras, el cual siempre se niega.

CONCLUSIONES

En el presente capítulo evidenciamos la relación de José Renau con Suárez, quien fue su principal mecenas después que pintó en el Sindicato Mexicano de Electricistas, puesto que lo contrató para realizar murales en el Restaurante Lincoln y otros trabajos publicitarios, al igual que a Manuela Ballester. Sin embargo, esta investigación permitió percatarnos que no se cuenta con información que compruebe cómo tuvieron contacto estos dos españoles, aunque si se tienen algunas versiones de los motivos por los cuales terminaron los vínculos, tanto labores como de amistad, entre estos dos. Desde 1951 que Renau salió del Casino de la Selva con su familia, no volvió a tener contacto con Suárez, ahora su trabajo se enfocaba en los carteles cinematográficos hasta 1958 que se trasladó a la República Democrática Alemana.

Esta investigación nos permitió identificar los murales correspondientes a la Cantina del Casino de la Selva, los cuales se han llegado a mencionar en algunas investigaciones como la de Adrián García Cortes en *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, pero no ha realizado un estudio de los murales que conforman las series de las bóvedas. De modo que el presente capítulo rescato las temáticas de estas pinturas que han quedado en el olvido y fueron destruidas junto con la estructura paraboloide-hiperbólico de Félix Candela. En este sentido, el análisis que realizamos nos permitió demostrar que los asuntos que escenificó Renau, el estilo se desconoce por excepción de algunos de los signos zodiacales que eran en

grisáceos, nos muestra la relación de las antiguas civilizaciones de Europa y Mesoamérica a través de la observación de las estrellas, dando origen a calendarios que regían la vida cotidiana y religiosa. Así mismo, nos dimos cuenta que no dejó de lado la geografía mexicana, debido a que dedicó un tema a los volcanes y rompió un poco la secuencia del cosmos que había desarrollado en las bovedillas anteriores.

Los murales de la Cantina y *España hacia América* no se realizaron con herramientas tecnológicas y materiales industriales como sucedió en *Retrato de la burguesía*, sino que se desarrollaron a la técnica tradicional, pasando los bocetos al muro y usando brochas o pinceles, pero antes Renau hizo unos cartones cuadriculados para advertir la distribución de las imágenes que continuó haciendo con las obras al exterior en la República Democrática Alemana. Esta investigación también nos permitió evidenciar que a pesar que Renau no tenía una experiencia en el muralismo, demostró manejar correctamente la técnica de la caseína, puesto que no cometió errores que propiciaran el desprendimiento de la pintura o su oscurecimiento.

En esta investigación logramos demostrar que los problemas que tuvo que resolver Renau en *España hacia América* se debieron a la composición correspondientes al muro central, demostrando cómo los solucionó y qué elementos cambió para dar origen a la última versión que actualmente se conoce. Por otra parte, la información que se recaudó nos permitió advertir los bocetos para el mural *México moderno* el cual ya se encontraba avanzado cuando se dio la disputa con Suárez, así como la participación tan significativa que tuvo Manuela en el trabajo de las obras del Casino de la Selva, puesto que no solamente pasó el boceto al muro, sino también dedicó tiempo a pintar los murales.

Entre las obras murales que realizó Renau en México, fue *España hacia América* la que dio una mayor contribución al muralismo mexicano, puesto que presentó un discurso contrario sobre la conquista. Renau dejó de lado esa visión de los españoles en armaduras medievales que llegaron a matar y destruir una civilización, sino que mostró la conquista desde una perspectiva de unidad, es decir, el encuentro de las dos culturas dio origen al México moderno, además presentó los animales como parte de un intercambio. Esta representación histórica no fue habitual en el muralismo mexicano, lo cual fue una aportación significativa a esta corriente artística, esto se logró evidenciar a partir del análisis comparativo que se hizo con la obra de *Historia del estado de Morelos* de Diego Rivera.

Los murales que Renau ejecutó en el Casino de la Selva tenían una función decorativa y estaban dirigidos en un público en particular, aquellos que pagaban para pasar una estancia vacacional en él y posteriormente tuvieron acceso las personas que solicitaban permiso para ingresar al inmueble y hacer algunas fotografías. De modo que, probablemente, el hecho de que se encontraran confinados en un espacio que tardo el desocupado sin ninguna atención recibida por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes, puedo ser el móvil para que la empresa internacional Costco, al adquirir el inmueble, dañará las obras con fin de poder demoler las estructuras sin tanto problema. Esta situación ocasionó que una buena parte de la sociedad civil se movilizara para exigir la protección del patrimonio cultural, sin embargo, no se logró rescatar todo el acervo artístico, pero se consiguió la restauración de los murales, que actualmente continúan siendo un tema tabú.

EPIÍLOGO

UN BREVE ACERCAMIENTO A LA OBRA MURAL DE RENAU EN LA REPÚBLICA DEMOCRÁTICA ALEMANA

En 1958 José Renau cerró una etapa artística al salió de México para trasladare a la República Democrática Alemana donde inició un nuevo periodo, ahora se dedicará al muralismo poniendo en práctica las experiencias que tuvo en el territorio mexicano y terminó la serie de *The American Way of Life*, además, abrió un espacio para enseñar a los jóvenes artistas como: Marta Hofmann, Petra Flierl, Anna Zunterstein, Gudrun Kühne, Florian Flierl, Clemens Gröszer y Ulrich Reimkasten por mencionar algunos, dejando así un legado en el arte alemán, principalmente a través de Hofmann, quien no solamente fu su estudiante, sino también su discípula y gracias a ella, podemos conocer la vida y obra de Renau en la Alemania comunista.

En México José Renau inició una nueva etapa artística como muralista que continuó desarrollando en la República Democrática Alemana, llegando a finales de 1958 y no regresó al territorio que lo acogió después de la Guerra Civil. Al año siguiente llegó Manuela Ballester con sus hijos más pequeños Teresa y Pablo, sin embargo, se divorciaron en 1960, mientras Ruy se marchó a Cuba, Julieta se casó se fue a vivir a Francia y Totli se quedó en México. La decisión de Renau irse a la Alemania comunista se debió a una oferta de trabajo y probablemente, buscaba nuevas experiencias artísticas que no había podido desarrollar en el exilio mexicano.

Cabe señalar que Renau había viajado en 1953 y en 1956 para Alemania del Este, donde tuvo contacto con Walter Heynowski, jefe de la revista *Spiegel*, que al conocer la serie *The American Way of Life* lo contrató para que mandara material para publicar en el *Eulenspiegel* y posteriormente lo invitó a colaborar permanentemente en esta revista. Al llegar Renau a la República se enteró que Heynowski ahora laboraba, desde 1957, en la televisión *Deutsche Fernsehenfunk*, así que comenzó a colaboró en películas animadas

en un programa llamado *Zeitgezeichnet* que consistió en pintar en una pizarra transparente dibujos sobre diferentes temas políticos internacionales y antiimperialistas.¹

Al llegar Renau al Berlín comunista, “donde imperaba un sistema de planificación económica centralizada, Renau se convirtió [...] en un asalariado del Estado. A partir de entonces, ya sin la constante preocupación de subvenir a las necesidades de una numerosa familia, fue libre de dedicarse al tipo de arte que más le placiera, un lujo que en España y México sólo en contadas ocasiones, y siempre a tiempo parcial, se había permitido”.² Entre las actividades que realizó Renau en la República Democrática Alemana fueron diversas, sin embargo, el interés del presente epílogo es evidenciar, a *grosso modo*, el trabajo mural que desarrolló y su relación con su experiencia mexicana en el movimiento muralista, tema que se pretende abordar en una estancia postdoctoral.

La obra muralística de Renau en la República Democrática Alemana se desarrolló en dos etapas: la primera corresponde de 1959 a 1966, donde pintó *La conquista del sol* (1959) para la Oficina de Proyectos Industriales en Adlershof y *La conquista del cosmos* (1966) en el Círculo de la Televisión de Berlín, estas obras fueron como menores, por ser de pequeñas dimensiones en comparación al segundo periodo que va de 1967 a 1982. En este lapso realizó en el Centro de Formación de la Industria Cerámica, Halle-Neustadt (1968-1974) ejecutó *El dominio de la naturaleza por el hombre, Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana, La marcha de la juventud hacia el futuro*; para la Oficina de Artes Relacionadas con la Arquitectura del Consejo del Distrito en Erfurt *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura* (1979-1983).

Entre las comisiones muralísticas más importantes que realizó Renau fue a través de *Beirat für Bildende Kunst und Baukunst* de Halle-Neustadt para decorar el exterior de cinco edificios pertenecientes al nuevo Centro de Formación de la Industria Cerámica, que se estaba construyendo en 1967. Pero uno de los problemas con los que se encontró Renau fue que no hablaba alemán, así que solicitó para este proyecto un colectivo, siendo él el director, conformado por Doris Kahane, Nuria Quevedo y Helmut Diel. Los integrantes del equipo hicieron bocetos panorámicos que presentaron a *Beirat*, pero

¹ BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, pp. 371, 376, 380 y 404.

² FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Jaime Brihuega, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de Valencia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 59.

solamente aceptaron los propuestos por Renau, esto provocó un descontento que llevó a la desintegración del colectivo.³

La propuesta inicial a desarrollar en el proyecto del Centro de Formación de la Industria Cerámica, consistió en establecer la unidad panorámica de los cinco murales como una única composición y no como una obra individual. Respecto a la temática, se buscó evitar cualquier expresión estática basada en la descripción y la didáctica, sino que le interés era por una exaltación dinámica, poética y decorativa, para lo cual se apoyaría en imágenes sobre la naturaleza, la sociedad humana, la juventud y figuras simbólicas como el dominio del átomo, la cibernética, la conquista del cosmos, pero sin dejar la revolución socialista, internacionalismo proletario y el comunismo.⁴

En este sentido, Renau constituyó las temáticas de la siguiente manera: Piscina: Tema, El agua, la vida, el hombre, con motivo como Mar, la fauna y flora marina, el origen marino de la vida, la navegación, la natación. Cantina: Marcha de la juventud hacia el *futuro*, con un friso dinámico de jóvenes marchando a la conquista del socialismo, la Paz, etc. Muro de la derecha de la residencia: Las fuerzas de la naturaleza, con el fuego volcánico, la electricidad, la gravitación universal, la radiación cósmica. Muro de la izquierda de la residencia: La Sociedad Humana, con el hábito y la industria, el fuego y la electricidad dominadas por el hombre –altos hornos, átomo, la Conquista del cosmos.⁵

La propuesta original de los murales que se tenía contemplada realizar en Halle-Neustadt no se logró llevar a cabo, debido a que algunas de las propuestas principales “fueron rechazadas parcialmente por una burocracia comunista adoctrinada en la más estricta ortodoxia en las artes visuales, temerosa además de cualquier imagen o iconografía que pudiera ser interpretada, incluso metafórica o alegóricamente, como una crítica o burla al régimen político imperante y a sus dirigentes”.⁶ Finalmente, los murales que se ejecutaron fueron los siguientes: *El dominio de la naturaleza por el hombre*, *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* (imagen 1-2) y, finalmente, *La marcha de la juventud hacia el futuro*. Esta última ya no existe, probablemente fue destruida después de la caída del muro, mientras los dos todavía

³ FORMENT ROMERO, Albert, “El espectador absoluto: Josep Renau y los murales cerámicos de Halle-Neustadt”, *Archivo de Arte Valenciano*, España, núm. 7, 1992, p. 159.

⁴ FORMENT ROMERO, “El espectador absoluto...”, p. 161.

⁵ Archivo de la Fundación Josep Renau, Correspondencia Halle-Neustadt 22-05-1968/28-02-1972 Cod. 2.3, Sig. 7/3.1.

⁶ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 61.

se conservan, aunque *Unidad de la clase trabajadora* se encuentra en mal estado provocando la pérdida de algunas piezas de cerámica.



Imagen 1: Mural *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* de José Renau en Halle-Neusatadt (1971-1972). Tomada por Dulze Pérez Aguirre.



Imagen 2: Mural *El dominio de la naturaleza por el hombre* de José Renau en Halle-Neusatadt (1971-1972). Tomada por Dulze Pérez Aguirre.

El contenido de la obra *El dominio de la naturaleza por el hombre*, se enfoca en el optimismo tecnológico unido a una visión teleológica de la historia como progreso continuo, una temática constante en las composiciones mural de Renau. En el caso de *Unidad de la clase trabajadora y fundación de la República Democrática Alemana* se constituye de una iconografía del real-socialismo mientras en *La marcha de la juventud*

hacia el futuro, Renau se limitó a transcribir los eslóganes políticos al uso matizados en su plasmación práctica por algunas imágenes recurrentes de su archivo.⁷ Cabe destacar que Renau en el proyecto para Halle-Neustadt buscó “crear, a partir de la mirada en el transeúnte situado en el eje principal de acceso al complejo muralístico, y previendo una estructura general compositiva centrífuga, divergente y desequilibrada, un nuevo orden visual simétrico”.⁸ La propuesta de la relación entre el espectador, la obra y el espacio fue precisamente en el mural de *Retrato de la burguesía*, donde se puso en práctica por primera experiencia para resolver este tipo de problemas.

El último mural que desarrolló Renau en la República Democrática Alemana fue *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura* para el exterior de la Oficina de Artes Relacionadas con la Arquitectura del Consejo del Distrito, Erfurt. Esta obra estaba en proceso cuando falleció Renau en octubre de 1982 en *Regierungs Krankenhaus*, hospital del gobierno de Berlín del Este, después de una operación del corazón, quedando a cargo la obra Marta Hofmann y su hija Teresa.⁹ Los restos del artista descansan, juntos con los de Manuela Ballester, en una tumba en un recinto dedicado a los “Resistentes y Víctimas del Fascismo” en el Cementerio de Friedrichfelde, en el distrito de Lichtenberg (imagen 3).



Imagen 3: Lapida de José Renau en “Resistentes y Víctimas del Fascismo” en el Cementerio de Friedrichfelde, en el distrito de Lichtenberg. Tomada por Dulze Pérez Aguirre.

⁷ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 61.

⁸ FORMENT ROMERO, “El espectador absoluto...”, p. 161.

⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 678.

Para la elaboración del mural *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura*, Renau diseñó un análisis óptico, seleccionó la temática, la figuración y la técnica, aunque buena parte para de los estudios previos, así como el trabajo manual y los cartones definitivos los realizaron sus colaboradores (imagen 4), debido a que se encontraba en España o bien hospitalizado. Esta obra es simbólica-decorativa sobre la relación del ser humano con la naturaleza, es de una estructura tripartita simétrica donde recreó un mundo en orden, construido, sereno y eficaz que toma la naturaleza las materias primeras para proporcionárselas a la ciencia y a la técnica, con la finalidad de construir ese mítico y siempre lejano hombre nuevo del comunismo¹⁰ (imagen 5).

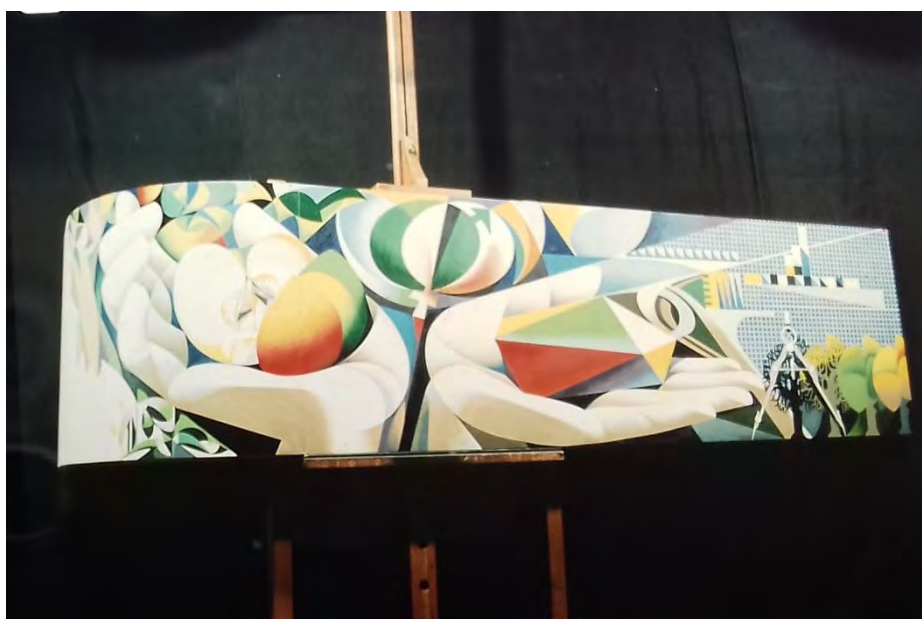


Imagen 4: Cartón del mural *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura* de Renau. Cod. 1.1.5, Sig. 76/4.14. Archivo Fundación Josep Renau



Imagen 5: Marta Hofmann con el cartón del mural *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura* de Renau. Cod. 1.1.5, Sig. 83/14. Archivo Fundación Josep Renau

¹⁰ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 67.

Sin embargo, en el 2009 el conjunto arquitectónico donde se localizaba sería demolido y con él, *La Naturaleza, el Hombre y la Cultura*, pero gracias a los esfuerzos de personas interesadas como Rosita Peterseim y el investigador Philip Kurz, así como por instituciones como Wüstenrot Stiftung dedicada a conservar el patrimonio cultural de Alemania se logró desmontar y resguardar la obra de 7 x 30 metros. Es decir, se retiraron 70,000 baldosas de vidrio y durante la restauración los mosaicos agrietados se juntaron, se reposicionaron en la estructura y las juntas se rellenaron con arena desde la parte posterior, mientras los elementos sueltos se fijaron mediante un mortero desplazado. Después de la restauración, las superficies parciales del mosaico se aplicarán a elementos especiales de hormigón prefabricado y se colocarán en una nueva estructura de hormigón en el sitio original del antiguo Centro de Cultura y Ocio en la Plaza de Moscú en Erfurt.¹¹

Por otra parte, los estudios que se han realizado sobre la obra mural de Renau en la República Democrática Alemana encontramos el artículo “El espectador absoluto: Josep Renau y los murales cerámicos de Halle-Neostadt” y el capítulo de libro “Josep Renau Vida y Obra”, ambos de Albert Forment, así como “El último mural de Renau, la última obra del exilio” de Emili Payà, sin olvidar el texto de Fernando Bellón Pérez *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte* y la de Eva-María Thiele *José Renau*, son algunas de las investigaciones que se han abordado los murales de Renau en la Alemania comunista, llegando a señalar de forma breve, la influencia que tuvo *Retrato de la burguesía* con las obras de Halle-Neostadt, pero no se han llevado todavía a cabo un estudio comparativo de estos con los que realizó en México ni se ha profundizado en la influencia del muralismo mexicano, dejando un vacío en la historiografía del movimiento muralista, demostrando que aún hace falta indagar más sobre este tema y que se tiene la intención de desarrollarlo a través de una estancia postdoctoral.

¹¹Wüstenrot Stiftung. Mosaik-Aussenwandbild “Der Mensch In Beziehung Zu Natur Und Technik” Von Josep Renau In Erfurt [en línea], <https://wuestenrot-stiftung.de/mosaik-josep-renau-erfurt/?fbclid=IwAR2MVgsUG1iYNth7FjRZIsYwgTtJiAkJ9wypNRhv1ZZv63dK3AaLNSYl5oY> [consultada el 23 de agosto de 2019].

CONCLUSIONES GENERALES

En la presente investigación logramos identificar el surgimiento del muralismo mexicano como parte de los proyectos culturales desarrollados por José Vasconcelos, pero al tomar los artistas conciencia de la importancia de este movimiento se organizaron para crear el Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores del que se partió para fundar las bases de esta corriente como un arte para el pueblo y contra el arte burgués, el cual consideraban se encontraba en los museos y galerías, de modo que solamente un sector social podía tener contacto con él. Este enfoque lo compartió José Renau, cuyas primeras inquietudes respecto al arte fue como estudiante de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y posteriormente al tener su primera exposición individual en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, encontrando en los carteles y en el fotomontaje los medios por los cuales logró su propósito de relación el arte con los problemas sociales y políticos.

Entre los elementos que caracterizaron al muralismo mexicanos encontramos el desarrollo de diversas técnicas para realizar murales al interior y exterior, siendo David Alfaro Siqueiros quien se dedicó a la experimentación con materiales industriales y tecnológicos, como fue la pistola de aire y la piroxilina. Esto nos permitió identificar que Renau compartía los mismos intereses e inquietudes artísticas, llegando a innovar el cartel en España al utilizar el aerógrafo, mismo que implementó para pintar un mural en el Sindicato de Estibadores de Valencia en 1934. En este sentido, en esta investigación logramos advertir que Renau antes de viajar al México ya tenía un interés en el muralismo, siendo Siqueiros el contacto que le permitió un acercamiento directo a esta corriente artística y la oportunidad de colaborar en la obra *Retrato de la burguesía*, que tuvo un impactó en la formación de ambos artistas.

En el transcurso de la presente investigación identificamos que Siqueiros y Renau no solamente compartían intereses en los materiales industriales y herramientas tecnológicas, sino que también tenían afinidad en la concepción de un arte político y social que definió sus producciones artísticas a través del cartel y mural, lo que nos lleva a preguntarnos ¿cuál es la semejanza entre el cartel que diseñó Renau con el muralismo mexicano que se estaba desarrollando en la década de 1930 en México? Podemos decir que existía una relación en un sentido propagandístico de contenido marxistas, socialistas y antifascista; ambos estaban en contra de la pintura de caballete que consideraban

burguesa al estar confinada a los museos donde un grupo determinado tenía contacto a él, así que se buscaba un arte que estuviera en contacto directo con la población en general. Sin embargo, estos dos también tenían sus diferencias, ya que el cartel era de una durabilidad menor que el mural y este, no siempre se encontraba en las calles sino en el interior de edificios sin estar en contacto directo con los transeúntes.

Por otra parte, este trabajo nos permitió identificar la relación que se dio entre el México posrevolucionario con la Segunda República española, que fue fundamental para crear enlaces entre intelectuales y artistas que permitió un intercambio entre ambos países antes y durante la Guerra Civil. En este sentido, el gobierno republicano mandó comisionados a conocer los proyectos culturales que se estaban desarrollando en el territorio mexicano con el fin de identificar qué elementos podían retomar para aplicar en sus propuestas educativas y culturales. Sin embargo, logramos advertir que fue durante el conflicto bélico que se dio una mayor colaboración entre estos países a través de publicaciones y exposiciones contra el fascismo, principalmente a través de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, temática que aún falta indagar.

La relación que se dio entre artistas españoles y los mexicanos durante la Guerra Civil tuvieron afinidades artísticas y llegaron a realizar una serie de actividades en favor a la República, pero, ¿por qué al llegar al exilio a México no se dio una participación entre estos como se venía dando durante el conflicto bélico? Esto probablemente se debió a que los republicanos se dedicaron a actividades que habían desarrollado en España y les otorgaba un ingreso económico, además, sus ocupaciones estaban vinculadas entre ellos mismos creando una comunidad y no pensaban que su estancia en el territorio mexicano fuera a durar mucho tiempo. A esto se puede añadir que había una marcada discrepancia sobre la relación del arte y la política, como se evidenció entre Ramón Gaya y José Renau, siendo uno de los factores que provocó la poca participación de estos en el movimiento muralista.

En relación a la colaboración entre artistas mexicanos y españoles, nos percatamos que todavía falta mucho por investigar, principalmente en la colaboración de estos últimos como el Taller de la Gráfica Popular. Sin embargo, logramos identificar tres momentos en que se dio una participación entre estos: en la revista *Lobos* de la que salió únicamente un número; la ejecución de *Retrato de la burguesía* a través del Equipo Internacional de Artes Plásticas, siendo la única ocasión en que se pintó un mural en conjunto, pero esta experiencia no salió como se esperaba debido a que Miguel Prieto y Antonio Rodríguez

Luna se salieron y después los mexicanos debido al atentado contra Trotsky, quedo solamente Renau a concluir la comisión; finalmente, en la exposición de 1952 como una reacción contra la Bienal Hispanoamericana que se celebraría en Madrid.

Por otra parte, los artistas mexicanos que llegaron a España durante la Guerra Civil no solamente hicieron trabajo gráfico, sino que estuvieron en el frente de batalla como fue el caso de Siqueiros, quien también impartió una conferencia a través de Renau que desempeñaba el cargo de Director General de Bellas Artes. En esta investigación nos percatamos que este encuentro fue clave para que Renau optara por exiliarse en México, ya que tenía como propósito pintar un mural con Siqueiros y dedicarse al muralismo. Esto nos permitió comprobar que Renau en México inició una nueva etapa artística como muralista, cuya experiencia adquirida con Siqueiros le permitió desarrollar e innovar nuevas perspectivas ópticas en relación al mural, el espacio y el espectador en la República Democrática Alemana como lo había hecho en *Retrato de la burguesía*.

En este sentido, podemos señalar que es evidente que se dio una influencia entre Siqueiros y Renau, por ejemplo, la idea de quebrar las esquinas de los muros para crear una ilusión óptica de una unidad entre la obra y el espacio, lo cual, consideramos, tuvo un impacto en Siqueiros, puesto que después de *Retrato de la burguesía* estuvo experimentando con diferentes materiales para dar este efecto óptico como fue el caso de las obras de Chillán en Chile. En el caso de Renau, fue hasta la década de 1960 en la República Democrática Alemana que retomó las teorías y herramientas tecnológicas que se habían aplicado en el mural de *Retrato de la burguesía* para resolver una serie de problemas que tuvo que enfrentar al realizar obras al exterior como lo demuestran los cartones, bocetos, planos y fotografías resguardados en la Fundación Josep Renau.

A partir del análisis que se realizó de los murales de Renau en México, nos permitió identificar dos etapas: la primera corresponde de 1939 a 1942 que atañen a los encargos del Sindicato Mexicano de Electricistas con el mural *Retrato de la burguesía* y el proyecto que no se llevó a cabo quedando solamente en bocetos, *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*. La segunda es de 1944 a 1951, periodo que trabajó por comisión de Manuel Suárez para pintar el Restaurante Lincoln y en el Casino de la Selva, donde se aprecian dos estilos diferentes, pero de contenido histórico.

A partir del análisis que se hizo de la obra mural de Renau en México logramos advertir que la primera etapa, es decir, los trabajos solicitados por el Sindicato Mexicano

de Electricistas, tuvieron elementos que compartió con el movimiento muralista, debido a que *Retrato de la burguesía* presentó un discurso antimperialista y antifascista, además esta mostró un asunto de carácter violento, en el sentido que proyectaron escenas de la Guerra Civil española y la destrucción que provocan en la población. Además, identificamos que los artistas que conformaron el Equipo Internacional de Artes Plásticas tenían un conocimiento amplio del tema, puesto que contaban con documentos, fotografías y una experiencia que vivieron en carne propia, dando un sentido documental al mural. Sin embargo, al ser una obra por encargo se debían ajustar a las peticiones del sindicato, así que las escenas que consideraron agresivas se tuvieron que modificar, las cuales estuvieron a cargo de Renau.

Los cambios que se tuvieron que realizar en la iconografía de *Retrato de la burguesía*, nos permitió advertir dos temáticas diferentes: la primera donde se exponen las víctimas civiles que dejó los bombardeos del bando de los nacionales durante la Guerra Civil española y la segunda, donde se modificaron estos y se colocaron monedas de oro cubiertas con sangre, que simbolizaban la explotación de los electricistas. Por otro lado, los problemas y la lucha de este sector obrero se pueden observar en *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, el cual se pretendía realizar en paneles móviles, con las herramientas y materiales que se habían puesto en práctica anteriormente, además, la composición rompía con la habitual del muralismo mexicano, así que esta obra habría dado una nueva aportación como un fotomontaje mural.

Por otra parte, la segunda etapa mural de Renau en México inició con los paneles que pintó en el Restaurante Lincoln, aunque el estilo no entra en las características del muralismo mexicano, pero presentaron una temática de índole histórica y social enfocada en el siglo XIX, pero lo importante de estas obras es que fueron la conexión para la comisión del Casino de la Selva. Cabe destacar que en el transcurso de esta investigación nos proporcionaron una serie de documentos personales de Renau que nos permitió identificar los diferentes asuntos que ejecutó para las bóvedas de la Cantina, puesto que estas han sido poco estudiadas debido a la falta de datos que se tienen. Además, logramos advertir por escenificar la visión cosmológica de las antiguas civilizaciones de Europa y América, así como exaltar la geografía mexicana mediante los volcanes.

En el caso del mural *España hacia América*, Renau presentó la visión que tenía de la historia de la conquista de los pueblos mesoamericanos, dando una contribución significativa al muralismo mexicano, puesto que omitió esa representación violenta de los

españoles hacia los indígenas que provocaron la destrucción de esta civilización, sino que mostró el cambio en la concepción del mundo que se tenía con el descubrimiento de América, mientras la conquista la escenificó como la unión de dos culturas que dieron origen al México moderno de la época, dando así una ruptura con ese discurso de hispanofobia. Esto lo comprobamos a partir de un estudio comparativo con la obra *Historia del estado de Morelos* de Diego Rivera, que además demostramos que no tuvo una buena recepción por la prensa española ni mexicana.

La información obtenida durante la investigación nos permitió conocer los primeros bocetos de *México moderno* y su composición, lo que nos permitió comprobar que el desacuerdo que tuvo Renau con Suárez no se debió por las temáticas de las obras, puesto que se encontraban trabajando en esta pintura cuando desalojaron a la familia Renau-Ballester del Casino de la Selva y no regresaron a concluir el proyecto que se tenía planeado en un inicio. Sin embargo, no logramos evidenciar cuál fue el conflicto para terminar esta relación, además, después de esta experiencia Renau no volvió a pintar ningún mural en el territorio mexicano.

Por otra parte, el fotomontaje permitió integrar la composición con el espacio y el proyector para deformar las imágenes en los muros que se habían puesto por primera vez en México en *Retrato de la burguesía* y tenía contemplado usarlas nuevamente para *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* dando estas una aportación al muralismo mexicano. Estas técnicas Renau las continuó utilizando en los murales en la República Democrática Alemana, como lo muestran las fotografías y apuntes que se encuentran resguardados en el Archivo de la Fundación Josep Renau. En la obra *España hacia América* utilizó no se empleó el proyector, sino que las imágenes directamente en la pared como lo demuestran las notas en el diario de Manuela Ballester, pero no contamos con datos que nos permitan corroborar el uso del fotomontaje.

Cabe señalar que se indagó en la producción artística de Siqueiros con el propósito de identificar la relación y colaboración con Renau, lo que nos permitió advertir que después de *Retrato de la burguesía* estos artistas no volvieron a colaborar. Desafortunadamente no se cuenta con datos que evidencien cuáles fueron los motivos, sin embargo, nos podemos dar una idea a través de las notas del diario de Manuela, donde escribió que Siqueiros había comprometido a Renau en una exposición cuando este no tenía ni obra ni estaba informado. Por otra parte, Renau no compartía la visión de

Siqueiros del imperialismo español de los siglos XVI y XVII, el cual consideraba arcaico y no pretendía trabajar con él en esa línea.

No se cuenta con información o estudios enfocados en la relación entre Siqueiros y Renau, sin embargo, localizamos correspondencia en el Archivo de la Fundación Josep Renau que muestra el contacto que continuaron teniendo estos dos artistas cuando Renau se encontraba establecido en la República Democrática Alemana, además, fue el tutor legar de David, nieto de Siqueiros, que consiguió una beca para estudiar fotografía y Marte Hoffman nos proporcionó la agenda del valenciano de 1970, donde registro la visita de Siqueiros así como algunas fotografías, siendo este encuentro el último que tuvieron estos grandes artistas del siglo XX.

Por otro lado, el proceso para la elaboración de los murales que realizó Renau en la República Democrática Alemana estuvieron como base la experiencia adquirida en México, puesto que fue donde tuvo su primer contacto con el muralismo mexicano y la experimentación en la técnica. Sin embargo, a pesar del interés de Renau de exiliarse en México para dedicarse a la pintura mural, esto no fue posible hasta que estuvo en la Alemania comunista donde creó equipos de trabajo como se había puesto en práctica con Siqueiros en *Retrato de la burguesía*. Con esta obra Renau inició una nueva etapa como muralista, demostrando la versatilidad artística, ya que no se dedicó únicamente a desarrollar carteles o fotomontajes, sino que su producción aborda varias áreas del arte.

Los murales que realizó Renau en México fueron mediante encargos privados y no por una institución gubernamental. En el caso de *Retrato de la burguesía* el Sindicato Mexicano de Electricistas solicitaron en un principio un tema sobre el trabajo que realizaban, pero los artistas lograron llegar a un acuerdo para pintar sobre los problemas que se estaban suscitando con el ascenso de regímenes totalitarios, sin dejar de lado la temática de los obreros electricistas, la cual quedo en segunda instancia. Sin embargo, al analizar el mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* logramos advertir que el sindicato había solicitado nuevamente un asunto sobre las actividades y la lucha de los electricistas, pero no quedan claros los motivos por los que no se ejecutó finalmente.

Es importante señalar que el mural de *Retrato de la burguesía* actualmente se encuentra bajo el resguardo del Sindicato Mexicano de Electricistas, siendo su obligación el cuidado y protección de la obra. Este trabajo de crear conciencia sobre esta obra se ha

encargado Felipe Sánchez, quien acertadamente realizó fichas informativas para que las personas interesadas en la obra tengan un contexto previo de los artistas que participaron y sobre el contenido iconográfico. Esto también es una herramienta didáctica para la enseñanza-aprendizaje de la historia, propósito que buscaba el muralismo mexicano desde que se pintaron las obras en San Ildefonso a través del proyecto de José Vasconcelos.

En el caso de los murales del Casino de la Selva, Renau no concluyó el proyecto que se había planteado en un inicio debido a que rompió relaciones con Suárez, pero *España hacia América* fue el mural más importante que pintó en México y el último. Pero Suárez no solamente comisionó a Renau sino diferentes artistas españoles y mexicanos para que realizaran murales, caballetes, esculturas y estructuras arquitectónicas creando un acervo artístico y cultural que en 2001 fue adquirido por la empresa internacional Costco que dañó intencionalmente los murales, esto con la intención de demostrar que las obras estaban dañadas lo que podría agilizar la demolición de las estructuras. Sin embargo, una buena parte de la sociedad civil protestó ante estos actos y denunciaron las agresiones que provocaron la pérdida, total y parcial, de las obras muralísticas. Finalmente, la empresa se hizo responsable del pago de la restauración y la construcción de una réplica del espacio que las resguardaba, que en la actualidad es el Papalote Museo del Niño en Cuernavaca, pero continúa siendo un tema tabú.

Por otra parte, consideramos que no se puede conocer la obra de un artista sin tener un panorama de su entorno en el que se desarrolló. En este sentido, la presente investigación nos permitió reconstruir partes del ambiente familiar de Renau al salir a la frontera francés y su exilio en México. Esto se logró realizar gracias a la información proporcionada como el diario de Manuela Ballester, las entrevistas con su sobrino Carlos Renau y a su estudiante Marta Hoffman, así como algunas notas y entrevistas del propio artista, así como del Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares, el Archivo General de la Guerra Civil Española en Salamanca, el Archivo de la Fundación Josep Renau en Valencia, el Archivo General de la Nación y el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia en México.

En este sentido, en la presente investigación logramos identificar que el cargo que desempeñó Renau como Director General de Bellas Artes durante la Guerra Civil, así como el reconocimiento que había adquirido desde una temprana edad como uno de los mejores cartelistas y fotomontadores de España, fueron fundamentales para salir del campo de concentración en el que fue ingresado en Francia y también le facilitó su

traslado a México, en compañía de su familia, en condiciones privilegiadas en calidad de exiliado político. Cabe destacar que este traslado fue antes de los masivos de los vapores como el *Sinaia* y el *Mexique*.

En México la situación económica de la familia Renau-Ballester no fue sencilla, en un principio subsistieron por el apoyo que les otorgó el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles por haber por haber desempeñado en España el cargo de Director General de Bellas Artes y posteriormente, el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles le dio un préstamo para abrir el taller *Estudio Imagen. Publicidad plástica* que fue su principal ingreso. Así que de no haber tenido el reconocimiento nacional como cartelista y fotomontador, ni el cargo ese durante el conflicto bélico, probablemente no habría conseguido estas entradas monetarias para el sustento familiar que le permitieron establecerse en México.

Por otra parte, Renau solicitó al gobierno colombiano a su hermano Juan con su esposa para que continuaran su exilio en México, mientras su hermana Dolores se había quedado en Valencia al cuidado de sus padres y a la muerte de estos, se trasladó al territorio mexicano por petición de Renau. Sin embargo, en esta época poco se comenta sobre su otra hermana, Matilde, esto se había casado con un franquista por lo probablemente que rompieron relaciones como sucedió con Juan cuando solicitó el perdón de Francisco Franco para regresar a España.

En el diario de Manuela nos mostró un panorama de su vida con Renau cuando vivieron en Mixcoac y en Cuernavaca, narraba algunos días en familia como ir a dar un paseo en un día lluvioso, los pasteles que horneaba para el cumpleaños de sus hijos o esposo, las actividades artísticas que desarrollaba, así como el trabajo de campo que hizo para el libro de los trajes tipos de México. Pero al mismo tiempo, nos dejó ver el carácter tan fuerte de Renau como el de ella, como bien lo llegaron afirmar familiares y amigos, las discusiones llegaban a ser intensas, al punto que Manuela llegó a escribir “por milagro fue que no acabase mal”, esto sugiere que probablemente, las disputas podían terminar en algún tipo de violencia, como llegó a suceder con Marta Hoffman en la República Democrática Alemana, puesto que en una ocasión le dio una bofetada por contradecirlo.

En la información recopilada por Fernando Bellón Pérez, señaló que Renau vivió con intensidad, pero no fue feliz, como le confesó a su hermano Alejandro. Además, familiares y amigos llegaron a comentar que al final de su vida tuvo que lidiar con la

muerte de su hija Julia que se había casado con un español, se fueron a vivir a Francia y formaron una familia. Sin embargo, paso por una depresión que la llevó al alcoholismo y después al suicidio, como posteriormente pasó con Pablo, quien también cayó en la bebida y se quitó la vida.

Por otro lado, el matrimonio de Renau con Manuela se terminó en 1960 cuando se encontraban en la República Democrática Alemana y consideramos que Renau salió de México no solamente por cuestiones de trabajo, sino también para tener un respiro de todos los compromisos que tenía con la familia y poder así, dedicarse únicamente a la creación artística sin tener que preocuparse por una solvencia económica para la manutención de quienes dependían de él. Cabe destacar que en más de un trabajo sobre Renau se ha mencionado el carácter fuerte que tenía, así como lo tartamudo que era, principalmente cuando estaba nervioso o molesto, como lo dejan oír las grabaciones de las entrevistas *Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann* y en la cinta de *Testamento*.

FUENTES CONSULTADAS

ARCHIVOS

Archivos consultados en México:

- Archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros, ciudad de México, México.
- Archivo del CENIDIAP, Ciudad de México, México.
- Archivo General de la Nación, Ciudad de México, México.
- Archivo Histórico del Ateneo Español de México, Ciudad de México, México.
- Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México.

Archivos en España:

- Archivo de la Fundación Josep Renau, Valencia, España.
- Archivo de los Movimientos Obreros, Alcalá de Henares, España.
- Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, España.
- Archivo General de la Guerra Civil Española, Salamanca, España.
- Archivo Histórico Nacional, Madrid, España.

Archivos personales:

- Archivo personal de coleccionista privado, ciudad de México, Mexico.
- Archivo personal de Laura González Matute, ciudad de México, México.
- Archivo personal de Marta Hofmman, Müncheberg, Alemania.

Archivos digitales:

- Digital Archive and Publications Project at the Museum of Fine Arts, Houston, Estados Unidos.

HEMEROTECAS

Hemerotecas en España:

- Hemeroteca de la Fundación Pablo Iglesias, Alcalá de Henares, España.
- Hemeroteca Nacional de España, Madrid, España.

Hemerotecas en México:

- Hemeroteca Nacional de México, Ciudad de México, México.
- Hemeroteca del CENIDIAP, Ciudad de México, México.

ENTREVISTAS

- Carlos Renau, ciudad de México, México.
- Laura González Matute, ciudad de México, México.
- Marta Hofmman, Müncheberg, Alemania.
- Roberto Bonilla Moreno, ciudad de México, México.

BIBLIOTECAS

Bibliotecas consultadas en México:

- Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, ciudad de México, México.
- Biblioteca de la Sala de Arte Pública Siqueiros, ciudad de México, México.
- Biblioteca del Ateneo Español de México, ciudad de México, México.
- Biblioteca del Colegio de México “Daniel Cossío Villegas”, ciudad de México, México.
- Biblioteca del Colegio de Michoacán “Luis González”, Zamora, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México “Justo Fernández”, ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo “Luis Chávez Orozco”, Morelia, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas de Universidad Nacional Autónoma de México “Rafael García Granados”, ciudad de México, México.
- Mediateca del Centro Cultural Español en México, ciudad de México, México.

Bibliotecas consultadas en España:

- Biblioteca de la Fundación Pablo Iglesias, Alcalá de Henares, España.
- Biblioteca del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación, Alcalá de Henares, España.
- Biblioteca del Departamento de Geografía e Historia, Madrid, España.
- Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.
- Biblioteca Reina Sofía, Madrid, España.

TRABAJO DE CAMPO: VISTA Y REGISTRO DE LOS MURALES DE JOSÉ RENAU

- Mural de Plaza Thälman en Magdeburger Str.36, 06112, Halle (Saale), Alemania.
- Mural *Retrato de la Burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas en Avenida de los Insurgentes, núm. 98, Delegación Cuauhtémoc, colonia Tabacalera, ciudad de México, México.
- Murales de la actual Residencia de Estudiantes en Am, Stadion 5, 06122 Halle-Neustadt (Saale), Alemania.
- Murales del Restaurant Lincoln en Revillagigedo núm. 24, colonia Centro, ciudad de México, México.

Bibliografía:

- ACEVEDO, Esther y GARCÍA, Pilar, “Procesos de quiebre en lo política visual del México posrevolucionario”, Esther Acevedo y Pilar García (Coordinadoras), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950*, Vol. 5, México, Secretaría de Relaciones Exteriores México, 2011.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Un arte valenciano en América. Exilio y emigración*, España, Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor y MEYER, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, cal y arena, 2010.
- ALARCÓN AZUELA, Eduardo, “Aquella primavera perdida... La historia del hotel Casino de la Selva en Cuernavaca”, *Revista Bitácora Arquitectura*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 23, 2011.
- ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael, *Historia de España y de la Civilización Española*, Tomo I, Barcelona, Herederos de Juan Gili Editores, 1909.
- ARIAS MONTES, J. Víctor, RÍOS GARZA, Carlos, *Enrique Yáñez y el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Un aporte del funcionalismo a la arquitectura mexicana*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

- ARREOLA MARTÍNEZ, Betzabé, “José Vasconcelos: el caudillo cultural de la Nación”, *La casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Vol. III, época IV, núm., 25, noviembre 2009.
- ARTEAGA, Agustín, “Siqueiros, Maestro de las formas”, Raquel Tibol (Coordinadora), *Los Murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Americano Arte Editores, Landucci Editores, 1998.
- ÁVILA SÁNCHEZ, Héctor, *Aspectos históricos de la formación de regiones en el estado de Morelos (desde sus orígenes hasta 1930)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2002.
- AVILA, Mariela Cecilia, “Hannah Arendt y los campos de concentración. Una imagen del infierno”, *Revista de arte, literatura y filosofía ALPHA*, núm. 39, 2014.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “Educación artística y nacionalismo 1924-1934”, *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”, *Revista de la Universidad de México (Universidad Nacional Autónoma de México)*, núm., 6, México, 2004.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “Muralismo mexicano”, *Diccionario de la Revolución Mexicana*, Javier Torres Parés y Gloria Villegas Moreno (Coordinadores), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Comisión Universitaria para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución mexicana, 2010.
- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, *Arte y poder. Renacimiento artístico y revolución social en México, 1910-1945*, México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de Michoacán, 2005.
- BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008.

- BERNAL-MEZA, Raúl, “Reseña El Fascismo en el Siglo XX. Una historia comparada”, *Revista Brasileira de Política Internacional*, Vol. 43, núm. 164, 2009.
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, “El arte durante la República”, *La República y la Cultura: Paz, guerra y exilio*, Julio Rodríguez Puértolas, Ediciones Istmo, España, 2009, p. 111.
- BOZAL, Valeriano, “Los años de Segunda República. El realismo: arte y política”, *Summa Artis, Historia General del Arte. Antología. Arte Español del Siglo XX*, Miguel Cabañas Bravo (selección de textos), Vol. 13, España, Espasa Calpes, S. A., 2004.
- BRAVO RUIZ, Natalia, “Sobre el fotomontaje dadá”, en *Norba-arte*, Vol. XXX, España, 2010.
- BUCHRUCKER, Cristian. *El Fascismo en el Siglo XX. Una historia comparada*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2008.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- CABAÑAS BRAVO, Migue, “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano”, *X Jornada del Arte. El Arte Español del Siglo XX. Su Perspectiva la Final del milenio*, Madrid, España, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigación Científica, 2001.
- _____, “De la alambrada a la mexicanidad. Andanza y cerco del arte español del exilio de 1939 en tierra azteca”, *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*, España, Universidad de Zaragoza, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, 2009.
- _____, “De la Mancha a México: la singular andanza de los artistas republicanos Gabriel García Maroto y Miguel Prieto”, *Migración y exilio*, núm. 6, España, 2005.

- _____, “El exilio artístico español en México”, *Revista Crítica de Cultura. Letra Internacional*, núm. 12, 2009.
- _____, “Entre París y Toulouse. Los artistas españoles del exilio republicano en Francia”, *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique. Exilio y memoria del exilio en el mundo ibérico (XII^e-XXI^e siècles / Siglos XII-XXI)*, Michel Boeglin (Director), Trans-Atlántico. Literaturas, Bélgica, 2014.
- _____, “Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”, *Revista de Historiografía*, vol. VII, núm. 13, España, Universidad Carlos III de Madrid, 2010.
- _____, “Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. CLXXXV, núm. 735, 2009.
- _____, “Renau y el pabellón de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- _____, *Grandes genios del arte de la comunitat de Valencia. José Renau*, España, Aneto Publicaciones, gasNatural fenosa, 2011.
- _____, *Josep Renau. Arte y Propaganda en Guerra*, España, Ministro de Cultura, 2007.
- CAMINO CARRASCO, Marina, “Los monstruos marinos en Plinio el Viejo”, *El mar en la Historia y en la Cultura*, Alberto Gullón Abao, et. al. (Editores), España, Universidad de Cádiz, 2013.
- CAPELLA, M^a Luisa, “Identidad y arraigo de los exiliados españoles (un ejemplo: mujeres exiliadas exiliadas)”, *El exilio valenciano en América. Obra y memoria*, Albert Girona y M^a Fernanda Mancebo (editores), España, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Universitat de València, 1995.

- CARDONA, Gabriel, “Las brigadas internacionales y el Ejército Popular”, *La Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*, Manuel Requena Gallego (Coordinador), España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1974.
- CARREÑO, Francisco, “Introducción”, *Función social del cartel*, Josep Renau, Valencia, España, Fernando Torres Editor, 1976.
- CASADO NAVARRO, Arturo, “La crítica pro y contra de la Escuela Mexicana”, Jorge Alberto Manrique (Coordinador), *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo*, Vol. I, Tomo. 13, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, 1982.
- CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Breve historia general de España en el siglo XX*, España, Editorial Ariel, Editorial Planeta, 2016.
- _____, *Historia de España del siglo XX*, Ariel Historia, 2009, editor digital Titivillus.
- CASTELLANOS, Polo, “Muralismo y resistencia en el espacio urbano”, *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 7, núm. 1, Universidad de Almería, 2017.
- CEDILLO, Sergio, “Fondo Luis N. Morones: la memoria documental de un político mexicano”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti, Argentina, año 8, núm. 8, 2017.
- CERVERA, Javier, “De Vichy a la liberación”, Abdón Mateos (Editor), *¡Ay de los vencidos! El exilio y los países de acogida*, Ediciones Eneida, España, 2009.
- CHARLOT, Jean, *El Renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Ediciones Damés, 1985.
- CLEMENTE OROZCO, José, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, 1970.
- COLLIN HARGUINDEGUY, Laura, “Mito e historia en el muralismo mexicano”, *Scripta Ethnologica*, vol. XXV, núm. 025, Buenos Aires, Argentina, 2003.

- CORREA, Juan Santiago, “Ferrocarril y soberanía: el ferrocarril de Panamá 1850-1903”, *América Latina en la historia económica*, Vol. 22, núm. 2, 2015.
- CUERVO ÁLVAREZ, Benedicto, “Los campos de concentración nazi”, *Historia Digital*, Vol. 17, núm. 30, 2017.
- DE BUSTOS, Eugenio, “Prologo”, *Exposición de carteles de la Guerra Civil Española*, Salamanca, España, Caja de Ahorros, 1980.
- DE HOYOS PUENTE, Jorge, “México y las instituciones republicanas en el exilio: del apoyo del Cardenismo a la instrumentación política del Partido Revolucionario Institucional, 1913-1977”, *Revista de Indias*, Vol. LXXXIV, núm. 260, 2014.
- DOUGLAS, Steve, “Capitular a fascistas puede resultar fatal. El caso de Alemania de 1933 a 1934”, *EIR Resumen Ejecutivo. Estudios estratégicos*, Vol. XXIII, núm. 13, 2006.
- EGUIZÁBAL, Raúl, *El cartel en España*, España, Ediciones Cátedra, 2014.
- EJEDA MENDOZA, Tomás, “Las políticas culturales de México en los últimos años”, *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Vol. I, época IV, núm., 5-6, marzo-abril 2008.
- ESPASA DE LA FUENTE, Andreu, “La conexión mexicana: Cárdenas, Roosevelt y la Guerra Civil Española”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 53, 2017.
- ESPASA DE LA FUENTE, Andreu, *Estados Unidos en la Guerra Civil española*, Catarata, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El arte del siglo XX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- FERRÉ, Facundo Tomás, *Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española*, Valencia, España, Ayuntamiento de Valencia, Delegación Municipal de Cultura, 1986.

- FERRERY, Álvaro, “La Segunda República. A) El Bienio (1931-1933)”, Francisco Javier Paredes Alonso (Coordinador), *Historia Contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelona, España, Editorial Ariel, 1996.
- FLORES CAMPO, Alejandro, “Algunos métodos de trabajo aplicados a la restauración de obra mural”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 14, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- FLORES FLORES, Oscar, “De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos (1920-1935)”, Ligia Fernández Flores (Coordinadora), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, taurus historia, Secretaría de Cultura 2002-2008 Michoacán, 2005.
- FORMENT ROMERO, Albert, “El espectador absoluto: Josep Renau y los murales cerámicos de Halle-Neostadt”, *Archivo de Arte Valenciano*, España, núm. 7, 1992.
- _____, “Josep Renau Vida y Obra”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Jaime Brihuela, Teresa Lascasas y Norberto Piqueras (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- GABALDÓN, Mar, *Museo Arqueológico Nacional. Protohistoria. Dama oferente del Cerro de los Santos*, España, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, 2009.
- GALINDO TREJO, Jesús, “La astronomía prehispánica en México”, *Anuario del Real Observatorio*, Gobierno de España, Ministro de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, 2006.
- GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

- GARCÍA DE GERMENOS, Pilar, “Alfredo Ramos Martínez y la Academia Nacional de Bellas Artes (1910-1920)”, *Alfredo Ramos Martínez (1871-1946). Una visión retrospectiva*, México, Museo Nacional de Arte, 1992.
- GARCÍA FARRERO, Jordi, “Sobre la expedición americana de Alexander von Humboldt (1769-1859): vinculación con la naturaleza, impulso nómada y realización de uno mismo”, *Espacio, Tiempo y Educación*, Vol. 2, núm. 2, 2015.
- GARCÍA NARANJO, Francisco, “Una sociedad en tránsito San Salvador Combutzio Parícutin. Hoy Caltzontzin, 1943-1990”, *De San Salvador Combutzio Parícutin a Caltzontzin historia local, memoria y cultura*, Francisco García Naranjo Coordinador, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morevallado Editores, 2014.
- GARCÍA, Manuel, “El exilio artístico español 1936-1945”, *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, España, Caja Madrid. Fundación, 1999.
- _____, “Entrevista con Manuela Ballester”, *Homenaje a: Manuela Ballester*, Manuel García (Editor), Valencia, España, Institut Valencia de la Dona, Generalitat Valencia Conselleria de Cultura, 1995.
- _____, “Josep Renau, cartelista”, *Josep Renau*, España, Institut Valencià de’Art Modern, 2003.
- _____, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, España, Universitat de València, 2014.
- _____, *The American War of Life. Josep Renau*, España, Lltja de San Jordi, 2014.
- GARZA TOLEDO, Enrique, MELGOZA, Javier, et.al., *Historia de la Industria Eléctrica en México*, Tomo. I, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1994, pp. 16-17.
- GOLDMAN, Shifra M. “Siqueiros en Los Ángeles”, Raquel Tibol (Coordinadora), *Los murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Americano Arte Editoriales, Landucci Editoriales, 1998.

- GÓMEZ ESTRADA, José y VILLA, Josefina Elizabeth, “Continuidad y cambios en las actividades turísticas de Tijuana, 1920-1949”, *Región y sociedad*, año. XXX, núm. 72, 2018.
- GONZÁLEZ CRUZ MANJARREZ, Marcela, “Siqueiros y la fotografía”, *Siqueiros en la mirada*, México, Museo de Arte Moderno, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, “Patrimonio artístico cultural de la nación. Casino de la Selva”, *Revista Discurso Visual*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación de Artes Plásticas, núm. 1, septiembre-noviembre, 2001.
- GRAHAM, Helen, *Breve historia de la Guerra Civil*, España, Espasa Libros, 2013.
- GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- HESLES BERNAL, José Carlos, ““¿Le gusta este jardín?”: el conflicto por el Casino de la Selva”, *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 71, 2008.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Buenos Aires, 1999.
- HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, España, Editorial Crítica Constante, 2003.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, “José Renau. Del fotomontaje al arte comunal”, *Triunfo*, año XXIX, núm. 619, agosto, 1974.
- HURLBURT, Laurance, “Taller experimentación Siqueiros: Nueva York 1936”, *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, Oscar Oliva (Dirección), Núm. 25, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1976.

- _____, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986.
- JACKSON, Gabriel, *La República Española y la Guerra Civil*, España, Editorial Planeta, 2015.
- JAIMES, Héctor, *Filosofía del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Plaza y Valdés Editores, 2012.
- JOLLY, Jennifer, “Dos narrativas en el mural de Siqueiros para el Sindicato de Electricistas Mexicanos”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 8-9, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- *La construcción de los sueños. Vida de Manuel Suárez y Suárez*, Alicia Vázquez (Coordinación General), México, Fondo Documental Manuel Suárez y Suárez, 2012.
- *Las Sedes del Sindicato Mexicano de Electricistas*, México, Sindicato Mexicano de Electricistas, 2008.
- LAZARÍN MIRANDA, Federico, “José Vasconcelos. Apóstol de la educación”, *La casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, Vol. III, época IV, núm., 25, noviembre 2009.
- LEÓN DE PALACIOS, Ana Ma., *Plutarco Elías Calles. Creador de instituciones*, México, Instituto Nacional de Administración Pública, 1975.
- LOMBARDO, Marcela, GUTIÉRREZ LOMBARDO, Raúl y MORENO WONCHEE Raúl, *Cárdenas y Lombardo en la obra de los artistas del Taller de Gráfica Popular*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2012.
- LÓPEZ COBO, Azucena, “Por caminos de piedras, charcos y olvido. Repertorio de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República española”, *Pandora: revue d'études hispaniques*, núm. 7, 2007.

- LÓPEZ OROZCO, Leticia, “Revolución, muralismo y artistas”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Escenas de la Independencia y la Revolución en el Muralismo Mexicano*, México, Asamblea Legislativa del Distrito Federal IV Legislatura, 2011.
- LÓPEZ-GÓMEZ, Fernando Francisco, “Panorama histórico del estudio de los planetas del sistema solar”, *La Colmena*, núm. 92, Universidad Autónoma del Estado de México, 2016.
- LOYO, Engracia, “Educación”, Javier Torres Parés y Gloria Villegas Moreno (Coordinadores.), *Diccionario de la Revolución Mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Consumo Nacional para los Festejos del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana, 2010.
- LOZANO FUENTES, José Manuel, *Historia del Arte*, Compañía Editorial Continental S. A de C.V, México, décima novena reimpresión, 1998.
- LOZANO, Luis-Martín, “1923-1927. Canto a la tierra y a los que la trabajan. Universidad Autónoma de Chapingo, México”, Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (Coordinadores), *Diego Rivera. Obra mural completa*, México, TASCHEN, 2007.
- LUQUE, Gabriela, “Leer, actuar: política y cultura en México 1910-1920”, *Revista Pilquen*, Argentina, Sección de Ciencias Sociales, Dossier Bicentenario, año XII, núm., 12, 2010.
- MACÍAS, José Luis, “Geología e historia eruptiva de algunos de los grandes volcanes activos de México”, *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana. Volumen conmemorativo del Centenario*, Tomo, LVII, núm. 3, 2005.
- MAGAÑA, Carolina, “Actualidad de la arquitectura Art Déco”, *Diseño en Síntesis*, núm. 38, año. 18, 2007.
- MANRIQUE, Jorge Alberto y DEL CONDE, Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.

- MANRIQUE, Jorge Alberto, “La crisis del muralismo”, en Jorge Alberto Manrique (Coordinador), *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo*, Vol. II, Tomo. 14, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, 1982.
- MARCH, Gladys, *Diego Rivera. Mi arte y mi vida*, México, Herrero Editores, 1963.
- MARTÍNEZ CAMACHO, Citlali María del Rosario, “El reglamento general de las medidas de las aguas. O la importancia del agua para la ciudad de México durante el siglo XVIII”, *Memoria del Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, San Luis Potosí, 2005.
- MARTÍNEZ MONTÓN, Rosa, “Introducción”, en Juan Renau, *Pasos y Sombras. Autopsia*, Renacimiento Biblioteca del Exilio, España, 2011.
- MATESANZ, José Antonio, “De Cárdenas a López Portillo: México ante la República Española, 1936-1977”, *estudios de historia moderna y contemporánea de México*, núm. 8, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980.
- MERCADO HEVÁS, Marina, “Técnicas y procedimientos de reintegración cromática”, *Cuaderno de restauración*, núm. 7, 2009.
- MERCADO LÓPEZ, Eugenio, “Introducción”, *Arquitectura y Murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Eugenio Mercado López (Coordinador), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Coordinación de la Investigación Científica, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Arquitectura, México, 2018.
- MIRALLE, Francesc, “Trajectoria Professional de Josep Renau”, *Fontana d’Or Girona*, 25 de febrero al 12 de marzo, 1977.
- MONTERO-GARCÍA, Ismael Arturo, “Arqueología e Historia de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, México”, *Revista de Arqueología Americana*, núm. 34, 2016.
- MORENO DE LOS ARCOS, Roberto, “Los cinco Soles Cosmogónicos”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Vol. 7, 1967.

- OCAMPO LÓPEZ, Javier, “José Vasconcelos y la Educación Mexicana”, *Revisa Historia de la Educación Latinoamericana*, Vol. 7, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia, 2005.
- OLES, James, “El discurso Antifascista en los murales mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish (1934-1935) y de Isamu Noguchi (1935-1936)”, *Arte y violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- _____, *Artistas norteamericanos en México 1914-1947. South of The Border. México en la imaginación norteamericana 1914-1947*, Washington y Londres, Smithsonian Institution Press, 1994.
- ORTIZ GAITÁN, Julieta, *El muralismo mexicano otros maestros*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- OVERY, Richard, *Dictadores. La Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin*, España, Fábulas Tusquets Editores, 2012, p. 413.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- _____, *Estudio sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- PAQUETTE, Catha, “1932-1934. El hombre en la encrucijada, Centro Rockefeller, Nueva York y Palacio de Bellas Artes, México”, *Diego Rivera. Obra mural completa*, Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (Coordinadores), México, TASCHEN, 2007.
- PAVLIOUKÓVA, Larissa, “La huella del artista viajero. Los únicos murales de Gabriel García Maroto en México”, *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.
- PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Los murales de las hermanas Greenwood en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (1934)”, *Arquitectura y Murales en Michoacán. Génesis de una iconografía para la identidad regional*, Eugenio Mercado López (Coordinador), Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Coordinación de la Investigación Científica, Instituto de Investigaciones Históricas, Facultad de Arquitectura, México, 2018.

- _____, “Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la ciudad de México (1935)”, *Letras Históricas*, núm. 18, Guadalajara, Universidad de Guadalajara. Red Universitaria e Institucional Benemérita de Jalisco, primavera-verano 2018.
- _____, “Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 63, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, enero-junio 2016.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Las peripecias diplomáticas de un mural o Diego Rivera y la hispanofobia”, *Imágenes e imaginarios sobre España en México siglo XIX y XX*, Agustín Sánchez Andrés, Tomas Pérez Vejo, Marco Antonio Landavazo Coordinadores, México, Editorial Porrúa, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2007.
- _____, “Circo, teatro y variedades. Diversiones en el Ciudad de México a fines del Porfiriato”, *Alteridades*, Vol. 13, núm. 26, 2003,
- PÉREZ ROSALES, Laura, “Trayectoria de la pintura en México”, *Promociones de arte mexicano. Visión de México y sus artes. Siglo XX, 1901-1950*, tomo I, Quálitas Compañía de Seguros, 2001.
- PERUJO, Juana María, “Miguel Prieto: identidad vivida”, *Miguel Prieto 1907-1956. La armonía y la furia*, España, Gobierno Español, Ministro de cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.
- PIÑERA RAMÍREZ, David y BEJARANO SUÁREZ, Alma Sonia, “Expresiones arquitectónicas compartidas en la frontera de Baja California y California”, *Culturales*, Vol. VII, núm. 14, 2011.
- PLANESA BIGAS, Pere, “La idea de planeta a lo largo de la historia”, *Anuario del Real Observatorio*, Gobierno de España, Ministro de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, 2007.
- PORRINAS GONZÁLEZ, David, “Rodrigo Díaz, el Cid Campeador, un conquistador en el siglo XI”, *El mundo de los conquistadores*, Martín Ríos Saloma (Edición),

México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Silex Ediciones, 2015.

- RAMÍREZ SÁNCHEZ, César, “Retrato de la Burguesía un mural colectivo”, Jaime Brihuega (Coordinador), *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultural, zum sobre el periodo mexicano*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009.
- _____, “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 14, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.
- _____, “Los murales de José Renau en el Casino de la Selva: herencia española”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Memoras del 2º Encuentro Internacional de Pintura Mural. Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, núm. especial, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- _____, “Los murales efímeros de la Guerra Civil Española”, Leticia López Orozco (Coordinadora), *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, núm. 12, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- _____, *Elvira Gascón la línea de una artista en el exilio*, México, El Colegio de México, 2014.
- RAMÍREZ, Fausto, “tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903-1912”, *Las Academias de Artes (VII Coloquio Internacional en Guadalajara)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- REJANO, Juan, “En la colina de Tonantzintla *Un hombre contempla el cielo* (Ante un mural de Miguel Prieto), *Suplemento dominical de El Nacional*, 19 de junio de 1953, núm. 328, segunda época.
- RENAÚ, Alejandro, *Hasta donde la memoria alcanza*, México, 1986.
- RENAÚ, Carlos, *Josep Renau. Carteles de cine*, México, Lozano Hermanos, 2014.

- RENAÚ, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, Oscar Oliva (Dirección), Núm. 25, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1976.
- _____, *Albures y cuotas con el ‘Guernica’ y su madre*, texto inédito, p. 23.
- _____, *Arte en peligro 1936-39*, España, Ayuntamiento de Valencia, 1980.
- _____, *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual. Notas al margen de “Nueva Cultura”*. Valencia, Topos Verlag AG. Vaduz, Liechtenstein, 1977.
- _____, “Exili”, *L’Espill*, Joan Fuster (Direcció Literària) núm. 15, Valencia, Tardor, 1982.
- RENAÚ, Juan, *Pasos y Sombras. Autopsia*, Renacimiento Biblioteca del Exilio, España, 2011.
- REYES PALMA, Francisco, “La educación artística posrevolucionaria (1920-1934)”, Jorge Alberto Manrique (Coordinador.), *El Arte Mexicano. Arte Contemporáneo*, Vol. I, Tomo. 13, México, Secretaría de Educación Pública, SALVAT, 1982.
- RIGUZZI, Paolo y DE LOS RÍOS, Patricia, *Las Relaciones México-Estados Unidos 1756-2010. II ¿Destino no manifiesto? 1867-2010*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2012.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Isabel, “Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología”, *E-excellence*, España, Universidad de Granada, 2005.
- RODRÍGUEZ Y MÉNDEZ DE LOZADA, María de las Nieves, “La Celebración del Centenario de la Independencia de México en 1910 a través de algunos grabados de José Guadalupe Posada”, *Takwá*, núm. 11-12, 2007.
- ROMOS-GUTIÉRREZ, Leonardo y MONTENERGRO-FRAGOSO, Manuel, “La generación de energía eléctrica en México”, *Tecnología y Ciencias del Agua*, Vol. III, núm. 4, 2012.

- SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2016.
- _____, *El Patrimonio Artístico Español durante la Guerra Civil (1936-1939)*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2013.
- SAMPAIO BARBOSA, Carlos Alberto, “A Fotografia Compromissada na Espanha: a experiência de Josep Renau nas revistas Orto e Outubro”, *Patrinônio e Memória*, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Vol. 9, núm. 9, 2013.
- SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín y HERRERA LEÓN, Fabián, *Contra todo y contra todos. La diplomacia mexicana y la cuestión española en la Sociedad de Naciones, 1936-1939*, España, Ediciones Idea, 2011.
- SÁNCHEZ-LÓPEZ, Indira, “Representaciones y expresiones de lo mexicano en los murales de la primera generación”, *Contribuciones desde Coatepec*, núm. 24, Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2013.
- SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, El Colegio de México, México, 2009.
- SIMÓ MULET, Toni, “Características y divergencias en las prácticas del montaje de John Heartfield y Alexander Rodchenko”, *ASRI: Arte y Sociedad. Revista Investigación*, España, Universidad de Málaga, núm. 4, 2013.
- SOUTER, Gerry, *Rivera*, México, Advanced Marketing, 2012.
- SOUTO ALABARCE, Arturo, “Pintura”, *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Fondo de Cultura Económica, SALVAT Editores, 1982.
- SUÁREZ, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de c/1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- TIBOL, Raquel, “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo”, *El nacionalismo mexicano y el arte mexicano (IX Coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

- _____, *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea*, Vol. 6, Tomo. II., México-Argentina, Editorial Hermes, 1975.
- _____, José Chávez Morado. *Imágenes de identidad mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- _____, José Clemente Orozco: *Una vida para el arte*, México, CONACULTA, Secretaría de Educación Pública, 1984.
- TOMÁS, Facundo, “Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas”, *Olivar: revista de literatura y cultura española*, Argentina, año. 7, núm. 8, 2006.
- TORRES, Leticia, *Socialización del arte. Una aspiración en el México posrevolucionario*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Estampa Artes Gráficas, 2011.
- TRESIDDER, Jack, *Diccionario de los símbolos*, México, Grupo Editorial Tomo, 2008.
- TUÑÓN PABLOS, Enriqueta, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historian, 2011.
- URQUIJO TORRES, Pedro Sergio, *Humboldt y el Jorullo. Historia de una exploración*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, Secretaria de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Instituto Nacional de Ecología, Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán, El Colegio de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, H. Ayuntamiento de La Huacana, Michoacán, 2010.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen, “Origen y devenir de los juegos con caballos y toros en el México campirano: la diversión del *coleador*”, *Boletín. Históricas*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 83, 2008.

- VILCHIS ESQUIVEL, Luz del Carmen, “Josep Renau: su importancia para el diseño gráfico mexicano”, *Revista Internacional de Cultura Visual*, Vol. 1, número 1, 2014.
- VILLANUEVA OLMEDO, Minerva, “La expansión urbana de Xalapa en la primera mitad del siglo XX. Apuntes para la historia de su urbanización”, *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, Universidad Veracruzana, 2007.
- VILLEGAS, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, *El nacionalismo y el arte mexicano, (IX coloquio de Historia del Arte)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Tesis:

- BOLÍVAR MOGUEL, Clara Cecilia, *Chapultepec: paseo de fin de siglo. Una experiencia decimonónica*, Tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Iberoamericana.
- CEDEÑO MÉNDEZ, Rosanna, “*La Política Cultural en México. Del Estado revolucionario al neoliberalismo*”, Tesis de Licenciatura Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.
- GAGO BURÓN, Gerardo Miguel, *Sistema eléctrico de los aviones*, Tesis de Licenciatura en Ingeniería Eléctrica, Universidad de Valladolid, Escuela de Ingenierías Industriales, 2016.
- GUADARRAMA PEÑA, Guillermina Úrsula, *El trabajo colectivo como respuesta artística crítica*, Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997
- MARTÍNEZ RUS, Ana, *La política del libro sobre la Segunda República: socialización de la lectura*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, España, 2001.
- MUZQUIZ PÉREZ-SEOANE, Matilde, *Análisis artístico de las pinturas rupestres del gran techo de la cueva de Altamira: materiales y técnicas: comparación con otras muestras de arte rupestre*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de

Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado), 1988.

- PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, *La obra mural de Marion y Grace Greenwood en México y Estados Unidos*, Tesis de Maestría en Historia con opción en Historia de América, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2014.
- SIERRA KEHOE, María de las Mercedes, *Análisis iconográfica del mural Retrato de la Burguesía (1939-1940) realizado por David Alfaro Siqueiros en el cubo de la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, Tesis de Maestra en Arte Contemporáneo en México, Centro Universitario de Investigación Humanística, Estado de México, 2005.
- SOTO TORRES, Maricela, *Calendario Azteca: regente del comportamiento social y creador del pensamiento cultural*, Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Hemerografía:

- "Pinturas murales en el Museo Michoacano" *Revista de revistas*, núm. 1335, ciudad de México, 25 de diciembre de 1935.
- "¡Rescatemos el Casino de la Selva! ¡No más megatiendas!", *La Jornada*, 16 de julio del 2001.
- "Brigadas volantes contra el analfabetismo en la retaguardia", *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, año. II, núm. 472, Madrid, martes 21 de septiembre de 1937.
- "Concurso de periódicos murales", *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.952, Madrid, 11 de junio de 1938.
- "Concurso de periódicos murales", *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.944, Madrid, 2 de junio de 1938.
- "Concurso de periódicos murales", *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.923, Madrid, 10 de mayo de 1938.

- “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.933, Madrid, 21 de mayo de 1938.
- “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.939, Madrid, 28 de mayo de 1938.
- “Conferencia El arte como herramienta de lucha”, *Hora de España. Revista mensual*, Valencia, mayo, 1937.
- “Conversaciones en Valencia. Josep Renau, o el arte como medio de comunicación”, *Levante*, Valencia, 10 de abril de 1977.
- “David Alfaro Siqueiros, gran artista y gran revolucionario, viene a participar en nuestra lucha”, *Nueva Cultura*, núm. 1, mayo, Valencia, 1937.
- “El Pabellón Español en la Exposición Internacional de Arte Decorativo”, *ABC. Órgano de Unión Republicana*, año. XXXIII, núm. 10.664, Madrid, 16 de julio de 1937.
- “Exposición de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIV, núm. 10.932, Madrid, 28 de mayo de 1938.
- “Imposiciones estéticas”, *El Universal*, México, 1924.
- “Jefatura del Estado de Ley. De 9 de Febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas”, *Boletín Oficial del Estado*, 13 de febrero de 1939.
- “José Renau. - Proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *LUX. Revista de los trabajadores*, núm. 15, abril, 1942, publicación del Sindicato Mexicano de Electricistas, México.
- “La Delegación de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios llegó ayer a Madrid”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, año. II, núm. 457, Madrid, sábado 4 de septiembre de 1937.
- “La Delegación de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios llegó ayer a Madrid”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, año. II, núm. 457, Madrid, sábado 4 de septiembre de 1937.

- “La exposición de artes plásticas mejicanas”, *ABC. Órgano de unión republicana*, año. XXXIII, núm. 10.715, Madrid, 12 de septiembre de 1937.
- “La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *LUX. Revista de los trabajadores*, diciembre, 1939, publicación del Sindicato Mexicano de Electricistas, México.
- “Las obras de Diego Rivera censuradas”, *El Universal*, México, 1924.
- “Los destructores de pinturas: Manifiesto del Grupo Comunista Estudiantil de la Escuela Nacional Preparatoria”, *El Demócrata: Diario independiente*, México, 1924.
- “Los niños en las exposiciones públicas de pintura”, *América: Magazine mensual: Órgano de la liga de escritores de América*, México, núm. 2, 1926, s/n.
- “Los notables frescos de José Clemente Orozco en Guadalajara”, *Revista de revistas: El semanario nacional*, núm. 1410, México, 1937. PELLICER CÁMARA, Carlos, “El pintor Diego Rivera”, *Azulejos*, núm. 2, México, 1923.
- “Orozco at Dartmouth: A symposium”, *The Arts Chapbooks*, núm. 4, 1933.
- “Recurrer a UNESCO Fundación Renau”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C.
- “Recurrer a UNESCO Fundación Renau”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C.
- “Se declara el estado de guerra. El Gobierno mantiene su resistencia en Barcelona. Evacuación de ciertas zonas barcelonesas”, *ABC. diario al servicio de la democracia*, año. XXXV, núm. 11.149, Madrid, martes 24 de enero de 1939.
- “Secretaría de Educación Pública”, *Diario Oficial*, lunes 26 de noviembre, 1984.
- “Secretaría de Educación Pública”, *Diario Oficial*, lunes 26 de noviembre de 1984.
- “Secretaría de Educación Pública”, *Diario Oficial*, viernes 18 de julio, 1980.
- “Un voraz incendio destruye en pocos minutos parte del edificio del Reichstag alemán”, *ABC*, martes 28 de febrero de 1933.

- “Una Exposición interesante. ‘Cien años de Arte Revolucionario Mejicano’”, *Crónica*, año. IX, núm. 412, Madrid, 3 de octubre de 1937.
- *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, año. XXXII, núm. 10.372, Madrid, 26 de agosto de 1936.
- *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, año. XXXII, núm. 10.423, Madrid, 24 de octubre de 1936.
- ALFARO SIQUEIROS, David, “Declaraciones del Sindicato de Pintores y Escultores”, *Excélsior: Periódico de la vida nacional*, México, 1924.
- ALFARO SIQUEIROS, David, et al., “Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores”, *El Machete*, junio, 1924.
- ALFARO SIQUEIROS, David, RIVERA, Diego, GUERRA, Xavier, “Protesta el Sindicato de Pintores y Escultura por los desperfectos causados en las pinturas que decoran los muros de la Preparatoria”, *El Demócrata: Diario Independiente*, México, 2 de julio, 1924.
- ÁLVAREZ, Carmen, “Apoyará Costco el traslado de los murales. pagaran los dueños restauración total”, *Diario Reforma*, jueves 12 de julio, 2001, Sección C.
- _____, “Comprueban daños del Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, miércoles 11 de julio, 2001, Sección C.
- _____, “Confirman daños de los murales”, *Diario Reforma*, martes 3 de julio, 2001, Sección C.
- _____, “Desconoce INBAM ley de monumentos”, *Diario Reforma*, jueves 19 de julio, 2001, Sección C.
- _____, “Protestarán por daños a los murales”, *Diario Reforma*, martes 7 de julio, 2001, Sección C.
- _____, “Reconocen carencia de leyes para proteger Casino de la Selva”, *Diario Reforma*, martes 17 de julio, 2001, Sección C.
- ARAGÓN LEIVA, Agustín, “Prometeo: El fresco de Pomona”, *Nuestra Ciudad*, núm. 6, México, 1930.

- CARPENTIE, Alejo, “Diego Rivera y sus nuevos frescos”, *Nuestra ciudad*, México, núm. 6, 1 de septiembre de 1930.
- CASANOVA, Martí, “La plástica revolucionaria mexicana y las Escuelas de Pintura al Aire Libre”, *Amauta*, núm. 19, México, 1928.
- CASARIEGO, J. E., “Lección de historia y de arte en Cuernavaca. Junto a la casa de Hernán Cortés, la más fiel interpretación de España y de México”, *ABC de Madrid*, marzo, 1960.
- CORBALAN, Pablo, “Breve historia del Pabellón Español en la Exposición de París de 1937. Tres supervivientes: Miro, Sert y Renau”, *Diario de Madrid. Información de las Artes y las Letras*, 1 de junio de 1978.
- DA CUNHA, Guilherme., "Que no se fatigue la solidaridad", *El País*, 15 de marzo, 1991, Madrid.
- DEL SENO, Juan, “Cosas del momento: Best Maugard y su sistema de enseñanza artística”, *El Universal Ilustrado*, núm., 270, México, 1922.
- *Diario Oficial. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, Poder Ejecutivo. Secretaria de Gobierno. Reglamento de Juegos para el Distrito Federal y Territorios Federales México, miércoles 17 de junio de 1936, tomo. XCVI, núm. 31.
- *El Grupo de Pintores ¡30-30!. “2º Manifiesto Treintatrentista” 1928*. Fondo reservado de la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- *El Socialista. Órgano del Partido Socialista Obrero*, año. LII, núm. 8.571, Madrid, miércoles 15 de septiembre de 1937.
- FIERRO, Raquel, “Costco, sancionado por destruir la cúpula. Suspenden las obras en el Casino de la Selva””, *Diario Reforma*, miércoles 18 de julio, 2001, Sección C.
- GAMBOA, Fernando, “El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano”, *Frente a Frente*, núm. 9, mayo, México, 1937.

- GARCÍA SANCHÍZ, Federico, “1932. La resurrección de Hernán Cortés”, *Extraordinario de ABC de Madrid*, España, 32 de enero de 1933.
- GAYA, Ramón y GIL-ALBERT, Juan, “Cartas bajo el mismo techo”, *Hora de España*, Valencia, núm. VI, 1937.
- *La Ley de Responsabilidades Políticas. Comentada y seguida de un apéndice de disposiciones legales y formularios más en uso*, Madrid, 1939.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, “Diego Riera contra España”, *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, México, núm. 832, abril de 1933.
- *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, México, Distrito Federal, 2 de marzo de 1952.
- MORENO VILLA, J., “La exposición de mexicanos y españoles”, *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, México, Distrito Federal, 2 de marzo de 1952.
- *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, año. III, núms. 6-7-8, agosto-septiembre-octubre, Valencia, 1937.
- *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, año. III, núms. 4-5, junio-julio, Valencia, 1937.
- PALENCIA, Ceferino, “Los murales de José Renau en Cuernavaca”, *Novedades: México en la cultura*, México, 10 de julio de 1949.
- RODRÍGUEZ, Antonio. “La pintura mexicana está en decadencia, dice Tamayo: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, en declive”, *El Nacional: Órgano oficial del gobierno de México*, México, 1947.

Fuentes electrónicas:

- “Historia de la aviación. Muere Howard Hughes”, *Universal, red de universidades, red de oportunidades*, [en línea], Universia España, 2011, [consultada el 14 de agosto de 2014] pp. 1-2, noticias.universia.es/en-portada/noticia/2011/04/05/807760/muere-howard-hughes.pdf.

- “La azarosa historia de los juegos de azar en México”, Julia Isabel Flores, et. al., (Coordinadores), *De la suerte, el juego y otros azares*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2018 [en línea] <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5135/8.pdf> [consultado el 25 de junio de 2019].
- “La obra de Josep Renau sigue viva”, *El Heraldo*, <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1217758-468/la-obra-de-josep-renau-sigue-viva?mainImg=2> [consultada el 17 de junio de 2019]
- “Revisan 80 años del Taller de la Gráfica Popular con exposición”, Cultura, Crónica.com.mx, 05 de diciembre de 2017, <http://www.cronica.com.mx/notas/2017/1055353.html> [consultado el 18 de agosto de 2019].
- ÁLVAREZ DORRONSORO, Txanan, “John Heartfield (1891-1968): desmontando a Hitler”, p. 1, [en línea] <http://www.pensamientocritico.org/07txaalv1111.pdf> [consultada el 14 de julio de 2016].
- BERDAN, Frances, “La organización del tributo en el imperio azteca”, p. 185. Disponible en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn12/174.pdf> [consultado el 02 de julio de 2018].
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida”, *Culture & History Digital Journal*, 2013, [en línea] https://www.researchgate.net/publication/276224053_Josep_Renau_y_la_recuperacion_de_una_belleza_comprometida [consultada el 15 de septiembre de 2017].
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Josep Renau y la representación de una belleza comprometida”, *Culture & History Digital Journal*, núm, 2, 2013, p. 4, <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023> [consultada el 15 de septiembre de 2017].
- Cataratas del Niágara extensión desde Nueva York circuito guiado de 2 días / 1 noche. En https://americatours.es/pdfs/usa/2017/niagara_ext.pdf [consultada el 30 de abril de 2019]; MARTÍ, Joaquín, *Los puentes de ferrocarril en la filatería*, España, Fundación Esteyco, 2006.

- *Charrería. Origen e historia de una tradición popular*, México, Federación Mexicana de Charrería, 2010, p. 20 [en línea] <http://fmcharrería.com/biblioteca-virtual/charrería-origen-e-historia-de-una-tradición-popular-pdf/> [consultada el 25 de junio de 2019].
- Día internacional de los trabajadores. Unidad, Compromiso y Victoria. Cascadas del Niágara (Canadá-Estados Unidos). En [https://www.ecured.cu/Cataratas_del_Ni%C3%A1gara_\(Canad%C3%A1-Estados_Unidos\)#Historia](https://www.ecured.cu/Cataratas_del_Ni%C3%A1gara_(Canad%C3%A1-Estados_Unidos)#Historia) [consultada el 30 de abril de 2019].
- GÓMEZ MENA, Carolina, “Renueva el SME su comité central”, *La Jornada*, miércoles 5 de julio, 2006 [en línea], <https://www.jornada.com.mx/2006/07/05/index.php?section=sociedad&article=040n2soc> [consultada el 15 de enero de 2019].
- IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Luis Antonio, “Las primeras grandes plantas hidroeléctricas de México: Echeverría, el Salto y Necaxa”, *Cuarto Simposio Internacional de la Historia de la electrificación. La electrificación y el territorio. Historia y futuro*, Universidad de Barcelona, [en línea] en <http://www.ub.edu/geocrit/Electr-y-territorio/LuisIbanez.pdf> [consultada el 22 de enero de 2019]
- LEAR, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/signos/cont/18/art/art5.pdf>. [Consultada el 25 de diciembre de 2015].
- LUGO, Helena, “México en los 40 y 50: la generación de la ruptura”, 2013. <http://culturacolectiva.com/mexico-en-los-40-y-50-la-generacion-de-la-ruptura/#sthash.oq8ZHUYg.dpuf>. [Consultada el 28 de diciembre de 2015].
- MARÍN SEGOVIA, Antonio, *Mural del artista Josep Renau en el Palau de Sant Àngel de Valencia*, 4 de abril de 2016, en: <http://agendacomunistavalencia.blogspot.mx/2016/04/mural-del-artista-josep-renau-en-el.html> [consultado el 19 de julio de 2017].
- MAYOR FERRÁNDIZ, Teresa Ma., “John Heartfield, un artista antinazi”, *Revista Claseshitoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, Artículo núm. 190, 2011, [en línea] <file:///C:/Users/Dulze/Desktop/Dialnet->

JohnHeartfieldUnArtistaAntinazi-3624999.pdf [consultada el 24 de agosto de 2017].

- MAYOR FERRÁNDIZ, Teresa Ma., “John Heartfield, un artista antinazi”, *Revista Claseshitoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, Artículo núm. 190, 2011, [en línea] <file:///C:/Users/Dulze/Desktop/Dialnet-JohnHeartfieldUnArtistaAntinazi-3624999.pdf> [consultada el 24 de agosto de 2017].
- McManus, Neil, “Generación de energía hidroeléctrica”, *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo. Industria basada en recursos naturales*, [en línea], en <file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/76.pdf> [consultada el 22 de enero de 2019].
- MORADIELLOS, Enrique, “Un Triángulo vital para la República: Gran Bretaña, Francia y la unión Soviética ante la Guerra Civil española”, *Revue de Civilisation Contemporaine de l’Université de Bretagne Occidentale*, 2001, [en línea], <https://journals.openedition.org/amnis/248> [consultada el 01 de enero de 2019].
- MUÑOZ LATORRE, Ana María, *Encáustica. Técnica pictórica en la que se utiliza la cera como aglutinante de los pigmentos y el empleo de una fuente de calor*, Universidad Rey Juan Carlos, Campus de Fuenlabrada, 2013 [en línea], <https://dibujourjc.files.wordpress.com/2014/03/encaustica.pdf> [consultada el 18 de agosto de 2019].
- PARES. Portal de Archivos Españoles, “Institución- Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles, Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/122876> [consultada 06 de enero de 2018].
- Peralta, Valeria, *Enrique Yáñez y sus aportaciones a la arquitectura mexicana*, [en línea], http://www.academia.edu/25660497/ENRIQUE_Y%C3%81%C3%91EZ_Y_SU_S_APORTACIONES_A_LA_ARQUITECTURA_MEXICANA [consultada el 04 de diciembre de 2018].
- Pittman, Alexander, “Problemas para la salud pública y el medio ambiente”, *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo. Industria basada en recursos*

naturales, [en línea], en file:///C:/Users/Lenovo/Desktop/76.pdf [consultada el 22 de enero de 2019].

- RUEDA, Érika, “¿Casinos en México? Análisis sobre su apertura” *Acervo bibliográfico Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, p. 71. En <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2803/6.pdf> [consultada el 06 de mayo de 2019].
- SÁENZ, José Luis, *Recorrido por el Castillo de Chapultepec. En busca de los objetos relacionados con personajes históricos*. En https://www.inah.gob.mx/images/boletines/reportajes/20130808_chapultepec/chapultepec.pdf. [consultado el 23 de abril de 2019]
- Segunda Sección. Poder Ejecutivo. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Manual General de Organización del Instituto Nacional de Antropología e Historia, diciembre 2009, *Diario Oficial de la Federación*, 17 de 2011. <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/regla/n282.doc> [consultada el 20 de diciembre de 2015].
- Sindicato Mexicano de Electricistas, Historia, en <http://www.sme.org.mx/historia.html> [consultada el 22 de enero de 2019].
- Todos los cuadros, Pintores Famosos, J. Sorolla y Bastida, <https://www.todocuadros.com.mx/pintores-famosos/sorolla/> [consultada el 27 de agosto de 2019].
- TOVAR ESQUIVEL, Enrique, “Vivencias y convivencias en las azoteas de Ciudad de México. ¿Cómo otear la vida? Desde torre o azotea, bien se otea”, *Relatos e historias de México*, <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/vivencias-y-convivencias-en-las-azoteas-de-ciudad-de-mexico> [consultada el 24 de abril de 2019].
- URIBE, Paola, “Josep Renau: militancia política y fotomontaje en México”, *Reflexiones marginales*, año. 3, núm. 14, 2013, [en línea]. <http://reflexionesmarginales.com/3.0/josep-renau-militancia-politica-y-fotomontaje-en->

mexico/?fbclid=IwAR3SAwhg8KZ_I6a5XIMzDyeUwuDLDCohz0qslzVRq2T7zOSJ-iYyRIy2l_c [consultada el 07 de diciembre de 2018].

- Valabrò, Vico, *La pintura al fresco* [en línea] <http://www.frescopolis.net/immagini/03.1%20San%20Luis%20Potosi.pdf> [consultada el 18 de agosto de 2019].
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen, “Josep Renau: su importancia para el diseño gráfico mexicano”, *Revista Internacional de cultura visual*, Vol. I, núm. 1, [en línea], <https://journals.epistemopolis.org/index.php/imagen/article/view/633/219> [consultada el 17 de enero de 2019].
- Wüstenrot Stiftung. Mosaik-Aussenwandbild “Der Mensch In Beziehung Zu Natur Und Technik” Von Josep Renau In Erfurt [en línea], <https://wuestenrot-stiftung.de/mosaik-josep-renau-erfurt/?fbclid=IwAR2MVgsUG1iYNth7FjRZIsYwgTtJiAkJ9wypNRhv1ZZv63dK3AaLNSY15oY> [consultada el 23 de agosto de 2019].

Audiovisuales:

- Video sobre restauración del mural *Retrato de la burguesía*.