



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE HISTORIA

**El templo jesuita de San Francisco Xavier. Los Murales de la
Biblioteca Pública Universitaria y sus autores**

TESIS

Que para obtener el título de

Licenciada en Historia

Presenta:

Dulze María Pérez Aguirre

Directora de Tesis: Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía

Morelia, Michoacán

Junio 2012

AGRADECIMIENTOS.

A la Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía, por el apoyo incondicional y la confianza brindada para la realización de este trabajo.

A los doctores, Miguel Ángel Gutiérrez López y Catherine Ettinger Mc. Enulty, así como a la licenciada Andrea Silva Cadena, por su amable lectura y atinadas observaciones hacia mi trabajo.

A la licenciada María Abigail González Ojeda, por la confianza que me brindó, por la información que me proporcionó y autorización para tener un acercamiento directo a los murales que estudié.

A mi padrino Saúl Aguirre Hinojosa, a mi madre Antonia Aguirre Reynoso y a mi esposo José Fernando Ayala López, por la ayuda sin condiciones que de ellos recibí.

A mi amigos, Marina Getsemaní Quintero Torres (†), Diego Rodolfo Romero Zavala, Eréndira Rodríguez, Frida Angélica Monroy de la Peña, Mixel Jiménez Ahumada, por las tardes de café y algunas otras de cerveza.

ÍNDICE	
INTRODUCCIÓN	6
PREÁMBULO	16
CAPÍTULO I. LA IMAGEN Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL PREVIO AL MURALISMO MEXICANO.	33
I.1.- La pintura del siglo XIX como medio de la identidad nacional mexicana.	33
I.2.-La escultura mexicana del siglo XIX.	40
I.3.-La arquitectura mexicana durante el porfiriato.	43
CAPÍTULO II. EL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO.	49
II.1.- El muralismo mexicano del siglo XX.	49
II.2.-El movimiento muralista en Morelia.	80
II.2.1.- El muralismo en Michoacán.	80
II.2.2.- El muralismo en Morelia.	81
CAPÍTULO III. LOS MURALES DE LA BIBLIOTECA PÚBLICA UNIVERSITARIA Y SUS AUTORES.	92
III.1.- Los autores de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria.	93
III.2.- Antonio Silva Díaz: “La Patria”.	99
La Patria	99
III.3.- Hollis Holbrook: “El Conquistador” y “La Conquista”.	105
El Conquistador.	105

La Conquista.	112
III.4.- S. C. Schoneberg: “El Génesis” y “El Alba”.	119
El Génesis.	119
El Alba.	127
III.5.- Robert Hansen: “La Ciencia”.	133
La Ciencia.	133
CONCLUSIONES.	139
IMÁGENES ANEXAS.	147
GLOSARIO.	153
FUENTES CONSULTADAS.	157
CRÉDITOS DE IMÁGENES.	170

El muralismo propone, durante las cuatro décadas de su trabajo de consideración, algo más que reinterpretar la historia nacional, el avance de la ciencia y la lucha de clases. Un arte público de ánimo pedagógico, propone la comprensión a través de símbolos tanto del proceso de la nación como de la grandeza de los seres humanos.

Imágenes de la tradición viva.

Carlos Monsiváis.

INTRODUCCIÓN

El artista, deja plasmados en las obras de arte aspectos del periodo que vivió, en ellas refleja una postura política, social, cultural e ideológica correspondiente a una etapa histórica específica. Pero al transcurrir los años, las sociedades van cambiando y con ellas la visión de los artistas. Por ejemplo, en el muralismo que se desarrolló en México durante el periodo precolombino, se hacía referencia a los temas relativos a las batallas donde resultaban victoriosos; las ceremonias religiosas donde realizaban sacrificios; a sus dioses resaltando sus virtudes; a la vida cotidiana de su comunidad así como de los pueblos vecinos; sin embargo, a la llegada de los españoles la temática de los murales cambió, de acuerdo a la mentalidad europea de la época, ahora se comenzó a representar escenas del Antiguo y Nuevo Testamento; los misioneros que murieron en su labor; la historia de los fundadores de las órdenes religiosas; de carácter histórico enfocándose en los aspectos de Cristo, ya que las obras monumentales que se realizaron en la colonia estaban dirigidos a los indígenas debido que estaban en proceso de conversión al cristianismo, además que reforzaban la fe en los ya conversos.¹ Para el siglo XIX en México, las imágenes fueron fundamentales para la conformación de la identidad de los mexicanos, pero en la primera década del siglo XX los ideales de la sociedad cambiaron ocasionando el estallido de la Revolución Mexicana. Así, al concluir este movimiento, el arte jugó un papel importante en esta nueva sociedad debido a que a través de él, se fortalecieron ciertos aspectos de las ideologías emanadas de la lucha armada.

¹ Christiane Cazenave-Tapie, *La pintura mural del siglo XVI*, México, Editorial Círculo de Arte, 1996, pp. 18-26.

El movimiento muralista mexicano que surgió después de la Revolución Mexicana, tuvo entre sus finalidades identificar los elementos que constituyeron el sistema de identidad y los principios del nuevo orden revolucionario, partiendo de la mitificación del relato originado por una nueva era en la manera de contar los acontecimientos del pasado. En los murales, la Revolución apareció como dadora de bienes, como la justicia social, la tierra y la educación, además los murales se comenzaron a ejecutar en edificios de gobierno con el fin de que toda las personas tuvieran acceso a él y así poder cumplir el objetivo de educar a la población mediante imágenes nacionales, revolucionarias, filosóficas e históricas, entre otros temas.

Los artistas que realizaban las pinturas monumentales debían tener un conocimiento amplio de los temas que pretendían desarrollar, además, las posturas ideológicas fueron enfocadas en la lucha de las clases sociales y las pugnas de los campesinos y obreros. Entre los artistas mexicanos que se consideraron como los más importantes y sobresalientes por las innovaciones en las técnicas, la iconografía y la crítica social podemos mencionar a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaros Siqueiros, sin embargo, estos no fueron los únicos que realizaron obras excepcionales. Alfredo Zalce, Roberto Montenegro, Federico Cantú, Xavier Guerra, José Chávez Morado y Juan O'Gorman, también jugaron un papel relevante dentro de este movimiento.

El muralismo mexicano llegó a tener un impacto mundial al punto que desplazó las tendencias artísticas en boga de Europa, México se convirtió en el lugar predilecto a donde llegaron artistas foráneos como Pablo O'Higgins, Marion y Grace Greenwood, Hollis Holbrook, Lundins Phipil, Robert Hansen, Angélica Beloff y Arnold Belkin, entre otros. A la ciudad de Morelia, Michoacán, llegaron varios artistas extranjeros que decoraron tanto

edificios gubernamentales como de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, como lo hicieron los estadounidenses Hollis Holbrook, S. C. Schoneberg y Robert Hansen en la Biblioteca Pública Universitaria, quienes fueron alumnos de Alfredo Zalce.

El conjunto arquitectónico de la Biblioteca Pública Universitaria se construyó en el siglo XVII como el templo de San Francisco Xavier, perteneciente a la orden religiosa de la Compañía de Jesús, el cual es de planta de cruz latina, con ábside recto, coro a los pies y dos portadas: la principal da al poniente y la lateral al sur. Al ser expulsados los jesuitas el templo continuó funcionando como recinto al culto católico pero formando parte del gobierno, para el año de 1926 los jóvenes nicolaitas solicitaron el edificio para establecer la biblioteca pública ahí, el edificio fue otorgado y se tomó posesión del inmueble el 6 de enero de 1930.

En la década de los años cuarenta del siglo XX se pintó, en la Biblioteca Pública Universitaria, el primer mural que se localiza en al ábside, el cual es adjudicado, según la historiadora Sofía Velarde Cruz, al artista Antonio Silva Díaz. En 1952, Hollis Holbrook ejecutó los murales *EL conquistador*, localizado en muro sur y *La Conquista* en el muro norte, en ese mismo año S. C. Schoneberg, en el muro norte del crucero, realizó *El Génesis* y en el muro este *El Alba*; finalmente, en 1953, Robert Hansen hizo *La Ciencia*, sin embargo, antes de este mural realizó otro el cual cubrió; dichos murales y artistas serán los que se analizarán en el presente trabajo.

El análisis de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria se llevara a cabo mediante el método de interpretación del historiador del arte Erwin Panofsky que consiste en tres niveles: el primer nivel es el *preiconográfico*, que consiste en identificar los

elementos y escenas que conforman el mural tales como pirámides, libros, caballos, hombres, telescopio; el segundo es el análisis *iconográfico*, que se encarga de identificar, de acuerdo al conocimiento cultural del intérprete, las escenas que nos remontan a ciertos aspectos históricos que se desarrollan en el mural; el tercero es la interpretación *iconológica*,* donde el muralista representa escenas de las clases sociales, las creencias religiosas o filosóficas, las ideologías, las tradiciones y costumbres que se suscitaron en su época.² La interpretación de los murales se complementará con la propuesta semiótica* de Charles Peirce, la cual divide al signo en tres partes: el primero es el *qualisigno*, como un color; el segundo es el *sinsigno*, como una estatua; y el tercero es el *legisigno*, son los signos convencionales.³

La metodología que se empleará para el análisis e interpretación de los murales es el inductivo-deductivo, en consideración a que es necesario conocer los antecedentes del muralismo, así como el desarrollo de éste como movimiento pictórico en virtud de la Revolución Mexicana, mostrando los cambios ideológicos en la política, en la economía, en lo cultural y en lo social, con la finalidad de resolver las interrogantes acerca de cuáles fueron los antecedentes artísticos de identidad del muralismo, qué fue el movimiento muralista mexicano, cómo repercutió el muralismo en la ciudad de Morelia, cuáles son las obras que se ejecutaron en dicha ciudad, qué representan los murales de la Biblioteca Pública Universitaria así como quiénes fueron los artistas que los realizaron y cómo se

* Es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma.

² Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, pp. 13-37; Hans Roskamp, *Los códices de Cutzio y Huetamo: encomienda y tributo en la tierra caliente de Michoacán siglo XVI*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/El Colegio Mexiquense, 2003, pp. ; Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, España, Editorial Crítica, 2001, pp. 43-53.

* Es el estudio del signo en general, es decir, todos los signos que forman un lenguaje o sistema.

³ Mauricio Beuchot, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp.135-139.

transformó el conjunto arquitectónico que resguarda los murales en la Biblioteca Pública Universitaria. Interrogantes que nos permitirán cumplir con el objetivo general del trabajo.

El objetivo del presente trabajo consistió en realizar una interpretación iconológica y semiótica para conocer y comprender las obras monumentales como un testimonio documental que al ser leídos, mediante las decoraciones pictóricas, se encuentran elementos simbólicos que narran una historia, al igual que al leer un texto escrito en el que se decodifican signos gráficos que se traducen a conceptos, así como demostrar que los norteamericanos que ejecutaron los murales en la Biblioteca Pública Universitaria conocieron la historia y los conflictos de México desde la Conquista hasta la realidad nacional de mediados del siglo XX.

El tema del muralismo mexicano ha sido estudiado por varios historiadores como Ester Acevedo en su *Guía de los murales del centro histórico de la ciudad de México*, donde analizo los murales que se localizan en la ciudad de México así como el edificio que los resguarda; Julieta Ortiz Gaitán, en su obra *El muralismo mexicano otros maestros*, en el que hizo un estudio de los primeros años del muralismo mexicano así como los artistas y sus obras; Ida Rodríguez Prampolini, en su libro *Variaciones sobre el arte*, en el cual realizo un estudio del arte mexicano, mostrando las transformaciones que se fue teniendo en el transcurso del siglo XX; Justino Fernández, en el segundo tomo de su libro *Arte Moderno y Contemporáneo. El arte del siglo XX*, en cual hizo un estudio de la vida y obra de los muralistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaros Siqueiros, Federico Cantú, Fernando Leal, etc; Jorge Alberto Manrique, en su capítulo “los primeros años del muralismo”, en *El arte mexicano*, donde analiza la primera obra mural de Diego Rivera en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo; Orlando Suárez, en su libro

Inventario del muralismo mexicano (siglo VII a de c/1968), donde analiza los desde la época prehispánica hasta el siglo XX los artistas y murales que pintaron en México como en el extranjero así como técnicas para realizar murales, entre otros aspectos; Laurance Hurlburt, en su libro *Los muralistas mexicanos en los Estados Unidos*, estudio las obras en el extranjero de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros; Raquel Tibol, ha estudiado la vida y obra de muralistas mexicanos como lo hizo en sus libros: *José Chávez Morado: Imágenes de identidad mexicana* y *José Clemente Orozco: una vida para el arte*.

La autobiografía de José Clemente Orozco fue una fuente documental importante, ya que nos permitió ver el movimiento muralista a partir de las experiencias del artista. En el caso de los murales de la ciudad de Morelia, Michoacán, han sido trabajados por Sofía Velarde Cruz en el libro *Entre Historia y Murales. Las obras ejecutadas en Morelia*, quien realizó un estudio general de las pinturas monumentales de dicha ciudad y Miguel Ángel Gutiérrez López en el artículo “la obra mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano”, en *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, en la cual realizó un estudio del mural *Los defensores de la integridad nacional* de Alfredo Zalce.

Los murales de la Biblioteca Pública Universitario han sido abordados en un primer momento por Sofía Velarde Cruz, en el libro, *Murales: entre historia, arquitectura y libros de la Biblioteca Pública Universitaria*, este estudio se ocupa de señalar, a grandes rasgos, el movimiento muralista mexicano del siglo XX, para continuar con una interpretación iconográfica de los elementos que componen a la obra monumental, a la par los relaciona con la historia de México. Sin embargo, el presente trabajo ahonda en aspectos relevantes tanto del movimiento muralista como en las trayectorias de los artistas, además, a

diferencia de Sofía Velarde, este estudio presenta un estudio iconográfico y semiótico aspectos en los cuales en la obra de Velarde están abordados sólo de manera tangencial.

El presente trabajo se compone por tres capítulos con sus respectivos apartados. El primer capítulo se titula *El Muralismo Mexicano*, el cual se divide en tres apartados: en el primero “La imagen y su papel en la conformación de la identidad nacional previo al muralismo mexicano”, nos enfocamos en el análisis de la problemática relacionada con el uso de la imagen como medio de conformación nacional y de identidad del ser mexicano, centrándonos en la pintura, escultura y arquitectura, finalizando con los cambios que se van produciendo en el arte de inicios del siglo XX, con la Escuela al aire libre y la necesidad de un arte que no estuviera influenciado por las corrientes vanguardistas europeas. El segundo apartado corresponde a “El muralismo mexicano del siglo XX”, en este se muestra a grandes rasgos los objetivos y desarrollo del muralismo mexicano, señalando las obras y la participación de los tres grandes representantes del movimiento, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaros Siqueiros. En el tercer apartado, “El movimiento muralista en Morelia”, señalamos los inicios del muralismo en el periodo de gobierno de Lázaro Cárdenas del Río quien fue parte importante en el desarrollo cultural que se comenzaba a dar en la ciudad, además de las obras que se ejecutaron tanto en diferentes edificios de gobierno como de la Universidad Michoacana, dando cuenta de los artistas mexicanos y extranjeros que los realizaron, concluyendo con los murales de la Biblioteca Pública Universitaria.

El segundo capítulo cuyo título es “*De recinto jesuita a Biblioteca Pública Universitaria*”, consideramos importante dar a conocer cómo se construyó dicho edificio, qué estilo arquitectónico tiene y cómo pasó a convertirse en la biblioteca que actualmente

conocemos y que resguarda los murales que analizaremos. El primer apartado es “El templo jesuita de San Francisco Xavier en Valladolid”, en el que se aborda la problemática de la llegada de los jesuitas a Valladolid, cuáles fueron las condiciones en las que llegaron los padres Juan Sánchez Baquero y Pedro Rodríguez y el proceso de la construcción del templo. El segundo apartado se titula “Una descripción del conjunto arquitectónico del templo jesuita de San Francisco Xavier en Valladolid”, donde se señala el reglamento de las construcciones de los jesuitas para posteriormente continuar con la descripción del templo, basándonos en la realizada por la Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía, finalizando con una breve descripción del recinto desde la época colonial hasta el siglo XX en que pasó a ser el recinto de la Biblioteca Pública Universitaria. El tercer apartado se llama “De templo jesuita a Biblioteca Pública Universitaria”, en el cual hablaremos del cómo, a partir de la expulsión de los jesuitas, el edificio pasó a formar parte del Estado luego de la promulgación de las Leyes de Reforma, las cuales decretaron la nacionalización de los bienes eclesiásticos, para concluir con una breve descripción acerca de la solicitud del inmueble para transformarse en la Biblioteca Pública Universitaria, que como ya dijimos, fue una iniciativa de algunos jóvenes nicolaitas, dando relevancia dentro del relato a los murales que se ejecutaron en dicho inmueble, lo cual le brindó un valor artístico cultural al edificio.

El tercer capítulo “*Los murales de la Biblioteca Pública Universitaria y sus autores*”, está dividido por cuatro apartados: el primero se denomina “Los autores de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria”, donde hablamos de la vida y formación académica de los artistas que realizaron los murales en el conjunto arquitectónico. El segundo apartado corresponde al primer mural que se pintó realizado por Antonio Silva

Díaz, por ello lleva por título “Antonio Silva Díaz: La Patria”, en él señalamos los elementos que lo conforman como el águila, el lago, el sol, etc., el significado de algunos signos como el color rojo, amarillo, azul, entre otros, además hacemos una descripción del mural y la temática que abordó el artista, para continuar con el desarrollo histórico referente a la industrialización que tuvo México en la década de los años cuarenta, situación que se relaciona con el tema del mural.

El segundo apartado es “Hollis Holbrook: El Conquistador y La Conquista”, en ambos murales lo primero que intentamos fue identificar los elementos que componen a dichos murales y el significado de algunos signos como el caballo, la armadura y las lanzas, entre otros. En el primer mural hacemos referencia de quiénes fueron los conquistadores del pueblo prehispánico maya y cómo se llevó el proceso de la conquista militar por parte de Montejo el mozo y la conquista espiritual a través del padre Diego de Landa quien quemó códices como el Popol Vuh; en el segundo mural nos referimos a la conquista militar, espiritual y política que se suscitó a la llegada de los españoles y la cual trajo consigo una oscuridad debido a los abusos y violencia que se ejerció en contra de los indios, oscuridad que continuó en el México independiente principalmente en el porfiriato.

El tercer apartado es “S.C. Schoneberg: El Génesis y El Alba”, iniciamos ambos murales con una descripción de los elementos que los componen, mencionando el significado de algunos signos como el libro, el signo alfa, la máscara, etc. En el primer mural señalamos la evolución de la escritura iniciando con la egipcia, así como el origen de los números que surgen a partir de un signo que tiene valor de letra, palabra y número, el cual es retomado por los árabes e introducido a Europa y que posteriormente llegó a México con la conquista española, además resaltamos la importancia de la imprenta como

difundidora del conocimiento, finalizando con los descubrimientos físicos de Albert Einstein. El segundo mural se refiere al proyecto de alfabetización para adultos propuesto por el presidente Lázaro Cárdenas del Río, esto queda expresado en el mural con la finalidad de combatir los vicios, la violencia, la injusticia, la ignorancia y el fanatismo religioso que cegaba al obrero y campesino.

El cuarto apartado es el de “Robert Hansen: La Ciencia”, antes del actual mural, el artista había ejecutado otro probablemente con la misma temática, sin embargo, lo tapó y realizó el que analizaremos. Al igual que los murales anteriores, primero se hace una descripción de los elementos que componen la pintura monumental, describiendo que representan algunos de los signos como flama, este mural se distingue del resto, debido a los tonos negros, grises y un poco de rojo, además del juego de figuras de dimensiones gigantes y miniaturas. El mural hace referencia a la importancia de los avances científicos, con los cuales ha sido posible un conocimiento más amplio como en la astronomía y la biología, además de la relación que podría existir entre el arte y ciencia. Al finalizar el análisis interpretativo de cada uno de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria, se relacionaran con algunas obras monumentales de artistas mexicanos como Diego Rivera y Alfredo Zalce, con lo finalidad de mostrar que los estadounidenses que ejecutaron los murales lograron comprender la historia y los conflictos del país.

PREÁMBULO

Los murales que analizaremos en el presente trabajo se localizan en la Biblioteca Pública Universitaria, conjunto arquitectónico con una riqueza tanto histórica como artística: por un lado, se construyó en el siglo XVII y perteneció a la orden religiosa de la Compañía de Jesús, también es uno de los edificios más antiguos de la ciudad de Morelia; por otro lado, es de un estilo arquitectónico, de acuerdo con la historiadora del arte la Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía, una transición del manierismo al barroco, además porque resguarda seis murales del siglo XX, cuyos temas están acorde a la actual función del inmueble.

Es importante conocer la construcción, descripción arquitectónica del interior como del exterior, así como el uso y transformación que sufrió el edificio que resguarda los murales que nos interesan, ya que nos permitirá relacionarnos de una mejor manera con las pinturas monumentales: desde la localización de cada mural, su conservación, la temática que presentan, la iluminación que tienen, la visibilidad para las personas que transitan en el recinto, entre otros aspectos, es por ellos que daremos inicio con una pequeña introducción referente a la Biblioteca Pública Universitaria.

El templo jesuita de San Francisco Xavier en Valladolid

El recinto donde actualmente se aloja la Biblioteca Pública Universitaria, fue originalmente un templo jesuita construido en el siglo XVII. Sin embargo, este proceso comenzó en 1578, cuando la Compañía de Jesús se trasladó de Pátzcuaro a Valladolid debido al cambio de la sede episcopal. Los primeros jesuitas que llegaron a la ciudad fueron el padre Juan Sánchez Baquero, que era perito en arquitectura y matemáticas y el padre, Pedro Rodríguez, quien fue encargado de la enseñanza de la gramática. Ya desde 1576, el ayuntamiento de la

ciudad había otorgado a la orden tierras y solares para que establecieran un colegio con su respectivo templo.¹

Cuando llegaron a Valladolid, los jesuitas, se alojaron en una casa vieja y ruinosa que las demás órdenes religiosas habían despreciado por estar en condiciones precarias, dicha casa fue restaurada, lo mejor que se pudo, por el padre Sánchez, mientras que el padre Rodríguez comenzó a dar clases a algunos vallisoletanos. Estos primeros jesuitas en Valladolid tuvieron que pedir limosnas para el sustento de su humilde colegio. En los primeros años, como era de suponerse, los padres jesuitas no podían sustentarse por sí solos, así que los agustinos y franciscanos se encargaron de darles los alimentos y lo necesario para el culto. Posteriormente éstos informaron al Virrey Martín Enríquez de las carencias y necesidades, y éste ordenó que se les proporcionaran mil pesos anuales, los cuales procederían de las carnicerías de Pátzcuaro.²

Los jesuitas, además del apoyo recibido por el Virrey Martín Enríquez, tuvieron varios benefactores como Pedro Vázquez, quien les otorgó un rancho con 3,000 cabezas de ganado menor; a su vez, el vecino Julio Rodríguez les regaló una estancia con 4,000 cabezas de ganado y Rodrigo Vázquez donó una estancia de 30,000 cabezas de ganado menor, además de que se dispuso por órdenes del padre general un donativo de 8,000 pesos que daba el cabildo eclesiástico, este dinero se repartía entre la casa de Pátzcuaro y el colegio de Valladolid. Don Luis Rodríguez donó al colegio una hacienda con 4,000 cabezas

¹ Francisco Xavier Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, tomo I, México, 1841, p. 134.

² Juan Sánchez Baquero, *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España 1571-1580*, México, Editorial Patria, 1945, pp. 135-136.

de ganado menor y el obispo fray Domingo de Ulloa donó 3,000 pesos.³ Estos donativos mejoraron la situación económica de la orden, resultando fundamentales para la construcción de las primeras edificaciones del colegio y templo de San Francisco Xavier de Valladolid, el cual se construyó a dos cuadras, aproximadamente, de la plaza mayor y la catedral, sin embargo, la iglesia que se construyó a la llegada de la orden fue temporal y dató del año de 1582.*

En 1629, el padre rector, Jhoan de Vallesillo, contrató al maestro de arquitectura Francisco de Chavida para que ampliara el colegio y a su vez diera inicio la construcción de la iglesia que remplazaría a la construida en 1582, en dicho contrato se advirtió la descripción de las remodelaciones del colegio así como de la iglesia; una parte del documento menciona lo siguiente:

...Primeramente dos portadas en la yglesia de la dicha casa y colegio según y de la manera que están puestas en la planta que esta fecha y se me a mostrado por el dicho Rector y para y asistencia e de abrir las paredes de la dicha yglesia a mi costa. Ytem que el pedaso de pared que al presente está en la yglesia de adobes a la parte de la calle más de bajo della puerta de ella lo e de obrar de piedra y subirlo hasta igularlo y ponerlo en perfección hasta arriba. Ytem revocar toda la pared de el lienzo de la dicha yglesia que cae en la calle. Ytem e de abrir y rasgar quatro ventanas en la dicha yglesia de la forma y manera como están las de nuestra señora del Carmen desta dicha ciudad y otra en el coro. Ytem e de levantar un campanario

³ Carlos Juárez Nieto, *El clero en Morelia durante el siglo XVII*, México, Instituto Michoacano de Cultura/ Centro Regional Michoacano/INAH, 1988, p. 105-106; Juan De la Torre, *Bosquejo histórico de la ciudad de Morelia*, Morelia, Mich., México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1986, pp. 70-71.

* El único registro que se tiene del primer templo edificado, es una torre que hoy día funge como un contrafuerte del colegio, suponemos que es un vestigio de la primera iglesia debido que en la parte superior tiene la inscripción *Anno 1582*, seguramente fecha en que fue concluida. Los jesuitas se establecieron en Valladolid en 1578 y tuvieron que construir un templo temporal, dicha torre corresponde en temporalidad a las primeras construcciones del colegio y templo.

en esquina de dos ventanas grandes. Una pequeña y sacar la esquina de piedra labrada...⁴

En 1660, el licenciado Roque Rodríguez, benefactor del partido de Purúandiro y secretario de gobierno del Obispo Fray Marco Ramírez de Prado, donó 25 mil pesos, con la finalidad de hacer “una iglesia suntuosa, sacristía y retablo de altar mayor” en el transcurso de ocho años, pero con la condición de que el santo titular debiera ser San Francisco Xavier. Para la edificación del colegio y templo, se asignaron 34 indígenas por semana. Los trabajos se suspendieron al poco tiempo a causa de la enfermedad y muerte del Licenciado Roque Rodríguez, solamente se construyó una mínima parte de la iglesia y la obra quedó suspendida.⁵

Los jesuitas vallisoletanos en 1671 se encontraron en una crisis financiera, lo que ocasionó que las labores del templo se detuvieran, siendo rector el padre Juan de la Plaza. Al ser rector el padre Diego de Almonazir (1684-1686), la situación económica mejoró, este personaje tuvo la intención de concluir la construcción del templo, así quedó expresado cuando pidió licencia al padre provincial para la ejecución de la obra, la cual fue aprobada. Los planos, aunque no se sabe con exactitud, fueron enviados desde la Ciudad de México

⁴ Archivo de Notarías de Morelia, Protocolos, Vol. 14. A. 1627-1629. Cuad. 7, ff. 44-46.

⁵ Esperanza Ramírez Romero, *Catálogo de Construcción Artística, Civiles y Religiosas de Morelia*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/FONAPAS, 1981, p. 229; Carmen Alicia Dávila Munguía, *Una ciudad conventual: Valladolid en Michoacán en el siglo XVII*, Morelia, Mich., México, Ayuntamiento de Morelia/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto de Investigaciones Históricas/Secretaría de Urbanismo y Medio Ambiente del Estado de Michoacán, Morevallado Ediciones, 2010, p. 117.

para dar continuidad a la construcción, pero el proyecto fue suspendido hasta el rectorado del padre Diego Felipe de Mora.⁶

Para realizar la edificación del templo fue necesario “utilizar los recursos de la fundación, que después de muchos años se habían cobrado, aunque la mayor parte se destinó para el pago de deudas: de los 25,000 pesos asignados en 1669 (por el Lic. Rodríguez de Torrero) sólo quedaban 5,000, apartados para la iglesia”. Probablemente los trabajos de la construcción del templo se iniciaron entre 1687 y 1688, de acuerdo a la visita que el provincial le hizo al rector, quien además “declaró haber gastado 38,226 pesos entre gastos de ordinarios, réditos y obras de la iglesia”.⁷

El templo jesuita de San Francisco Xavier fue concluido en 1695, sustituyendo al edificado por el maestro en obra Francisco de Chavida. Al concluirse, se fue enriqueciendo su interior con retablos y ornamentos, pero con el transcurrir de los años se le realizaron obras de mantenimiento, por ejemplo, en el trienio rectoral del padre Andrés Fernández (1736-1738), el coro fue derribado debido que amenazaba con caerse y se rehízo la bóveda, se enlozó el cementerio y se envigó de nuevo el templo.⁸

El templo finalmente quedó concluido “de acuerdo a las instrucciones iniciales, de planta de cruz latina, con ábside recto, coro a los pies y dos portadas, la principal al poniente y la lateral al sur. En su interior tuvo dos retablos barrocos, los cuales

⁶ Ramón Sánchez Reyna, “De la casa del ejército de Cristo en la tierra a templo del saber nicolaita”, en *Nuestros Libros. Encanto de lo Antiguo*, Morelia, Mich., México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, pp. 74-75.

⁷ *Ídem*.

⁸ Francisco Javier Fuentes Farías, “El colegio de la Compañía de Jesús de Valladolid 1578-1773. Diseño Ambiental e Instituciones”, Tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Facultad de Arquitectura, Morelia, Mich., México, 2002, p. 34.

posteriormente serían sustituidos por otros de estilo neoclásico”.⁹ Sin embargo estos, en el siglo XX, fueron sustituidos para adaptar el edificio a las necesidades de la Biblioteca Pública Universitaria.

Una descripción del conjunto arquitectónico del templo jesuita de San Francisco

Xavier en Valladolid.

Los miembros de la Compañía de Jesús fueron muy estrictos con las construcciones arquitectónicas así como con la música, el teatro y el resto de las disciplinas artísticas, porque veían en las Bellas Arte un instrumento.

... para la labor apostólica, debido que San Ignacio de Loyola quería que la orden estuviera inmiscuida en todas las ramas del saber, y de las artes como en la arquitectura, la iconografía, el teatro, la poesía y la música. También quiso que siguieran el principio de la adopción a la diversidad de personas, lugares y tiempos, de esta manera las construcciones arquitectónicas fueron variadas en Europa del siglo XVII y XVIII, y aún más en los países de Oriente y de América Latina. La búsqueda de la calidad* en las edificaciones de la Compañía los llevó a la colaboración de profesionales laicos, cuando no había jesuitas que pudieran mantener el arte en alto...¹⁰

La arquitectura jesuita desde 1558, se rigió en la Nueva España, en teoría, por principios. Es decir, por reglas de arquitectura, que tenían como finalidad tener un control de las

⁹ Carmen Alicia Dávila Munguía, *Una ciudad conventual... op. cit.* p. 117.

* Al fundarse la orden de la Compañía de Jesús -se consideraron como el ejército de Jesucristo-, tenían la obligación de acercar a los hombres a la religión católica por medio de las misiones, la educación, las ceremonias litúrgicas, entre otras actividades. Así que las construcciones de los colegios y templos debían ser monumentales, en el estilo arquitectónico y en la ornamentación, para exaltar y mostrar la grandeza de Cristo, porque los templos eran su casa, un claro ejemplo de esto, es el colegio y templo de Tepozotlán, Estado de México.

¹⁰ Juan Plazaola, S.J., *Arte de México: Arte y espiritualidad Jesuita II. Contemplación para alcanzar el amor*, José Luis Bermeo (Coord.), número 76, septiembre, México, CONACULTA, 2005, p. 14.

construcciones, además que se agregaron planos, que contenían la manera en la que se edificarían.* A pesar de lo estipulado en los reglamentos arquitectónicos, se continuaron haciendo edificios fuera de las normas estipuladas. Este reglamento tuvo vigencia hasta 1581 para ser actualizado a principios del siglo XVII.¹¹

Las actualizaciones al reglamento no se respetaron, así que en 1668 el padre jesuita Olivar agrega que “los proyectos deben especificar el orden de arquitectura con que se pensaba construir el edificio y precisar los ornamentos a fines de no dejar a los ejecutantes la libertad de agregar novedades en perjuicio de la santa pobreza”.¹² Pero a pesar de los esfuerzos por respetar el reglamento, se continuaron haciendo construcciones fuera de las normas estipuladas.

Las construcciones arquitectónicas americanas contaron con una gran gama de estilos, entre ellos se encontró el manierismo. Éste es un movimiento que se generó entre la última etapa del renacimiento y el barroco. “Fue un arte culto, ciudadano y secular que abandonó el abigarramiento decorativo y tuvo reglas muy precisas. Utilizó el repertorio formal inspirado en la antigüedad clásica con mayor cuidado y conocimiento de causa,

* El general de la orden, el padre Acquaviva, expidió una circular en la que requería un doble ejemplar de los planos: uno se mandaría al archivo en Roma y el otro a la provincia que lo requería para su ejecución. Para la provincia americana se conservan aproximadamente cuatro ejemplares de los proyectos, sin embargo, en la provincia mexicana, los que subsisten son muy pocos. Véase: Marco Díaz, *Arquitectura de los jesuitas en la Nueva España. Las instituciones de apoyo, colegios y templos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, p. 189

¹¹ *Ídem.*

¹² *Ídem.*

tratando de seguir los tratados de arquitectura que se ocuparon de explicar y codificar sus principios, valores y reglas”.¹³

...(porque) es indudable que de una manera general las obras manieristas, tanto en pintura como en arquitectura y seguramente también en escultura se gestan en las ciudades, sobre todo en México, en Puebla, en Guadalajara, en Ciudad Real, en Mérida... En términos generales son promovidas por un medio culto y oficial: la corte virreinal en primer lugar, los cabildos catedralicios y los cabildos civiles (...). La primera obra manierista de arquitectura, el túmulo imperial del emperador (Carlos V), de Claudio de Arciniega, fue obra promovida por el mundo oficial, por el virrey, la Audiencia y el cabildo de México Tenochtitlan; las monumentales obras manieristas que son las catedrales de México, Mérida, Puebla, Guadalajara, son creaciones también oficiales -virreinales y episcopales- de artistas que pertenecían a un cenáculo casi íntimo y cercano al poder civil y religioso: los Claudio de Arciniega, Miguel de Agüero, Francisco Becerra, Martín Casillas...¹⁴

En la Nueva España el único instrumento que los arquitectos tuvieron a su disposición fueron los tratados* que realizaron algunos artistas, ellos se apegaron a las reglas, tomando como referencia a Vitruvio, Serlio y Vignola, sin embargo, donde el tratado no especificaba

¹³ Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto de investigaciones Estéticas-UNAM, 2002, p. 19.

¹⁴ Jorge Alberto Manrique, *Manierismo en México*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1993, p. 19-20.

* En 1569, Pedro Cuadrado tenía en su librería un libro de arquitectura intitulado Vitruvio, y en un sólo envió de Medina del Campo en 1584 el librero de Diego Navarro Maldonado, recibió cuatro ejemplares de Vitruvio, cuatro del tratado de Alberti (edición de 1546) y dos de la edición in folis de Serlio: es claro que la demanda de tratados fue, para esa época, grande en la Nueva España. Es probable que el arribo de dichos libros fuera antes de esas fechas, porque Claudio de Arciniega llegó a la Nueva España en 1545, apenas con 17 años, haciendo su formación académica aquí, basándose sólo en libros para la construcción de las iglesias de Zacatlán y Tecali. Véase: Manrique, Jorge Alberto, *Manierismo... op.cit*, P. 19.

soluciones al arquitecto, éste tuvo que inventárselas, acudiendo a otros estilos como lo fue el estilo gótico.¹⁵

El templo jesuita de San Francisco Xavier en Valladolid, hoy Morelia, es una de las construcciones religiosas más hermosas que tiene la ciudad. Para la descripción del estilo arquitectónico nos basaremos en el libro de la Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía, *Una ciudad conventual: Valladolid en Michoacán en el siglo XVII*, dando inicio con la fachada principal:

...El primer cuerpo muestra el vano de acceso con arco de tres puntos, de extradós moldurado y clave realzada; jambas molduradas y pilastras toscanas estriadas, de aristas muertas, sobre pedestales, también de pronunciado molduramiento. El segundo cuerpo muestra un interesante juego de seis pilastras estriadas, a diferentes alturas, con traspilastras y pedestales ricamente moldurados; el entablamento se quiebra de acuerdo al movimiento de las mismas. El remate consiste en un imafrente piramidal, cuyo espacio lo llena una lacería labrada en piedra. Flanquean la fachada dos torres gemelas, cuyas bases las integran tres cuerpos que se elevan al nivel del imafrente, sobre las cuáles se asientan dos cuerpos y el remate. El primero es de planta cuadrada con dos vanos de medio punto por lado, y el segundo de base octogonal, con un vano arqueado en cada una de sus caras. Ambos cuerpos, el cuadrado y octogonal, rematan todos sus ángulos con pináculos a la manera herreriana...¹⁶

Las dos torres que tiene son gemelas que flanquean la fachada principal. El documento del inventario realizado en 1773, menciona lo siguiente a propósito de las campanas del templo:

¹⁵ Martha Fernández, *op. cit.*, p. 40; Jorge Alberto Manrique, *Manierismo... Ibíd.* P.17.

¹⁶ Carmen Alicia Dávila Munguía, *Una ciudad Conventual... op. cit.*, pp.118-119.

“Ytem, una campana grande, dos medianas y dos esquilas medianas de tamaño igual (...) de fierro, la cabeza de ambas de madera, estas están en una torre de dos cuerpos, (...), no tienen campana alguna. Ytem, en el campanil, que estan en sima de la sachristia, esta una campana mediana con que llaman a missa”.¹⁷

Continuando con la descripción del conjunto arquitectónico del antiguo templo de la Compañía de Jesús, la Dra. Carmen Alicia Dávila Munguía, menciona que:

...La portada lateral es más conservadora, se ajusta a los sencillos lineamientos manieristas, con acceso mediante un arco de medio punto, jambas y extradós moldurados, clave realizada con un detalle pétreo y pilastras cajeadas. El remate superior está enmarcado por molduras y canaletas, y a sus costados presenta decoración de formas mixtilíneas y pináculos manieristas a eje sobre la pilastra del primer cuerpo. El vano que se ubica sobre este último debió ser abierto con posterioridad. Los contrafuertes que tiene a lo largo de la nave, por el exterior, pudieron añadirse al sustituir la techumbre de madera por la actual...¹⁸

La fachada principal cuenta con un elemento iconográfico que se localiza en la clave del vano de acceso, que se representa por una escultura de un pelícano picándose el pecho que se identifica con el sacrificio de Jesucristo. Ésta ave, cuando no tiene alimento para alimentar a sus polluelos, se pica el pecho hasta que brote la sangre, con la que alimenta a sus crías. La representación del ave hace alusión a la crucifixión de Jesucristo, que dio su vida y sangre, para la salvación de la humanidad.

El interior del templo es de planta de cruz latina, cubierta con bóveda de arista, la cúpula se encuentra sobre el crucero sostenida por cuatro arcos torales, su tambor tiene

¹⁷ Archivo Casa Morelos, Fondo Diocesano, sec. Gobierno, sub. Serie, religiosos, subserie, jesuitas, caja 281, exp. 18.

¹⁸ Carmen Alicia Dávila Munguía, *Una ciudad conventual... op. cit.*, p. 119.

ocho ventanas y la linternilla actualmente se encuentra cancelada, el sotocoro es de bóveda de luneto, sosteniéndose por dos arcos escarzanos, que descansan en sus respectivas pilastras, mientras que la decoración es de estilo neoclásico del siglo XIX. El coro cuenta con una ventana que da hacia la calle; en la época colonial el coro se encontraba rodeado con una barandilla de madera, el teclado era mediano y cerrado por una barandilla de madera, con puertas y cerraduras de fierro, con una banca de madera de cuatro varas, un banco del mismo tamaño y dos sillas.¹⁹

El interior del templo contaba con retablos barrocos que posteriormente fueron cambiados por otros de estilo neoclásico: el retablo mayor estaba dedicado a San Francisco Xavier, se conformaba por una estatua del santo, de una altura de dos varas, el báculo que sostenía era de plata, estaba acompañada de ocho estatuas más pequeñas de madera; el altar de San Ignacio de Loyola, contaba con una estatua de Loyola de madera, y el libro que tenía era de plata, contaba con siete lienzos que contaban la vida del religioso; el altar de San Francisco de Borja, también tenía lienzos que representaban su vida; el altar de la capilla de San Joseph, se conformaba de un lienzo de vara y media del Sagrado Corazón de Jesús, con marco de color verde y una banquita de madera en negro con perfiles dorados,²⁰ entre otros objetos litúrgicos.

El templo de la Compañía de Jesús de San Francisco Xavier, desde el periodo colonial, contaba con una barda que rodeaba al recinto, como lo muestra la pintura de Mariano de Jesús Torres. El 4 de noviembre de 1912, Ramón Herrejón, encargado del

¹⁹ Archivo Casa Morelos, Fondo Diocesano, sec. Gobierno, sub. Serie, religiosos, subserie, jesuitas, caja 281, exp. 18.

²⁰ *Idem.*

inmueble, solicitó permiso para tirar la barda del lado poniente, que limitaba con la antigua calle del Huerto, debido que al pavimentar la calle la barda quedó en mal estado y amenazaba con caerse. El comisionado Ramón Palacios, el 8 de noviembre del mismo año, aprobó las peticiones solicitadas por Herrejón, señalando que la obra debería realizarse a la brevedad.²¹

En lo que en su momento fue el atrio del templo, actualmente se encuentran jardines; en sus esquinas se localizan dos fuentes de cantera, de estilo neoclásico, realizadas en el siglo XIX por el ingeniero Guillermo Wodon de Sorinne. En las jardineras se encuentran, sobre pedestales, bustos de bronce de personajes sobresalientes de la Universidad Michoacana: Manuel Martínez Solórzano y Natalio Vázquez Pallares.²²

El inmueble cuenta con un estilo arquitectónico de los más bellos de Morelia, las fachadas nos remontan a la época colonial, mientras que al estar dentro nos da la impresión, por su aroma a copal, de permanecer en un templo mientras se celebra la misa, sin embargo, al observar el entorno, podemos advertir la estantería de madera donde se encuentran libros antiguos, las mesas con jóvenes estudiantes y mientras se transita podemos admirar la belleza de los murales que cubren los muros con temas históricos, científicos, nacionales y educativos, por mencionar algunos, que nos hacen revivir el movimiento muralista mexicano del siglo pasado.

²¹ Archivo del Ayuntamiento, Obras Públicas, caja 25, legajo 1, expediente 122.

²² Información consultada en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_P%C3%BAblica_de_la_Universidad_Michoacana

De templo jesuita a Biblioteca Pública Universitaria

En 1767, el rey Carlos III expulsó a la Compañía de Jesús de todos sus dominios de Europa y América.* La provincia mexicana contaba con aproximadamente 678 miembros entre sacerdotes y hermanos; para ese momento se encontraba en plena expansión de actividades, cuando a todos los colegios y misiones llegaron destacamentos de soldados con las órdenes de expulsión.²³ Los comisionados encargados de cumplir la disposición de expulsar a los jesuitas de la Nueva España, tenían las instrucciones de prevenir lo siguiente:

...la víspera de la ejecución preparase la tropa del lugar, u otros hombres de armas, que examinase con atención interior y exterior de la casa, y a la hora ordinaria de abrirse las puertas, o antes, se apoderase de ella por dentro, sin dar lugar a que se abriese la iglesia; que en todas las puertas de la casa, iglesia y campanario se pusiese centinela doble, y juntando en nombre del rey al superior y los sujetos todos de la casa se les intimase el Real decreto en que eran mandados salir de todos los dominios de la Corona. En obediencia debían firmar todos los sujetos de la casa, con sus nombres y grado, en compañía del comisario y testigo, después de la cual se procedía al inventario y secuestro de bienes muebles y papeles, los cuales eran unos de los puntos más importantes y recomendados en la Real instrucción.²⁴

* Una de las causas de la expulsión de La Compañía de Jesús fue la actitud rebelde de los misioneros ante la cuestión de los límites de las colonias españolas y portuguesas en América. El asunto territorial ocasionó que Fernando VI firmara en 1750 un tratado con Portugal, donde se señalaba que el lugar denominado Sacramento, se entregaría a España y a Portugal se cedían algunos territorios fronterizos de Brasil, a lo cual los jesuitas de Paraguay se opusieron. Otra razón que motivó a Carlos III para que decretara la expulsión, fue la oposición a la canonización de Palafox; el motín de Esquilache en 1766, dio otro motivo más, donde se acusaba a los jesuitas de ser los intermediarios del movimiento. Véase: Víctor Rico González, *Documentos sobre la expulsión de los jesuitas y ocupación de sus temporalidades en Nueva España, 1772-1783*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1949, pp. 3-5.

²³ David Brandig, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 15.

²⁴ Francisco Javier Alegre, S.J., "La expulsión", en *Arte de México: Los jesuitas ante el despotismo ilustrado*, José Luis Guerrero (Coord.), número 92, México, CONACULTA/Instituto Nacional de Antropología e Historia, diciembre, 2008, p. 11.

Al ser expulsados los jesuitas de todo el territorio de la Nueva España, sus propiedades pasaron a formar parte del gobierno, del clero secular y regular.* El colegio y templo de Valladolid, menciona Esperanza Ramírez Romero, quedó en manos del clero secular. El templo de la Compañía de Jesús de Valladolid fue expropiado, pasando a formar parte del Estado, debido a las leyes de Reforma,* proclamadas por Benito Juárez, que tenían como uno de sus principales propósitos separar a la iglesia del Estado. La ley que afectó más a la iglesia fue la nacionalización de los bienes eclesiásticos en 1859, sin embargo, el templo de la Compañía continuó al servicio del culto católico hasta 1930, año en que se tomó posesión del inmueble para establecer la Biblioteca Pública Universitaria.

La Biblioteca Pública Universitaria

La creación de la Biblioteca Pública se debió a la iniciativa del licenciado González Gutiérrez en 1874, la cual se instaló en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo en 1886, posteriormente fue trasladada al Palacio de Gobierno, durante el periodo de Aristeo

* Los jesuitas contaban en América con grandes extensiones de tierras cultivables, un número importante de bienes muebles e inmuebles, incluyendo la ganadería, y miles de esclavos. Al ser expulsados, los bienes se vendieron por debajo del precio en que los tasaron los administradores de las Temporalidades. Las misiones de las Californias, fueron entregadas a los franciscanos para sustituirlos. Sin embargo, la situación en que las encontraron fue desoladora, porque al llegar encontraron los ranchos y las misiones abandonadas; varios indios se habían ido, otros habían dejado de cosechar en los ranchos y los soldados que fueron enviados para cumplir con la expulsión, saquearon todo lo que encontraron a su paso. Para 1772, las antiguas misiones de las californias quedaron a cargo de los dominicos. Véase: José Andrés Gallegos, *Tres cuestiones de la historia Iberoamericana*, Madrid, Fundación Ignacio la Amerifundación Alastre Tavera, 2005, pp. 168-169, 172 y 179.

* El reformismo liberal alcanzó su cúspide con la promulgación de las Leyes de Reforma y la Constitución de 1857. Los elementos que en conjunto permitieron acotar la ideología liberal son: la negociación de la tradición hispánica, el impulso de la propiedad privada, la separación Iglesia-Estado, la educación laica, la supresión de los fueros y la desamortización de los bienes civiles y eclesiásticos. Véase: Víctor Ávila Ramírez, *Juárez ante los liberales michoacanos. Los orígenes de una división política*, México, Facultad de Historia/ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2006, p. 13.

Mercado. En 1923, el gobernador Sidronio Sánchez Pineda la colocó en la Cámara de Diputados, bajo la custodia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Tres años después, la biblioteca aún no contaba con un lugar permanentemente, así que en el mes de mayo de 1926 el Consejo Estudiantil Nicolaita gestionó ante la Secretaría de Gobierno, por conducto del Gobierno del Estado, la cesión, al citado Consejo, del templo de La Compañía de Jesús para utilizarlo como biblioteca pública y sala de conferencia de la grey estudiantil,²⁵ dicha solicitud fue aceptada y en 1930 se tomó posesión del inmueble.

La noticia de la toma de posesión del antiguo templo jesuita para establecer la Biblioteca Pública Universitaria se publicó en el Periódico Oficial, la nota decía lo siguiente:

...Decreto por el cual se destina al servicio del Gobierno del Estado, el templo de “La Compañía”, en Morelia, Michoacán.

Al margen un sello que dice: Poder Ejecutivo Federal; Estados Unidos Mexicanos,- México,- Secretaria de Gobierno.

El C. Presidente Provisional de los Estados Unidos Mexicanos a sus habitantes ustedes:

Que en uso de la facultad que me confieren los artículos 20 y 21 de la Ley sobre Clasificación y Régimen de los Bienes Inmuebles Federales, de 18 de diciembre de 1902, he tenido a bien expedir

DECRETO:

Artículo 1º.- Se retira del servicio del culto el templo denominado “La Compañía”, ubicado en la ciudad de Morelia, Estado de Michoacán.

²⁵ Rigoberto Cornejo Cruz, “La Biblioteca Pública Universitaria” y Ramón Sánchez Reyna, “De casa del ejército de Cristo en la Tierra a templo del saber nicolaita” en: *Nuestros Libros: encanto de lo antiguo*, Morelia, Mich., México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002, pp. 78 y 84-85.

Artículo 2º.- Se destina el referido templo al servicio del Gobierno de dicha entidad federativa, establezca una Biblioteca Pública...²⁶

En el acto, el gobernador Lázaro Cárdenas del Río, ordenó que se realizaran las adaptaciones necesarias al templo de La Compañía para el establecimiento permanentemente de la Biblioteca Pública Universitaria; con el apoyo de las autoridades de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, complementaron el decreto de donación disponiendo del inmueble para establecer la biblioteca y para el 6 de enero de 1930 se realizó la inauguración.²⁷ Posteriormente se construyó la estantería de madera que recorría todo el pasillo, tapando la cruz latina, en la parte superior se colgaron varios bustos de filósofos, se realizó la organización de los materiales bibliográficos y en 1950 se cambió el suelo de madera, como lo señala la siguiente nota periodística:

...como resultado de las activas gestiones que han venido haciendo el señor General (Lázaro Cárdenas del Río) y el Dr. Don Alberto Oviedo Mota, ante el señor Lic. Don Fernando Ochoa Ponce de León, presidente Municipal de Morelia... acordó que el piso de la Biblioteca Pública, que por años hemos venido pidiéndose sea reparado, será puesta en condiciones por cuenta del H. Ayuntamiento de Morelia...²⁸

La Biblioteca Pública Universitaria cuenta con un fondo antiguo conformado por ejemplares provenientes de diferentes sitios: la biblioteca de San Nicolás, los libros del convento franciscano de San Buenaventura y los colegios seminarios de El Carmen, San Agustín, del colegio de la Compañía de Jesús y San Diego; la colección del polígrafo

²⁶ Periódico-Oficial, 26 de noviembre de 1912.

²⁷ Rigoberto Cornejo Cruz, "La Biblioteca Pública...", *op. cit.*, pp. 85.

²⁸ *La voz de Michoacán*, sábado 21 de enero de 1950, p. 3.

Mariano de Jesús Torres, la del canónigo José Guadalupe Romero; las donaciones de Febronio Retana y Félix Alva; los volúmenes que se encontraban en la antigua Casa de Gobierno (Palacio Legislativo);²⁹ libros prohibidos -que fueron considerados así por la iglesia católica debido a su contenido. Actualmente el fondo antiguo cuenta con 22,901 volúmenes,* siendo considerado el tercero más grande de México, además, tiene una biblioteca para la consulta del público en general. Sin embargo, la biblioteca no sólo resguarda un valor inigualable de libros antiguos, sino también tiene un valor artístico pictórico, debido a los murales que se ejecutaron entre las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XX.

Los murales que resguarda la Biblioteca Pública Universitaria son de cuatro artistas que fueron estudiantes de Alfredo Zalce, sin embargo, el primer mural que se ejecutó fue de Antonio Silva Díaz, el cual se titula *La Patria*, posteriormente decoraron los muros los norteamericanos Hollis Holbrook, con los murales *La Conquista* y *El Conquistador*; S. C. Schoneberg, con *El Génesis* y *El Alba* y R. Hansen con *La Ciencia*, murales que analizaremos en el tercer capítulo.

²⁹ Juan García Tapia, *Patrimonio Nicolaita historia y arte*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2000, p. 15.

* La mayor parte de los libros están escritos en latín, con temáticas de medicina, arquitectura, teología, tratados históricos, plantas y sermones, entre otros.

CAPÍTULO I

LA IMAGEN Y SU PAPEL EN LA CONFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL PREVIO AL MURALISMO MEXICANO.

I.1.- La pintura del siglo XIX como medio de la identidad nacional mexicana.

El arte en México ha jugado un papel importante dentro de la conformación de la identidad del mexicano; desde el siglo XVIII se pueden identificar elementos simbólicos con los cuales se identificaron los habitantes de la Nueva España, el mejor ejemplo de ello fue la imagen de la Virgen de Guadalupe.* Cuando finalizó el movimiento de independencia comenzaron a surgir símbolos que representaron el Estado-nación, asimismo se exaltaron y fabricaron aspectos con los que se sentían identificados los mexicanos para distinguirse de otras naciones, como el mariachi o la china poblana; sin embargo, las producciones artísticas se realizaban bajo las normas académicas.

* La primera imagen con la que se identificó la sociedad novohispana fue la Virgen de Guadalupe: a partir de 1737 la guadalupana fue declarada como patrona de la Ciudad de México, para 1746 se nombró protectora de la Nueva España y en 1745 el papa Benedicto XIV confirmó ese título y dispuso una fiesta litúrgica en el calendario católico. En la imagen se podían encontrar elementos que se identificaban con los orígenes de la población nativa, ya que la patrona, se creía, protegía a la variedad de las castas, además existían elementos asociados con a las nuevas identidades que se había ido desarrollando en el transcurso del virreinato. El símbolo de la patria criolla fue la Virgen posada en el águila y ésta a su vez sobre un nopal, de esta manera se tendía un vínculo de la Guadalupeana con la ciudad de México, Tenochtitlán. A principios del siglo XIX, la Guadalupeana tuvo un papel fundamental, el cura Miguel Hidalgo, por ejemplo, la tomó como estandarte para levantar y conducir el ánimo popular en aras de la independencia. Con la Independencia consumada, sin embargo, las ideologías del periodo colonial continuaron en gran medida. El país continuaba siendo católico, no se sustituyeron los santos por héroes, pero se instituyó una religión paralela, la religión a la patria y con ella el culto a los héroes. La religión requería de los santos y la religión de la patria necesitaba a los héroes, dando con ello origen a una imagen, primero escrita y después física, siendo los héroes las imágenes notables de la patria, su carácter irá cambiando de acuerdo al concepto de patria en relación al periodo histórico porque se va gestando una idea diferente de ella. Véase: Enrique Florescano, *Imágenes de la patria a través de los signos*, México, Taurus Historia/Secretaría de Cultura Michoacán, 2005, p. 74, 78 y 93; Esther Acevedo, "Los símbolos de la nación en debate (1800-1847)", en: *Hacia otra historia del arte en México. De la destrucción colonial a la existencia nacional (1780-1860)*, Esther Acevedo (Coord.), tomo I, México, CONACULTA, 2001, p. 65 y 68; Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, pp. 213-215.

En los primeros años del siglo XIX, México no tenía claro el concepto de nación ni una postura nacionalista, solamente existía una vaga idea de ellas, así que los artífices de la nación se apoyaron en los conceptos teóricos de los derechos del ciudadano, soberanía y democracia, entre otros, emanados de la experiencia de los Estados Unidos y de la Revolución Francesa. Posteriormente se define la nación como una realidad histórica social y el nacionalismo como un conjunto de ideas y sentimientos relativos a esa nación, es decir, fue una forma de conciencia que finalmente formó parte de la nación misma, pero no puede existir una realidad nacional sin una conciencia nacional. Así, las imágenes tienen un papel fundamental en la conformación de la nación, debido a que se personifican mediante símbolos cívicos y héroes patrióticos. También la imagen de nación se apoyó en el conocimiento de la historia, de la cultura, del paisaje y de las costumbres que daban a los habitantes elementos para identificarse entre ellos mismo y distinguirse de otros países.³⁰

En la primera mitad del siglo XIX, se registró un proceso visual sobre la nación mexicana, donde el uso de técnicas de reproducción de la imagen tuvo un papel significativo para identificar y conocer el país. Las imágenes representaban temas de carácter prehispánico que trataban de reforzar un carácter nacional, por otro lado, la representación de mapas, vistas y planos de las ciudades pretendían dar a conocer lugares nuevos de la república; las actividades rurales se convirtieron en una imagen representativa

³⁰ Abelardo Villegas, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en: *El nacionalismo y el arte mexicano, IX coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 389; Laura Suárez de la Torre, "La construcción de una identidad nacional. (1821-1855): imprimir palabras, transmitir ideas", en: *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, Nicole Giron (Coord.), México, Instituto Mora, 2007, p. 145; María Esther Pérez Salas, "Nación e imagen. La litografía en busca de una identidad: 1837-1855", en: *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, Nicole Giron (Coord.), México, Instituto Mora, 2007, p.167.

del campo mexicano, así como también las escenas costumbristas ayudaron a identificar las características de diferentes pobladores tanto ciudadanos como provincianos.³¹

Las primeras representaciones para inmortalizar la gesta independentista fueron realizadas por artistas anónimos, quienes realizaron retratos de los héroes,* también desarrollaron pinturas que relataban lo sucedido en el periodo de 1810 a 1840, descripciones que se apoyaron en las alegorías para contar con una mayor elocuencia del relato del hecho histórico. Dichos artistas también llevaron a cabo pequeñas pinturas de personajes como Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, José María Morelos, entre otros, además, realizaron obras donde mostraron el paisaje mexicano.*

Los viajeros europeos fueron unos de los máximos exponentes del paisaje mexicano al dejar plasmadas imágenes de la república mexicana en el óleo, la acuarela, la litografía y los grabados. Se plasmaron el paisaje natural, las ruinas prehispánicas, los personajes urbanos, los monumentos históricos, las costumbres regionales y los tipos humanos, como lo hizo el italiano Claudio Linati, que llegó a México en 1825 e introdujo la litografía. Las obras del artista italiano muestran una visión de los mexicanos desde la naturaleza, se

³¹ María Esther Pérez Salas, *Ibíd.*, pp. 185-203 y 210.

* El concepto de héroe es tomado de la religión y la mitología de la Antigüedad clásica. El héroe griego o romano está a medio camino entre el dios y el hombre, porque es hijo de un dios y un humano. El liberalismo y el estado republicano se acercaron, por más de un concepto, a la Antigüedad clásica; la república misma está de alguna manera inspirada en las instituciones atenienses o romanas; de la antigüedad se tomaron los ejemplos de virtudes civiles y aún en ellas se inspiraron la arquitectura y el arte. El concepto de héroe desmitificado convenía a aquellos hombres ejemplares. La idea que tenemos de héroe o héroe civil, procede un poco del héroe mitológico y otro poco del santo, para explicar lo segundo baste recordar la función que cumple la patria en la religión, además de la idea que tiende a considerar a los héroes como quienes dieron su vida por las causas patrias: mártires de la patria, mártires de la libertad, con más insistencia que a quienes no ofrecen su sangre. Véase: Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte...*, *Op. Cit.*, p. 214.

* El Museo Regional Michoacano de Morelia, cuenta con una exposición permanente de una serie de pinturas miniatura de autores anónimos que retratan a algunos héroes de la patria como Hidalgo, Iturbide y Morelos, además cuenta con litografías que representan escenas históricas, por ejemplo, el encuentro de Hidalgo con Morelos en Charo.

dedicó a engrandecer el criollismo mexicano por haber sido participe en la independencia, describió a los hacendados, los vendedores, las peleas de gallos y otros aspectos nacionales. Federico Walder grabador y pintor, viajó a México, examinó y representó las ruinas de América Central. Daniel Thomas Egerton, pintor y grabador británico, pintó paisajes de México como las ciudades de Guadalajara, Puebla, Zacatecas, San Miguel de la Cuevas, Tlalpan -el día de la feria-, etcétera. Estos viajeros, entre otros, mostraron a Europa los caracteres que identificaban a la recién nación independiente.³²

Los artistas foráneos no fueron los únicos exponentes del paisaje mexicano, también artistas nacionales ejecutaron obras esplendidas y de muy buena calidad, como fue el caso de José María Velasco, a quien Diego Rivera consideró como el pintor mexicano por excelencia. Entre las temáticas paisajistas que ejecutó Velasco se encuentran escenas tropicales, vistas urbanas, arboledas, árboles vetustos, configuraciones rocosas, volcanes, vistas arqueológicas y paisajes históricos, como consta en los cuadros: *Paisaje Fantástico*, *Paisaje de Tlanepantla*, *Popocatépetl desde Atlixco*, *Estudio de rocas*, *Puente de Panzacola*, por mencionar algunos, sin embargo, la representación del Valle de México fue uno de sus temas principales ya que logró conjugar las formas naturales y las creadas por el hombre.³³

El artista moreliano Félix Parra, fue otro de los paisajistas mexicanos que se caracterizó por las pinceladas rápidas, los colores transparentes y por el juego de luces que

³² Elisa García Barragán, *Promociones del arte de México. Visión de México y sus artistas. Paralelismos de la plástica de los siglos XIX y XXI*, tomo IV, Lupina Lara Elizondo, México, Quálitas, 2003, p. 40; Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo. El arte del siglo XIX*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 28-30 y 36.

³³ María de los Ángeles Sobrino, "El naturalismo de José María Velasco y sus discípulos", en: *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*, México, Fondo Cultural Banamex, 1991, pp. 23-24 y 86.

daban, a sus acuarelas, una semejanza al impresionismo, su obra se caracterizó además por el estilo académico, naturalista y realista, así como por los temas de escenas históricas, las copias extraordinarias de obras de artistas europeos, la ejecución de producciones clásicas y el manejo de las figuras humanas. José Obregón también ejecutó pinturas de caballete de una excelente calidad como *El descubrimiento del pulque* o *Inspiración de Cristóbal Colón*, las temáticas que abordó fueron casi siempre de carácter histórico. La pintura del paisaje se practicaba en las ciudades de provincia pero limitada por los patrones artísticos de la Academia, sin embargo, al transcurrir el tiempo se fueron realizando obras originales donde los paisajes plasmados oscilaban entre los preceptores académicos y las expresivas regionales.³⁴

Una de las primeras expresiones artísticas que muestran un contenido histórico nacionalista son los retratos de cera de José Francisco Rodríguez, su obra conforma una iconografía que retrata desde los caudillos de la independencia hasta Iturbide y su esposa, es decir, sus retratos forman la primera colección de los personajes más ilustres de la época de la independencia así como de la sociedad de aquella época. La pintura de historia no sólo se manifiesta en los retratos de personajes militares, políticos o populares, sino también en escenas que describen eventos importantes, por ejemplo, las pinturas y grabados del imperio de Iturbide.³⁵

En un grabado titulado *La resurrección política de América*, Iturbide le ofrece la corona imperial a la patria, mientras atrás brilla el sol con la leyenda “Todo renace” y el águila mexicana retoma el vuelo. Otro grabado que presenta una *Alegoría de la independencia*, se reproduce una escena semejante: Iturbide, con el emblema del

³⁴ María Esther Pérez Salas, *Op. Cit.*, pp. 185-203 y 210.

³⁵ Justino Fernández, tomo I, *Op. Cit.*, pp. 24-25.

Plan de Iguala en una mano (Religión-Unión-Independencia), libera de sus cadenas a la patria, representada por una mujer indígena coronada de plumas y con carcaj y flechas en las manos, quien se presenta a volar con sus propias alas. Una pintura anónima más tardía reúne en la misma escena a Hidalgo y a Iturbide. Los dos están de pie, al lado de una estatua grandiosa que representa a la patria, que se levanta pisando la piel humillada del león español, vistiendo con sus antiguos atuendos indígenas. Ambos contemplan cómo el águila mexicana, ya libre, se eleva en el cielo... una pintura de 1834 presenta otra alegoría de la patria liberada por Miguel Hidalgo y Agustín de Iturbide. La patria ocupa el lugar central con la apariencia de una bella mujer criolla de tez blanca, coronada por una diadema tricolor; en su mano izquierda sostiene el gorro frígido, el símbolo liberador de los esclavos romanos que se tornó emblemático en la representación de la patria francesa...³⁶

Al concluir el imperio de Iturbide (1822-1823) se optó por una república federal como forma de gobierno, así, también se modificaron las imágenes que identificaban a México. Estos liberales no estuvieron de acuerdo con los valores de la patria criolla que se fundaban en las antiguas raíces mesoamericanas y el virreinato, en su lugar, proclamaron una república heredera de la Revolución Francesa* y del movimiento insurgente de México en 1810. Se retomó de la revolución francesa el icono del gorro frígido,* como lo representó

³⁶ Enrique Florescano, *Imágenes de la patria...*, *Op. Cit.*, pp. 116 y 120.

* A partir de la Revolución Francesa se realizaron numerosos intentos de traducir al lenguaje visual los ideales de la libertad, igualdad y fraternidad. La libertad, por ejemplo, sería simbolizada por el gorro rojo, una versión moderna del gorro frígido asociado con la liberación de los esclavos. En los grabados revolucionarios la igualdad aparece representada como una mujer que sujeta la balanza, lo mismo que la imagen tradicional de la Justicia, pero sin los ojos vendados. Principalmente la Libertad ha desarrollado una iconografía característica en la tradición clásica, que ha ido transformándose según los cambios experimentados por las circunstancias políticas y el talento de los distintos artistas, La Marianne representa la República Francesa así como los valores de la libertad, igualdad y fraternidad, es decir, Marianne es la representación de la patria francesa. Véase: Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, España, Editorial Crítica, 2001, p. 78.

* El signo del gorro frígido lo retoma José Clemente Orozco en los murales que realiza en San Ildefonso, la colocación del gorro no se percibe a primera vista, es necesario observar cada detalle del mural para encontrar ese signo así como otros que le dan a la pintura un carácter iconográfico.

Ventura Jiménez en la pintura *Alegoría a la República* y Jesús Corona, en *Alegoría del escudo nacional*, la imagen del gorro también está presente en la silla de madera presidencial que utilizó Benito Juárez, en la efeméride del 15 de septiembre y en un cartel de 1883 que convocaba a una marcha patriótica.³⁷ Las alegorías, los emblemas, los estandartes y los escudos se convirtieron en símbolos que lograron materializar los conceptos de territorio, patria y nación del siglo XIX.

En 1903 llega a la Academia de San Carlos el artista catalán Antonio Fabrés, para hacerse cargo de la rama de la pintura, dando origen a un tiempo de modernidad y entusiasmo entre los jóvenes estudiantes para su desarrollo personal, lo cual origino que sus discípulos constituyeran el origen de la pintura contemporánea de México. Entre los aprendices de Fabrés sobresalió Saturnino Herrán, por las facultades que tenía como pintor lo que permitió que, Justo Sierra le ofreció una pensión para que continuara sus estudios en Europa como lo llevo hacer Diego Rivera o David Alfaros Siqueiros, pero Herrán no la acepto. Entre sus obras más sobresalientes se encuentra *Nuestros Dioses*, *La criolla del rebozo* y *La leyenda de los volcanes* por mencionar algunos, en las cuales se percibe elementos de la identidad mexicana, que posteriormente se podrán ver reflejados en el arte del muralismo mexicano.³⁸

³⁷ Enrique Florescano, *Imágenes de la patria...*, *Op. Cit.*, p. 123.

³⁸ Manuel Toussaint, *Saturnino Herrán y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1990, pp. 5-6, 26 y 13.

I.2.- La escultura mexicana del siglo XIX.

En el siglo XIX los grupos sociales buscaban una identidad nacional, planteándose que las producciones plásticas eran el mejor medio para legitimar dicha búsqueda y así, poder dar fin al pasado colonial, ya que las obras plásticas ofrecieron una temática y lenguaje de una vida civil, pública y laica, entrelazada con los ideales de progreso y modernización de la época.³⁹ Dentro de las artes plásticas la pintura no fue el único medio artístico que contribuyó a la conformación de la imagen de los héroes de la historia nacional, ya que dentro del cambio de mentalidad que supuso el proceso de transición del México colonial al México independiente, la escultura decimonónica jugó un papel importante,⁴⁰ ya que:

...estuvo ligada al desarrollo de la nación mexicana, a su lucha y conflicto, y de manera más directa al surgimiento de la incipiente burguesía. La escultura fue un elemento que contribuyó a la formación de la conciencia que de sí mismo fue cobrando el grupo dominante y fue, además, un instrumento para comunicar a ciertos estratos de las clases subalternas, un conjunto de valores y determinada interpretación de la historia patria. Por su parte, el escultor debió aprender a dominar un lenguaje que le permitiera referirse a la realidad circundante, interpretando y traduciendo a la forma plástica lo que en la sociedad se practicaba, como una reflexión sobre los hechos para explicarlos y hacerlos manifiestos.⁴¹

³⁹ Eloísa Uribe, "Introducción General", en: *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, segunda edición 1987, pp. 10-11.

⁴⁰ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica del arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1850)*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 119.

⁴¹ Eloísa Uribe, "Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877", en: *El arte mexicano. Arte del siglo XIX*, Jorge Alberto Manrique (Coord.), México, Salvat México de Ediciones/SEP/Consejo Nacional del Fondo Educativo, segunda edición, 1986, p. 1433.

La escultura del siglo XIX se puede distinguir por tres grupos: en el primero se encuentran las obras que se realizaban solo como ejercicios y para la formación de los escultores dentro de la Academia, y los temas que representaban eran de carácter religiosos, cristianos y de la antigüedad clásica como la mitología, asuntos históricos que representaban la filosofía de los griegos, también realizaban temas indígenas o retratos, pero solamente para ejercitar al alumno; el segundo se conformaba de las obras terminadas que se exhibían en las exposiciones y eran encargadas o adquiridas por la clase privilegiada de la ciudad, los cuales eran retratos de personajes, principalmente masculinos, en el caso de los retratos de mujeres correspondía a las esposas de personajes importantes; el tercero se conformó de las esculturas que por encargo o particulares o del gobierno se destinaban a plazas, jardines, parques, oficinas, museos, teatros o panteones, siendo representados los retratos de personas contemporáneas o de épocas pasadas, monumentos y retratos de los héroes, posteriormente se sumaron, las esculturas de temáticas indígenas, prehispánicas y de carácter alegórico.⁴²

La escultura... estuvo ligada al rescate de la historia nacional... de tendencia conservadora o liberal, contribuyó a formar la imagen de los héroes y de su acción grandiosa e insustituible para la nación. En este sentido los liberales tuvieron clara idea de que se debería erigir monumentos a sus héroes y grandes hombres para conmemorar por medio de ellos hazañas grandiosas... Las esculturas y monumentos fueron lugares de reunión con motivos de fiestas patrias o celebraciones de trabajadores y artesanos... La presencia de la escultura fue primordial como un medio para señalar el cambio del mundo colonial al mundo independiente; la

⁴² Eloísa Uribe, "1843-1860", en: *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, segunda edición 1987, pp. 97-98.

aparición en las calles de los héroes de la Independencia o bien de los personajes en turno en el poder debe haber impactado a los ciudadanos...⁴³

A partir de 1880, aproximadamente, se comenzaron a levantar monumentos políticos, bajo un exaltado nacionalismo escultórico, en edificios públicos, iglesias y parques, que embellecieron algunas partes de la Ciudad de México como el mausoleo de Juárez en el panteón de San Fernando, obra del escultor Islas, el busto de Melchor Ocampo y una escultura de Benito Juárez, del artista Cavedente Tartaglia, en las oficinas del Palacio del Arte; en el Paseo de la Reforma, se colocó el monumento de Cristóbal Colón, de Cordier, y el monumento a Cuauhtémoc, que por un lado, trataban de unificar los sentimientos nacionalistas por representar a la raza vencida pero triunfante con respecto de los valores morales que representa y, por otro, respondían a la necesidad de inmortalizar a los héroes nacionales.⁴⁴

⁴³ Eloísa Uribe, "Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877", en: *El arte mexicano. Arte del siglo XIX*, Jorge Alberto Manrique (Coord.), México, Salvat México de Ediciones/SEP/Consejo Nacional del Fondo Educativo, segunda edición, 1986, pp. 1448-1449.

⁴⁴ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica del arte...*, *Op. Cit.*, pp. 122-124.

I.3.- La arquitectura mexicana durante el porfiriato.

El siglo XIX mexicano estuvo caracterizado por constantes luchas, desacuerdos y disputas por el poder, lo que impidió en gran medida el desarrollo y progreso nacionales, a esto se sumaban las invasiones extranjeras de Estados Unidos y Francia. La estabilidad política no se logró sino hasta el gobierno de Porfirio Díaz -que después de treinta y tres años terminó siendo una dictadura-, por medio de una política de progreso económico, apoyándose en la modernidad de la infraestructura y el ingreso del capital y tecnología proveniente del extranjero, de esta forma se logró mostrar a México ante el mundo como un país civilizado y moderno, este fenómeno se vio reflejado principalmente en la arquitectura* ecléctica, la cual siempre estuvo dirigida hacia la aristocracia mexicana. Entre los estilos arquitectónicos que se desarrollaron en el porfiriato encontramos: ecléctica integral; ecléctica francesa; ecléctica semiclásica; tradicionalista muy simplificada; neogótica; ecléctica metalífera; ecléctica con predominio gótico; neobarroco; utilitarista; híbrida clásica-gótica; campestre romántica; neomorisca; art nouveau y neorromántica.⁴⁵

La arquitectura pública o habitacional del porfiriato fue heterogénea en el estilo y las propuestas se justificaron por la presencia y convivencia de dos áreas: la primera que se desarrolló por arquitectos mexicanos, y la otra por extranjeros -principalmente de franceses,

* Las construcciones arquitectónicas en el país disminuyeron a partir de la guerra de independencia, al concluir la lucha armada, se comenzaron a derrumbar varios edificios coloniales, con la finalidad de eliminar cualquier rastro de la colonia, pero fue hasta la primera década del siglo XX, que se comenzó a dar un aumento en la producción arquitectónica, alcanzando su máximo esplendor.

⁴⁵ Julieta Ortiz Gaitán, *El muralismo mexicano otros maestros*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 2; Enrique X. de Anda, *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Ediciones G. Gili. S. A de C.V, segunda edición, 2005, pp. 149-150 y 163; Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Editorial Trilla, segunda edición, 1993, pp. 80, 95 y 138; Jorge Alberto Manrique, "El proceso de las artes. 1910-1970", en: *Historia General de México 2*, México, El Colegio de México, 1987, p. 1361.

italianos y norteamericanos-, quienes intentaron reactivar en América formas y estilos europeos que ya no se contemplaban, como el gótico; además introdujeron sistemas ornamentales, nuevas técnicas de construcción -que surgieron a raíz de la innovación industrial- como el uso del hierro y el vidrio, posteriormente, el concreto armado, así que los edificios tendrían un tipo de estilo en el exterior y en el interior otro completamente distinto.⁴⁶

El carácter ecléctico de la arquitectura del siglo XIX y XX fue el resultado de la búsqueda de una identidad nacional, es decir, la variedad de estilos del porfiriato no sólo mostró una admiración por lo extranjero, sino también por lo mexicano, que buscaba una expresión propia y auténtica.⁴⁷ Una de las características del eclecticismo del periodo porfirista fue la necesidad de una propuesta de arte nacional, donde el arquitecto optó por elementos coloniales o prehispánicos para mostrar una nación mexicana. Dos proyectos realizados como ensayos de arquitectura nacional mexicana se presentaron en 1889 para la exposición en París, la primera fue:

...(la) obra del arquitecto Antonio M. Anza, en colaboración con el doctor Antonio Peñafiel, estaba inspirado casi exclusivamente por elementos del arte “Talhuica”. Una escalera monumental daba acceso al pórtico con el símbolo del sol y su culto; en los pabellones de la izquierda y de la derecha se colocaron braceros simbólicos y sobre las puertas los signos de las fachadas conmemorativas del calendario, en los relieves laterales escenas de Itzcóatl, Netzahualcóyotl, Cuauhtémoc y otros héroes

⁴⁶ Laurencel Le Bouhellec, “Continuidades y rupturas en las artes entre el periodo porfiriano y la posrevolución: visibilidad de un escenario político al otro”, en: *La revolución y las artes. Memoria digital*, Morelia, Michoacán, México, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura/Ayuntamiento de Morelia/Facultad de Arquitectura/Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010, pp.8-9.

⁴⁷ María Fernández, “Huellas del pasado: revaluando el eclecticismo en la arquitectura mexicana del siglo XIX”, en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, tomo II, Stacie G. Widdifield (Coord.), México, CONACULTA, 2001, pp. 224-225.

indígenas... el otro proyecto... es un mosaico en donde no hay diferencias de estilos prehispánicos; por ejemplo, el perfil que afectan las salientes de la fachada principal recuerda el “puente de Nachan en Palenque”, el almohadillado que está sobre los claros está “calcado de la pirámide de Papantla”; en el centro de un tablero colocado sobre la punta se esculpieron cabezas de tigre... las ventanas de sus basamentos toma la forma del perfil de la pirámide Xochicalco y el cerramiento, el de la Casa de las Monjas en Chichén-Itza...⁴⁸

Los elementos prehispánicos que se retomaron en las construcciones arquitectónicas del porfiriato exaltaron la grandeza del pasado mexicano y lograron un sustento en la identidad nacionalista; los arquitectos e ingenieros aprendieron a valorar el pasado y a manejar los diseños nuevos sin romper con el pasado, es decir, mezclaron elementos modernos con pasados.⁴⁹ Sin embargo, las tendencias europeas, principalmente las afrancesadas, continuaron representándose a la par con las de carácter mexicanas.

Al gobierno de Porfirio Díaz le correspondió las celebraciones de los festejos del centenario de la Independencia, realizando una serie de eventos culturales, dentro de los cuales se encontraba una exposición de pintura de artistas españoles, con la que los mexicanos estuvieron en desacuerdo, así que Gerardo Murillo, cuyo seudónimo era Dr. Atl, con el apoyo de Joaquín Claussel y José Clemente Orozco, agruparon pintores y escultores, todos alumnos de la Academia de San Carlos,* quienes presentaron una propuesta a la

⁴⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica del arte...*, *Op. Cit.*, p. 107.

⁴⁹ Carol McMichael Reese, “Nacionalismo, progreso y modernidad en la cultura arquitectónica de la ciudad de México, 1900”, en: *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuralización colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, Esther Acevedo (Coord.), tomo III, México, CONACULTA, 2001, p. 202.

* El 4 de noviembre de 1781 comenzaron las clases en la *Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos: arquitectura, pintura y escultura de la Nueva España*, siendo la primera escuela de artes fundada en el continente americano. Para 1784, se expidió la Real Cédula para la construcción de la Real Academia de San

Secretaría de Instrucción Pública, la cual proporcionó los recursos económicos para que realizaran una exposición colectiva de artistas nacionales. Orozco mencionó al respecto:

...Nos repartimos el dinero en proporciones de cincuenta y cien pesos con la obligación de presentar dos cuadros, dibujos, esculturas o grabados recientes e inéditos en dos meses de plazo, aparte de otras obras... La exposición fue de un éxito grandioso, completamente inesperado. La española era más formal y pomadosa, pero la nuestra, con todo y ser improvisada, era más dinámica, más variada, de más ambición y sin ninguna pretensión... La aventura no paraba allí. Entusiasmados por el éxito, aceptamos una propuesta del Dr. Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos Centro Artístico, y cuyo objetivo era conseguir del gobierno muros en los edificios públicos para pintar... Pedimos a la Secretaría de Instrucción el anfiteatro de la Preparatoria, recién construido, para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios... El día 20 estalló la Revolución. Había pánico, y nuestros proyectos quedaros arruinados o pospuestos...⁵⁰

Entre los principales detonantes de la Revolución Mexicana encontramos: la necesidad de una democracia; la pobreza en la que vivía la mayor parte de la sociedad mexicana; las pocas oportunidades de educación; el trabajo excesivo y mal pagado, entre otros aspectos. La Revolución fue, por una parte un movimiento principalmente campesino, que exigía la

Carlos de la Nueva España, el 1º de julio de 1785. Los maestros de la Academia se basaban en los modelos franceses, ingleses y españoles como principal influencia. Comenzó a florecer en el transcurso de los siglos XVIII y XIX, porque fue el punto de origen de casi toda la pintura, la escultura y el dibujo que se produjo en México y Centroamérica. La formación de los alumnos fue bajo tendencias clásicas y ortodoxas de enseñanza; para 1910 la Academia se incorpora a la Universidad Nacional de México. En 1911 al ser destituido el arquitecto Antonia Rivas Mercado, la Academia inicia una etapa nueva en la enseñanza. En 1929 la Universidad Nacional de México se declara autónoma, dividiéndose a la Academia en: la Escuela Nacional de Arquitectura y la Escuela Central de Artes Plásticas, que posteriormente cambió el nombre por la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Véase: Información consultada en: http://www,arts-history.mx/semanario/?ld_notas=07122006180151

⁵⁰ José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, segunda edición con ilustraciones, 1970, pp. 35-36.

restitución de la propiedad de la tierra, por otra parte obrero, que reclamaba la necesidad de asociarse para defender sus derechos. En este contexto, los artistas mexicanos también se embarcaron en la lucha buscando un cambio en la enseñanza de las Bellas Artes.

Los primeros en expresar sus inconformidades en el ambiente artístico fueron los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, quienes anhelaban una nueva dirección en lo estético, pedagógico y social, oponiéndose a los conservadores que formaban el aparato universitario, debido que observaron deficiencias por parte del profesorado. El conflicto se acrecentó cuando un grupo de alumnos tuvieron conflictos con el maestro Vergara López,* el director Rivas Mercado, apoyó al profesor ignorando al alumnado, la inconformidad de los jóvenes aumentó cuando solicitaron la separación de la Universidad Nacional de la carrera de arquitectura de las de pintura y escultura, el director se negó al dialogo, este hecho ocasionó que el 28 de julio de 1911 estallara la huelga solicitando la destitución de Rivas Mercado.⁵¹

La huelga concluyó un año después, quedando en la dirección Alfredo Ramón Martínez, quien había regresado de Europa influenciado por el impresionismo,* lo primero

* El maestro Vergara López les vendía la traducción de textos a los alumnos y mandó quitar de la biblioteca todos libros, con la finalidad que los estudiantes compraran las traducciones que él hacía, así que los estudiantes se quejaron con el director, Rivas Mercado, quien convocó a un careo entre el maestro y los alumnos, el profesor se dirigió con insultos a los jóvenes y cuando les tocó el turno a estos para defenderse, el director los calló.

⁵¹ Raquel Tíbol, *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, México, Secretaría de Educación Pública/CONAFE, 1984, pp. 35-36.

* El impresionismo es un movimiento pictórico que surge en el siglo XIX que llegó a su máximo esplendor en 1874, esta corriente suprimió la perspectiva y anatomía tradicional así como el claroscuro del academicismo, los impresionistas se interesaban por buscar una claridad, una transparencia y una iluminación. Los artistas como Claude Monet, Renoir, Pissarro, entre otros, pretendían mostrar la luz y el color de la naturaleza del lugar en el que se encontraban, se centraban en la luz de los objetos y los colores de las cosas, no se interesaban en los detalles sino en las formas, pretendían representar una realidad con pinceladas cortas y encimadas.

que hizo fue fundar la Escuela al Aire Libre en Santa Anita, Distrito Federal, sin embargo, no pasó mucho tiempo para que se transformara en un taller de improvisación, autodidáctico y espontáneo, sin disciplina ni programa, de esta manera comenzaron a surgir inquietudes de estéticas, fervor creativo lo cual provocó el rompimiento con el marco rígido de la Academia.⁵²

La Escuela al Aire Libre representó la primera separación que se efectuó respecto de la enseñanza académica de las artes, además mostró la inquietud por un arte con el que los jóvenes se sintieran identificados, cambiando los principios impresionistas de su fundador, por un taller sin orden ni fundamentos. Al finalizar la revolución de 1910, surgió un gran proyecto artístico, enfocado en la pintura, que pasó a la historia por su contenido ideológico, técnico, iconológico, creativo, político, revolucionario, nacionalista, social, educativo y universal, que rompió con todas las tendencias artísticas extranjeras que habían retomado los mexicanos para representar la identidad nacional, este arte pictórico fue conocido como el Movimiento Muralismo Mexicano.

⁵² Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México-Buenos Aires, Editorial Hermes, S. A., 1964, p. 134.

CAPÍTULO II.

EL MOVIMIENTO MURALISTA MEXICANO

II.1.- El muralismo mexicano del siglo XX

El arte que se produjo en México durante el siglo XIX y la primera década del XX pretendían mostrar la mexicanidad y una identidad, fortalecer el Estado-nación exaltando la nación y la patria, sin embargo, los estilos artísticos, las técnicas y la formación de los estudiantes de arte era de carácter académico de corte extranjero, así que no era un arte totalmente mexicano. El primer brote de un arte mexicano, surgió entre los estudiantes de pintura en las enseñanzas del Dr. Atl, que creó un entusiasmo entre los jóvenes estudiantes, como lo describió José Clemente Orozco:

...(El Dr.) Atl en la Academia... (en) los talleres de dibujo y pintura nocturno, mientras trabajábamos, él nos contaba... sus corridas por Europa y su vida en Roma; nos hablaba... de la Capilla Sixtina y de Leonardo... en esas veladas de jóvenes aprendices de pintura apareció el primer brote revolucionario en el campo de las artes de México. En las pasadas épocas el mexicano había sido un pobre sirviente colonial, incapaz de crear nada ni de pensar por sí mismo; todo tenía que venir ya hecho de las metrópolis europeas, pues éramos una raza inferior y degenerada. Se nos permitía pintar, pero había de ser como pintaban en París y habían de ser los críticos parisienses los que juzgaran la obra y dieran su fallo definitivo. Imposible que un mexicano soñara con igualarse con un extranjero...⁵³

En México, desde la llegada de los españoles, el arte estuvo al servicio y crítica de extranjeros, pero eso cambió en el transcurso del siglo XX cuando los artistas mexicanos

⁵³ José Clemente Orozco, *Autobiografía, Op. Cit.*, pp. 30-32.

mostraron que eran capaces de ejecutar obras de arte de muy buena calidad sin la necesidad de retomar corrientes artísticas europeas. El muralismo mexicano fue el mejor ejemplo del arte que se desarrolló en el país, con el cual se identificaba una gran parte de la sociedad mexicana posrevolucionaria, además queda claro con este arte que las ideologías quedaron plasmadas en los diferentes muros de edificios públicos de la República Mexicana donde se representaron los ideales revolucionarios a través de imágenes como las del campesino, el obrero y la lucha de clases, como lo veremos más adelante.

Una nueva ideología nacionalista surgió con la Revolución, que a su vez dio origen a diversos nacionalismos entre los grupos de indígenas y campesinos que participaron en la Revolución y que plantearon la cuestión básica del movimiento. Al respecto retomaremos los conceptos de Abelardo Villegas sobre la ideología del nacionalismo de la lucha armada de 1910, quien señala que:

...(las ideologías) 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... desempeña 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...⁵⁴

Estas ideologías nacionalistas se reflejan en las producciones artísticas, principalmente en el muralismo, donde el nacionalismo indigenista se muestra en los problemas del campesino, el rescate de la cultura prehispánica y el folklor, como los trajes tradicionales y las fiestas populares. Por otro lado, el nacionalismo político se representa por medio de imágenes de héroes que surgen en la Revolución y de símbolos patrios, logrando una unificación nacional. Finalmente, el nacionalismo intimista y culturalista pretende rescatar acontecimientos históricos planteando temas alusivos a la Conquista, la Independencia o la lucha revolucionaria.

Las ideologías que muestran los murales de los artistas mexicanos estaban ligadas en parte con el comunismo soviético, debido a que el arte que se produjo en ambas naciones era por y para el proletariado, de esta forma se comenzaron a unir las artes (pintura, escultura, arquitectura, etcétera) creando en ellas un nuevo arte monumental, sin embargo, ambas posturas tomaron caminos diferentes:* el arte de la revolución rusa no

⁵⁴ Abelardo Villegas, "El sustento ideológico...", *Op. Cit.*, pp. 389 y 398-400.

* El arte monumental Ruso significaba un arte activo, donde el pueblo no se excluía, sino que participaba, por ejemplo los trenes que entre 1917 y 1921 que recorrían los pueblos rusos llevaban expresiones artísticas a las regiones más remotas. Los artistas rusos dejan de pintar cuadros de caballete y convierten sus inquietudes artísticas en inquietudes sociales y utilitarias para la sociedad. En México el cuadro de caballete no se extinguió, sino que floreció. El artista ruso partió de una base revolucionaria, produciendo una evolución, que dio paso nuevo dentro de la plástica, mientras que el artista mexicano, partiendo de una base revolucionaria, creó un arte anclado en la tradición moderna de la historia del arte, novedoso y sin antecedentes en sus principios y sus realizaciones, ya que creó con nuevo sentido mural. El artista mexicano tuvo fe en su arte; el artista ruso creyó en sus ideas e intentó utilizar el arte como un medio para realizarlo, así el arte, la técnica y la industria se trataron de unir para servir y levantar su nivel social y económico. En la Unión Soviética el artista creyó pisar la realidad y construir un nuevo mundo, su expresión fue abstracta; México partió de un idealismo histórico-abstracto –con sus variaciones individuales- y su arte es figurativo,

trascendió después de la muerte de Lenin. La pintura revolucionaria mexicana quedó en los muros como un testigo del momento en que un pueblo construyó y reafirmó su nacionalidad, si bien, por su humanismo, existieron en ellas ideas universales.⁵⁵

El muralismo mexicano, de acuerdo con Esther Acevedo, se desarrolla en cuatro etapas aunque la autora no las relacionó con los periodos presidenciales: la primera va de 1921 a 1926, son los años de gestación en los que se planteó el debate sobre lo nacional, se cuestionó el academicismo, oponiéndose a la línea de valoración de lo popular y el rescate de lo prehispánico, pero aun no referido al indígena contemporáneo, además se discuten las vinculaciones con las vanguardias europeas;* la segunda transcurre de 1926 a 1933, en esta etapa comenzaron a surgir diferencias y definiciones en torno al muralismo. La producción de murales disminuyó porque se desbordó el patrocinio del Estado y los límites del capitalismo; la tercera de 1934 a 1940, se produjo un cambio en el muralismo de lucha, ahora se encontró fomentado y reconocido; la cuarta etapa se desarrolló de 1940 a 1954, en esta hay un cambio en el rumbo del país debido al fortalecimiento de la industria lo cual produce que exista un mayor auspicio a la producción muralista.⁵⁶

con las libertades del siglo XX. Véase: Ida Rodríguez Prampolini, *Variaciones sobre el arte*, México, Comisión Estatal Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de los dos mundos/Gobierno del Estado de Veracruz/Colección Veintiuno, 1992, pp. 112-113.

⁵⁵ Ida Rodríguez Prampolini, *Ibid.*, pp. 104, 108 y 113; Esther Acevedo, *Guía de los murales del centro histórico de la Ciudad de México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986, p. 5.

* Las vanguardias, en el terreno de las artes, son una serie de movimientos artísticos que surgieron a finales del siglo XIX y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Los artistas vanguardistas se conformaron en grupos que muestran un desagrado al arte oficial, que era de carácter conservador y burgués, proponiendo realizar innovaciones dentro de las producciones artísticas. Entre las vanguardias y los artistas sobresalientes encontramos los siguientes: el impresionismo en 1874, Monet; postimpresionismo en 1910, Vicente Van Gogh; fauvismo de 1905-1907, Matisse; cubismo de 1907-1914, Pablo Picasso, expresionismo de 1905-1913, Kandinsky; futurismo de 1909-1914, Filippo Marinetti; dadaísmo de 1915-1922, Marcel Duchamp; surrealismo de 1924-1939, Salvador Dalí; suprematismo de 1915-1919, Casimir Malevitch; constructivismo de 1913-1920, Tatlin.

⁵⁶ Julieta Ortiz Gaitán, *El muralismo mexicano...*, *Op. Cit.*, p. 5.

El movimiento muralista llegó a tener un impacto no sólo en México, sino también en el extranjero, al punto que desplazó las tendencias europeas en boga. El país se convirtió en el lugar predilecto para aprender la nueva corriente artística monumental, debido a ello llegaron a nuestro país varios artistas extranjeros como: Pablo O'Higgins, Marion y Grace Greenwood, Hollis Holbrook, S. C. Schoneberg, Robert Hansen, Lundins Phipil Guston, Reuber Kadish, todos ellos estadounidenses; Arnold Belkin, canadiense, Angelina Beloff, rusa, Guilia Cardinali, italiana y el francés Jean Charlot, entre otros. Estos foráneos comprendieron las ideologías que surgieron a raíz de la Revolución y adoptaron una postura ideológica que quedó plasmada en los muros que pintaron, estos conocimientos fueron adquiridos cuando fungieron como estudiantes o ayudantes de pintores reconocidos como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaros Siqueiros y Alfredo Zalce.

Tanto los artistas extranjeros, como los mexicanos, no sólo se interesaron en las ideologías que surgieron de la Revolución y el mensaje que éstas pretendían transmitir a las masas populares, sino también en las innovaciones de las técnicas para la ejecución de los murales. En el transcurso del siglo XX, se llegaron a desarrollar 147 formas de preparar los muros para el interior como el exterior de los edificios, utilizando una variedad de materiales y una gran gama de combinaciones, sin embargo, las más empleadas fueron el temple y el fresco,* principalmente esta última.

* El principio del fresco es pintar con pigmentos suspendidos en agua sobre yeso húmedo, con lo que los pigmentos se aglutinan con el hidrato de cal que contiene el yeso. Debido a la acción de oxígeno que existe en el área, el hidróxido de calcio que se libera se transforma lentamente en carbonato de calcio, creando un fuerte vínculo con la parte de los pigmentos sobre la superficie de yeso. Este proceso de carbonización es muy prolongado y es el que ha determinado la resistencia y la calidad definitiva de una pintura al fresco. Su durabilidad depende de la estructura cristalina que desarrolla la calcita que se forma en la superficie. La perfección de la técnica no depende solamente de su ejecución, sino también de la calidad del soporte de las condiciones climáticas y de la calidad de los materiales empleados. En el siglos XX se desarrollaron siete

El uso del mosaico de piedra sin pulir, lo utilizó por primera vez en México Diego Rivera en 1941 cuando decoró los techos del Anahuacalli. Rivera junto con Juan O’Gorman inventaron el procedimiento de placas de concreto para vaciar el mosaico y amarrarlo al muro. En las decoraciones que realizó Juan O’Gorman en la Biblioteca Central de Ciudad Universitaria y en la Secretaría de Comunicación y Obras Públicas, usó piedras de doce colores distintos más vidrio azul, mientras que el artista José Chávez Morado utilizó en sus obras, piedras, barro cocido, barro esmaltado y vidrio para crear una paleta de treinta tonos,⁵⁷ sin embargo, el mosaico no fue la única técnica que se empleó para ejecutar murales en el exterior. David Alfaro Siqueiros dedicó gran parte de su trabajo a experimentar con materiales como la pistola de aire, el cemento y las fotografías, que dieron una aportación significativa a la técnica del muralismo, de las que más adelante hablaremos.

Álvaro Obregón, quien en 1929 llegó a la presidencia, emprendió un proceso de restauración de la Secretaría de Educación Pública, dejando como ministro a José Vasconcelos, este tenía la idea de un proyecto de educación enfocado en los ideales de la Revolución,* que pretendían contribuir con el desarrollo y progreso de la cultura mexicana,

técnicas al fresco que son las siguientes: fresco sobre aplanado de cal y mármol molido; fresco sobre aplanado de cemento; fresco sobre cemento armado pintado con pistola de aire; fresco y mosaico de vidrio; fresco y cemento coloreado; fresco al óleo; fresco falso (temple aplanado sobre un aplanado de cal y mármol fresco). Las técnicas al temple son las siguientes: temple y óleo; temple de caseína sobre aplanado; temple de cola sobre mosaico; temple sobre aplanado de cemento; temple sobre losa; temple de huevo sobre tela sobre muro; temple sobre yeso; temple de cola sobre aplanado; temple sobre mosaico; temple de cola sobre yeso; temple sobre cartón. Véase: Luduik Losos, *Las técnicas de la pintura*, Madrid, España, Lisboa, 1990; Orlando Suárez, *Inventario del muralismo mexicano (siglo VII a de c/19968)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, p. 334 y 336-337.

⁵⁷ Raquel Tibol, *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 30-31.

* Vasconcelos promueve una reforma en los sistemas de enseñanza y la formación de los profesores. En 1920 y 1924 llevó a cabo una reforma pedagógica en las escuelas normales donde se ponen en práctica

siendo el objetivo principal lograr una unidad nacional que terminara con las diferencias regionales y raciales, elevar a la población cultural y económicamente a una situación que permitiera la democracia.⁵⁸ Vasconcelos, además de los proyectos de educación rural, se apoyó en la pintura mural* como un medio de educación.

El muralismo tenía una función pedagógica, siendo su objetivo educar a la población mexicana a través de un programa didáctico mediante imágenes históricas, nacionales, filosóficas y revolucionarias con las cuales se reafirmara y legitimara el gobierno revolucionario. Es importante señalar que los artistas que realizaron las pinturas monumentales tenían un conocimiento amplio de la historia de México así como de los sucesos que se suscitaban en el mundo, además, la postura ideológica fundamental tenía que ver con la problemática en torno a la lucha de clases, enfocándose principalmente, en el

nuevos métodos para capacitar a los maestros, entre ellos los cursos de invierno y las misiones culturales. Los primeros eran cursos para los maestros de primeras letras y los rurales, mientras que las misiones culturales imitaban la obra evangelizadora realizada por los misioneros del siglo XVI entre la población indígena. Vasconcelos las organizó para promover la enseñanza del civismo y el patriotismo en la población rural e indígena. Su objetivo era doble: formar maestros dinámicos, adaptados al medio rural e impulsar en las comunidades indígenas vínculos de solidaridad que afirmaran una cultura nacional. En lo que concierne a la educación indígena, Vasconcelos era partidario de la política de la integración de éstos a la cultura nacional, que él entendía como hispánica, mestiza y occidental, una política que encauza mediante la creación del Departamento de Cultura Indígena. Véase: Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria, Op Cit.*, pp. 304-307.

⁵⁸ Arminda Zavala Castro, *La Educación Rural en México. 1920-1928*, México, Facultad de Historia/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005, pp. 75 y 89.

* Los primeros registros que se tienen de la pintura mural en México datan desde el 800 al 400 antes de nuestra era, obras ejecutadas por los olmecas, estas pinturas se localizan en las Grutas de Juxtlahuaca, Chilpancingo, dando inicio a una gran gama de murales que se desarrollaron en las diferentes civilizaciones de Mesoamérica. Los grupos prehispánicos representaban temas de las batallas que ganaron; de los triunfos que aseguraron el poder del imperio; de sacrificios; de sus dioses, donde sobresalen sus virtudes; de la vida cotidiana de su pueblo, así como de los pueblos vecinos. Solamente tenían acceso a los murales los sacerdotes o gobernantes, debido a que se ejecutaban en los muros de los templos y palacios, es decir, no era un arte que tuviera como fin dirigirse al pueblo. A la llegada de los españoles el contexto, uso y objetivo que se tuvieron los murales precolombinos cambió, ahora los murales se realizaban, en su mayoría, en los conventos, las escenas representaban relatos del Antiguo y Nuevo Testamento; de los misioneros que murieron en su labor; la historia de los fundadores de las órdenes religiosas; aquellos que tuvieron una temática de carácter histórico, se enfocaron en aspectos del cristianismo, para esta época el mural estaba dirigido a los indígenas que estaban en proceso de convertirse al cristianismo y ellos representaron mecanismos para reforzar la fe entre los indios ya conversos.

campesino y el obrero. Los primeros murales que se pintaron fueron realizados por artistas mexicanos, algunos de cuales se encontraban en el extranjero, como Diego Rivera, Roberto Montenegro y David Alfaro Siqueiros.

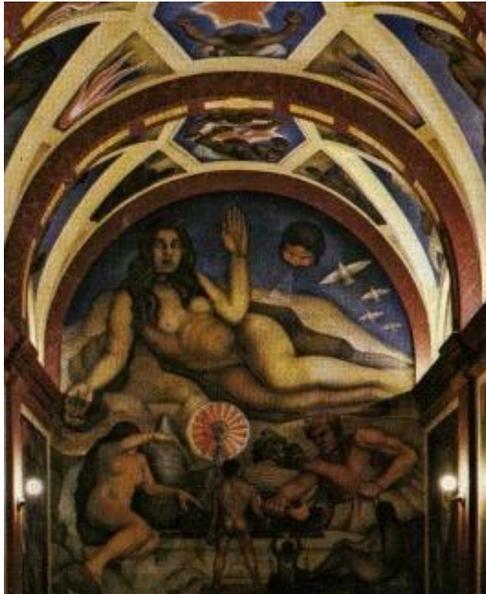


Imagen 1: Mural *La Tierra fecunda o germinada*, fresco de Diego Rivera en la capilla de Chapingo.



Imagen 2: Mural *La Trinchera*, fresco de José Clemente Orozco, en la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1922, se ejecutaron los primeros murales en el edificio colonial del Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, en el Anfiteatro Bolívar y en la Escuela Nacional Preparatoria: en el primero trabajaron el Dr. Atl, Roberto Montenegro, Xavier Guerra, Jorge Encino, Eduardo Villaseñor, Gabriel Fernández Ledesma y Julio Castellanos. En el Anfiteatro Bolívar elaboró su primer mural Diego Rivera con la técnica de la encáustica,*

* Diego Rivera redescubrió la técnica y fórmula para producir pintura a la encáustica, técnica utilizada en las antiguas pinturas griegas, coptas, egipcias y romanas... la fórmula a la encáustica [es la] siguiente: solución de resina copal mexicana disuelta en gasolina, emulsión al baño María con cera de abeja, moliendo después con esta emulsión los pigmentos (al enfriarse se solidifica y puede emplearse como crayones). Usó para cauterizar un vulgar soplete de plomero, sirviéndose tanto de pinceles como de estiques de acero para el acabado bajo la flama y producir la encáustica tradicional con su solidez y su calidad de esmalte al fuego, con la pureza y profundidad de sus tonos. Véase: Orlando Suárez, *Inventario del muralismo...*, Op. Cit., p. 339.

con la colaboración de Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Amado de la Cueva, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Carlos Mérida y Emilio García Caliero. Mientras que los murales del patio de la Escuela Nacional Preparatoria se iniciaron con los frescos de José Clemente Orozco, Juan Manuel Anaya, Ramón Alva de la Canal, Jena Charlot, Roberto Reyes Pérez y Fernando Leal. Cuando regresó David Alfaro Siqueiros* de Europa, se incorporó a la realización de murales en la Escuela Nacional Preparatoria.⁵⁹

Los temas que se representaron en los muros del Antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo fueron: *El Hombre Saliendo del mar*, *La Ola*, *El murciélago* y *El Paisaje*, del Dr. Atl, que se localizaban en el Claustro,* Montenegro ejecutó el mural *El Árbol de la Ciencia*, *La Feria de la Santa Cruz* y *Reconstrucción*; Xavier Guerrero realizó *Los Signos del Zodiaco* en la capilla adyacente a la nave del antiguo templo de San Pedro y San Pablo; Ramón Alva de la Canal en el zaguán de la Preparatoria pintó el *Desembarco de los Españoles*; Fermín Revueltas realizó *Alegoría a la Virgen de Guadalupe*; Jean Charlot, de nacionalidad francesa, realizó el mural *La Caída del Templo de Tenochtitlán*; Diego Rivera ejecutó su primer mural en México, *La Creación*; José Clemente Orozco cuyo mural fue una serie de tableros de *Los Dones que Recibe el Hombre de las Naturas*, que posteriormente destruyó, excepto el de *Maternidad*, para dar inicio a la elaboración de

* Aproximadamente entre 1919 y 1922, Siqueiros se encontraba en Europa, donde conoció y cobró conciencia de los movimientos sociales. En París conoció a Diego Rivera y surgió una amistad, entre sus conversaciones discutían el futuro de las artes en México. Para 1921, en Barcelona fundó una revista, de la cual solamente salió un número, y publicó un manifiesto.

⁵⁹ Orlando Suárez, *Ibíd.*, p. 39.

* Los murales que pintó el Dr. Atl eran figuras de hombres desnudos que representaban ciertos elementos de la naturaleza, fueron cubiertos al poco tiempo que se concluyeron porque no cumplían con las expectativas de Vasconcelos, debido a que el artista continuó representando temas esotéricos, de la teosofía, el espiritualismo entre otros de carácter occidental, y la finalidad del proyecto vasconcelista en la pintura era que se representaran temas de carácter político, social, cultural y nacional con los que se identificaran los mexicanos. Pero también observamos que el mural de Xavier Guerrero tenía tintes esotéricos pero no fue cancelado.

otros; David Alfaro Siqueiros pintó el mural *Los Elementos*, en el Colegio chico de San Ildefonso.⁶⁰

Los temas que se representaron en los muros del Ex Colegio de San Pedro y San Pablo son el primer ensayo para lo que se convertiría en el movimiento muralista. El mural que realizó Rivera mezcló símbolos católicos como el rostro de un hombre, un águila, el león y un toro que representan a los cuatro evangelistas, combinándolos con elementos paganos como el sol localizado en la parte superior, sin embargo, los murales que le sucedieron fueron de temáticas afines a la Revolución, al comunismo y a la lucha de clases, como lo veremos más adelante. Orozco destruyó sus tableros, sustituyéndolos por temas que reflejaban su postura ideológica a favor de las clases desprotegidas y mostrando su repulsión por la burguesía, de esta manera rompió con los vínculos de la academia. Los murales de Roberto Montenegro contaron con elementos del folklor y las tradiciones populares, rescatando la mexicanidad, por otro lado, Jean Charlot y Ramón Alva de la Canal, representaron la conquista de los pueblos prehispánicos, pero mostrando aspectos opuestos: el primero mostró la brutalidad de la conquista, mientras que el Alva de la Canal, presentó el legado que dejó la conquista al mundo indígena. Fermín Revueltas* pintó una

⁶⁰ Jorge Alberto Manrique, "Los primeros años del muralismo", en: *El arte mexicano*, tomo 13, Jorge Alberto Manrique (Coord.), México, SEP/SALVAT, segunda edición, 1986, pp. 1847 y 1845; Julieta Ortiz Gaitán, *El Muralismo Mexicano...* op.cit., 7-12.

* Fermín Revueltas realizaba el mural *Alegoría a la Virgen de Guadalupe*, siendo su asistente Máximo Pacheco, un día fue a la Escuela Nacional Preparatoria el ministro de Educación Pública y encontró trabajando al asistente y ausente el maestro, así que optó por no pagarle a Revueltas y darle su sueldo a Pacheco, pero Vasconcelos se va enterando que Pacheco le entregaba el sueldo a Revueltas, así decidió suspender el sueldo de ambos. Una mañana que llegaron los estudiantes a la Escuela Nacional Preparatoria, se encontraron con la escuela en huelga tomada por Fermín Revueltas, quien estaba en estado de ebriedad y con pistola en mano, exigía a Vasconcelos que le pagara lo que le debía. Siqueiros intervino para que se le pagara lo que se le debía, Vasconcelos accedió y ese mismo día terminó la huelga.

virgen de Guadalupe, imagen con la que el pueblo mexicano se identifica desde el siglo XVIII como antes habíamos mencionado.

Los artistas tuvieron varios conflictos con los estudiantes cuando estaban en proceso de la ejecución de los murales, quienes insultaban y arrojaban cosas a los pintores y al muro, debido al acuerdo de que se realizaran los murales, las quejas eran constantes en la Secretaría de Educación Pública, según lo relató José Clemente 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, y sabido esto por Ignacio Asúnsolo se presentó una mañana en la Preparatoria al frente de los sesenta canteros que tenía a su servicio y empuñando una pistola 45 comenzó una balacera que agotó los tiros de sus tres cananas, y él y su brigada lanzaron muran a los estudiantes reacios a la belleza. Asúnsolo trabajaba en las esculturas que decorarían la fachada y los patios de la Secretaría de Educación y a punta de bala tenía que defender (sus esculturas)... En otra ocasión se presentaron las damas de 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.⁶¹

Los estudiantes de la Preparatoria no eran los únicos a quienes les disgustaba la pintura mural, sino también a los grupos conservadores, quienes estaban en desacuerdo que se

⁶¹ José Clemente Orozco, *Autobiografía...*, *Op. Cit.*, p. 74.

usaran los muros de los edificios coloniales;* el resto de los espectadores no veían los murales como una obra de arte, sino como algo horrible, para ellos eran unos monotes. A Vasconcelos solamente le interesaba que se pintara la mayor cantidad de muros y con rapidez, sin embargo, le comenzaron a incomodar las formas y los temas, por otra parte, para el presidente Álvaro Obregón, los murales solo eran una decoración para los edificios.⁶²

En un principio la sociedad no advirtió la importancia ni la innovación que se comenzó a desarrollar en las artes plásticas mexicanas, pero los artistas fueron tomando conciencia de su labor como muralistas, así que vieron la necesidad de formar el Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores* en 1922. Los artistas que conformaron el Sindicato tenían ideologías diversas, pero con un objetivo en común, dar un mensaje a la población. Los ideales del Sindicato quedaron redactados en un Manifiesto –redactado por Siqueiros- que mostró el rumbo que tomarían las obras de los artistas, es decir, un arte

* En el periodo vasconcelista se estaba de acuerdo con que las producciones pictóricas se realizaran en edificios viejos, porque los habitantes de la ciudad convivían plenamente con las magníficas construcciones de antaño, lo que les resultaba natural poder modificar su apariencia. Sin embargo, intervenir en los edificios novohispanos podía tener una finalidad que se puede discernir si vemos la historia como una búsqueda de identidad: poner en evidencia nuestro mestizaje a partir de una expresión artística era capaz de hablar del ser del mexicano. Si los españoles habían construido sobre los gloriosos templos aztecas, los mexicanos podían modificarlo con la pintura los imponentes edificios españoles. El muralismo empezó precisamente en edificios novohispanos, pero con su modernidad pronto arremetió contra espacios contemporáneos, fuesen públicos o privados. Véase: Agustín Arteaga, “Siqueiros, Maestro de la forma”, en: *Los murales de Siqueiros*, Raquel Tibol (Coord.), México, CONACULTA/INBA/Americano Arte Editoriales/Landucci Editoriales, 1998, p. 37.

⁶² Carlos Monsiváis, *Imágenes de la tradición viva*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México/Landucci, Segunda Edición, 2006, pp. 329-330.

* Algunos artistas que formaban parte del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores, como Fermín Revueltas, Diego Riveras, Xavier Guerrero, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal y Leopoldo Méndez, organizaron en 1928 el Grupo ¡30-30!, que además contó con una revista: ¡30-30! Órgano de los pintores de México, pero solamente tuvo treinta números, además promovieron la apertura de espacios democráticos para difundir el arte y la cultura, la última exposición fue en 1930 en un café de Uruapan, así mismo participaron en la fundación del Partido Comunista Mexicano. Véase: Julieta Ortiz Gaitán, *El muralismo mexicano...*, *Op. Cit.*, p. 11; Información consultada en: <http://www.arts-history.mx/artmex/tema6.html>

público y monumental, acorde a la realidad del país, que mostrara al campesino, al obrero y al soldado. La influencia del Sindicato marcó el desarrollo del muralismo mexicano.⁶³ El Manifiesto decía lo siguiente:

“El Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores de las razas nativas humilladas a través de los siglos; a los soldados convertidos en verdugos por sus jefes; a los trabajadores y campesinos azotados por los ricos; a los intelectuales que no quieren a la burguesía. Estamos de parte de aquellos que exigen la desaparición de un sindicato antiguo y cruel, dentro del cual, tú, trabajador del campo, trabajador de la ciudad, mueves las fábricas, tramas las telas y creas cuantas manos las comodidades para rufianes y prostitutas, mientras tu cuerpo se arrastra y se congela; dentro del cual tú, soldado indio, abandonas heroicamente la tierra que trabajas y das tu vida interminablemente para destruir la miseria que se abate hace siglos sobre tu raza. No solo el trabajo noble, sino hasta mínima expresión de la vida espiritual y física de nuestra raza brote de lo nativo (y principalmente la de indio). Su admirable y extraordinariamente peculiar talento *para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y la más sana expresión espiritual que hay en el mundo* y su tradición muestra tradición más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es porque nuestra meta estética, es solamente la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués. *Repudiamos* la llamado pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del arte monumental, porque es una propiedad pública. Proclamamos que dado el momento social de la transición entre un orden decrepito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer su producción de valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea el arte para todos, de educación y de batalla”.⁶⁴

⁶³ Jorge Alberto Manrique, “Los primeros años del muralismo”..., *Op. Cit.*, pp. 1854-1855.

⁶⁴ Miguel Ángel Gutiérrez López, “La obra mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano”, en: *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, julio-diciembre, número 046, Morelia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007, p.144. Tomado de Raquel Tíbol, *Historia General del Arte Mexicano. Época Moderna y Contemporánea...*, pp.147-148; y Jorge Alberto Manrique, “Los primeros años del muralismo”, en: *El arte mexicano*, tomo, 13, Arte contemporáneo I..., p.1854.

El año de 1922 se puede considerar como el año en que surgió oficialmente el muralismo mexicano, debido a dos motivos: por un lado, se ejecutaron los primeros murales con fines didácticos en espacios públicos, con temas de la historia de México, reflejando una lucha de clases y mostrando los primeros brotes de la mexicanidad. Por el otro lado, el surgimiento del *Manifiesto** mostró los nuevos lineamientos que debía seguir la pintura mexicana.

En 1924 renunció Vasconcelos a la Secretaría de Educación, posteriormente, terminó el periodo presidencial de Álvaro Obregón, quedando como presidente electo Plutarco Elías Calles.* En el transcurso del gobierno de Calles y durante los años subsiguientes -con los presidentes que lo sucedieron: Portes Gil, Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez-, los pintores muralistas fueron perseguidos y hostigados por el gobierno debido al desacuerdo con las posturas ideológicas y políticas de la mayoría de los muralistas, así como a su adhesión al Partido Comunista y porque retomaban varios lemas de la Revolución Rusa, ideas marxistas y otros aspectos.⁶⁵

* El *Manifiesto* tenía sus contradicciones entre las que encontramos: que se consideraba innecesaria la pintura de caballete por ser una arte para la elite, pero todos los artistas muralistas también realizaban pintura de caballete de muy alta calidad, y en varias ocasiones no se representaban escenas narrativas. Diego Rivera, por ejemplo, toda su vida pintó murales como caballetes, una muestra de estos son los pequeños cuadros de puestas de sol, que se encuentran expuestos en el *Museo Dolores Olmedo* en el Distrito Federal.

* El gobierno de Calles se caracterizó por ser un despotismo democrático: por un lado el pueblo tiene poca o nula participación, sin embargo, las clases altas no gozan de ningún privilegio, como en el porfiriato, las leyes ocasionalmente favorecieron el bienestar del pueblo. Por otro lado, la administración de Calles aspiró a la igualdad de las condiciones sociales y a la reducción de las desigualdades económicas –como fue el caso del reparto de la tierra a los campesinos. Además, el periodo presidencial de Calles estuvo influenciado por ideas laboristas inglesas así como de la sociedad democrática alemana y del racionalismo francés. Véase: Jean Meyer, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, *Historia de la Revolución Mexicana, 1924-1928. Estado y sociedad con Calles*, tomo 11, México, El Colegio de México, 1977, pp. 329-330.

⁶⁵ Sofía Velarde Cruz, *Entre historia y murales. Las obras ejecutadas en Morelia*, Morelia, México, Instituto Michoacano de la Cultura/Departamento de Investigaciones de la Cultura y las Artes, 2002, pp. 18-19 y 31.

A pesar del rechazo de Calles a los muralistas, Diego Rivera continuó su mural de la Escuela Nacional de Agricultura, que había iniciado en el gobierno de Álvaro Obregón. Entre 1928 y 1932, Digo Rivera tuvo a su cargo la decoración de la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Salubridad y el Palacio Nacional de la Ciudad de México, en Morelos decoró los muros del Palacio de Cortés y en el Estado de México, pintó la Escuela de Agricultura de Chapingo.

Diego Rivera inició los murales de la Secretaría de Educación* en 1923, pintando los muros de los dos patios: la planta baja fue dedicada al tema del trabajo, donde representó diversos trabajos inspirándose en las diferentes regiones del país, el trabajo intelectual, científico y de las artes mexicanas; exaltó a los héroes del trabajo y de las luchas revolucionarias sobresaliendo Emiliano Zapata y Felipe Carrillo Puerto, finalmente, pintó paisajes naturales y humanos de México. Representó, en los murales del segundo

* Los tableros de la Secretaria de Educación, en su mayoría, son de carácter esotérico, por ejemplo, en el primer patio de la planta baja que está dedicado al *Trabajo*, se puede observar que del lado izquierdo, el primer tablero representa un horno a punto de ser pugnado. Para las doctrinas esotéricas, la pugna era un proceso alquimista de inmortalidad, porque todo proceso de iniciación lo era también de purificación, bien de diferencia, es decir, de dominio de la razón. El segundo tablero muestra una mina de cielo abierto. La masonería equipara al cuerpo humano con la tierra. Los geólogos, agrimensores y en general los que trabajan la tierra, son símbolos de perfeccionamiento emprendida por el iniciado. La piedra sin pulir y la roca pulida son símbolos recurrentes del oficio por motivos semejantes: el trabajo del salir es símbolo de perfeccionamiento espiritual. En el siguiente tablero hay un peón inerme, desnudo, indefenso, atado de manos, rescatado por los revolucionarios que acaban de poner fuego a la hacienda del fondo. En un sentido abierto, este tablero alude a la revolución nortea que, finalmente, iba a redimir al peón de su esclavitud ancestral. Pero este tablero también simboliza el ingreso del iniciado, su muerte para un mundo estéril. El negro es el color del plomo, meta asociado con la tierra y las fuerzas de Saturno. El peón es oscuro y el fuego permitirá su purificación y cambio de color simbólico: el principio solar, el azufre se separa del todo originario. El fuego es la cualidad del principio solar. El imaginario secreto abunda en héroes solares a los que se ha encomendado la occisión del dragón, símbolo terrestre... Podría suponer en el jinete de este mural a otro campeón semejante... Véase: Renato González Mello, "Diego Rivera entre la transparencia y el secreto", en: *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Esther Acevedo (Coord.), México, CONACULTA, 2002, p. 45.

patio,* las tradiciones del pueblo mexicano y sus festividades populares, políticas y religiosas, además incluyó los escudos simbólicos de los estados de la República, esto a petición de Vasconcelos, así como temas alusivos a tres corridos: *Balada de Zapata*, *La Revolución Agraria de 1910* y *Así será la Revolución proletaria*. Sin embargo, Rivera interrumpió la ejecución de los murales de la Secretaría en dos ocasiones: la primera en 1926 para ejecutar los murales del Salón de Actos de la Escuela Nacional de Agricultura, en Chapingo, y la segunda, entre 1927 y 1928 por un viaje que realizó a Rusia. A su regreso a México, ejecutó el último mural de la Secretaría de Educación, *La Revolución Mundial*, donde representó a Frida Kahlo y a David Alfaro Siqueiros.⁶⁶

Los murales que ejecutó Rivera en la Secretaría de Educación Pública contaron con una secuencia, las tradiciones populares y los aspectos sociales los imbuyó de un contenido político, de esta manera comenzó a hacer una narrativa mezclando símbolos de izquierda. A partir de estos murales acogió una expresión narrativa y simbólica que se reflejó en el resto de sus producciones artísticas. Rivera se relacionó con movimientos campesinos y obreros, para conocer y comprender cuál era la situación por la que pasaban, de esta manera logró representarlos a partir de su perspectiva, dejando un documento histórico por los elementos iconográficos y signos en cada una de sus pinturas monumentales.

Diego Rivera ejecutaba los murales de la Secretaría de Educación, cuando el ministro de Agricultura de Chapingo, Ramón Denegri, lo invitó a realizar murales en la

* En el muro norte del segundo patio de la Secretaría de Educación Jean Charlot y Amado de la Cueva, realizaron unos murales al fresco: Jean Charlot realizó *La Lavandera* y *Los Cargadores*, mientras que Amado de la Cueva ejecutó *Los Toritos* y *Los Santiagos*,

⁶⁶ Información consultada en: http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep_Murales_de_la_SEP; Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El arte del siglo XX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 20-24.

Escuela Nacional de Agricultura, así que para finales de 1923 Rivera se encontraba trabajando en la Secretaría y en Chapingo. Los murales que ejecutó Rivera en la Escuela Nacional de Agricultura fueron en dos espacios arquitectónicos diferentes y de usos opuestos. Los primeros murales fueron en espacios públicos, abiertos, de tránsito y de contacto con el exterior, nos referimos al vestíbulo de ingreso, las escaleras, el hall de la Dirección, en el viejo casco ex hacienda, que habían remodelado para las aulas de la escuela y oficinas administrativas, así que los temas fueron de carácter anecdótico. Los segundos murales se efectuaron en el que sería el Salón de Actos, era un espacio cerrado y con poca iluminación natural, así que las representaciones fueron alegóricas y reflexivas. En la planta baja, que correspondía al vestíbulo y las escaleras, se ejecutaron los murales *Sol y Tierra, El Aire y el Agua, Los Puntos Cardinales y Relieves y Plafones*; en el primer nivel del cubo de la escalera representó la siguiente leyenda: *Aquí se enseña a trabajar la tierra, no a los hombres; Mal Gobierno; Buen Gobierno, Reparto de Tierra y Retirada.*⁶⁷

Rivera fue el único muralista que llegó a Estados Unidos por contrato; los murales de Rivera en Estados Unidos tuvieron una temática novedosa: la tecnología industrial estadounidense del siglo XX y su relación con el capitalismo. Al llegar a San Francisco, a finales de 1930, realizó tres murales, que incluían una representación superficial de artefactos industriales. En el Detroit Institute of Arts realizó, entre 1932 y 1933, un mural compuesto de 27 paneles, representando el papel del trabajador en la industria de Detroit y la tecnología mecánica. A partir de 1933 los temas comenzaron a mostrarse con matices de

⁶⁷ Luis-Martín Lozano, "1923-1927. Canto a la tierra y a los que la trabajan. Universidad Autónoma de Chapingo, México", en: *Diego Rivera. Obra mural completa*, Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (Coords.), México, TASCHEN, 2007, pp. 135 y 137-138.

carácter izquierdista, como lo fue el mural *El Hombre en la Encrucijada* en el Center Rockefeller, este mural representó el fin de su éxito en los Estados Unidos.⁶⁸

Los temas que abordó Rivera en el mural del Rockefeller Center, representaban a la mano de obra industrial, al mismo tiempo que los bienes de la ciencia y la tecnología, haciendo alusión al microscopio, el telescopio, la máquina industrial, la energía motriz y la iluminación eléctrica, así como los medios de comunicación como la televisión, la radio y el cine. El único símbolo de carácter político se localizó en el tercer piso, en el extremo superior derecho de la sección central, donde plasmó la tumba de Lenin en la Plaza Roja. La imagen de Lenin resultó problemática, mostrando con rapidez las objeciones al artista que le sugirieron que cambiara el rostro de Lenin por el de algún desconocido, a lo que se negó Rivera. Así que se optó por pagarle el importe y lo eximieron del proyecto, tapando el mural con una tela. Sin embargo, las inconformidades aumentaron y el 9 de febrero de 1934, los trabajadores del Rockefeller destruyeron el mural.* Al destruirse el mural, Diego Rivera solicitó al gobierno de México que le proporcionaran un espacio para crear nuevamente la obra, de esta manera fue como lo completó en el Palacio de Bellas Artes.⁶⁹

⁶⁸ Laurance Hurlburt, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986, p. 7.

* El gobierno de Estados Unidos no permitía que se pintaran murales con temas de violencia o política, principalmente de izquierda, sino que los que temas debían ser de escenas históricas idealizadas, mitos o leyendas locales y exaltaciones del hogar y el núcleo familiar. Esa es una de las razones por las cuales les interesó a los artistas estadounidenses viajar a México, porque en nuestro país se contaba con una libertad de expresión con la cual no contaban en su país. A pesar de que el gobierno mexicano no era comunista y tampoco revolucionario, encargaba, pagaba y patrocinaba el trabajo de pintores, como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, de posturas ideológicas marxistas y maniqueas, con la finalidad de mostrar un gobierno tolerante, revolucionario y progresista. Sin embargo, los artistas veían una oportunidad dentro de la iconografía, o iconología, para hacer una crítica al sistema capitalista mexicano a partir de sus mismas instalaciones.

⁶⁹ Catha Paquette, "1932-1934. El hombre en la encrucijada, Centro Rockefeller, Nueva York y Palacio de Bellas Artes, México", en: *Diego Rivera. Obra mural completa*, Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (Coord.), México, TASCHEN, 2007, p. 354-358.



Imagen 3: Mural *El Hombre en la Encrucijada*, fresco de Ciego Rivera en Palacio de Bellas Artes.

Mientras Diego Rivera continuó realizando murales en México como en el extranjero, Siqueiros y Orozco no corrieron con la misma suerte. Orozco fue obligado a dejar inconclusos los murales de la Escuela Preparatoria debido a las manifestaciones por parte de los alumnos, pero fue contratado en ese transcurso (1925) para la ejecución del mural *Omniciencia*, en una casa particular, hoy Casa de los Azulejos en el Distrito Federal, en el cual representó la creación de la humanidad. Al terminarlo, logró contar con el apoyo del nuevo Secretario de Educación Pública para concluir los murales de la Preparatoria, y al terminarlo se marchó a Estados Unidos.

La estancia de Orozco en los Estados Unidos de 1927 a 1934, fue un periodo de evolución artística. En Pomona College, Claremont, California, ejecutó en 1930 el mural *Prometeo*, posteriormente, el director Alvin S. Johnson de la New School for Social Research de Nueva York, lo invitó a realizar unos murales, donde tendría libertad en el tema y manera de ejecutarlos, sin embargo, no se tenían recursos económicos para pagar los honorarios del artista, solamente se proporcionarían los materiales y el pago al albañil. En

1930, Orozco dio inicio a los frescos *La Revolución Mundial*, teniendo como su ayudante a la pintora Lois Willcox; los murales fueron se concluyeron el 19 de enero de 1931.⁷⁰ Un año más tarde la Galería Albertina de Viena, Austria, lo invitó a exponer la serie de dibujos *México en la Revolución* y un conjunto de litografías. El Colegio de Darmouth, New Hampshire, lo llamó en el mismo año para presentar sus obras, dio una conferencia e hizo una demostración del fresco. Posteriormente, el director del Departamento de Arte, Artemas Packard, lo invitó a ejecutar unos murales en la Biblioteca Baker, pagándosele un salario de maestro, incluyendo vacaciones de verano, con la finalidad de poder visitar los centros artísticos de Europa. Los frescos de la planta baja de la biblioteca contaron con 14 tableros, los tres primeros tratan asuntos que desarrolló en una composición independiente, pero a su vez, forman una unidad plural, cada uno cuenta con capítulos particulares como: *El Mundo Indígena* se compone de *Migraciones*, *El antiguo sacrificio humano*, *Guerreros aztecas*, *La llegada de Quetzalcóatl*, *La edad de oro precolombina*, *La expulsión de Quetzalcóatl* y *Profecía*; Se desglosaba *El Mundo Americano* en *Las naves*, *Conquista*, *Cortes y la cruz*, *La edad mecánica*, *La máquina*, *Anglo-América*, *Hispano-América*, *La educación nacida muerta*, *El sacrificio moderno* y *La moderna migración del espíritu*; mientras que en *El Mundo industrial* se advierten *Los constructores*, *Hombre leyendo*, *Los trabajadores industriales*.⁷¹

La pintura de Orozco se caracterizó, por lo general, por criticar a la sociedad de su tiempo con representaciones de escenas violentas, trágicas, sarcásticas pero directas; las deformaciones que presenta en las caricaturas refuerzan esa imagen agresiva, como lo

⁷⁰ Raquel Tibol, *José Clemente Orozco...*, *Op. Cit.*, pp. 118-119.

⁷¹ Raquel Tibol, *Ibid.*, pp. 124-125.

muestra el mural *Retrato de la Burguesía* del antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo. Los temas que representa son de la Revolución Mexicana, la Conquista, el pasado prehispánico, el mestizaje, la crisis del capitalismo, los bajos fondos de la sociedad de su época, en general retrata a las sociedades que lo rodean, pero las plasma de acuerdo a su concepción. El arte fue el principal medio de Orozco para mostrar su oposición al sistema así como su desprecio por la sociedad burguesa. Estos elementos simbólicos caracterizan los grabados, los dibujos, los murales y los caballetes de Orozco hasta su muerte.

Además de los murales que ejecutó Orozco en la Biblioteca Baker, la New School for Social Research y el College en Claremont, California, en Estados Unidos, en México en el año 1937 pintó en el Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco. En este edificio pintó la cúpula con el mural *Hombre en llamas* y en el Palacio de Gobierno *Hidalgo*; en Jiquilpan, Michoacán, realizó *La patria*; en 1940 y ocho años después hizo *Benito Juárez*, en el Castillo de Chapultepec. Los temas de Orozco en sus murales representaron el dolor, la miseria humana, la guerra, la injusticia de la conquista, las críticas de la clerecía, el puro materialismo, la impotencia de la ciencia y de la técnica deshumanizadora y la acusación de los valores falsos que sostienen la cultura y envilecen las creencias.⁷²

En 1940, Orozco pintó un tablero en The Museum of Modern Art de Nueva York, el mural *Dive Bomber* estaba dividido en seis partes móviles, conservando el sentido de la composición y el significado de los símbolos. Los símbolos se componen de una masa mecánica, haciendo alusión a un avión que oprime una cabeza humana que está amordazada, la mirada en lo alto como señal de esperanza; a la derecha representó despojos

⁷² Ida Rodríguez Prampolini, *Variaciones sobre...*, *Op. Cit.*, pp. 154-156.

humanos y mecánicos y a la izquierda, una máquina inferior que asoma una cola enroscada. Este mural representó el sentido de opresión y destrucción que se estaba proyectando en el mundo por la Segunda Guerra Mundial, que principalmente afectó a Europa cuando Francia ya había caído ante los Nazis.⁷³

Desde la década de los veinte, hasta bien entrada la década de los cuarenta del siglo XX, Europa pasaba por situaciones violentas con el ascenso del fascismo, la Guerra Civil Española (1931-1936), las invasiones de Polonia y Finlandia, el pacto nazi-soviético de no agresión y las denuncias represivas de Stalin en la Unión Soviética. En México, siendo presidente Lázaro Cárdenas dio asilo y refugio a los europeos que lo necesitaran, como fue el caso de los exiliados de la Guerra Civil Española y a León Trotsky,⁷⁴ a quienes ningún país les abrió las puertas. En 1940 Trotsky fue asesinado en la Ciudad de México y David

⁷³ Justino Fernández, tomo II, *Op. Cit.*, p. 60.

⁷⁴ Desde septiembre de 1937, Lázaro Cárdenas había anunciado que si la República Española era vencida, México abriría las puertas para quien quisiera entrar al país. Sin embargo, dos meses antes se habían acogido 415 niños españoles entre los cuatro y catorce años de edad, conocidos como los niños de Morelia. Por medio de la radio y la prensa republicana se difundió la convocatoria mexicana para los padres que inscribieran a sus hijos para que se fueran a México. Los niños fueron concentrados en Barcelona, de donde partieron para Burdeos y Francia, donde los esperaba un buque para su partida a México, desembarcaron en Veracruz el 7 de junio de 1937. Tres días después llegaron a Morelia, Michoacán, instalando a los niños en dos antiguos seminarios, para que fungieran como colegios para niños y niñas, nos referimos a la Escuela Industrial España-México. El 21 de noviembre de 1936, la Liga Comunista Internacional (LCI), envió un mensaje en el que pedían asilo en México para Trotsky. Diego Rivera y Octavio Fernández buscaron a Cárdenas; a la insistencia de Diego Rivera, Cárdenas concedió asilo al revolucionario bolchevique, León Trotsky, quien era perseguido por Stalin. En 1937 desembarca en el puerto de Tampico, trasladándose a la Ciudad de México, donde residió hasta su muerte en agosto de 1940, murió asesinado por Ramón Mercader, miembro de la GPU; el fascismo comenzaba a dar sus primeros brotes en Europa con Hitler, Mussolini y Franco, se llevó a cabo en Valencia, Madrid, Barcelona y París la Alianza Internacional de Intelectuales Antifascistas que convocó al Congreso de Escritores Antifascista en 1937, con representantes de veintiocho países, por parte de México fue la LEAR quien participa. La cultura debía combatir el fascismo por medio de las artes. Las discrepancias de los grupos con diferentes posturas políticas entre los miembros de la LEAR, ocasionó su desintegración. Véase: Mario Ojeda Revah, "La dimensión internacional de Lázaro Cárdenas", en: *Lázaro Cárdena. Iconografía*, México, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2007, pp.43-44.

Alfaros Siqueiros fue implicado por razones que nunca fueron aclaradas, así que tuvo que salir del país.

En 1934, Lázaro Cárdenas del Río tomó posesión como presidente de México y rompió cualquier relación con Calles dando fin al Maximato, con ello se dio inicio a un gobierno que rescató los ideales de la Revolución Mexicana, que reforzó el nacionalismo, los derechos al trabajador y el reparto agrario por medio de una reforma.* El periodo presidencial de Cárdenas se caracterizó por ser popular debido al apoyo que le brindó al sector obrero y campesino, quienes mostraron su simpatía por el gobierno cardenista, por un lado, el obrero mediante la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), por otra parte los campesinos, por la Confederación Nacional Campesina (CNC), así como los sectores populares con la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP). Además, su gobierno veló por la defensa de la soberanía nacional ante los extranjeros, así se llevó a cabo la expropiación petrolera creando Petróleos Mexicanos (PEMEX). Dentro de la educación, creó la escuela socialista que combatió el fanatismo religioso, así las artes mostraron su simpatía produciendo grabados y dibujos que representaban las actividades que realizadas durante el gobierno cardenista.

Los artistas comenzaron a realizar obras en apoyo al gobierno de Lázaro Cárdenas así como representaciones de los acontecimientos más sobresalientes a nivel mundial, principalmente las antiimperialistas, anticapitalistas y la nueva sociedad que emergería tras conflictos sociales de clase. Las agrupaciones de artistas y escritores de izquierda y democráticos de diversas partes del mundo, se unieron para hacer del arte un arma que

* La reforma agraria que implemento Lázaro Cárdenas eliminó el latifundio y repartió aproximadamente 18 millones de hectáreas de tierra.

combatiera al nazifascismo. En México, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y después el Taller de Gráfica Popular (TGP), se unieron en la consigna de la Unión Soviética, disponiéndose a combatir al imperialismo, al nazismo y a la guerra. Las obras del TGP abordaron tanto temas nacionales como internacionales.⁷⁵

La LEAR se fundó en el año de 1933 y dio un apoyo al gobierno de Lázaro Cárdenas durante los primeros tres años, debido que sus miembros participaron en los cambios socioeconómicos como la Reforma Agraria, que terminó con el latifundio y amplió el mercado interno para la industria, la nacionalización de los ferrocarriles y el petróleo que sustentó el desarrollo capitalista del Estado, además los integrantes estuvieron en contra del fascismo internacional y de la pobreza. La LEAR fue una organización creada por el Partido Comunista Mexicano, cuyos miembros eligieron el grabado en relieve para exponer temas políticos y sociales, entre los integrantes más destacados se encontraron: 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.⁷⁶

Al disolverse la LEAR a finales de 1937 y principios de 1938, se fundó el TGP; el taller fue creado por iniciativa de Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Ignacio Aguirre, Pablo O'Higgins y Luis Arenal. Entre los artistas que trabajaron en el taller encontramos a José Chávez Morado, Xavier Guerrero, Rodolfo Mexiac, Raúl Anguiano, Francisco Mora, Rina

⁷⁵ Sofía Velarde Cruz, *Entre historia y murales...*, *Op. Cit.*, p. 20; información consultada en: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-taller-de-grafica-popular1.html>

⁷⁶ Raquel Tibol, *José Chávez Morado...*, *Op. Cit.*, p. 12; Laura Pérez Rosales "Trayectoria de la pintura en México", en: *Promociones de arte mexicano. Visión de México y sus artes. Siglo XX, 1901-1950*, tomo I, Quálitas Compañías de Seguro, 2001, p. 59-60.

Laza, Andrea Gómez, Mariana Yampolsky y Gonzalo de la Paz Pérez, entre otros.⁷⁷ Los objetivos básicos del TGP fueron los siguientes:

- 1.- Agrupar artistas para producir un arte de la más alta calidad estética; 2.- Considerar que el arte, además de su misión estética tiene una función social y humana que cumplir; 3.- Estrechar la producción artística con los intereses de las clases trabajadoras y medias; 4.- Utilizar para la creación artística los procedimientos mecánicos y formales más adecuados a la expansión y función de las premisas anteriores.⁷⁸

La labor que desarrolló el TGP atrajo la atención de los artistas extranjeros como el boliviano Roberto Berdecio, el ecuatoriano Galo Galecio y los estadounidenses Elizabeth Catlett y Pablo O'Higgins, quienes adoptaron a México como su patria. Estos extranjeros llevaron a otros países conocimientos que desarrollaron en el TGP, como sucedió en Los Ángeles, donde Gloria y Jules Heller crearon el Graphic Arts Workshop, que funcionó de manera semejante a su contraparte mexicana el TGP.⁷⁹ No sólo llegaron al país artistas foráneos, sino que también varios artistas mexicanos fueron al extranjero a trabajar, como fue el caso de Diego Rivera y José Clemente Orozco, como se mencionó anteriormente, sin embargo, David Alfaro Siqueiros pasó casi toda la década de los años treinta fuera del país como exiliado, por cuestiones políticas.

En 1932, Siqueiros fue exiliado en Estados Unidos y un año más tarde en Uruguay, debido a su activismo político, entre 1937 y 1939 participó en la Guerra Civil Española. Intentó transmitir su mensaje político revolucionario por medio de sus murales, empleando

⁷⁷ Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1974, pp. 174-176.

⁷⁸ Sofía Velarde Cruz, *Entre historia y murales...*, *Op. Cit.*, p. 26.

⁷⁹ Información consultada en: <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-taller-de-grafica-popular1.html>

tecnología moderna, que a su parecer también era revolucionaria, como fue el caso de la pistola de compresora, pigmentos de nitrocelulosa y la fotografía.⁸⁰

En abril de 1932, Siqueiros llegó a Los Ángeles, donde ejecutó tres murales que le dieron la pauta para un desarrollo en la libertad y creatividad, además contó con recursos industriales de los Estados Unidos y los medios técnicos los llevó a un nuevo estilo de arte que cambió la manera de hacer muralismo. Entre las innovaciones que realizó en la técnica muralista, desarrolló una superficie pictórica dinámica, donde se experimentó con la pistola de aire y cemento para aplicarse al fresco, esto con la finalidad de crear una superficie adecuada para murales en el exterior para que el mural fueran resistente a la lluvia, a la contaminación, al sol y otros factores que lo podrían afectar.⁸¹

Siqueiros establece los principios de una nueva concepción sobre composición mural que consiste en el tránsito normal del espectador en el espacio arquitectónico, lo que él denominaba *perspectiva poliangular*, que reside en la geometría dinámica sujeta al movimiento del espectador dentro de un espacio arquitectónico. La cámara fotográfica fue la herramienta indispensable para hacer un análisis de las deformaciones visuales de las superficies para el mural; para analizar el proceso del trazo y la reproducción final de la obra, a partir de los mismos puntos que sirvieron para su composición.⁸²

Siqueiros logró distinguirse de sus compañeros por el gusto de experimentar con instrumentos y materiales que anteriormente no se utilizaban para la ejecución de los murales. Las técnicas que desarrolló fueron de gran aportación dentro de las innovaciones

⁸⁰ Laurance Hurlburt, *Los muralistas mexicanos...*, *Op. Cit.*, p. 8.

⁸¹ Shifra M. Goldman, "Siqueiros en Los Ángeles", en: *Los murales de Siqueiros*, Raquel Tibol (Coord.), México, CONACULTA/INBA/Americano Arte Editoriales/Landucci Editoriales, 1998, p.43.

⁸² Orlando Suárez, *Inventario del muralismo...*, *Op. Cit.*, p. 347.

del muralismo mexicano, debido a que reforzaron la autenticidad, creatividad y novedad en la ejecución de la pintura monumental, demostrando que era posible la realización de obras mezclando los medios industriales y tecnológicos, además fue una inspiración para otros artistas que comenzaron a experimentar en las producciones artísticas que realizaban, como fue el caso del estadounidense Robert Hansen.

En la Chouinard School of Art de Los Ángeles, Siqueiros ejecutó el mural *Mitin en la Calle*, donde los trazos fueron geométricos y claros, usando la técnica experimental del cemento al fresco. Posteriormente realizó *América Tropical*, localizado en la fachada del segundo piso de un edificio en la calle Olvera (hoy denominada Monumento a El Pueblo de Los Ángeles), desafortunadamente desapareció bajo capas de cal que se aplicaron entre 1932 y 1938 así como por los contaminantes y el descuido, en 1969, nuevamente surgió el interés por dicho mural, así que en 1971 se inició la restauración.⁸³

En 1933 viajó a Argentina y realizó el mural *Ejercicio Plástico* en la casa del señor Natalio Botana, en la ciudad de Don Torcato, con la colaboración de Antonio Berni y Lino Spilimbergo, en este mural utilizó la cámara fotográfica como elemento significativo respecto de otros de sus murales. En ese mismo año, en Montevideo, Uruguay, utilizó por primera vez la piroxilina, que es la pintura utilizada en automóviles y refrigeradores, el mural se denominó *Víctima Proletaria*. En 1936 regresó a Estados Unidos, pero ahora a Nueva York, donde comenzó a usar nuevos materiales sintéticos, herramientas e instrumentos industriales. Comenzó a profundizar en el espacio, el movimiento y una perspectiva que correspondía a enfoques visuales. Empleaba la técnica del fotomontaje, los

⁸³ Justino Fernández, Tomo II, *Op. Cit.*, p. 70; Shifra M. Goldman, "Siqueiros..." *Op. Cit.*, p. 42.

experimentos con la piroxilina y los solventes, entre otros aspectos, todos estos de experimentación y de renovación en la pintura mural.⁸⁴

En febrero de 1936 Siqueiros regresó a Nueva York, ahora como integrante de la LEAR ante el Congreso de Artistas Norteamericanos, dos semanas después ya había organizado a un grupo de artistas con los que realizó un proyecto artístico revolucionario, mejor conocido como el *Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory Moderns Techniques in Art*. Los artistas que participaron fueron: Jackson Pollock* y su hermano, Sanford McCoy, Harold Lehman, Axel Horr, George Cox, Louis Ferstardt, Clara Mahl, Luis Arenal, Antonio Pujol, Conrado Vázquez, José Gutiérrez y Roberto Berdecio. En el taller experimental estos artistas investigaron 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.⁸⁵

Siqueiros regresó a México hasta 1939, después de haber participado en la Guerra Civil Española y comenzó a trabajar en el mural *Retrato de la Burguesía*, en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, el cual ejecutó con la técnica de la piroxilina.

⁸⁴ Orlando Suárez, *Inventario del muralismo...*, *Op. Cit.*, p. 348; Justino Fernández, *Ibid.*, p. 70

* Jackson Pollock fue un pintor estadounidense, quien en 1947 desarrolló la técnica dripping, que consistía en dejar caer la pintura en finos chorros sobre un lienzo de tela colocada en el suelo. Esta técnica de Pollock contribuyó a desarrollar un estilo nuevo, el expresionismo abstracto, convirtiéndose en uno de los pintores más importantes del recién estilo.

* La piroxilina es nítrico de celulosa, 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, destruyese gradualmente por la acción caustica 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... Véase: Orlando Suárez, *Ibid.*, p. 348.

⁸⁵ Laurance Hurlburt, *Los muralistas mexicanos...*, *Op Cit.*, p. 228; Justino Fernández, Tomo II, *Op. Cit.*, p. 71

Representó en los muros del cubo de la escalera principal una visión histórica del imperialismo, la guerra y el fascismo, reflejando su experiencia en la Guerra Civil Española, mostrando por medio de signos un valor ético y moral. Para 1944, realizó el mural *Nueva Democracia* en el Palacio de Bellas Artes, un año después ejecutó los murales: *Víctimas de la Guerra* y *Víctimas del Fascismo*.⁸⁶



Imagen 4: Mural *Nueva Democracia*, David Alfaro Siqueiros en el Palacio de Bellas Artes.

En 1950, Siqueiros ejecuta el mural *Monumento a Cuauhtémoc* en el Palacio de Bellas Artes, que se compone de dos partes que forman una unidad:

...el martillo es un tanto teatral por su color y su luz y tiene figuras emocionantes y misteriosas, entre las pertenecientes al mundo indígena. Los martirizadores, enfundados en sus armaduras, son de una rigidez definitiva y uno de ellos tiene entre sus manos sujeto un perro, lobo o chacal, de formidable expresión de fiereza, y parece estar a punto de lanzarse sobre las

⁸⁶ Laurance Hurlburt, *Ibid.*, p. 8; Agustín Arteaga, "Siqueiros, Maestro de las formas", en: *Los Murales de Siqueiros*, Raquel Tibol (Coord.), México, CONACULTA/INBA/Americano Arte Editores/Landucci Editores, 1998, p. 35.

indefensas víctimas. En el otro tablero, Cuauhtémoc revive y su impetuosa y monumental figura viste la armadura occidental; innumerables pequeñas figuras lo siguen; el centauro de la conquista yace muerto. Salvo el rostro del héroe, su cuerpo avasallante impresión y, en conjunto, la composición y las formas son fuertes... Siqueiros concibe a Cuauhtémoc como el símbolo de lucha contra los españoles y con las mismas armas que lo acabaron. Es el símbolo por excelencia, para México, de rebeldía y de lucha contra la tradición y de marcha hacia el futuro propio.⁸⁷

El artista mexicano David Alfaro Siqueiros es uno de los pintores contemporáneos más importantes, ha sido reconocido por la introducción de una nueva forma de hacer murales, además por los temas que representa en sus producciones de carácter universal, críticos e históricos. Cabe destacar que lo histórico, dentro de su obra, es tomado como un simbolismo para expresar los ideales sociales y universales.

Los muralistas se erigieron como líderes y maestros que tenían como fin educar a la población analfabeta mediante imágenes, divulgando los fines de la Revolución mostrando además la historia de México y los conflictos que se estaban suscitando en el mundo; así, la interpretación que se hace de las obras es y fue llevada a cabo de acuerdo con la concepción, ideologías y posturas políticas que tenía cada artista. La postura de David Alfaro Siqueiros fue siempre de carácter político, con una inquietud pictórica por experimentar con diversos materiales y técnicas. Las posturas políticas de José Clemente Orozco, estuvieron siempre ligadas con la Revolución mexicana, este artista no permaneció en una sola problemática nacionalista, sino que se introdujo en los problemas universales,

⁸⁷ Justino Fernández, Tomo II, *Op. Cit.*, p. 77.

centro de sus preocupaciones históricas y filosóficas. Diego Rivera particularizó las ideas interpretando la historia de México desde un enfoque materialista; la cultura y lo folklórico son aspectos que constituyeron la realidad que pretendía destacar.⁸⁸

Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros no fueron los únicos artistas que ejecutaron murales en México y en el extranjero, pero sí, los más reconocidos. Entre otros muralistas podemos encontrar a Federico Cantú, Rufino Tamayo, Fermín Revuelta, Adolfo Mexiac,* Guillermo Monroy y Francisco Montoya de la Cruz, por mencionar algunos. Los edificios de la Ciudad de México, no fueron los únicos que resguardaron una variedad importante de murales, también en distintos estados de la República la obra monumental representada en murales tuvo una producción importante, tal fue el caso de la ciudad de Morelia, Michoacán, como lo veremos a continuación.

⁸⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *Variaciones sobre...*, *Op. Cit.*, pp. 153-157.

* Adolfo Mexiac, realizó el mural *Montañas de Michoacán* en las escaleras del antiguo colegio de la Compañía de Jesús, actualmente Centro Cultural Clavijero de la ciudad de Morelia, dicho mural, contó con mucha polémica por no ser aceptado por la comunidad artística Moreliana, debido a que se le consideró una agresión al conjunto arquitectónico del edificio, objetando la descontextualización de muros y bóveda, así como su contaminación iconográfica. Se cuestionaban tanto historiadores como artistas, por qué se autorizó realizar dicha obra monumental, siendo que Siqueiros entre los años treinta y cuarenta, del siglo pasado, solicitó a la Rectoría de la Universidad Michoacana ejecutar un mural en ese espacio, su petición fue negada por considerarse que no necesitaba una pintura.

II.2.- El movimiento muralista en Morelia

II.2.1.- El muralismo en Michoacán.

El movimiento muralista tuvo en el Estado de Michoacán un notable impacto, dejando su huella en varios muros de edificios históricos gubernamentales así como de la Universidad Michoacana y en algunas escuelas primarias. En el municipio de Jiquilpan se ejecutaron dos murales: en la escuela primaria Francisco I. Madreo, Roberto Cuevas del Río, ejecuto el mural *La educación y la Revolución*, mientras que José Clemente Orozco pintó *Alegoría de México*, en la Biblioteca Pública Gabino Ortiz, los cuales en 2010 se comenzó a realizar una restauración.

En 1930 Juan O’Gorman decoró la Biblioteca Pública Federal Gentrudis Bocanegra, Pátzcuaro, el mural *Historia de Michoacán* que se localiza en el ábside. En la Biblioteca de la Quinta Eréndira, Roberto Cueva del Río ejecutó el mural *Eréndira a Caballo*, el cual se encuentra dividido en seis secciones: 1) el comienzo de la Conquista; 2) La guerra; 3) Humillación y Vergüenza; 4) Predicación del Evangelio; 5) El Sacrificio; 6) La apoteosis.⁸⁹ El maestro José Luis Soto González llevo a cabo en la Casa de los Once Patios un mural que representó el legado de la producción artesanal Vasco de Quiroga a



Imagen 5: Mural Historia de Michoacán, Juan O’Gorman en la Biblioteca Federal Gentrudis Bocanegra.

los indígenas del pueblo Purépecha. En la isla de Janitzio, Ramón de la Canal realizó en el

⁸⁹ Ana Cristina Ramírez Barreto, *Eréndira a Caballo. Acoplamiento del cuerpo e historias en un relato de conquista y resistencia*, documento en PDF, en: <http://hemi.nyu.edu/journal/22/pdf/ramirez.pdf>

interior del Monumento de José María Morelos una serie de murales que narra la vida y batallas del general, sin embargo, el mural se encuentra en un deterioro debido que está expuesto al contacto de las personas.

En la Escuela Rural de Caltzontzin Alfredo Zalce en colaboración de Pablo O'Higgins e Ignacio Aguirre, ejecutaron en 1950 el mural *Éxodo de la población de la región del Parícutín*. Tres años después Zalce ejecuto en el municipio de Tacámbaro el mural *Movimiento de Independencia de México* en la Secundaria Federal Nicolás de Regules, en ese mismo años en la ciudad de Morelia, el estadounidense Robert Hansen también concluyó el mural *La Ciencia* en la Biblioteca Pública Universitaria.

II.2.2.- El muralismo en Morelia.

El muralismo en Morelia dio inicio, en dicha ciudad, durante la gubernatura de Lázaro Cárdenas, apoyado por el impulso que los rectores de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo le brindaron al movimiento, como lo veremos más adelante.

Entre 1928 a 1932, Lázaro Cárdenas del Río* fue gobernador del Estado de Michoacán de Ocampo, su gobierno se caracterizó por la regulación de los primeros recursos naturales a través de la propiedad, el uso y explotación de la tierra y del agua; estableció las normas de los derechos del trabajador del campo y de la ciudad; el progreso en la educación y el arte. Las políticas referentes a lo educativo y cultural estuvieron

* Al finalizar la gubernatura de Lázaro Cárdena del Río en el Estado de Michoacán, el general se lanzó para contender por la presidencia, resultando electo en 1934. El periodo presidencial de Cárdenas se caracterizó por ser de carácter popular, con lo cual simpatizaron los artistas, así que las producciones plásticas aumentaron mostrando su simpatía y apoyo por medio de imágenes que reforzaron su gobierno.

acordes con el desempeño económico y político del estado. El plan educativo de Cárdenas consistió en alfabetizar a la población rural y urbana, de tal suerte que las instituciones públicas educativas se organizaron en tres niveles: la educación primaria, la técnica y la escuela Normal para maestros. El proyecto educativo trajo consigo elementos que complementarían la cultura michoacana, como fue la presentación de compañías de danza, zarzuela, comedia, opera y opereta.⁹⁰

El interés de Cárdenas por fomentar la cultura se vio reflejado cuando invitó al pintor español Gabriel García Maroto, para que abriera un taller de pintura para maestros y jóvenes, mostrando los grabados en madera de varios alumnos de Pátzcuaro y Morelia. Además, se decretó en el estado la ley de conservación y protección de monumentos y las bellezas naturales cuyo interés sea del pueblo por tener un valor histórico, artístico y arqueológico.⁹¹

El general Lázaro Cárdenas del Río fomentó el muralismo en Michoacán, a pesar que en la capital del país había una cierta hostilidad hacia los muralistas por parte del presidente Calles y sus precursores. La ejecución de murales en Morelia comenzó a desarrollarse y fue tomando importancia al punto que llagaron a la ciudad varios artistas extranjeros y nacionales a decorar los edificios públicos así como de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Los temas de las pinturas monumentales representaron la historia de Michoacán, los héroes de la Independencia como Hidalgo y

⁹⁰ María Teresa Cortes Zavala, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán. 1930-1950*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995, pp. 47, 53 y 55.

⁹¹ María Teresa Cortes Zavala, *Ibíd.*, pp. 53-54.

Morelos y algunos acontecimientos históricos del país, posteriormente se fue introduciendo una temática antifascistas y comunistas.

En diciembre de 1933 Fermín Revueltas a petición de Cárdenas, pintó los lienzos *Morelos en Apatzingán* y *El Fusilamiento de Gertrudis Bocanegra* en la sala de actos del Palacio de Gobierno -actualmente localizados en el Colegio de San Nicolás de Hidalgo,⁹² siendo los primeros murales de la ciudad. Posteriormente, Marion Greenwood* pintó un mural en la preparatoria I de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.



Imagen 6: Mural *Paisaje y Economía de Michoacán*, Marion Greenwood en la Preparatoria 1 de la UMSANH.

Entre 1933 y 1934, Marion Greenwood* conoció a Gustavo Corona, quien la invita a participar en la ejecución del mural, *Paisaje y Economía de Michoacán* en el Colegio de San Nicolás, pero solamente se tenían recursos para los materiales y no para la paga del artista, sin embargo, Marion aceptó el encargo. El muro se localiza en el segundo piso del

⁹² *Ídem.*

* Las mujeres tuvieron una presencia escasa como decoradoras en el arte público en México, quizá el muralismo representó el poder masculino y los artistas se resistían a ceder a las mujeres los pinceles y las paredes para ejecutar las obras monumentales, porque eso significaba perder una parte simbólica que habían adquirido. Por ejemplo, María Izquierdo en 1945, vio frustrado su intento por pintar un mural para el Departamento del Distrito Federal. Sin embargo, algunas mujeres llegaron a ser artistas, pero no fue fácil trabajar en público porque al infringir las normas del vestuario y adoptar un rol público, las mujeres muralistas enfrentaron un desafío más grande. Ione Robinson asistente de Diego Rivera, por ejemplo, tuvo que soportar burlas mientras trabajaba en Palacio Nacional.

* Marion Greenwood llegó a México en el año de 1932, en la primera semana en el país, aproximadamente, tuvo contacto con el estadounidense Pablo O'Higgins, quien le enseñó a hablar español y la introdujo al mundo de la pintura mural, enseñándole la técnica al fresco y todos los elementos necesarios para la composición de los murales. Al llegar Grace Greenwood, Marion, quien era su hermana menor, le enseñó todo lo que sabía del muralismo. Antes de ejecutar los murales en Morelia, en la ciudad de Taxco, había realizado Marion un mural en un Hotel donde O'Higgins le ayudó, posteriormente llegó a Morelia, los últimos murales que ejecutó en México fueron realizados en el Mercado Abelardo L. Rodríguez de la Ciudad de México. Es importante resaltar la participación que estas pintoras tuvieron en el arte muralista, porque fueron las primeras mujeres que realizaron murales en México.

patio principal, mide 72 metros cuadrados y solamente se interrumpe por el muro de la puerta de acceso a la biblioteca.⁹³ Posteriormente llega a Morelia su hermana Grace, quien colabora con Marion como su asistente en la ejecución del mural de la Preparatoria I. Gustavo Corona al ver la calidad del trabajo de Grace, la invita a pintar un pequeño mural en el Museo Regional, el cual llevó por título *Hombre y Maquina*, el muro que pintó no eran tan extenso como el de Marion, además nunca fue fácil que la sociedad moreliana vieran con buenos ojos a un par de mujeres que se dedicaran al arte monumental. Pintar murales no fue un trabajo fácil para las mujeres.

Las mayores quejas de Marion Greenwood en Morelia, tuvieron que ver con la dificultad de vivir en una ciudad muy provincial, en un país donde las mujeres estaban todavía en gran parte consignadas al hogar y la familia. Para Marion, el trabajo público fue un obstáculo por ser mujer, debido a que atrajo la atención de varios pretendientes y tenía miedo que su reputación sexual y artística estuviera en peligro. Los frescos que pintaron Marion y Grace Greenwood, entre 1933 y 1936, se encontraron entre las más importantes obras del arte monumental creado por estadounidenses en nuestro país, sobre todo debido a su complejidad en término de composición y gran significado.⁹⁴



Imagen 7: Mural *Hombre y Maquina*, Grece Greenwood en el Museo Regional Michoacano.

⁹³ James Oles, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Ediciones Círculo, 2000, pp. 15-18.

⁹⁴ James, Oles, "The Mexican Experience of Marion and Grace Greenwood", in: *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, Edited Mary Kay Vaughan and Stephen. E. Lewis, Durham and Landon, Duke University Press, 2006, pp. 70 y 83.



Imagen 8: Mural *La inquisición*, Ludins, Philip Guston y Reuben Kadish en el Museo Regional Michoacano.

Las hermanas Greenwood no fueron las únicas extranjeras que llegaron a Morelia, en 1935 los jóvenes estadounidenses Ludins, Philip Guston y Reuben Kadish, ejecutaron el mural *La Inquisición* localizado en el segundo patio del Museo Regional Michoacano, cuya obra contenía un simbolismo comunista y una iconografía contra la Iglesia católica, lo que provocó muchas críticas y hostilidad por parte de la comunidad católica moreliana, lo que ocasionó que se cubriera en los años cuarenta, hasta 1975 aproximadamente. En la década de

los ochenta tuvo la primera restauración por parte del departamento de Bellas Artes, sin embargo el mural continuo deteriorándose y en noviembre de 2011 se dio inicio a una segunda restauración por parte del HINA.

En 1951, Alfredo Zalce, con el auspicio del Museo Michoacano y el Instituto de Nacional de Bellas Artes, realizó el mural *Los Defensores de la Identidad Nacional*, donde se logran apreciar dos posturas: del centro a la derecha se localizan los personajes que se identifican con la conformación de la nación mexicana; en el lado contrario se encuentran los agresores y traidores de la nación, mientras que en el muro izquierdo se identifican a los pueblos del mundo, que no solamente enfrentan el peligro de la guerra, sino que observan

la lucha del pueblo mexicano.⁹⁵ El mural se localiza en los muros del cubo de la escalera, pero es hasta que el espectador se encuentra en la planta alta que se logra apreciar en su verdadero esplendor.

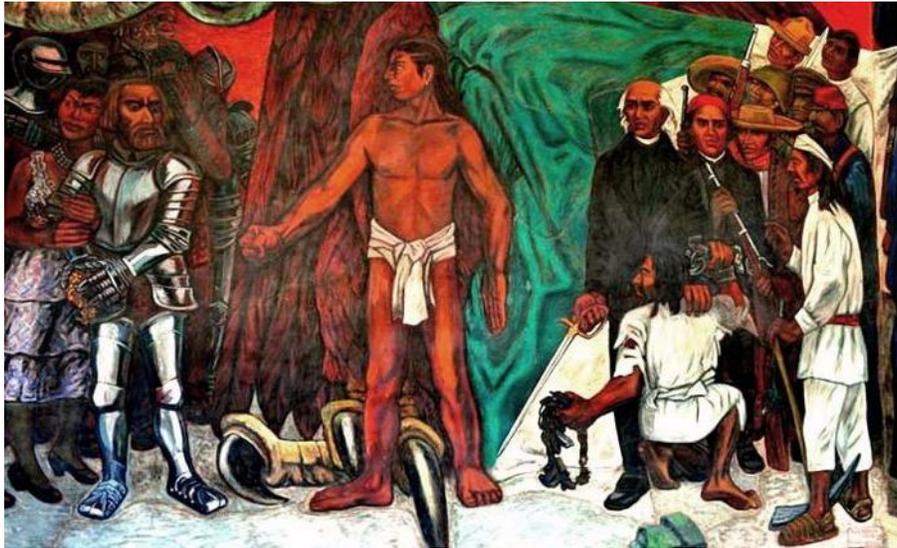


Imagen 9: Mural *Los Defensores de la Identidad Nacional*, Alfredo Zalce en Museo Regional Michoacano.

El mural *Los Jinetes del Apocalipsis* de Federico Cantú, se ejecutó en el Museo Regional Michoacano frente a las escaleras de acceso al segundo piso, este está dividido en tres tramos: los murales de la derecha e izquierda son de color gris, mientras y en la zona de en medio tienen una variedad resaltando el tema central. Cantú fue un muralista de gran trayectoria, estudió en Europa entre 1924 y 1925, montó exposiciones en Estados Unidos y realizó varios murales tanto en México como en el extranjero.⁹⁶

⁹⁵ Miguel Ángel Gutiérrez López, "La obra mural de Alfredo Zalce...", op.cit., pp. 131, 136 y 138.

⁹⁶ Orlando Suárez, *Inventario del muralismo...* op.cit., pp. 99-100.



Imagen 10: Mural *Los Jinetes de Apocalipsis*, Federico Cantú en el Museo Regional Michoacano.

En Morelia, además de los murales del Museo Regional,* también se realizaron otros murales como los de Santos Balmori Picazo, que se titula *La Libertad*, ejecutado al temple en la Confederación Revolucionaria Michoacana; *Morelos* de Manuel Pérez Coronado, se ubicó en el Teatro José Rubén Romero; en la Facultad de Derecho de la Universidad Michoacana se localiza *Ley y Justicia* de Salvador Mora Villalpando; Gilberto Ramírez pintó en el Teatro Universitario Samuel Ramos el mural *Mural de Historia Mexicana*, sólo por mencionar algunos. Entre los últimos murales que se realizaron en la

* El Museo Regional no sólo cuenta con murales de gran calidad, también llegó a exponer en 1948 una serie de grabados que representaron aspectos de la Revolución Mexicana ejecutados por artistas como Rivera, Orozco, Siqueiros, Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez, por mencionar algunos. En 1950 se expuso una serie completa de las obras de Goya, que se conformó de ochenta grabados, fueron obras de color y mordacidad, de opinión y de sátira. La exposición de Goya se realizó gracias al auspicio del señor Edgar Kaufman Jr., de la ciudad de Nueva York, quien donó la obra al Museo Regional de Artes Plásticas de México. Tres años más tarde se llevó a cabo la exposición de grabados, en los cuales el público pudo admirar las raíces del grabado moderno mexicano, iniciando con la litografía del periodo del porfiriato, una colección de grabados anónimos, otros de Guadalupe Posada y una serie de grabados contemporáneos que muestran elementos del Taller de Gráfica Popular. El edificio del Museo Regional Michoacano ha resguardado una historia artística desde sus muros, sus salas y las exposiciones que han permanecido por algún tiempo. Véase: *La Voz de Michoacán*, sábado 18 de diciembre de 1948, p. 3; *La Voz de Michoacán*, sábado 21 de enero de 1950, p. 1-8; *La Voz de Michoacán*, martes 12 de mayo de 1953.

ciudad encontramos los realizados por el pintor Agustín Cárdenas, quien en 1976 pintó el mural *Morelos y la Justicia* en el Palacio de Justicia; para 1983, el pintor Jesús Escalera decoró los muros de la Escuela Normal Urbana; el pintor J.C Palomino, en 1985, pintó los muros de las Oficinas del Transporte Público de Michoacán, desgraciadamente, al poco tiempo de haber concluido el mural, el muro donde se localizaba fue derribado sin considerar el valor histórico y artístico.⁹⁷

La escuela primaria Independencia se fundó en 1948 y no pasó mucho tiempo para que se ejecutaran tres murales en ella: dos en el interior y uno en el exterior. Los murales del interior se localizaron en las escaleras que flaquean la entrada principal de la institución: el mural de la derecha representó la búsqueda de la libertad del movimiento de Independencia, mientras que la temática de las escaleras izquierdas, mostró la entrada de los insurgentes a la Alhóndiga de Granadita, Guanajuato, sobresaliendo el Pípila, ambos murales abarcaron los muros y techo, al unirse formaron una historia narrativa: la Independencia de 1810. El mural que se localiza en el exterior de la escuela primaria Independencia, es de gran valor artístico debido a que fue creado con restos de platos, piedras y mosaico, pedazos que a primera vista son únicamente basura, pero que en conjunto forman una verdadera obra de arte, formando tonos blancos, negros, grises y algunos fragmentos rojos. Los hombres que aparecen representados tienen mucha semejanza con los hombres que pintó Robert Hansen en la Biblioteca Pública Universitaria.

Entre los artistas michoacanos más destacados encontramos a Alfredo Zalce, quien nació en Pátzcuaro el 12 de enero de 1908. Para el año de 1931, Zalce completó su formación

⁹⁷ *La Jornada de Michoacán*, martes 6 de junio de 2006, p.17; Sofía Velarde Cruz, *Entre Historia y Murales...* op.cit., p. 40.

académica con el grabador, Emilio Amero, quien le enseñó la técnica de litografía en la Escuela de Artes Plásticas, en ese mismo año estudió escultura y talla en la Dirección del Ex-Convento de la Merced con Guillermo Ruiz, posteriormente fundó la Escuela de Pintura y Escultura. Fue miembro de la LEAR y en 1937 formó parte del primer grupo del TGP, participando en todas las actividades, es decir, en las exposiciones y ediciones hasta 1947, año en que se separó del grupo por diferencias teóricas. En 1949, regresó a Michoacán instalándose en Uruapan, un año más tarde regresó a Morelia y, para 1952 se integró a la Escuela Popular de Bellas Artes, de la Universidad Michoacana, como jefe de la sección de artes plásticas, teniendo un vínculo con la institución hasta 1963.⁹⁸

Alfredo Zalce, además del grabado y la litografía se dedicó a la pintura mural y de caballete, las cuales ocuparon un lugar primordial dentro de su producción. Al pintar en los muros estudiaba con seriedad el tema histórico y social que representaría, además enfrentó los retos de las formas, los colores, los volúmenes y los diálogos de estos con el entorno arquitectónico. No veía el mural como una propaganda o un medio para adquirir prestigio, sino como un espacio donde se podían expresar las luchas del pueblo mexicano por su libertad. Zalce glorificó a los liberales y líderes políticos, pero sin desatender los espacios formales, como lo hizo en una de las secciones del mural *La Independencia*, del Palacio de Gobierno de Michoacán, en donde Hidalgo y Morelos ocuparon el centro estratégico de la composición, a los cuales seguían una multitud armada con espadas dirigiéndose en diferentes direcciones, integrando conjuntos geométricos.⁹⁹

⁹⁸ Miguel Ángel Gutiérrez López, "La obra mural de Alfredo Zalce...", op.cit., pp. 139-141.

⁹⁹ Augusto Islas y Carlos Reinking (Coords.), *Alfredo Zalce. Artista Michoacano*, México, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Educación Pública/Instituto Politécnico Nacional/Instituto Michoacano de Cultura, 1997, pp. 17 y 23.

Los murales que ejecutó Zalce en Palacio de Gobierno se localizaron en la escalera principal, en el cual se iban narrando los acontecimientos de la Independencia, la Reforma y la Revolución, mostrando la participación de las fuerzas políticas e ideológicas en la construcción de la nación mexicana. Mientras tanto, los muros de los corredores de la planta alta, retrataron la historia de la ciudad de Valladolid y, enfrente de esta representación, pintó otro mural con temas referentes a las regiones de Michoacán, exaltando las tradiciones y los paisajes de estado.

En el año de 1962 Zalce ejecutó el mural *La Industria y el Comercio en México*, localizado en el vestíbulo de la Secretaría y el Comercio, sin embargo, el inmueble sufrió daños a causa del temblo de 1985, lo que provocó que al año siguiente el mural fuera removido y tardó 18 años embodegado en el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del Instituto Nacional de Bellas Artes y, por tanto, fuera de la vista del público. Pero con motivo del primer aniversario luctuoso del artista, uno de los 10 paneles en que está dividido el mural será trasladado a Morelia, Michoacán, para dar cuenta del proceso de restauración.¹⁰⁰

La ciudad de Morelia resguarda actualmente alrededor de 26 murales, sin embargo, otros tantos han sido destruidos a causa de la humedad, como fue el mural de Alfredo Zalce en el antiguo edificio de la Cámara de Diputados; otros más se han demeritando en cuanto a su nivel artístico, tal fue el caso de *Morelos* de Manuel Pérez Coronado, que estaba ubicado en el teatro José Rubén Romero; *Ley y Justicia* de Salvador Mora Villalpando en la

¹⁰⁰ *La Jornada*, México, Distrito Federal, domingo 18 de enero de 2004.

Facultad de Derecho y el *Mural de Historia Mexicana*, ejecutado por Gilberto Ramírez en el teatro Universitario Samuel Ramos.¹⁰¹

A principios de la década de los cincuenta, Alfredo Zalce enseñó la técnica y elementos de la composición muralista a tres estadounidenses: Hollis Holbrook, S. C. Schoneberg y Robert Hansen. Zalce cuestionó los muros de la Biblioteca Pública Universitaria, donde años antes su probablemente asistente, Antonio Silva Díaz, había ejecutado el primer mural en el inmueble. Estos artistas extranjeros lograron comprender y adentrarse a las ideologías nacionales y universales, que se desarrollaron en el país en el transcurso del siglo XX, pero a pesar que estudiaron con Zalce, cada uno conservó el estilo que hoy día, al interpretar sus murales, los distingue y hace únicos.

En el siguiente capítulo, realizaremos una interpretación iconológica de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria, para descifrar el mensaje que contiene cada uno de ellos, bajo una perspectiva que nos permitirá tomar al mural como nuestra fuente primaria de información. Antes de realizar este análisis, se hará una breve descripción acerca del recinto que ahora alberga la Biblioteca pero que anteriormente fue un colegio Jesuita, para con ello evidenciar la evolución histórica en cuanto a los usos del inmueble.

¹⁰¹ *La Jornada de Michoacán*, martes 6 de junio de 2006.

CAPÍTULO III

LOS MURALES DE LA BIBLIOTECA PÚBLICA UNIVERSITARIA Y SUS AUTORES

A continuación abordaremos la vida y obra de los artistas que ejecutaron los murales en la Biblioteca Pública Universitaria, dando inicio con el mural de Antonio Silva Díaz,* después con el de Hollis Holbrook, para seguir con la obra de S. C. Schoneberg y finalizar con Robert Hansen. Posteriormente se llevara a cabo una interpretación iconológica mediante el método interpretativo de Erwin Panofsky que cuenta que consiste en tres niveles: el primer nivel es el *preiconográfico*, que consiste en identificar los elementos y escenas que conforman el mural; el segundo es el análisis *iconográfico*, que se encarga de identificar, de acuerdo al conocimiento cultural del intérprete, las escenas que nos remontan a ciertos aspectos históricos que se desarrollan en el mural; el tercero es la interpretación *iconológica*, donde el muralista representa escenas de las clases sociales, las creencias religiosas o filosóficas, las ideologías, las tradiciones y costumbres que se suscitaron en su época. La interpretación de los murales se complementará con la propuesta semiótica de Charles Pierce, la cual divide al signo en tres: el primero es el *cualisigno*, como un color; el segundo es el *sinsigno*, como una estatua y el tercero es el *legisigno*, son los signos convencionales, demostrando que los murales son un testimonio documental que al ser

* Desafortunadamente no se tiene registro alguno de la vida o formación académica de Antonio Silva Díaz, por ello es que daremos inicio con la vida de Hollis Holbrook y solamente se realizará la interpretación del mural *La Patria*, además como no cuenta el mural con la fecha de su ejecución como el resto de los murales, nos basaremos en las temporalidades propuestas por Sofía Velarde Cruz, quien lo ubica entre 1947 y 1948, en el libro *Patrimonio Nicolaita* lo tienen fechado en 1952 y en la entrevista realizada al señor Abelardo Cruz, hijo de José Trinidad Cruz quién era el conserje de la Biblioteca Pública Universitaria y que residió en el edificio hasta la década de los sesenta, recuerda que desde que él vivía en el edificio el mural de Silva Díaz ya se encontraba, es por ello que no dejamos una fecha precisa sino abierta entre la década de los cuarenta.

leídos mediante las decoraciones pictórica se narra una historia, al igual que al leer un texto escrito, en el que se decodifican signos gráficos que se traducen a conceptos.

III.1.- Los autores de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria.

El primer mural que se pintó en la Biblioteca Pública Universitaria se le adjudica al artista Antonio Silva Díaz, probablemente fue ayudante de Alfredo Zalce, posteriormente los estadounidenses Hollis Holbrook, S. C. Schoneberg y Robert Hansen llegaron a la ciudad de Morelia, Michoacán, para aprender la técnica del muralismo o bien para mejorarla, siendo alumnos de Zalce. Al dominar los norteamericanos el procedimiento del arte monumental ejecutaron los murales que actualmente se localizan en el conjunto arquitectónico. Es por ello que solamente realizaremos la interpretación del mural para luego continuar con el análisis de la vida y obra de Hollis Holbrook.

El mural que realizó Antonio Silva Díaz exalta el desarrollo tecnológico que fue teniendo México en la década de los cuarenta, resaltan en él la variedad de la flora mexicana para fortalecer una idea nacionalista. Mientras que uno de los murales realizados por Hollis Holbrook se enfocó en la historia acerca de quiénes fueron los conquistadores de los mayas yucatecos en el otro, hizo referencia a los abusos hacia el indígena y posteriormente al campesino en el México independiente. El artista S. C. Schoneberg abordó, en uno de sus murales, la evolución de la escritura, los números y la producción de los libros -que permitió que la sociedad tuviera acceso al conocimiento- así como de los descubrimientos científicos, mientras que en el otro se enfoca en describir la alfabetización de los campesinos y obreros para combatir mediante la educación los vicios, la corrupción

y el fanatismo. Finalmente, Robert Hansen, representó en su obra los avances científicos que trajeron progreso a la humanidad.

HOLLIS HOLBROOK.

H. Hollis Holbrook, nació en 1909 en Natick, Massachusetts y murió en 1984 en Gainesville, Florida. Se dedicó a las artes, enfocándose en la pintura de caballete, el muralismo y la escultura. En 1934 se graduó de la Escuela de Arte de Massachusetts para entrar a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Yale, concluyendo sus estudios en 1936. Un año más tarde, realizó el mural *John Eliot hablando con los indios de Natick*, en las oficinas de correos de su ciudad natal. Holbrook pudo haber escogido un tema de alguna granja o del incendio de 1874, sin embargo, optó por una época obscura en la historia de Natick, cuando se transformó de una aldea india a una ciudad. En 1938 viajó a Florida para formar parte del cuerpo académico de la Universidad. Además, pintó el mural *La historia del aprendizaje en Florida* en la biblioteca de Smathers, localizado en el segundo piso de las oficinas de correos de Natick.¹⁰²

Holbrook desde que concluyó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, comenzó a ejecutar murales, podemos suponer que llegó a México con la finalidad de afinar y aprender las técnicas del muralismo mexicano, así como la posibilidad de pintar temas con un contenido violento, temática que en los Estados Unidos estaba vedada. No se quedó en la capital, sino que se estableció en la ciudad de Morelia, Michoacán, donde fue aprendiz de

¹⁰² Información consultada en: <http://www.wickedlocal.com/natick/news/x2033920781#axzz1lcvMecra>; Juan García Tapia, *Patrimonio Nicolaita Historia y Arte*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2000, p. 157.

Alfredo Zalce, quien era director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Michoacana. Zalce consiguió los muros norte y sur del sotocoro de la Biblioteca Pública Universitaria para que Holbrook ejecutara en 1952 el mural *El Conquistador y La Conquista*, mientras que en los muros de la cruz latina del lado norte y este, pintó S. C. Schoneberg en el mismo año.

S. C. SCHONEBERG.

El pintor y escultor S.C. Schoneberg nació en Oak, Park Illinois, en los Estados Unidos, pero después se mudó con su familia a Beverly Hills. Inició sus estudios en la Universidad del Sur de California, para ingresar después a la Academia de Bellas Artes de Roma. Al concluir sus estudios, viajó a México para aprender la técnica del muralismo, y posteriormente ejecutó en la Biblioteca Pública Universitaria en Morelia Michoacán, dos murales.¹⁰³

Al terminar su formación académica se dedicó a la docencia, enseñando en escuelas de Estados Unidos como en Santa Mónica College en 1947, Hollywood Art Center en 1948 y Pratt University, Nueva York en 1950. Trabajó como profesor titular de arte de la Universidad de Nueva York en 1964 y de la Universidad del Sur de Maine en 1967; dio clases de dibujo en American Academy of Art de París entre 1984 y 1985; fue maestro de pintura contemporánea, de dibujo y de historia del arte en la Universidad de Nueva Inglaterra de 1993 a 2002.

¹⁰³ Información consultada en: <http://www.schonebergfinearts.com/>

Schoneberg utilizó principalmente el acrílico, el óleo, el carbón, el pastel y la tinta para elaborar las pinturas de retratos, paisajes y naturaleza muerta, entre otros. Las esculturas las realizó en bronce, en resina, en madera y en poliéster, también ejecutó series de collages. Sus trabajos se consideraron de una calidad artística excepcional, participando en varias exposiciones como las de el Museo de Munich en 1948, en el Museo Regional de Morelia, Michoacán en 1952, en el Helénico –Unión Americana- de Atenas, Grecia, en 1961, en la Casa de la Cultura de Malaga, España, en 1964 y, entre 1990 y 1993 en la Galería Internacional de las Antillas Holandesas, por señalar algunos. También sobresalieron sus pinturas murales como las realizadas en la Biblioteca Pública de Boston, el Museo de Arte de Dayton y el Museo de Arte de Denver.

S.C. Schoneberg llegó a la ciudad de Morelia, Michoacán, para aprender la técnica del muralismo con el maestro Alfredo Zalce y 1952 tuvo la oportunidad de pintar el mural *El Génesis* y *El Alba* en la Biblioteca Pública Universitaria, en ese mismo año, como se mencionó reglones arriba, Hollis Holbrook ejecutó dos murales y también fue alumno de Zalce, así que probablemente fueron compañeros en el trayecto de formación del arte monumental al cual posteriormente se unió Robert Hansen.

ROBERT HANSEN

Robert Hansen nació en Osceola, Nebraska, en 1928. Estudió en 1948 en la Universidad de Nebraska, para ingresar un año más tarde a la Universidad de Bellas Artes de San Miguel de Allende, México. En su estancia en el país, Hansen asistió a una conferencia que dio David Alfaros Siqueiros en San Miguel de Allende, en la cual animó y pidió a los artistas

que utilizaran los materiales industriales más recientes, como la piroxilina o el Duco, la idea fue atractiva para Hansen y cuando regresó a los Estados Unidos se dio a la tarea de buscar materiales industriales para comenzar a trabajar con ellos.

Hansen regresó a México en 1951 para estudiar pintura mural en la Universidad Michoacana con Alfredo Zalce en la ciudad de Morelia, Michoacán. Al tener el conocimiento de la técnica muralista, ejecutó un mural exterior al mosaico que probablemente sea el que se localiza en la escuela primaria Independencia,* otro mural lo realizó en la Biblioteca Pública Universitaria. Después regresó de nuevo a San Miguel de Allende en el verano de 1959 para dar clases hasta 1960. Robert Hansen se adentró en el estilo y la iconografía de la pintura mural mexicana, reflejándolo en sus caballetes al regresar a los Estados Unidos, como lo mostró la serie de pinturas *El hombre*.

De 1948 a 1955 dio clases en la Universidad de Bradley y en la Universidad de Hawái entre 1955 y 1956, posteriormente recibió entre 1961 y 1962 una beca Guggenheim lo que le permitió viajar a la India y el sudeste asiático, en el transcurso de esos años trabajó en una investigación de pintura y fundición de cobre en Fulbright Senior Research Grant. A pesar de los viajes que realizó y escuelas donde enseñó, continuó formado parte del cuerpo académico como profesor del Occidental College de 1956 a 1987.

La pintura de Robert Hansen se caracteriza por el uso de figuras pequeñas superpuestas a otras de proporciones gigantescas. Hansen decide no emplear los métodos

* El mural que se localiza en la fachada de la escuela primaria Independencia, considero que es de Robert Hansen debido que tiene una gran semejanza con el de la Biblioteca Pública Universitaria, desde los colores hasta el tipo de figuras. Este mural es interesante debido que está fabricado a partir de piezas de platos de porcelana rotos, fragmentos de suelo y piedras, que en conjunto crean una pieza de arte moreliana espléndida.

habituales de presentación del espacio profundo en sus obras, por ejemplo, se puede percibir la ausencia de una perspectiva lineal. Una de las cualidades en sus pinturas es que la representación del espacio es en dos dimensiones, en algunas ocasiones se muestra una ligera sombra que se proyecta en el borde de cada figura, formando un relieve sutil. Entre los temas que representa Hansen, en la mayoría de sus producciones pictóricas, se encuentran los relacionados con la vida, las paradojas del mundo y las luchas de la humanidad, además de que introduce un simbolismo en cada una de sus obras.¹⁰⁴

Hansen realizó en la ciudad de Morelia, Michoacán, en la Biblioteca Pública Universitaria, un mural con el que al parecer no quedó conforme y decidió cubrirlo para dar inicio al que actualmente se localiza en el muro sur de la cruz latina y que lleva por título *La Ciencia*, este se concluyó en el año de 1953.¹⁰⁵ Probablemente también trabajó en la biblioteca a la par con Holbrook y Schoneberg. Este mural llama la atención por el uso de los colores negro, gris y algunos tonos rojos que sobresalen, además por la mezcla de figuras en dimensiones gigantescas y miniaturas, como lo veremos más adelante.

A continuación daremos inicio a la interpretación de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria, iniciando con el mural de Antonio Silva Díaz que aparentemente fue el primero que se pintó en el conjunto arquitectónico, para continuar con los de Hollis Holbrook, S. C. Schoneberg y finalizar con el de Robert Hansen.

¹⁰⁴ Información consultada en: <http://www.artenet.com/artists/robert-hansen/>
http://nohomodern.com/ExhibitionPage_Robert_Hansen.htm

¹⁰⁵ Entrevista a Alberto Cruz, hijo de José Trinidad Cruz.

III.2.- Antonio Silva Díaz: “La Patria”

LA PATRIA



Imagen 11: Mural *La Patria*, ábside de la Biblioteca Pública Universitaria.

El primero mural realizado en la Biblioteca Pública Universitaria fue *La Patria*, probablemente ejecutado durante la década de los cuarenta por el artista Antonio Silva Díaz. El mural se localiza en la parte superior del ábside y mide 5.70 x 3.20 metros. La patria se entiende como el lugar donde nació una persona y está vinculada con la historia, las ideologías, la cultura y las costumbres, entre otros aspectos que lo identifican y distinguen. El mural refleja elementos con los que se identifican los mexicanos, además de

exaltar la importancia de México en el mundo, el desarrollo industrial, comercial y cultural. Los elementos que conforman la pintura son un valle, un águila, una serpiente, un nopal, unas ramas de laurel, una ventana, un sol, mucha vegetación, un lago, un poste de luz, una escuadra, un globo terráqueo, varios engranes, un tubo con humo y una botella con una bebida.

En la parte superior se representa el alba mientras el cielo es de una tonalidad amarilla. El sol está dividido por tres círculos de diferentes colores: el primero está en el centro y es rojo, el cual representa el fuego, la guerra, el peligro, la agresión, el amor, la alegría, la fuerza y la vitalidad, además de que es el color emblemático de los dioses del sol y de la guerra, así como del poder en general. El segundo círculo es amarillo con naranja, el primer color tiene un doble significado, por un lado representa aspectos positivos y por el otro, negativos, esto de acuerdo al contexto en el que se encuentre, en cambio el naranja representa entusiasmo y felicidad. El último es verde y se asocia con la naturaleza, simbolizando la potencia en regiones áridas. De este círculo salen rayos del mismo color combinándose con tonos azules, tono que representa el cielo, lo espiritual y la verdad.

La parte inferior del sol cubre una ventana mixtilínea que abarca la mayor parte del mural, en su interior se localiza un círculo rodeado de hojas de laurel en el cual se encuentra un valle con un águila posando sobre un nopal mientras combate con una serpiente. El laurel representa la paz, la purificación, la victoria, el conocimiento así como la inmortalidad. El águila es uno de los símbolos más universales que personifican el poder y la velocidad, además es un símbolo de majestad, victoria, valentía y dominio, en el arte es atributo de dominio, mientras que la serpiente en el ámbito popular, simboliza la hipocresía,

el engaño y la traición. La imagen del águila representa la patria mexicana y a su vez el pasado prehispánico, es decir, es un signo de identidad. Sin embargo, antes de la imagen del águila con la serpiente en la ventana mixtilínea, se localizaba un indígena desnudo con un libro entre sus brazos el cual fue pintado, probablemente, por el año de 1929, pero fue cubierto debido que era una imagen fuerte para la sociedad moreliana conservadora del periodo.¹⁰⁶

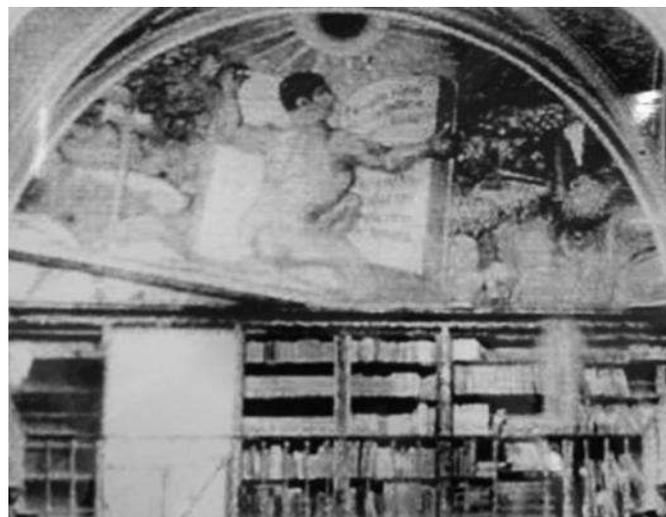
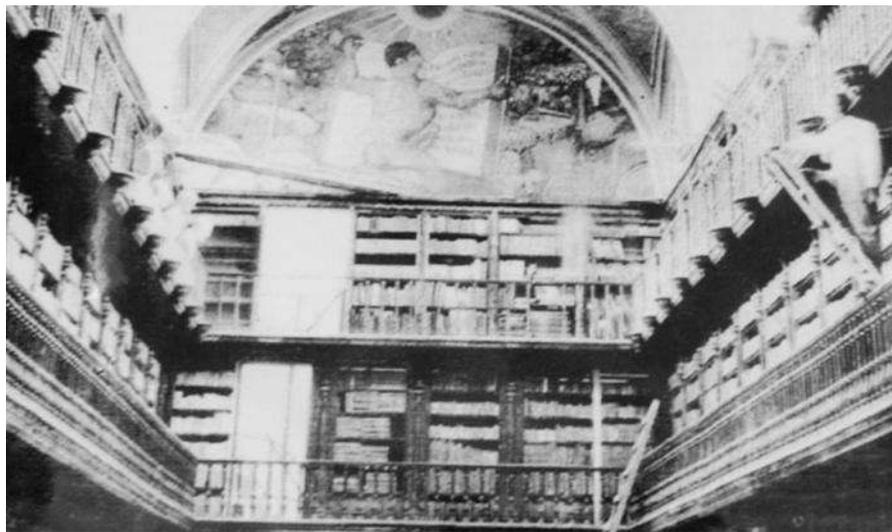


Imagen 12 y 13: Mural *La Patria*, antes de la imagen actual.

¹⁰⁶ Entrevista a María Abigail González Ojeda.

El sentimiento y búsqueda de una identidad en México tiene sus antecedentes en el siglo XVIII asociados con la imagen de la Virgen de Guadalupe, sumándose el mito de una nación que ya existía antes de la llegada de los españoles y el aborrecimiento hacia los peninsulares por usurpar un gobierno que no les pertenecía porque era de los americanos. En el siglo XIX, las imágenes comenzaron a tomar una mayor importancia como lo reflejaron los sellos y estandartes que utilizó Hidalgo y Morelos en los que se encuentran los emblemas del águila posando en el nopal y la imagen de la guadalupana, elementos que representaban la patria y el territorio, elementos cohesionadores. Al concluir la lucha por la independencia y al establecerse el imperio de Iturbide se transforma la imagen del águila, la cual ahora posa en el nopal portando una corona y no lucha con la serpiente, pero al establecerse la República, el símbolo oficial del escudo de la República Federal Mexicana fue el águila luchando con la serpiente en el nopal, pero sin la corona.¹⁰⁷

En la zona derecha de la ventana, partiendo de la parte superior a la inferior, se localiza una abundante vegetación que rodea un tubo de una fábrica y un ferrocarril, sobresaliendo unos engranes de diferentes tamaños, que simbolizan a las máquinas. A un costado de estos se localiza un lago de agua cristalina, donde se reflejan los múltiples colores del alba. Al costado izquierdo de la ventana hay un camino entre una variedad de plantas y después se localiza un poste de luz, debajo de él se encuentra un globo terráqueo con un compás abierto que indica la posición de México en el mundo y a un costado, una botella de vidrio con alas que contiene pulque.

¹⁰⁷ Jack Tresidder, *Diccionario de los Símbolos. Una guía ilustrativa para imágenes, iconos y emblemas tradicionales*, México, Grupo Editorial Tomo, segunda edición, 2008, pp. 12, 18, 65, 135 y 215.

En conjunto estos elementos del mural representan la industrialización y modernización del país que se comenzó a producir en la década de los años cuarenta, que pretendió cambiar la imagen campesina del cardenismo que consistía en grupos pequeños de productores rurales así como de trabajadores rurales por una industrializada mediante un incremento de la industria, la energía eléctrica y el petróleo. El crecimiento de la industria mexicana se debió al cierre de los mercados europeos y por la concentración industrial estadounidense en la producción lo que le brindó a México un mercado interno sin competencia, además de la posibilidad de exportación a otros países como Centroamérica y Estados Unidos.

La creciente industrialización en México a partir de 1940 se comenzó a reflejar en los murales, los cuales fueron en aumento gracias al patrocinio del gobierno federal que les otorgó espacios, además de mostrar el desarrollo industrial del país, también se pretendió que los fines de la revolución se mantuvieran expuestos. Los murales no sólo se continuaron pintando en edificios gubernamentales sino también en hoteles y bancos, como fue el caso del Hotel del Prado, donde Diego Rivera en 1947 pintó el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.¹⁰⁸

Este periodo de los años cuarenta fueron los años del apogeo del muralismo mexicano y muchos artistas comenzaron a dedicarse a este arte, pero los temas se volvieron repetitivos y comunes, principalmente aquellos que mostraron un mensaje triunfalista y ambiguo mediante una galería de personajes históricos considerados héroes por la historia oficial, además de signos nacionalistas -como lo muestra el mural de S. C. Schoneberg *El Alba y La Patria* de Antonio Silva Díaz en la Biblioteca Pública Universitaria de Morelia-

¹⁰⁸ Ester Acevedo, *Guía de los murales del centro histórico de la ciudad de México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986, pp. 6-7.

así que el muralismo fue perdiendo su espontaneidad y tomando un cariz más académico. Los años de 1950 a 1955 se consideran que fueron los últimos años de esta corriente pictórica.

La industrialización fue uno de los temas que se ejecutó en el muralismo mexicano, sin embargo llegó a ser abordado desde diferentes perspectivas como lo llegó hacer el artista mexicano Diego Rivera cuando pintó en Detroit un mural de la industria, donde mostró la relación que se tenía entre los obreros, como una fuerza con la que el proletariado debe rivalizar y al mismo tiempo competir, otro mural es el de Alfredo Zalce *Industria y Comercio en México*. El mural de *La Patria* de Antonio Silva Díaz, se muestran las maquinas desde una perspectiva positiva, donde el hombre y la maquina trabajan juntos.



Imagen 14: Detalle del mural de Detroit de Diego Rivera.

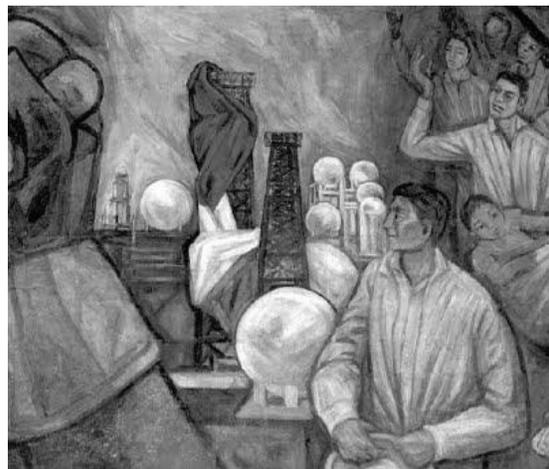


Imagen 15: Detalle del mural *Industria y Comercio* de Alfredo Zalce.

III.3.- Hollis Holbrook: “El Conquistador” y “La Conquista”

EL CONQUISTADOR



Imagen 16: Mural *El Conquistador*, Hollis Holbrook en la Biblioteca Pública Universitaria.



Imagen 17: Firma del artista Hollis Holbrook.

En 1952, Hollis Holbrook realiza al fresco el mural *El Conquistador* que se localiza en muro sur del sotocoro, que mide 3.0 x 3.0 metros y su ayudante fue Feliciano Huanosta. El concepto de conquistador hace alusión a una persona o un ejército que logra el dominio de una población o bien de un territorio mediante una guerra; el mural del artista hace alusión a los conquistadores del territorio maya. Los elementos que componen el mural son

caballos, quince hombres, un espiral, un tronco con raíces, una pirámide, un fogón, varios escritos y una escultura.

En el plano derecho superior, pero algo escondido, se localiza un espiral de color verde-azulado. Para los mayas la forma circular representa el poder divino y universal, así que el espiral muestra el poder en movimiento en el que se manifiestan las civilizaciones, las plantas, los animales y los seres humanos. Frente al espiral se localiza la pirámide de Kukulcán de Chichén-Itzá el edificio más importante y grandes de la arquitectura maya, el cual está compuesto por cuerpos escalonados, con una escalinata a cada lado y un templo en la parte superior.

En el plano izquierdo se localiza el español Montejo el chico, está barbado y porta una armadura de hierro montado en un caballo de apariencia sumisa, el caballo se vincula con las civilizaciones dominantes y superiores, además cuando se representa dominado es un símbolo básico de poder, mientras con la mano izquierda sostiene una lanza que llega hasta las piernas de la escultura del Chac-Mol, que representa los rituales de sacrificios humanos de los pueblos precolombinos. Detrás de él se localizan ocho españoles más, de los cuales sólo se logra distinguir un soldado montado en un caballo, del resto de los individuos sólo se notan sus cascos y lanzas. Frente a Montejo hay un fogón donde arden en llamas los códices mayas, distinguiéndose el *Popol Vuh*. Frente al fogón se localiza fray Diego de Landa con un atuendo blanco con café, el primer color simboliza pureza, verdad, inocencia, lo sagrado y divino, mientras el café representa, la humildad, la pobreza y renunciación. Además, las manos de fray Diego están extendidas al cielo y con la derecha sostiene una cruz que es el emblema de la fe cristiana, mientras quema los códices en

nombre de la religión para terminar con la idolatría de los antiguos dioses mayas e imponer el cristianismo.

En el plano derecho detrás de fray Diego de Landa, se encuentran siete mayas con cabello largo y recogido, y las manos atadas a la espalda mientras sus rostros ven al religioso, solamente dos mayas muestran el cuerpo completo: uno usa un taparrabos y en el otro reposa en su espalda una piel de jaguar, animal que simboliza la adivinación, la realeza, la brujería, las fuerzas del mundo espiritual, la fertilidad así como la tierra y la luna. Estos mayas representan el sometimiento de su cultura por parte de los militares españoles y de los religiosos, dejando ver el tema central del mural.¹⁰⁹

El mural de Holbrook representa a quienes fueron los conquistadores del territorio y de la población yucateca. La escena que muestra al espectador es el momento en el que se logró la conquista de los mayas por medio del ejército español, con la colaboración de los religiosos que se encargaron de la labor misionera, sin embargo, hay ciertos elementos que muestran que la cultura maya, a pesar del sometimiento por parte de los peninsulares continuó subsistiendo a través de los siglos por medio de sus pirámides, sus esculturas y la escritura de los códices, los cuales mostraron a la civilización occidental lo que fue la civilización maya.

La conquista de los pueblos prehispánicos se realizó por medio de las batallas sangrientas y por las evangelizaciones de las órdenes religiosas como los franciscanos, agustinos y capuchinos, por mencionar algunos. Sin embargo, el territorio de Mesoamérica no se conquistó en su conjunto al mismo tiempo, ya que hubo zonas de mayor

¹⁰⁹ Jack Tresidder, *Diccionario de los Símbolos...* op.cit., pp. 45 y 128,

conflictividad, al norte con los chichimecas y al sur con los mayas, donde los militares y religiosos tardaron varios años en lograr su sometimiento. En el caso de los mayas, la conquista fue una lucha constante entre españoles y naturales, pero a pesar de la hostilidad y luchas fueron sometidos por los peninsulares quienes, con el apoyo de los religiosos, concretaron la conquista.

La civilización maya se desarrolló en los actuales estados mexicanos de Yucatán, Campeche, Quintana Roo, Tabasco y parte de Chiapas, además de Guatemala, Belice, una parte de Honduras y El Salvador. El primer contacto que se dio entre mayas y españoles fue cuando naufragaron algunos peninsulares y llegaron a la costa de Yucatán en 1511, algunos que sobrevivieron fueron Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero. El primero estuvo como esclavo mientras que Guerrero, logró aculturarse y se casó con la hija de un cacique, posteriormente organizó las luchas contra los españoles cuando comenzaron las exploraciones y primeros intentos de conquistarlos.

Los primeros viajes de exploración que se realizaron a la península yucateca fueron bajo la dirección de Hernández de Córdoba, posteriormente dirigidos por Juan de Grijalva y finalmente en 1519 por Hernán Cortés, quien se enteró de los naufragos que vivían entre los nativos, así que les mandó un mensaje para que unieran a sus tropas, pero solamente Aguilar aceptó la oferta, mientras que Guerrero optó por quedarse con los nativos. Las tres primeras exploraciones no fueron precisamente de exploración, sino que fueron aprovechadas para someter a algunos grupos lo que provocó varios enfrentamientos. Sin embargo, ni Hernández de Córdoba, ni Juan de Grijalva, ni Hernán Cortés, tenían el derecho de

conquistar y colonizar Yucatán, solamente tenía autorización de exploración y comerciar entre los habitantes.

En el año de 1527, llegó a la península yucateca Francisco de Montejo con un grupo de españoles, quienes pretendían explorar el norte de la región. Los primeros contactos que tuvieron con los mayas fueron amistosos, lo que los motivó para continuar su recorrido pero después los atacaron algunos guerreros mayas y fueron derrotados, al finalizar llegaron a la villa de Salamanca. Para el año de 1531, Francisco Montejo le encomendó a Alonso Dávila un viaje de exploración en las zonas meridionales y orientales de Yucatán, con la finalidad de fundar ciudades españolas, un año más tarde le encomendó a su hijo, Francisco Montejo el Mozo, la misma tarea, sin embargo, en el transcurso del establecimiento de las ciudades, se dieron varios enfrentamientos con los nativos debido a que no estaban de acuerdo con las encomiendas y trato que les daban los españoles.

Las noticias de la conquista del Perú y de las riquezas que estaban obteniendo los españoles motivaron a los hombres de Montejo el viejo para abandonar la conquista de Yucatán e ir en búsqueda de fortuna, así que la conquista de la península yucateca quedó bajo la dirección militar de Montejo el Mozo y su primo, Francisco Montejo. Con el sometimiento del pueblo de Chetumal, los españoles consideraron concluida la conquista, sin embargo, la conquista no solamente se llevó a cabo por los enfrentamientos armados, sino también a través de la conquista espiritual realizada por las órdenes religiosas.

La conquista espiritual de los pueblos mayas dio inicio al sincretismo en aquella región, es decir, la combinación de las creencias locales con las prácticas cristianas para lograr convertirlos al cristianismo, además el provincial de la orden de los franciscanos,

Diego de Landa, destruyó una gran cantidad de objetos mayas en donde se incluían unos códices como el *Popol Vuh*, además fue el primero que realizó una campaña inquisitorial en Yucatán, porque se enteró de la existencia de un adoratorio en Maní y en otras regiones, donde crucificaron niños haciendo alusión a la crucifixión de Jesucristo, después les habrían el pecho como en los antiguos rituales mayas, además de continuar con sus adoratorios clandestinos de sus dioses previos a su conversión al catolicismo, así que los torturó para sacar confesiones, por lo que fue relevado de su cargo.¹¹⁰

La representación de los conquistadores de los pueblos mesoamericanos ha sido uno de los más recurrentes temas dentro del muralismo mexicano, Diego Rivera, por ejemplo, en el mural de Palacio Nacional representa a los conquistadores militares y espirituales, dejando ver los abusos que cometieron con los indígenas, así como los perpetrados por la Inquisición. En el mural de Alfredo Zalce, *Los Defensores de la Integridad Nacional*, localizado en el Museo Regional Michoacano, se observa a los conquistadores españoles portando una armadura y nuevamente se muestran los abusos que cometieron contra los indios y la representación de la Inquisición. El mural *El Conquistador* de Hollis Holbrook forma parte de las temáticas de los grandes muralistas mexicanos, además muestra el conocimiento de la historia de México, sin embargo, este mural se enfoca en la conquista del pueblo maya.

¹¹⁰ Victor Reifler Bricker, *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 35- 48; Alberto Ruz Lhuillier, *La civilización de los antiguos Mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, tercera edición, 1991, pp. 37-38; Luis Luján, *La cultura Maya. Antropología de textos clásicos*, Publicaciones Cruzó. S. A., México, 1994, p. 59; María del Carmen León Cázares, Mario Humberto Ruz y José Alejo García, *Del Katón al siglo. Tiempo de colonialismo y resistencia entre los mayas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992, pp. 17-53.



Imagen 18: Detalle del mural de Palacio Nacional de Diego Rivera.



Imagen 19: Detalle del mural *Los Defensores de la Integridad Nacional* de Alfredo Zalce.

LA CONQUISTA



Imagen 20: Mural *La Conquista*, Hollis Holbrook en la Biblioteca Pública Universitaria. Foto toma por Diego Romero.



Imagen 21: Firma del artista Hollis Holbrook. Fotografía tomada por Diego Romero.

El segundo mural de Hollis Holbrook *La Conquista*, se ejecutó en el año de 1952 a la técnica al fresco, se localiza en el muro norte del sotocoro, mide 3.0 X 3.0 metros y su ayudante fue Feliciano Huanosta. El término de conquista se refiere al sometimiento de una población o bien de un territorio por consecuencia de una guerra. El artista representa la oscuridad de la conquista española en país por parte de los militares, religiosos y políticos, esa oscuridad continúa en el México independiente con los empresarios que abusan del

trabajo de los campesino, además de la falta de alfabetización y el escaso acceso a los medios de comunicación como la radio o el cine, lo que provoca una mayor ignorancia, un legado nefasto de la época colonial. El mural se compone de un caballo, tres jinetes, libros, micrófonos, historietas, un fogón, un telón, un marco de madera, un esqueleto, tres indígenas, seis manos, tres hombres y una especie de poste de madera.

El mural se encuentra dividido por una tabla de madera que deja ver dos escenarios. En la zona superior derecha se localiza un telón rojo con blanco, debajo de él hay un caballo blanco de carrusel montado por tres hombres: el primero hace alusión a la conquista militar española, el cual usa una armadura de hierro que representa la dureza, la rigidez, la fuerza masculina y la brutalidad destructiva de la guerra, mientras sostiene una lanza que perfora un libro; el segundo sujeto usa una máscara de un gallo y representa la conquista espiritual; el tercer individuo porta una máscara de canino que personifica al poder político. Las máscaras pueden simbolizar la ocultación o la ilusión, sin embargo, en el arte son atributos del fraude personificado, del vicio y de la noche.

En la parte posterior del caballo y los jinetes se encuentra una pila de libros con una gran flama que los que va quemando, el fuego es un elemento masculino y activo que simboliza tanto el poder creativo como el destructivo.¹¹¹ Debajo de los libros se encuentran varias historietas, como Superman, además de cintas cinematográficas y un micrófono que representa a los medios de comunicación, todos se encuentran introducidos en las costillas

¹¹¹ Jack Tresidder, *Diccionario de los Símbolos...* op.cit., pp. 104 y 156; Taller de *Historia del arte. Análisis iconográfico del barroco*, durante el los trabajos del XII Encuentro de Estudiantes de Historia del Altiplano Central, primero de abril de 2011; sin embargo el taller no se impartió del tema de la iconografía barroca, sino de la iconología mexicana nacionalista.

de un esqueleto, que abarca toda la parte inferior de la composición mural y a su vez, son pisados por el caballo. El esqueleto sostiene una tabla de madera que divide el mural.

En la zona superior izquierda podemos observar a tres hombres de gesto molesto que portan traje con sombrero, estos sujetos representan a los empresarios extranjeros y mexicanos, probablemente del periodo porfirista, debajo de ellos hay unas manos de campesinos que se levantan como si estuvieran pidiendo algo, en seguida hay tres mujeres indígenas con rebozo, dos de ellas muestran un rostro afligido y entre sus manos tienen unas raíces mecánicas que reposan en el cráneo del esqueleto, a su costado derecho se ve la espalda de la otra mujer que pretende levantarse del suelo, las manos así como las mujeres simbolizan a los campesinos y al pueblo mexicano que ha sufrido violencia y discriminación desde la Conquista.

Los pueblos precolombinos vivían en una sociedad estratificada bien definida entre gobernantes y gobernados, por otro lado la política fue un organismo administrativo de dominación, además las constantes guerras de conquista y saqueos hacia otros grupos obligaron a estos a pagar tributos, a adoptar diferentes cultos religiosos y a aceptar nuevos gobernantes y habitantes, esta división política la aprovecharon los españoles para hacer alianzas con grupos dominados por los aztecas para derrocar su imperio, sin embargo, las batallas de conquista fueron violentas y sangrientas como la matanza de Cholula.

Hernán Cortés al entrar a la ciudad de Cholula fue bien recibido por los cholultecas, pero al percatarse que estos le tenderían una emboscada, Cortés se adelantó a atacar al pueblo, dejando un gran número de muertos. Posteriormente Pedro de Alvarado con el pretexto de que los mexicas planeaban atacarlos, ordenó a sus hombres atacar a los aztecas

en la fiesta que se efectuaba en la Plaza Mayor en honor a Huitzilopochtli. Para la toma de Tenochtitlán influyeron varios factores, por un lado estuvieron las epidemias de viruela, la falta de alimentos y de agua debido a los cuerpos muertos que se encontraban en las calles, lo que ocasionó el debilitamiento del ejército mexicano, por otra parte los peninsulares tuvieron sitiada la ciudad por varios días hasta que Cuauhtémoc fue capturado y después tomaron posesión de Tenochtitlán así como de los territorios que tenían bajo su dominio, estos acontecimientos, como sabemos, causaron una baja considerable de la población nativa.

Al lograrse el dominio de los aztecas y sus territorios, los españoles continuaron la expansión territorial hacia el norte, donde llevaron indios a trabajar en los reales de minas de Zacatecas y San Luis Potosí, sin embargo, varios morían en el transcurso de los viajes y los que lograban sobrevivir fallecían a causa del trabajo por las condiciones climáticas y la falta de alimentos. Otro de los factores que influyeron fueron las epidemias, como la de viruela, sarampión y la matlazahuatl, por mencionar algunas, además de la esclavitud que sufrieron durante un largo lapso, así como el infanticidio y trastornos psicológicos de no querer tener hijo, ambos hechos por el miedo a que sus descendientes pasaran por la violencia y muerte que ellos vivieron.

El repartimiento fue uno de los sistemas que garantizó la dominación de los nativos y que propició una explotación y un sentimiento de inferioridad del indio ante el español. El repartimiento fue un sistema laboral de la mano de obra indígena que los obligaba a trabajar por temporadas en casas, haciendas, ranchos o construcciones de edificios. Al cumplir con el tiempo establecido de trabajo regresaban a su reducción para trabajar en las labores

propias para juntar el tributo –pago que los españoles retomaron de la organización de los antiguos pueblos prehispánicas para obtener más ganancias- que debían pagar a la corona española o a los encomenderos.

En el ámbito de la organización administrativa y política, los peninsulares intentaron emular al gobierno de España, así que se crearon en la Nueva España instituciones y autoridades similares, pero no iguales debido a que la situación de las colonias no era la misma que en la metrópoli. El Cabildo o Ayuntamiento, por ejemplo, fue el representante legal de las ciudades o villas, mediante el cual los vecinos vigilaban los problemas judiciales, militares, económicos y administrativos de un municipio, sin embargo, las atribuciones variaban de acuerdo a la importancia política debido a las condiciones espaciales de la sociedad colonial. Por otro lado, las Audiencias fueron las instituciones encargadas de impartir justicia, existieron tres tipos: las Audiencias Virreinales, las cuales estaban presididas por un Virrey; las Audiencias Pretoriales, presididas por una presidente-gobernador; y las Audiencias Subordinadas, presididas por un presidente letrado, la cual dependía en última instancia del virrey en cuanto a los asuntos políticos.

La conquista de los pueblos prehispánicos no sólo se dio mediante las guerras militares y la administración política, sino también mediante lo espiritual, sin embargo, este fue un proceso largo donde las órdenes religiosas como los franciscanos y agustinos, por mencionar algunos, tuvieron que destruir los antiguos templos, alteres así como códices, para la edificación de los conventos, templos cristianos y algunas escuelas donde les enseñaban, a los naturales, a leer, escribir y conocer los sacramentos, con la finalidad de terminar con los rituales antiguos, con los sacrificios humanos y convertirlos al

cristianismo, pero se cometieron abusos por parte de los religiosos como los ya mencionados de fray Diego de Landa en Yucatán.

La evangelización no fue una labor fácil, principalmente en los primeros años de la colonia, debido a que los indígenas aún tenían muy arraigadas sus creencias prehispánicas, fue por este periodo que surgió la imagen y el mito de la Virgen de Guadalupe. La guadalupana se convirtió en parte de la identidad de los novohispanos al convertirse en la patrona de la Nueva España en el siglo XVIII, posteriormente Miguel Hidalgo tomó este símbolo como estandarte cuando se levantó contra el mal gobierno, así, para el México independiente, ya era considerada como símbolo de identidad del mexicano.¹¹²

En el México independiente, la violencia y abusos hacia los indígenas y campesinos continuó durante toda la época del porfiriato. El gobierno de Porfirio Díaz favorecía a la burguesía extranjera y mexicana, denigrando al resto de la población dejando ver una desigualdad social. Las tierras de los campesinos e indígenas fueron sustraídas y se vendieron a los foráneos o mexicanos ricos, dando origen a los latifundios, los cuales eran enormes extensiones de tierras propiedad de una sola familia o bien de una persona. Los campesinos al no tener tierras propias tenían que trabajar en las haciendas como peones, en donde eran mal pagados y explotados. Estos, y la emergencia de otros acontecimientos, fueron factores para que estallara la Revolución Mexicana, la cual buscó, entre otros aspectos, la igualdad social y la restitución de tierras para los campesinos.

¹¹² Miguel León-Portilla, *La visión de los vencidos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vigésima edición, 2002, pp. 38-62 y 73-86; Antonio Dougnac Rodríguez, *Manual de Historia del Derecho Indiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 136-138; Bernardo García Martínez, "La Creación de Nueva España", en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2007, pp. 259-261; Andrés Lira y Luis Muro, "El siglo de la integración", en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2007, p. 339;

La violencia, la desigualdad y la explotación que se desarrolló en México desde la época colonial, fueron algunos de los temas más recurrentes entre los murales. Esta situación fue reflejada en el mural de Alfredo Zalce *Los Defensores de la Integridad Nacional*, que muestra la violencia que ejercieron los españoles a los indígenas. El mural de Diego Rivera en Palacio Nacional en el Distrito Federal, representa la organización de los pueblos prehispánicos antes de la Conquista, las batallas entre indios y militares españoles, así como la explotación después de la Conquista y los procesos inquisitoriales. La brutalidad de la Conquista también la muestra José Clemente Orozco en el mural *Caballo Bicéfalo* localizado en el Hospicio Cabañas, donde se puede advertir, en una parte de la composición, un hombre con armadura que monta un caballo de dos cabezas, mientras piza a unos individuos que posan en el suelo.

Imagen 22: Detalle del mural de Palacio Nacional de Diego Rivera.



Imagen 24: Mural *El Caballo Bicéfalo* de José Clemente Orozco.



Imagen 23: Detalle del mural *Los Defensores de la Integridad Nacional* de Alfredo Zalce.

III.4.- S.C. Schoneberg: “El Génesis” y “El Alba”

EL GÉNESIS



Imagen 25: Mural *El Génesis*, S. C. Schoneberg en la Biblioteca Pública Universitaria.

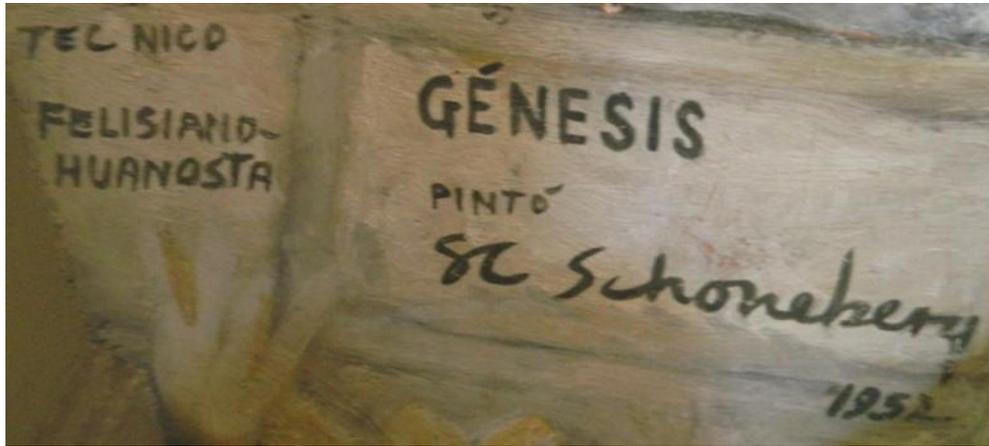


Imagen 26: Firma del artista S. C. Schoneberg.

El artista estadounidense, S. C. Schoneberg, en el año de 1952 ejecuta a la técnica al fresco el mural *El Génesis*, que se localiza en el muro norte de la cruz latina del recinto, mide 4.0 x 7.0 metros y su ayudante fue Feliciano Huanosta. El concepto génesis hace alusión al origen o inicio de alguna cosa, en este caso, el artista se refiere al surgimiento de la escritura, cómo va evolucionando y los medios de su difusión. El mural se compone por un libro, por varios signos de escritura, por trece hombres, una máquina de metal, una escultura y una máscara.

En la zona superior se localiza un libro de gran dimensión abierto con signos de la escritura egipcia, hebrea, china, la numeración árabe y la imagen de Albert Einstein que representa el máximo conocimiento de la física y la ciencia, sin embargo, en el boceto del mural no se advierte a Einstein sino a un individuo con un papel en sus manos que levanta. A un costado de él se encuentra una imprenta y al lado su inventor, Johannes Gutemberg, debajo de él está un hombre anciano con un libro al que le da vuelta a una página, a su costado se encuentra un fraile franciscano con su tonsura usando un hábito café, mientras

sostiene un libro del cual cuelga una cadena, que simboliza la esclavitud, pero también la unidad mediante la comunicación o el esfuerzo comunal.

En la parte inferior derecha del fraile, aparece un hombre de tez morena con gesto molesto, con una armadura de hierro que sostiene una espada ensangrentada que le cubre el costado del rostro de características indígenas, el cual representa al conquistador, los aliados indígenas y la sangre derramada a causa de la conquista de los pueblos mesoamericanos. En la parte superior derecha del libro, se advierte la escritura jeroglífica maya, y frente a ella pero sin formar parte del libro, una escultura de una cruz con un ave en la zona superior al estilo maya.

En la parte media del mural se localiza el alfa y omega, estas letras juntas simbolizan la unidad y la totalidad del espacio, el tiempo y el espíritu, frente a ellos un chino sostiene un libro y a su lado un japonés lee una hoja, frente a él hay un griego con una máscara que le cubre una parte del rostro, a su espalda está un asiático con un pergamino y a su costado un tlacuilo, quien era el escribano en el periodo prehispánico mexicano. En la parte inferior se localiza una máscara de gesto molesto, frente a ella un *homo sapiens sapiens*, debajo de él, está un hombre desnudo con la cabeza agachada y los brazos extendidos. Frente al *Homo sapiens sapiens* está un escribano egipcio el cual se apoya en sus piernas mientras realiza unos jeroglíficos en un papiro, frente a él está un obrero que realiza una artesanía en barro o arcilla de un dibujo que tiene a un lado, pero en el boceto se puede apreciar que en un inicio la idea del artista no era representar a un obrero sino, a una indígena con una artesanía en sus manos.

El primer medio de comunicación entre los hombres fue el lenguaje y fue surgiendo la necesidad de representarlo, probablemente por medio de operaciones de las que se derivaron representaciones simbólicas que mostraron algunas ideas o conceptos. Las manifestaciones más antiguas para transmitir las ideas de forma escrita encontramos la escritura cuneiforme de Mesopotamia y posteriormente la egipcia por medio de jeroglíficos. Sin embargo, no todas las culturas emplearon el mismo tipo de escritura, algunas usaron la ideográfica.*

Los egipcios escribían en papiros y las imágenes que representaban eran de animales, de personas y de objetos, entre otros aspectos, estos signos representaron una idea o palabra, posteriormente los signos tomaron un valor fonético, pero no usaron signos de puntuación, las figuras humanas son las indicadoras del lugar donde inicia el texto y se escribía horizontal o verticalmente.

Los egipcios emplearon veinticuatro jeroglíficos para las veinticuatro consonantes, aproximándose al alfabeto actual del cual se distinguía por carecer de vocales. Los griegos adoptaron el alfabeto fenicio pero lo modificaron al tomar los signos que no tenían valor fonético para usarlos como vocales, siendo una innovación que dio origen a otros alfabetos como el latino. Sin embargo, no todas las culturas emplearon o desarrollaron un alfabeto, el mejor ejemplo fue la cultura china, debido a la gran cantidad de caracteres que conformaban su escritura. Los pictogramas chinos se realizaban en caparazones de tortugas

* La escritura de Mesopotamia se denomina cuneiforme debido a que parece una cuña. Esta escritura se realizaban hundiendo un punzo en una tablilla de barro. En un principio este sistema representaba palabras completas, es decir, ideogramas. La escritura jeroglífica es la que utiliza signos de objetos y seres que se encuentran en el entorno, además tienen un valor ideográfico o fonético. La escritura ideográfica no representa ningún tipo de sonido ni sílaba, sino que representan ideas.

y escamas, después al realizarse sobre bronce tuvieron que modificarse los caracteres, más tarde en sellos, así que nuevamente se modificaron, posteriormente se trazaron con pincel simplificando el trazo.

Una de las innovaciones que realizaron algunos pueblos de la antigüedad fue el uso de los números por medio de las letras, los griegos, por ejemplo, usaron el alfabeto en su orden habitual para la representación de los números, sistema que retomaron los hebreos, sin embargo, algunas combinaciones de letras significaban también valores simbólicos, por ejemplo, no escribían el número 15 utilizando $10 + 5$ porque significaba Yahvé sino $9 + 6$. La evolución en los número se dio gracias a los indios, que desarrollaron el sistema numérico con base de 10 por el uso del 0, aunque también los mayas lo usaron, posteriormente este sistema lo retomaron los árabes quienes lo introdujeron a Europa y ellos a América.

Las escrituras en su conjunto experimentaron un cambio en la forma de realizarse y de difundirse, debido a que el alemán Johannes Gutenberg de Maguncia inventó, en 1450, la imprenta de tipos móviles, lo cual permitió un aumento en la distribución de las producciones literarias, sin embargo, el primer registro que se tiene de la imprenta proviene de la cultura china, quienes utilizaron una tablilla de madera y posteriormente emplearon iconos sueltos de barro y metal, pero este tipo de impresión sólo se utilizó en culturas que usaban muchos signos y no un alfabeto. Una de las aportaciones de los chinos a la escritura fue la invención del papel, invento que al igual que la imprenta, aportó una evolución a la escritura. Mientras que en Europa se comenzó a utilizar la imprenta para la creación de los

primeros libros, en el continente americano las culturas prehispánicas continuaron con una escritura por medio de jeroglíficos o pictogramas, como fue el caso de los mayas.

La escritura ideograma* maya se puede considerar como la más compleja de América, debido a la variedad de los signos y estilos tan variados. Los ideogramas se realizaban en piel de venado, papel del maguey, papel de amate y en tela de algodón, dando origen a los códices, los cuales registraban y comunicaban información científica y cultural, creencias, ritos, ceremonias e historias. Entre los náhuatl, los encargados de pintar los códices eran los tlacuilos, pero no sólo plasmaban imágenes excelentes, sino también se encontraban mensajes en las escenas representadas, debido a que cada elemento por el color, icono, tamaño y posición indicaba alguna información. Entre los códices más importantes de los mayas se encuentra el *Dresden*, llamado así por el lugar en el que se localiza, la Biblioteca Real de Sajonia en la ciudad de Dresden, Alemania.

En el siglo XIX se descubrió un escrito de fray Diego de Landa el cual describía aspectos de la vida cotidiana, del calendario y alfabeto maya, pero fue hasta finales del ese siglo, que se tiene conocimiento de la existían otro calendario. Sin embargo, los arqueólogos del siglo XX vieron a los mayas desde una perspectiva más amplia y una historia más vasta, además con las investigaciones que realizaron y los ideogramas que lograron descifrar, se percataron que fue, la maya, la primera cultura en desarrollar el calendario y las fechas más exactas, así como de alcanzar un arte elaborado.

La escritura fue transformándose progresivamente en México con la llegada de la primera imprenta, aproximadamente en el año de 1539, lo que ocasionó que los códices

* La escritura ideograma se compone de imágenes para conforman algún concepto o idea.

fueran disminuyendo en la medida que la producción de los libros fue en aumento. Sin embargo, el libro no fue el único medio de transmitir algún conocimiento, este también se divulgaba a través de producciones artísticas como la escultura, las pinturas y la arquitectura, por ejemplo, el sincretismo de las cruces atriales del periodo colonial, las pinturas del siglo XIX de carácter nacionalista o bien el muralismo del siglo XX.¹¹³

El mural de Schoneberg no se puede relacionar con otros murales, porque muestra al movimiento muralista como un documento, debido a que señala las primeras escrituras como imágenes, que al interpretarse muestran una idea o concepto de la historia, de la cultura y de las artes de las civilizaciones antiguas, pero evolucionan hasta formar el alfabeto. El muralismo por su parte pretende mostrar un mensaje o conocimiento mediante los signos que los componen, como Diego Rivera, que en sus producciones artísticas exaltaba el pasado prehispánico con el fin de que el pueblo lo conociera o a la sociedad mexicana mediante una narrativa histórica o bien, como José Clemente Orozco, que representaba en sus obras temáticas fuertes y violentas de la historia de México y del mundo.



Imagen 27: Mura Sueño de una tarde dominicana en la Alameda Central de Diego Rivera.

¹¹³ Alberto Ruz, *La civilización de los antiguos mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, tercera edición, 1991, pp.36-37; Carlos Prieto, *Cien mil años de palabras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 23-26; Gionel Casson, *Las Grandes Épocas de la Humanidad. Historia de las culturas mundiales. Egipto Antigua*, Amsterdam, TIME-LIFE Books, 1980, pp. 141-156; Louis-Jean Calvet, *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2001, pp. 66-109, 176-192, 205-219; Curso de capacitación Comisión Mixta SPUM-UMSANH. *Métodos y enfoques contemporáneos para el conocimiento del pasado*, Estrategias de Análisis Paleográfico, Mtro. René Becerril Patlán, dos de diciembre de 2011.



Imagen 28: Detalle del mural de Palacio Nacional de Diego Rivera.

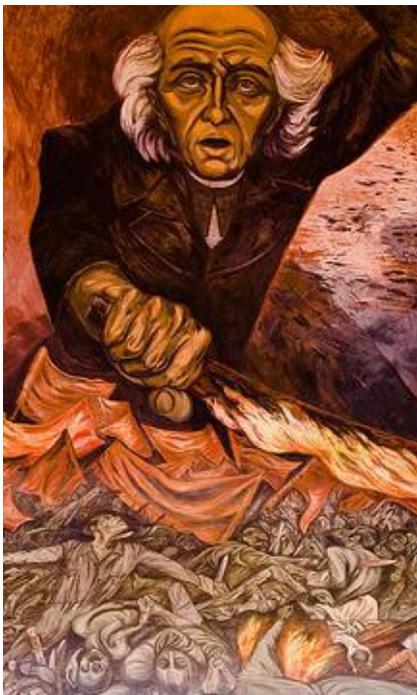


Imagen 29: Mural de *Hidalgo* Palacio de Gobierno de Guadalajara de José Clemente Orozco.



Imagen 30: Mural de Palacio de Gobierno de José Clemente Orozco.

EL ALBA

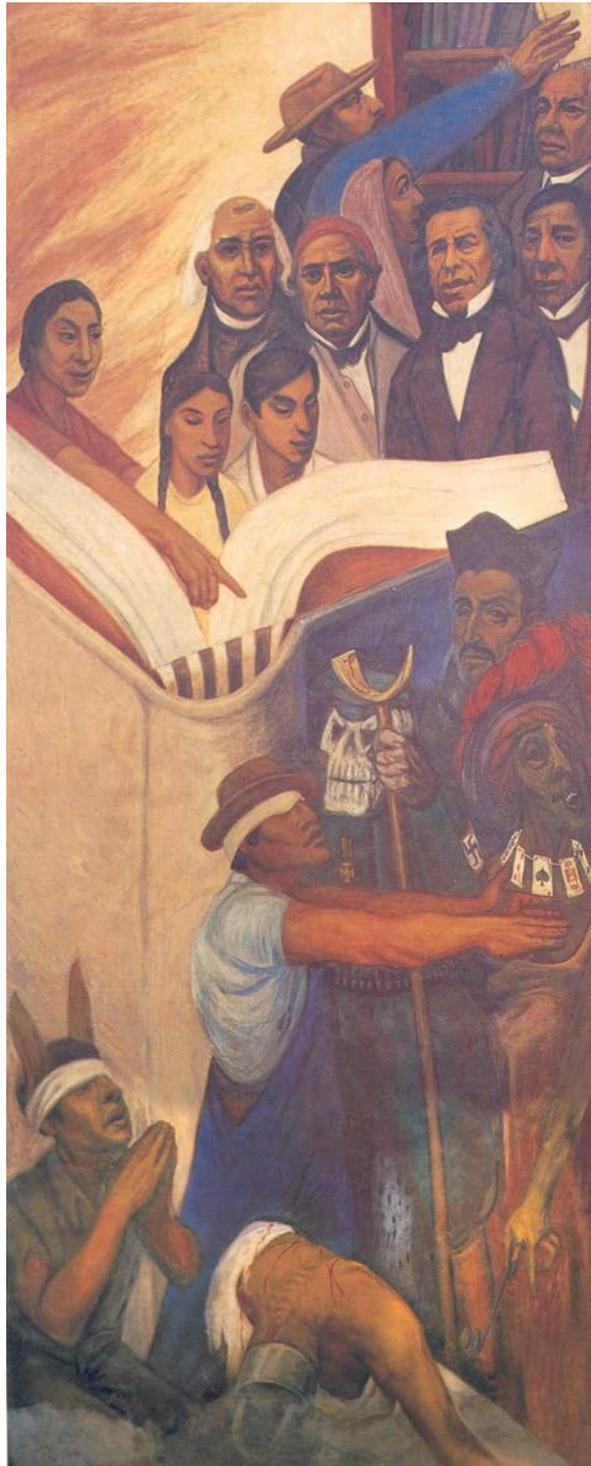


Imagen 30: Mural de *El Alba*, S. C. Schoneberg en la Biblioteca Pública Universitaria.



Imagen 31: Firma del artista S. C. Schoneberg. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero.

En 1952 S. C. Schoneberg realizó el mural al fresco *El Alba*, que se localiza en el muro este de la cruz latina, mide 70 x 40 metros y su ayudante fue Feliciano Huanosta. El término alba hace referencia a la primera luz del día antes que salga el sol, Schoneberg retoma el concepto para referirse al inicio de la alfabetización de la sociedad mexicana para combatir los vicios, los abusos de un sistema autoritario y otros aspectos que dañan la integridad de las personas. El mural se encuentra dividido en dos secciones, en la primera, que se localiza en la parte superior, se encuentran un librero lleno de libros, los cuales representan la sabiduría, la ciencia y la erudición, siete hombres y tres mujeres, después un libro gigantesco abierto; en la segunda, ubicada en la zona inferior, se encuentran cinco hombres y un esqueleto.

En la parte superior del mural, Schoneberg representa a un hombre con sombrero: José Trinidad Cruz, conserje de la Biblioteca Pública Universitaria quien posteriormente fue bibliotecario, gracias a que aprendió a leer y escribir en un programa de alfabetización

para adultos que se impartió en la biblioteca.¹¹⁴ Trinidad saca un libro de un librero, los libros son el símbolo de la sabiduría, ciencia y la erudición, al costado de él está una mujer con un rebozo que le cubre la cabeza y solamente muestra el rostro, frente a ella está el director de la biblioteca en aquel tiempo, el Dr. Alberto Oviedo Mota, debajo de él se localiza Miguel Hidalgo quien se muestra con la cabeza raspada, indicio de la excomunión cuando fue procesado, a su costado está Morelos, ambos representan la Independencia; Melchor Ocampo y Benito Juárez personifican la Reforma. Después se localiza una maestra rural con el brazo extendido señalando algo a la niña y al niño que están a un costado de ella, frente a ellos se encuentra un gran libro abierto que representa la educación. La maestra rural señala a los niños que es importante estudiar para saber leer y escribir, y así poder combatir los vicios, la corrupción y la ignorancia que han segado a obreros y campesinos durante muchos años, pero mostrando que con las alfabetizaciones para adultos, así como con las escuelas rurales que se fundaron en diversas partes de la república mexicana, se podrían combatir las injusticias, la violencia y el autoritarismo.

En la parte inferior del libro encontramos los factores que han abusado y corrompido a la sociedad mexicana. En la zona superior está el inquisidor Moya, personaje que también se pudo advertir en el muro de Rivera de Palacio Nacional, debajo de él está una mujer flaca y demacrada, usa un vestido verde con un gran escote y parece que esta embarazada, probablemente representan la prostitución, usa un collar de cartas de póker, mientras con la mano sostiene unos lentes muy al estilo burguesía, a su lado hay un esqueleto con el signo nazi en uno de sus brazos, que podría representar la Segunda Guerra Mundial o bien un gobierno totalitario, frente a él está un obrero con los ojos vendados

¹¹⁴ Entrevista a Alberto Cruz, hijo de José Trinidad Cruz.

mientras camina con los brazos extendidos, a su costado esta un sujeto que se encuentra postrado con las manos juntas, como si estuviera orando mientras usa unas orejas de asno y finalmente, frente a él hay un individuo tirado en el suelo con la espalda ensangrentada provocado por un látigo y su cabeza está cubierta por una especie de casco metálico.

La necesidad de una educación en México comenzó a ser visible desde el siglo XVIII, pero fue hasta concluir la Independencia que se buscó una educación para todo el pueblo con un sentimiento nacionalista. Durante la mayor parte del siglo XIX, la educación estuvo en constantes promulgaciones y derogaciones, por ejemplo, el decreto de 1845 que señalaba una educación obligatoria y gratuita, sin embargo, siempre se buscó el mismo objetivo: una educación para que mejorara el país y formar un modelo de ciudadanos nacionalistas.

En 1910 dio inicio el movimiento armado revolucionario a causa de las inconformidades de los campesinos y obreros principalmente, para ese momento, la mayor parte de la población era analfabeta, ya que en el porfiriato solamente la burguesía tenía acceso a ella. Entre 1916 y 1917 se decretó, en el artículo tercero constitucional, que la educación debía ser laica, para fortalecer el proyecto educativo que pretendía fortalecer el nacionalismo, la alfabetización, la soberanía y la ciudadanía, entre otros aspectos, para crear a un nuevo hombre mexicano. Durante la primera mitad del siglo XX, existió una lucha constante contra el analfabetismo, sobre todo representada por proyectos como las campañas de escuelas rurales de Vasconcelos.

Durante la presidencia de Lázaro Cárdena se decretó que el Estado debía impartir una educación socialista, combatir el fanatismo y excluir las doctrinas religiosas, así que las

escuelas tenía como finalidad crear una juventud racional. Sin embargo, la idea de una educación socialista en México se dejó ver desde la presidencia de Álvaro Obregón, reflejándose en las actividades educativas de Vasconcelos, debido que veían al socialismo como el equilibrio entre el capitalismo y el trabajador.

El gobierno cardenista tuvo entre sus principales preocupaciones la alfabetización de la población, debido a que la mayor parte de país vivía en el analfabetismo, así que impulsó la educación popular enfocándose principalmente en los campesinos y obreros, a quienes la ignorancia los había hecho inferiores, explotados y abusados como mano de obra barata. La campaña de alfabetización, al igual que la de Vasconcelos, impulsó escuelas rurales enfocadas en los adultos. Además, se creó el Departamento de Estudios Obreros con la finalidad de que el trabajador tuviera la oportunidad de cursar una educación superior.

La labor de alfabetización no sólo estuvo a cargo de voluntarios y maestros, sino también participaron centros obreros, grupos de campesinos y organizaciones políticas, quienes debían establecer centros para alfabetizar, a esto se unieron otras campañas como la antifanática, antialcohólica y de limpieza. Al concluir el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas del Río quedó electo Ávila Camacho, quien en la rama de la educación se destaca por la fundación de un Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación y porque sustituyó del artículo tercero constitucional cambiando la educación socialista por una educación democrática, sin embargo, estas no fueron las únicas acciones que realizó en la educación, pero sí unas de las más destacables.¹¹⁵

¹¹⁵ Engracia Loyo, "El cardenismo y la educación de adultos", en: *Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México. De Juárez al cardenismo. La búsqueda de una educación popular*, tomo II, Ángel san

El tema de la alfabetización y la educación en el muralismo mexicano fue uno de los temas más representados por algunos artistas mexicanos como fue el caso de Diego Rivera, quien lo refleja en los murales como *Maestra Rural*, *Fin del Corrido*, *El Reparto de los Libros por la Maestra* o *Los Maestros dan a Conocer el Libro de la Sabiduría*, localizados en la Secretaría de Educación Pública, donde la maestra rural enseña a niños, jóvenes y adultos que son campesinos, obreros y revolucionarios, haciendo alusión al proyecto educativo de Vasconcelos de las escuelas rurales.

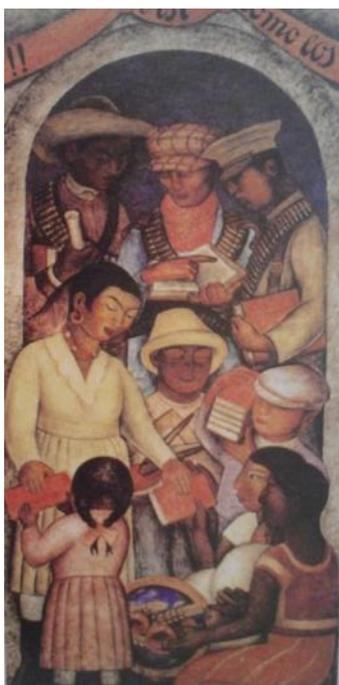


Imagen 32: Mural *El reparto del libro por la maestra*, de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública.

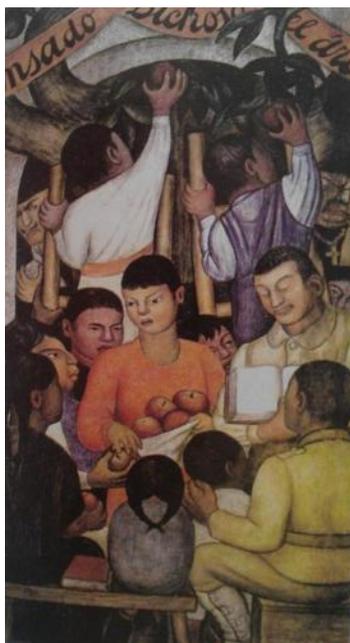


Imagen 33: Mural *Los maestros dan a conocer el libro de sabiduría*, de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública.

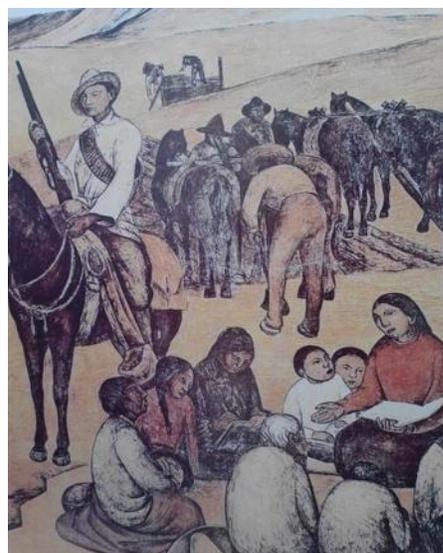


Imagen 34: Mural *Los maestra rural*, de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública.

III.5.- Robert Hansen: “La Ciencia”

LA CIENCIA



Imagen 35: Mural *La Ciencia*, Robert Hansen en la Biblioteca Pública Universitaria.



Imagen 36: Firma del artista Robert Hansen, Biblioteca Pública Universitaria.

En 1953 Robert Hansen ejecutó a la técnica al acrílico sobre aplanado el mural *La Ciencia*, localizado en el muro sur de la cruz latina el cual mide 4.0 x 7.50 metros. La ciencia es un conjunto de conocimientos organizados que se refieren a una determinada materia, la cual se logra mediante la observación y el análisis de fenómenos, causas y efectos. Hansen representa los avances científicos que se han desarrollado a partir del descubrimiento del fuego, dejando ver la evolución del conocimiento del ser humano. El mural se caracteriza por su peculiar estilo de combinar figuras pequeñísimas con gigantescas así como por los tonos grises, negros y un poco de rojos que sobresalen de la composición, en la pintura podemos ver varios hombres pequeños y grandes, fuego, un libro, un telescopio, un microscopio y tres círculos.

En la zona media del mural se localiza un hombre gigante desnudo, que se apoya en sus rodillas sobre la espalda de un hombre que cubre a un feto, detrás de él hay un sujeto que pide clemencia mientras siete hombres jalan a otros individuos para sacarlos de los pies del gigante, frente a ellos esta un individuo en posición de flor de loto, pero con la cabeza entre las piernas, detrás de él hay un pequeñísimo hombre de espalda que saca una flama de su mano y a su costado derecho, está un sujeto que levanta entre sus brazos a un bebe. Estos hombres pueden ser la representación de la ignorancia en la que vivía el ser humano antes de los descubrimientos científicos que dieron un progreso a las civilizaciones. Detrás de él, en una dimensión más pequeña, se puede apreciar el rostro de un individuo que le sujeta una mano, arriba se observa a dos sujetos, también desnudos, que se palpan la cabeza mutuamente. Frente a estos se localiza otro sujeto gigante que porta un traje y con una mano lo toma de la cabeza y con la otra, sostiene una tabla de piedra la cual tiene dibujado un hombre desnudo que sostiene entre sus manos una flama, que es un elemento masculino y activo que simboliza el poder tanto creativo como destructivo, dicha flama es color rojo y sobresale en toda la composición.

En la zona inferior izquierda se observa el costado de unas hojas de libro, arriba de ellas está una mano que resguarda a un pequeñísimo hombre que observa el contenido del libro, arriba de él está un sujeto que se apoya en su espalda y mira a través de un microscopio, a su espalda está otro individuo que mira con un telescopio y frente a él un hombre de tamaño más grande que mira con asombro al espectador, a su espalda sale un brazo con un pincel. Detrás de estos hombres sale una columna en la que reposa una molécula, el fondo de la composición es negro haciendo alusión a la noche, en la que se localiza la luna y la tierra. Los descubrimientos astronómicos fueron importantes en el

conocimiento del ser humano, sin embargo, se podría considerar el fuego como el primer descubrimiento ya que la manipulación de este permitió la creación de herramientas de piedras que serían los primeros avances tecnológicos, de esta manera fue uno de los elementos que permitió el avance de las civilizaciones.

El arte y la ciencia se encuentran separados pero también en un momento se llegan a unir: en un inicio porque ambos son una visión del mundo para seleccionar experiencias, sucesos y elementos, es ahí cuando se separan, debido a que el arte escoge experiencias mediante emociones o sensibilidad intuitiva, mientras la ciencia es a través de la teoría. Cada una ópera de acuerdo a sus procedimientos particulares y al finalizar ambas presentan las consecuencias de los procesos concluidos, así que el arte y la ciencia solamente se separan en el transcurso de los procesos.¹¹⁶ La ciencia también constituye un elemento clave en el desarrollo de las civilizaciones, dándole a estas un conocimiento más amplio de la realidad y de la constitución de su entorno natural.

Los descubrimientos científicos dentro de la astronomía permitieron el conocimiento de la existencia de otros planetas, de cuerpos celestes, cometas y estrellas, entre otras cosas, pero fue en el Renacimiento cuando Nicolás Copérnico propuso el modelo heliocéntrico del sistema solar, en el cual se interesó Galileo Galilei quien añadió el uso del telescopio como innovación tecnológica de la observación. Posteriormente Isaac Newton agregó a este conocimiento la teoría de la gravedad en los cuerpos celestes, de esta manera surgió la *Ley de la gravitación universal*, lo cual facilitó la explicación del

¹¹⁶ Luís Racionero, *Arte y Ciencia*, Barcelona, Ediciones Laia, 1986, pp. 15-19.

movimiento de los planetas, así que el ser humano fue ampliando el conocimiento con respecto del universo.

La invención del microscopio permitió observar objetos que no son posibles ver a simple vista debido a su tamaño tan pequeño, uno de los primeros organismos observados fueron las células muertas por Robert Hooke, posteriormente un italiano anatomista y biólogo observó las primeras células vivas, después Van Leeuwenhoek describió las bacterias, glóbulos rojos, espermatozoides y protozoos. Sin embargo, fue hasta el siglo XIX en que se dio una mejora en el lente óptico con el fin de obtener un aumento mayor y que permitiera una mejor calidad, pero fue por la década de 1930, que surgió el microscopio electrónico y para 1942, aproximadamente, se desarrolló el microscopio electrónico de barrido, permitiendo una mejor observación de los objetos microscópicos.

En México, el desarrollo de la ciencia moderna se remonta a la época colonial, pero la institucionalización del quehacer científico comenzó en el siglo XIX con la creación de la Escuela Nacional Preparatoria de Ingeniería y Jurisprudencia, sin embargo, las investigaciones científicas se vieron interrumpidas por la Revolución Mexicana, y se retomaron hasta la tercera década del siglo XX con la creación de la Academia Nacional de Ciencias. En el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas del Río se instituyó el Consejo de Educación Superior y de Investigación Científica, debido a que las instituciones de educación superior y las encargadas de las actividades científicas funcionaban sin coordinación.

A mediados del siglo XX, la ciencia en México sufrió transformaciones importantes, para su desarrollo se requirió de capital foráneo acompañado de especialistas

CONCLUSIONES

A partir de las fuentes consultadas, el presente trabajo me permitió comprobar la hipótesis inicialmente planteada; comprender el movimiento muralista mexicano del siglo XX con sus principales representantes y los artistas extranjeros, que llegaron al país para aprender o perfeccionar la técnica; identificar la finalidad del movimiento; comprender el uso de varios conceptos e ideas; mostrar los murales como un documento que, a través de los símbolos que lo componen, puede ser leído como un escrito; conocer la vida y obra de los estadounidenses que pintaron en la Biblioteca Pública Universitaria; así como la comprobación de las ideologías de los autores de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria, la cual dejaron plasmada en los muros.

El arte en el México independiente fue fundamental para la conformación de una identidad, mediante la personificación de héroes, de la patria, rescatando y exaltando elementos del pasado prehispánico, mostrando la flora y fauna del país mediante la pintura de caballete, la escultura y la arquitectura, pero estas producciones artísticas fueron producidas bajo las corrientes académicas o las expresiones de artistas extranjeros, lo que provocó que a principios del siglo XX comenzaran a surgir inquietudes entre los estudiantes de arte. La búsqueda de un arte que satisficiera las necesidades de los jóvenes artistas se vio reflejada en la huelga de la Escuela de Bellas Artes, la cual al concluir dio origen a la Escuela al Aire Libre. Además, los artistas nacionales se encontraban en un segundo término en la época del porfiriato, pero después de la Revolución Mexicana la situación del arte mexicano se transformó.

La Revolución Mexicana trajo cambios significativos en la ideología de la sociedad mexicana así como en el arte, siendo el movimiento muralista la corriente artística que sobresalió debido a que fue un arte que reflejó los ideales de la revolución; un arte dirigido al pueblo; un arte de carácter político, social, crítico y analítico; un arte internacionalmente reconocido; un arte que pretendía educar a la población analfabeta. Los primeros murales que se pintaron en el país fueron hechos en edificios históricos coloniales, los cuales considero importantes, porque tienen y muestran una historia, como es el caso de la Biblioteca Pública Universitaria, que se edificó en el siglo XVII.

Los artistas muralistas que se han considerado como los principales representantes del movimiento son Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, debido a que sus obras muestran sus posturas ideológicas y aunque en ocasiones no coincidían sus ideologías, siempre cumplieron con el objetivo del movimiento. Estos tres artistas no sólo pintaron en el país sino también en el extranjero, lo que permitió que el muralismo se difundiera y artistas foráneos se interesaran en aprender o perfeccionar la técnica.

Entre los intereses de los artistas extranjeros que llegaron al país para aprender el muralismo mexicano, no sólo se pueden identificar el interés de perfeccionar la técnica, sino también la libertad de temas que se podían representar, referentes a la violencia o críticas al gobierno y a la sociedad, lo que no era permitido en otros países como en Estados Unidos, donde las temáticas tendrían que responder a la ideología dominante sin margen de libertad. A pesar de la libertad que se tenía en el país, en algunas regiones donde la sociedad era más conservadora, no se aprobaban cierto tipo de críticas, lo que provocó que

se censuraran algunas obras, como sucedió con el mural de *La Inquisición* en el Museo Regional Michoacano.

Algunos artistas mexicanos que pintaron en el extranjero se vieron limitados al momento de representar sus posturas ideológicas, como sucedió con Diego Rivera en el Rockefeller Centre, donde tuvo la osadía de pintar a Lenin en un corporativo capitalista, lo que ocasionó un conflicto, al punto que el mural fue destruido mostrando la incompatibilidad ideológica.

A pesar de la libertad y tolerancia que existían en México con respecto a la ejecución de los murales, esta no fue la misma con respecto a la participación de las mujeres que querían dedicarse o bien realizar una obra monumental, ya que era mal visto que una mujer subiera a los andamios y cambiara las faldas por overoles como un hombre, lo que ocasionó que algunas pintoras vieran frustrados sus intentos como sucedió con María Izquierdo en 1945. Sin embargo, dos mujeres extranjeras, Marion y Grace Greenwood, ejecutaron obras murales en todo el país, debido a las relaciones que tuvieron con artistas reconocidos y las amistades influyentes que hicieron en su estancia en el México, además de su belleza.

La ciudad de Morelia resguarda dos de los murales ejecutados por Marion y Grace Greenwood, así como de los norteamericanos Lundins Phipil, Guston, Reuben Kadish Hollis Holbrook, Robert Hansen y S. C. Schoneberg, quienes lograron comprender la ideología del México posrevolucionario, así como la historia del país y el objetivo del muralismo mexicano, como lo muestran los murales de la Biblioteca Pública Universitaria ejecutados por los tres últimos artistas.

Los murales de la Biblioteca Pública Universitaria fueron pintados por tres extranjeros y por un mexicano. El primer mural fue realizado por el artista nacional, quien representa aspectos de la industrialización del país y exalta la patria, sin embargo, el simbolismo que presenta es escaso, mientras los que ejecutaron los estadounidenses presentan una variedad de símbolos que permiten una interpretación más profunda.

El mural de *El Génesis* hace referencia del origen y evolución de la escritura, pero además muestra que las primeras escrituras como imágenes, que al interpretarse representan una idea o concepto, se van transformando hasta formar algún tipo de alfabeto, demostrando que las pinturas, grabados o murales son un tipo de escritura el cual requiere de un análisis a través del cual pueda conocerse el mensaje que pretenden transmitir al espectador. La composición del mural representa al científico Albert Einstein, ya que el conocimiento del artista en el momento que lo pintó llegaba hasta las investigaciones que había realizado el científico alemán y que representaron una aportación significativa al conocimiento.

El mural que considero que sobresale del resto es el de *La Ciencia*, debido a que el tema que muestra es de un carácter universal, en él se representa la evolución científica que dio la posibilidad de un conocimiento más amplio de la naturaleza. El hecho de que el artista reflejara su estilo artístico, nos permitió ubicar otro mural que pintó en la ciudad de Morelia, esto debido a la similitud que comparten ambos murales en el uso de los colores, la dinámica que manejó el autor con figuras pequeñas y grandes, así como por la representación de los individuos.

Fue evidente el interés de los artistas S. C. Schoneberg y Hollis Holbrook con respecto de la cultura maya, ya que el primero en el mural *El Génesis* muestra algunos jeroglíficos y una escultura de dicha cultura, mientras el segundo ejecutó el tema de *Los Conquistadores*, donde habla respecto de los sujetos que realizaron la conquista militar y espiritual. La representación de los mayas por parte de estos artistas probablemente se debió, a que en la década de los cuarenta del siglo XX, surgieron nuevos descubrimientos acerca de esta cultura precolombina, lo cual seguramente influyó en la realización de sus obras.

El mural de *El Alba* de Schoneberg y el de *La Conquista* de Holbrook reflejan el abuso y explotación del sector campesino y obrero, pero el desarrollo de la temática de cada mural tiene un desenlace contrastante, el primero señala que al ser alfabetizados y contar con más acceso a la educación se puede combatir la violencia que les era infringida, mientras que Hollis, muestra los abusos que se ejercían desde la época colonial y que persistían hasta el México independiente. Además se distinguen estos dos artistas debido a que el primero transmite un mensaje de progreso al espectador, mientras que el segundo trasmite el aspecto trágico y negativo de este progreso.

La imagen del individuo que porta el signo nazi en el mural de *El Alba* es el único del conjunto arquitectónico de la Biblioteca Pública Universitaria que representa una oposición al nazismo y totalitarismo, debido que lo representa como uno de los factores que han perjudicado históricamente a las naciones, aspectos que David Alfaros Siqueiros llevo a presentar en más de uno de sus murales, lo cual muestra que Schoneberg estuvo dentro de las temáticas que varios artistas mexicanos representaban en sus producciones monumentales.

Las temáticas de los murales de la Biblioteca Pública Universitaria de los tres estadounidenses, se pueden relacionar con obras ejecutadas por artistas nacionales como Diego Rivera o Alfredo Zalce. Sin embargo, la relación es más evidente con los murales que llegó a pintar Rivera en su trayectoria como muralista, debido a que este pintor mexicano representó temas que abarcan la mayor parte de la historia de México y de carácter internacional, como lo muestra la magnífica obra del Palacio Nacional y del Palacio de Bellas Artes, que anteriormente había ejecutado en el Rockefeller Centre pero fue demolido.

Los murales de la Biblioteca Pública Universitaria muestran como algunos pintores extranjeros se introdujeron en el arte mexicano del siglo XX, estos logran comprender y representar la historia y situación del país, por lo cual considero importante su rescate y su valoración, en el aspecto que la población moreliana los conozcan y aprecien para que no se pierdan en el olvido, además que se restauren, ya que actualmente se encuentran en condiciones peccarías, esto por la humedad así como por los estantes que los cubren y los van deteriorando progresivamente.

A partir del análisis de los murales Biblioteca Pública Universitaria podemos mostrar que las obras de arte son el reflejo de las ideologías de las épocas históricas, ya que el artista deja reflejadas características del periodo que vivió, permitiendo conocer aspectos que un texto escrito no señala. El movimiento muralista mexicano se compuso por elementos simbólicos que conformaron una narrativa, los cuales permiten imaginar el pasado de una manera viva y pretenden comunicar algo, pero para poderlos ver es necesario

realizar una interpretación, la cual nos permite conocer varios aspectos, ya que una obra de arte se puede analizar desde diferentes puntos de vista.

Los estadounidenses que pintaron en la Biblioteca Pública Universitaria, cumplieron con los requisitos del muralismo mexicano, a pesar que cuando realizaron los murales fue en el momento que estaban en declive el movimiento, debido que los temas que representaban algunos pintores se volvieron repetitivos y comunes, principalmente los que mostraban un mensaje triunfalista y ambiguo por medio de imágenes de héroes, ya que lograron retomar las temáticas y la función pedagógica del muralismo, además, mostraron en sus producciones una universalidad dentro de temas locales, lo que permitió que no se notara que los realizaron artistas foráneos.

En 1999 el arquitecto Leonel Muñoz Bolaños Jefe del Departamento del Patrimonio Universitario, solicito al arquitecto Carlos Hiriart Pardo, quien era director del Centro de la INAH, un presupuesto para realizar la restauración de los seis murales que resguarda la Biblioteca Pública Universitaria, el cual se llevo por el restaurador Felipe Hincapié Alvarado, dicho presupuesto fue de \$195, 000, el cual se le presento al entonces director de la Biblioteca Pública Universitaria Michoacana, el Lic. Rigoberto Corona Cruz.

El proyecto de restauración nunca se llevo a cabo por motivos que se desconocen, sin embargo, el daño del mural de Hollis Holbrook *El Conquistador* y el de S. C. Schoneberg *El Alba* actualmente se encuentra en un estado deplorable, como lo muestran las fotografías anexas. Es importante que nuevamente se retome el proyecto de restauración del murales, principalmente de estos dos que acabamos de señalar renglones arriba, además, son los únicos murales que estos estadounidenses pintaron en toda la República Mexicana,

los temas están acorde a la nueva función del inmueble y representaron la historia de México cumpliendo con los requisitos del muralismo mexicano, son unas producciones de tan excelente calidad que el espectador no podría notar que los realizo un extranjero, es por ellos que es importante rescatarlos y para evitar que desaparezcan como sucedió con el mural de Alfredo Zalce en el antiguo de la Cámara de Diputados y que ha sido una perdida para la pintura mural.

IMÁGENES ANEXAS.

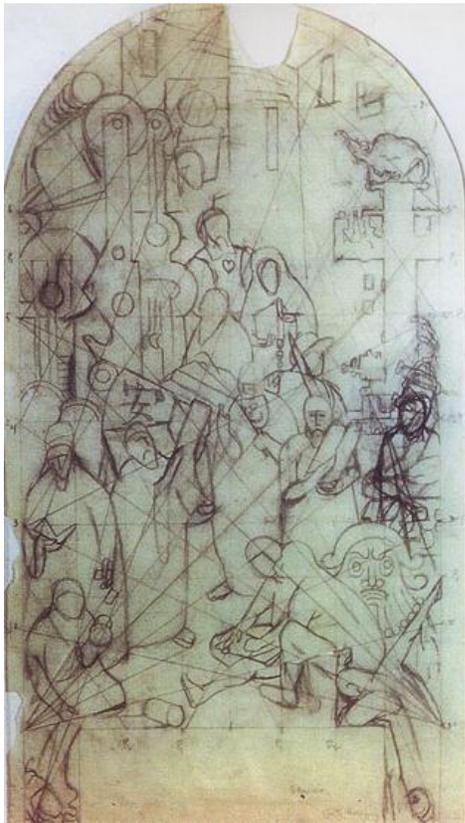


Imagen 38: Boceto del mural *El Génesis* de S. C. Schoneberg.

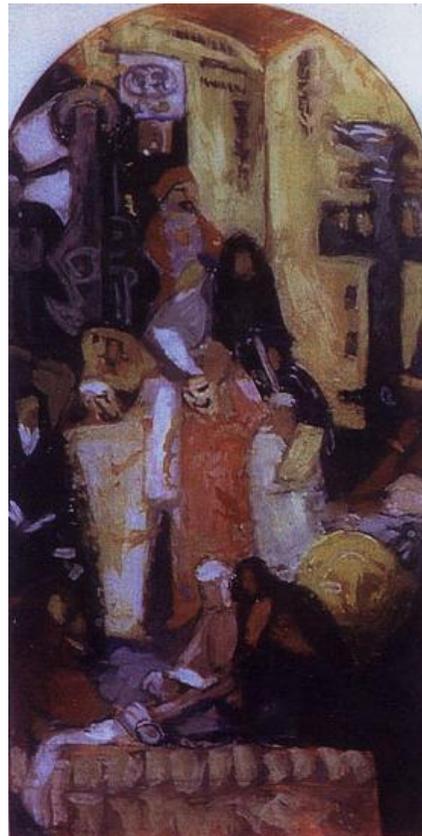


Imagen 39: Mural *El Génesis* de S. C. Schoneberg.



Imagen 40: Autorretrato de Schoneberg con el mural de *El Génesis* de fondo.



Imagen 41: Deterioro de la zona inferior a causa de la humedad del mural *El Alba* de Schoneberg.



Imágenes 42: Detalle del deterioro del mural *El Alba*.



Imagen 43: Detalle del deterioro de la zona inferior derecha del mural *El Alba*.



Imagen 44: Zona inferior que muestra de deterioro debido a la humedad del mural *El Conquistador*.



Imagen 45: Detalle de la zona inferior izquierda que muestra el deterioro del mural *El Conquistador*.



Imagen 46: Mural *John Eliot hablando con los indios de Natick* de Hollis Holbrook en las oficinas de correos de Naticks, Massachusetts.



Imagen 47: Detalle de la zona media inferior del mural *La Ciencia* de Robert Hansen.



Imagen 48: Detalle de la zona derecha inferior del mural *La Ciencia* de Robert Hansen.



Imagen 49: Pintura *El hombre-men 121* de Robert Hansen de 1963, en la galería NOMO MODERN, Los Ángeles, California.

GLOSARIO

Los siguientes conceptos son los más recurridos en el presente trabajo, a continuación una breve definición de estos.

- **Arte:** es el conjunto de prácticas, objetivo y productos culturales a los que generalmente llamamos arte es tan extenso como variado como las mismas etapas de la historia que en estos se ha producido, o los innumerables sistemas culturales a que se inscriben. Su significado no puede por tanto, ser único, homogéneo y universal. Sin embargo al referirnos a las manifestaciones artísticas de una época o de un contexto cultural muy diferente a los nuestros y al trazar su evolución histórica tenemos a considerar dichas manifestaciones en función del concepto de arte definido por nuestra propia cultura.
- **Artista:** a lo largo del siglo XX se ha asistido al encubrimiento del artista entre los numerosos agentes que intervienen en el proceso creativo.
- **Composición:** es la disposición que el artista determina para los distintos elementos que integran una obra de arte; la composición obedece a decisiones cuidadosamente medidas, porque de ello depende, en buena medida, que la obra alcance el efecto o satisfaga el significado previo del artista.
- **Encáustica:** técnica utilizada en las antiguas pinturas griegas, coptas, egipcias y romanas, es una solución de resina copal mexicana disuelta en gasolina, emulsión al baño de María con cera de abeja, moliendo después con esta emulsión los pigmentos al enfriarse se solidifica y puede emplearse como crayones. Usó para cauterizar un vulgar soplete de plomero, sirviéndose tanto de pinceles como de

estiques de acero para el acabado bajo la flama y producir la encáustica tradicional con su solidez y su calidad de esmalte al fuego, con la pureza y profundidad de sus tonos.

- **Estilo:** es un conjunto de rasgos formales cuya aparición constante y combinada se consideran características de la obra de arte.
- **Fresco:** es pintar con pigmentos suspendidos en agua sobre yeso húmedo, con lo que los pigmentos se aglutinan con el hidrato de cal que contiene el yeso. Debido a la acción de oxígeno que existe en el área, el hidróxido de calcio que se libera se transforma lentamente en carbonato de calcio, creando un fuerte vínculo con la parte de los pigmentos sobre la superficie de yeso. Este proceso de carbonización es muy prolongado y es el que ha determinado la resistencia y la calidad definitiva de una pintura al fresco. Su durabilidad depende de la estructura cristalina que desarrolla la calcita que se forma en la superficie. La perfección de la técnica no depende solamente de su ejecución, sino también de la calidad del soporte de las condiciones climáticas y de la calidad de los materiales empleados.
- **Iconografía:** es un conjunto de imágenes que configuran el tema representado en una obra de arte, es decir, es el estilo, identificación y descripción de los temas de la obra de arte.
- **Iconología:** es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma.
- **Identidad:** son los rasgos o informaciones que distinguen algo o conforman que es lo que se dice que es.

- **Ideología:** es un conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, una colectividad o una época.
- **Mural:** es una obra de arte de gran tamaño, que tiene en cuenta todas las exigencias tecnológicas y técnicas derivadas de su instalación permanente, como parte integral de la estructura de un edificio.
- **Muro:** se llama así a la pantalla vertical y continua que delimita o subdivide el espacio en arquitectura. Los muros de un edificio pueden ser interiores o exteriores, ambos pueden limitarse a acortar y definir un espacio o servir además de soporte continuo a las estructuras que se elevan sobre ellos.
- **Nación:** es una realidad histórica social.
- **Nacionalismo:** es un conjunto de ideas y sentimientos relativos a esa nación.
- **Pintura:** es la representación artística en dos dimensiones basada en la aplicación de pigmentos sobre una superficie plana, es decir, es un arte estrictamente bidimensional y sus implicaciones especiales son ilusorias.
- **Semiótica:** es la ciencia que estudia el signo en general, es decir, todos los signos que formen lenguajes o sistemas.
- **Signo:** se entiende por signo todo aquello que representa a otras cosas; la cosa representada es el significado.
- **Símbolo:** es la representación convencional establecida por una cosa por otra, normalmente por una entidad inmaterial mediante una figura del mundo físico, y como tal, sólo aparece ocasionalmente en las creaciones artísticas más de su
- **Tema:** es el asunto, escena o historia que representa una obra de arte.

- **Temple:** es un tipo de pintura que se obtiene al disolver pigmentos en líquidos pegajosos y calientes, como agua y cal.
- **Vanguardia:** se denomina arte de vanguardia a un conjunto de expresiones artísticas desarrolladas en el seno de la cultura occidental entre los primeros años del siglo XX y la Segunda Guerra Mundial, los artistas de vanguardia llevaron una revolución en la vertiente estilística y formal de sus creaciones, también determinó una mutación del concepto de arte y del papel que se le había atribuido en la sociedad burguesa.

FUENTES CONSULTADAS

ARCHIVOS CONSULTADOS.

- Archivo de Notarias de Morelia.
- Archivo Casa Morelos.
- Archivo del Ayuntamiento.

HEMEROGRAFÍA.

- *Periódico-Oficial*, 26 de noviembre de 1912.
- *La Voz de Michoacán*, sábado 18 de diciembre de 1948.
- *La Voz de Michoacán*, sábado 21 de enero de 1950.
- *La Voz de Michoacán*, martes 12 de mayo de 1953.
- *La Jornada*, México, Distrito Federal, domingo 18 de enero de 2004.
- *La Jornada de Michoacán*, martes 6 de junio de 2006.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther, “Los símbolos de la nación en debate (1800-1847), en: *Hacia otra historia del arte en México. De la destrucción colonial a la existencia nacional (1780-1860)*, Esther Acevedo coordinadora, tomo I, México, CONACULTA, 2001.
- _____, *Guía de los murales del centro histórico de la ciudad de México*, México, Consejo Nacional de Fomento Educativo, 1986.
- Arteaga, Agustín, “Siqueiros, Maestro de las formas”, en: *Los Murales de Siqueiros*, Raquel Tibol coordinadora, México, CONACULTA/INBA/Americano Arte Editores/Landucci Editores, 1998.

- Ávila Ramírez, Víctor, *Juárez ante los liberales michoacanos. Los orígenes de una división política*, México, Facultad de Historia/ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2006.
- Beuchot, Mauricio, *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Brandig, David, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán, 1749-1810*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, España, Editorial Crítica, 2001.
- Calvet, Louis-Jean, *Historia de la escritura. De Mesopotamia hasta nuestros días*, España, Ediciones Paidós Ibérica, S. A., 2001.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Ediciones Era, 1974.
- Casson, Gionel, *Las Grandes Épocas de la Humanidad. Historia de las culturas mundiales. Egipto Antiguo*, Amsterdam, TIME-LIFE Books, 1980.
- Cazenave-Tapie, Christiane, *La pintura mural del siglo XVI*, México, Editorial Círculo de Arte, 1996, pp. 18-26.
- Clemente Orozco, José, *Autobiografía*, México, Ediciones Era, segunda edición con ilustraciones, 1970.
- Cornejo Cruz, Rigoberto, “La Biblioteca Pública Universitaria” y Ramón Sánchez Reyna, “De casa del ejército de Cristo en la Tierra a templo del saber nicolaita” en: *Nuestros Libros: encanto de lo antiguo*, Morelia, Mich., México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.

- Cortes Zavala, María Teresa, *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán. 1930-1950*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995.
- Dávila Munguía, Carmen Alicia, *Una ciudad conventual: Valladolid en Michoacán en el siglo XVII*, Morelia, Mich., México, Ayuntamiento de Morelia/ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Instituto de Investigaciones Históricas/ Secretaría de Urbanismo y Medio Ambiente del Estado de Michoacán, Morevallado Ediciones, 2010.
- Díaz, Marco, *Arquitectura de los jesuitas en la Nueva España. Las instituciones de apoyo, colegios y templos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- Dougnac Rodríguez, Antonio, *Manual de Historia del Derecho Indiano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo. El arte del siglo XIX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- _____, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. El arte del siglo XX*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Fernández, María, “Huellas del pasado: revaluando el eclecticismo en la arquitectura mexicana del siglo XIX”, en: *Hacia otra historia del arte en México. La amplitud del modernismo y la modernidad (1861-1920)*, tomo II, Stacie G. Widdifield coordinador, México, CONACULTA, 2001.

- Fernández, Martha, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Instituto de investigaciones Estéticas-UNAM, 2002.
- Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los signos*, México, Taurus Historia/Secretaría de Cultura Michoacán, 2005.
- Gallegos, José Andrés, *Tres cuestiones de la historia Iberoamericana*, Madrid, Fundación Ignacio la Amerifundación Alastre Tavera, 2005.
- García Barragán, Elisa, *Promociones del arte de México. Visión de México y sus artistas. Paralelismos de la plástica de los siglos XIX y XXI*, tomo IV, Lupina Lara Elizondo, México, Quálitas, 2003.
- García Martínez, Bernardo, “La Creación de Nueva España”, en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2007.
- García Tapia, Juan, *Patrimonio Nicolaita historia y arte*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2000.
- González Mello, Renato, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, en: *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Esther Acevedo coordinadora, México, CONACULTA, 2002.
- Gutiérrez López, Miguel Ángel, “La obra mural de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano”, en: *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, julio-diciembre, número 046, Morelia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.
- Hurlburt, Laurance, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986.

- Islas Augusto y Reinking Carlos, coordinadores, *Alfredo Zalce. Artista Michoacano*, México, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Educación Pública/Instituto Politécnico Nacional/Instituto Michoacano de Cultura, 1997.
- Juárez Nieto, Carlos, *El clero en Morelia durante el siglo XVII*, México, Instituto Michoacano de Cultura/ Centro Regional Michoacano/ INAH, 1988, p. 105-106; Juan De la Torre, *Bosquejo histórico de la ciudad de Morelia*, Morelia, Mich., México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1986.
- Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, Editorial Trilla, segunda edición, 1993, pp. 80, 95 y 138; Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes. 1910-1970”, en: *Historia General de México 2*, México, El Colegio de México, 1987.
- León Cázares, María del Carmen, Mario Humberto Ruz y José Alejo García, *Del Katón al siglo. Tiempo de colonialismo y resistencia entre los mayas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- León-Portilla, Miguel, *La visión de los vencidos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, vigésima edición, 2002.
- Lira Andrés y Muro Luis, “El siglo de la integración”, en: *Historia General de México*, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2007.
- Losos, Luduík, *Las técnicas de la pintura*, Madrid, España, Lisbsa, 1990.
- Loyo, Engracia, “El cardenismo y la educación de adultos”, en: *Historia de la alfabetización y la educación para adultos en México. De Juárez al cardenismo. La búsqueda de una educación popular*, tomo II, Ángel san Román Vázquez y Carmen

Christlieb Ibarrola coordinadores, México, Secretaría de Educación Pública/El Colegio de México/Seminario de Historia de la Educación.

- Lozano, Luis-Martín, “1923-1927. Canto a la tierra y a los que la trabajan. Universidad Autónoma de Chapingo, México”, en: *Diego Rivera. Obra mural completa*, Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera coordinadores, México, TASCHEN, 2007.
- Luján, Luis, *La cultura Maya. Antropología de textos clásicos*, Publicaciones Cruz. S. A., México, 1994.
- M. Goldman, Shifra, “Siqueiros en Los Ángeles”, en: *Los murales de Siqueiros*, Raquel Tibol coordinadora, México, CONACULTA/INBA/Americano Arte Editoriales/Landucci Editoriales, 1998.
- Manrique, Jorge Alberto, “Los primeros años del muralismo”, en: *El arte mexicano*, tomo 13, Jorge Alberto Manrique coordinador, México, SEP/SALVAT, segunda edición, 1986.
- _____, *Manierismo en México*, México, Textos Dispersos Ediciones, 1993.
- _____, *Una visión del arte y de la historia*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000.
- McMichael Reese, Carol, “Nacionalismo, progreso y modernidad en la cultura arquitectónica de la ciudad de México, 1900”, en: *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuralización colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, Esther Acevedo coordinadora, tomo III, México, CONACULTA, 2001.

- Meyer, Jean, Enrique Krauze y Cayetano Reyes, *Historia de la Revolución Mexicana, 1924-1928. Estado y sociedad con Calles*, tomo 11, México, El Colegio de México, 1977.
- Monsiváes, Carlos, *Imágenes de la tradición viva*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México/ Landucci, Segunda Edición, 2006.
- Ojeda Revah, Mario, “La dimensión internacional de Lázaro Cárdenas”, en: *Lázaro Cárdena. Iconografía*, México, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2007.
- Oles, James, “The Mexican Experience of Marion and Grace Greenwood”, in: *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*, Edited Mary Kay Vaughan and Stephen. E. Lewis, Durham and Landon, Duke University Press, 2006.
- _____, *Las hermanas Greenwood en México*, México, Ediciones Círculo, 2000.
- Ortiz Gaitán, Julieta, *El muralismo mexicano otros maestros*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Panofsky, Erwin, *Estudios 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”, en: *Diego Rivera. Obra mural completa*, Luis-Martín Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera (coord.), México, TASCHEN, 2007.

- Pérez Rosales, Laura, “Trayectoria de la pintura en México”, en: *Promociones de arte mexicano. Visión de México y sus artes. Siglo XX, 1901-1950*, tomo I, Quálitas Compañías de Seguro, 2001.
- Pérez Salas, María Esther, “Nación e imagen. La litografía en busca de una identidad: 1837-1855”, en: *La construcción del discurso nacional en México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, Nicole Giron coordinadora, México, Instituto Mora, 2007,
- Plazaola, Juan, *Arte de México: Arte y espiritualidad Jesuita II. Contemplación para alcanzar el amor*, José Luis Bermeo (Coord.), número 76, septiembre, México, CONACULTA, 2005.
- Prieto, Carlos, *Cien mil años de palabras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Racionero, Lluís, *Arte y Ciencia*, Barcelona, Ediciones Laia, 1986.
- Ramírez Romero, Esperanza, *Catalogo de Construcción Artístico, Civiles y Religiosas de Morelia*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ FONAPAS, 1981.
- Reifler Bricker, Victor, *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rico González, Víctor, *Documentos sobre la expulsión de los jesuitas y ocupación de sus temporalidades en Nueva España, 1772-1783*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1949.

- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica del arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1850)*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- _____, *Variaciones sobre el arte*, México, Comisión Estatal Conmemorativa del V Centenario del Encuentro de los dos mundos/Gobierno del Estado de Veracruz/Colección Veintiuno, 1992.
- Roskamp, Hans, *Los códices de Cutzio y Huetamo: encomienda y tributo en la tierra caliente de Michoacán siglo XVI*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán/El Colegio Mexiquense, 2003.
- Ruz Lhuillier, Alberto, *La civilización de los antiguos Mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, tercera edición, 1991.
- Ruz, Alberto, *La civilización de los antiguos mayas*, México, Fondo de Cultura Económica, tercera edición, 1991.
- Sánchez Baquero, Juan, *Fundación de la Compañía de Jesús en Nueva España 1571-1580*, México, Editorial Patria, 1945.
- Sanchez Reyna, Ramón, “De la casa del ejército de Cristo en la tierra a templo del saber nicolaita”, en: *Nuestros Libros Encanto de lo Antiguo*, Morelia, Mich., México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2002.
- Sobrino, María de los Ángeles, “El naturalismo de José María Velasco y sus discípulos”, en: *El paisaje mexicano en la pintura del siglo XIX y principios del XX*, México, Fondo Cultural Banamex, 1991, pp. 23-24.
- Suárez de la Torre, Laura, “La construcción de una identidad nacional. (1821-1855): imprimir palabras, transmitir ideas”, en: *La construcción del discurso nacional en*

- México, un anhelo persistente (siglos XIX y XX)*, Nicole Giron coordinadora, México, Instituto Mora, 2007.
- Suárez, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano (siglo VII a de c/19968)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
 - Tibol, Raquel, *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*, México-Buenos Aires, Editorial Hermes, S. A., 1964.
 - _____, *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
 - _____, *José Clemente Orozco: una vida para el arte*, México, Secretaría de Educación Pública/CONAFE, 1984.
 - Toussaint, Manuel, *Saturnino Herrán y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1990.
 - Tresidder, Jack, *Diccionario de los Símbolos. Una guía ilustrativa para imágenes, iconos y emblemas tradicionales*, México, Grupo Editorial Tomo, segunda edición, 2008.
 - Uribe, Eloísa, “Introducción General”, en: *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México. 1761-1910*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, segunda edición 1987.
 - _____, “Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877”, en: *El arte mexicano. Arte del siglo XIX*, Jorge Alberto Manrique coordinador, México, Salvat México de Ediciones/SEP/Consejo Nacional del Fondo Educativo, segunda edición, 1986.

- Velarde Cruz, Sofía, *Entre historia y murales. Las obras ejecutadas en Morelia*, Morelia, México, Instituto Michoacano de la Cultura/Departamento de Investigaciones de la Cultura y las Artes, 2002, pp. 18-19 y 31.
- Villegas, Abelardo, “El sustento ideológico del nacionalismo mexicano”, en: *El nacionalismo y el arte mexicano, IX coloquio de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- X. de Anda, Enrique, *Historia de la arquitectura mexicana*, México, Ediciones G. Gili. S. A de C.V, segunda edición, 2005.
- Xavier Alegre, Francisco, “La expulsión”, en *Arte de México: Los jesuitas ante el despotismo ilustrado*, José Luis Guerrero coordinador, número 92, México, CONACULTA/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, diciembre, 2008.
- _____, *Historia de la Compañía de Jesús en Nueva España*, tomo I, México, 1841.
- Zavala Castro, Arminda, *La Educación Rural en México. 1920-1928*, México, Facultad de Historia/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2005.

MEMORIA DIGITAL

- Le Bouhellec, Laurencel, “Continuidades y rupturas en las artes entre el periodo porfiriano y la posrevolución: visibilidad de un escenario político al otro”, en: *La revolución y las artes. Memoria digital*, Morelia, Michoacán, México, Gobierno del Estado de Michoacán/Secretaría de Cultura/Ayuntamiento de Michoacán/Facultad de Arquitectura/Instituto de Investigaciones Históricas/ Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2010.

TESIS CONSULTADAS

- Fuentes Farías, Francisco Javier, “El colegio de la Compañía de Jesús de Valladolid 1578-1773. Diseño Ambiental e Instituciones”, Tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Facultad de Arquitectura, Morelia, Mich., México, 2002.

CURSOS Y TALLERES.

- Curso de capacitación Comisión Mixta SPUM-UMSANH. *Métodos y enfoques contemporáneos para el conocimiento del pasado*, Estrategias de Análisis Paleográfico, Mtro. René Becerril Patlán, dos de diciembre de 2011.
- Taller de *Historia del arte. Análisis iconográfico del barroco*, durante el los trabajos del XII Encuentro de Estudiantes de Historia del Altiplano Central, primero de abril de 2011; sin embargo el taller no se impartió del tema de la iconografía barroca, sino de la iconología mexicana nacionalista.

ENTREVISTAS

- Entrevista a Alberto Cruz, hijo de José Trinidad Cruz.
- Entrevista a la Lic. María Abigail González Ojeda, Directora de la Dirección General de Bibliotecas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- http://www.arts-history.mx/semanario/?ld_nota=07122006180151
- <http://www.arts-history.mx/artmex/tema6.html>
- http://www.sep.gob.mx/es/sep1/sep_Murales_de_la_SEP;
- <http://www.mexicodesconocido.com.mx/el-taller-de-grafica-popular1.html>
- http://es.wikipedia.org/wiki/Biblioteca_P%c3%BAblica_de_la_Universidad_Michoacana
- <http://hemi.nyu.edu/journal/22/pdf/ramirez.pdf>
- <http://www.wickedlocal.com/natick/news/x2033920781#axzz1lcvMecra>
- <http://www.schonebergfinearts.com/>
- <http://www.artenet.com/artists/robert-hansen/>
- http://nohomodern.com/ExhibitionPage_Robert_Hansen.htm
- <http://www.vet.unicen.edu.ar/html/Departamentos/Samp/Microbiologia/Historia%20de%20la%20Microscopia.pdf>
- <http://www.ejournal.unam.mx/cns/no94/CNS094000009.pdf>

CRÉDITOS DE IMÁGENES.

- IMAGEN 1. La Tierra Fecunda o Germinada. Tomada de Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria...* p. 335.
- IMAGEN 2. La Trinchera. Tomada de Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria...* p. 327.
- IMAGEN 3. El Hombre en la Encrucijada. Tomada de http://www.artecreha.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=836. Ignacio Martínez Buenega, El Hombre en la Encrucijada, Diego Rivera, Palacio Nacional. Ciudad de México. 1934.
- IMAGEN 4. Nueva Democracia. Tomada de http://www.zona-xo.com/img_notas/3e50d20a41b2d1cd993a379fc12f3584-david.jpg
- IMAGEN 5. Historia de Michoacán. Tomada de <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/vernota.php?id=168264> de Teresa Rivera, Periódico El Cambio de Michoacán, “Cumple 70 años. Mural La Historia de Michoacán.
- IMAGEN 6. Paisaje y Economía de Michoacán. Tomada <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/marion-greenwood-front-mural-mexico-12342>. Marion Greenwood delante de un mural en México, 1936, fotógrafo no identificado. Archives of American art.
- IMAGEN 7. Hombre y Maquina. Fotografía tomada por Dulce María Pérez Aguirre.

- IMAGEN 8. La Inquisición. Tomada de James Oles Curare, “El discurso antifacista en los murales mexicanos de Philip Guston y Reuben Kadish (1934-1935). *Arte y violencia. XVII coloquio internacional de Historia del Arte*, p. 155.
- IMAGEN 9. Los Defensores de la Identidad Nacional. Tomada de <http://www.siempre.com.mx/2011/08/nueva-imagen-del-museo-regional-de-michoacan/>. Nueva Imagen del Museo Regional de Michoacán.
- IMAGEN 10. Los Jinetes del Apocalipsis. Tomada de <http://curaduriamural.blogspot.mx/>. Curaduria Mural 2012 Justicia y Violencia.
- IMAGEN 11 Y 12. La Patria. Fotografía tomada por Dulce María Pérez Aguirre.
- IMAGEN 13. La Patria antes de la imagen actual. Proporcionada por la Directora la Lic. María Abigail González Ojeda.
- IMAGEN 14. Detalle del mural de Detroit. Tomada de Luis Martínez Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera. *Diego Rivera...* p. 342.
- IMAGEN 15. Detalle del mural Industria y comercio de México. Tomada de http://poliedrodigital.blogspot.mx/2010_01_12_archive.html. Poliedro. Cultura y Perspectiva. Zalce y los Centenarios.
- IMAGEN 16. El Conquistador. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 17. Firma del artista Hollis Holbrook. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 18. Detalle del mural de Palacio Nacional. Tomada de de Luis Martínez Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera. *Diego Rivera...* p. 335.

- IMAGEN 19. Detalle del mural Los Defensores de la Integridad Nacional.
Proporcionada por el Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López.
- IMAGEN 20. La Conquista. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 21. Firma del artista Hollis Holbrook. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 22. Detalle del mural de Palacio Nacional. Tomada de de Luis Martínez Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera. *Diego Rivera...* p. 335.
- IMAGEN 23. Detalle del mural Los Defensores de la Integridad Nacional.
Proporcionada por el Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López.
- IMAGEN 24. El Caballo Bicéfalo. Tomada de Ricardo Solís. Se cumplen este día 59 años de la muerte de Orozco.
- IMAGEN 25. El Génesis. Tomada de <http://www.schonebergfinearts.com/>
- IMAGEN 26. Firma del artista S. C. Schoneberg. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 27. Sueño de una tarde dominicana en la Alameda Central. Tomada de <http://striptm.com/album/v2/foto.php?codFoto=9677>
- IMAGEN 28. Detalle del mural de Palacio Nacional. Tomada de Luis Martínez Lozano y Juan Rafael Coronel Rivera. *Diego Rivera...* p. 335.
- IMAGEN 28. Hidalgo. Tomada de Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria...* p. 363.
- IMAGEN 29. Mural de Palacio de Gobierno de Guadalajara. Tomada de <http://www.flickr.com/photos/vigiliadearmas/2465911100/>

- IMAGEN 30. El Alba. Tomada de Sofía Velarde Cruz, “El Muralismo de la Biblioteca Pública Universitaria. *Murales: entre historia, arquitectura...* p. 98.
- IMAGEN 31. Firma del artista S. C. Schoneberg. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 32. El Reparto del Libro por la Maestra. Tomada de Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria...* p. 305.
- IMAGEN 33. La Maestra da a Conocer el Libro. Tomada de Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria...* p. 305.
- IMAGEN 34. La Maestra Rural. Tomada de Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria...* p. 306.
- IMAGEN 35. La Ciencia. Tomada de Sofía Velarde Cruz, “El Muralismo de la Biblioteca Pública Universitaria. *Murales: entre historia, arquitectura...* p. 106.
- IMAGEN 36. Firma del artista Robert Hansen. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 37. Detalle de El Hombre en la Encrucijada. Tomada de http://weblogs.clarin.com/revistaenie-testigoocular/2009/09/03/rivera_y_la_batalla_del_rockefeller_center/. Eduardo Iglesias Brickles. Testigo Ocular. Arte, artistas y epifenómenos del arte.
- IMAGEN 38. Boceto del mural El Génesis. Tomada de <http://www.schonebergfinearts.com/>
- IMAGEN 39. Mural el Génesis. Tomada de <http://www.schonebergfinearts.com/>
- IMAGEN 40. Autorretrato de Schoneberg con el mural de El Génesis de fondo. Tomada de <http://www.schonebergfinearts.com/>

- IMAGEN 41. Deterioro de la zona inferior a causa de la humedad del mural El Alba de Schoneberg. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 42. Detalle del Deterioro del mural El Alba. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 43. Detalle del deterioro de la zona inferior derecha del mural El Alba. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 44. Zona inferior que muestra el deterioro debido a la humedad del mural El Conquistador. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 45. Detalle de la zona izquierda que muestra el deterioro del mural El Conquistador. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 46. Mural John Eliot hablando con los indios de Natick de Hollis Holbrook en las oficinas de correos de Naticks, Massachusetts.
<http://www.flickr.com/photos/auvet/288585133/>
- IMAGEN 47. Detalle de la zona media inferior del mural La Ciencia. Fotografía tomada por Diego Rodolfo Romero Zavala.
- IMAGEN 48. Detalle de zona derecha inferior del mural La Ciencia.
http://nohomodern.com/ExhibitionPage_Robert_Hansen.htm. Pintura *El hombre-men 121* de Robert Hansen de 1963, en la galería NOMO MODERN, Los Ángeles, California.