

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO (1921-
1923) : ¿CONTINUIDAD O PRINCIPIO DEL
MURALISMO MEXICANO?**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIDAD EN

HISTORIA DEL ARTE PRESENTA

ANA LILIA DÁVILA JIMÉNEZ

Directora: Lic. Leticia López Orozco

Septiembre del 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. MÉXICO EN LOS AÑOS VEINTE	
1.1 Lo que dejó la revolución	6
1.2 Álvaro Obregón, Presidente	11
1.3 Propuesta educativa posrevolucionaria	16
CAPÍTULO 2. LOS MURALES DEL ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO (1921-1923)	
2.1 Aproximación histórica del Antiguo Colegio de San Ildefonso	21
2.2 Las ideas de José Vasconcelos para la decoración de los muros	26
2.3 Los primeros murales, los autores y sus temas	28
2.4 Las técnicas empleadas	35
2.5 El fresco, la recuperación de una técnica ancestral	40
CAPÍTULO 3. LA CONQUISTA EN LOS MUROS DE SAN ILDEFONSO (1921-1923)	
3.1 <i>La Masacre en el Templo Mayor</i> de Jean Charlot	44
3.1.1 Ubicación, composición, color, textura, técnicas	48
3.1.2 Reacciones de la crítica y de los pintores ante el mural de Jean Charlot	54
3.2 <i>El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas</i> de Ramón Alva de la Canal	59
3.2.1 Ubicación, composición, color, textura, técnica	62
3.2.2 Análisis comparativo con el mural de Jean Charlot	65
CONCLUSIONES	67
ILUSTRACIONES	69
BIBLIOGRAFÍA	75

INTRODUCCIÓN

Los orígenes del muralismo mexicano se encuentran en las culturas prehispánicas. Los murales de Teotihuacán, Tula, Xochicalco, Cacaxtla, Bonampak, etc., son testimonio de la maestría que alcanzaron los artistas en el manejo de la técnica al fresco.

La técnica mural se conservó durante la mayor parte del período virreinal, ocupando un papel preponderante en la difusión de la fe católica, sin embargo, en el siglo XVIII, con la disposición de nuevos materiales pictóricos, los murales empezaron a ser sustituidos por obras de caballete pintadas al óleo. Los grandes proyectos pictóricos se realizaban sobre tela, usando grandes formatos, que tenían la ventaja de ser fácilmente removidos de sus sitios.¹

En el siglo XIX, la pintura mural es escasa, sobre todo en la capital del país, la temática es en su mayoría religiosa. Algunas de las obras destacables, realizadas durante este periodo, son: la cúpula de la iglesia de la Profesa, pintada por Pelegrín Clavé, las cúpulas de los templos de San Fernando y de Santa Teresa de Juan Cordero y, más tarde, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, el mural *El Triunfo de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la*

¹ Adrián Villagómez Levre, "Tiempo de muralismo", en *San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, Memoria del Congreso Internacional de Muralismo (febrero de 1998), México, UNAM/IIE, 1999, p. 110.

ignorancia, del mismo pintor. Cabe destacar que en este periodo, la pintura al fresco había dejado de ser una práctica común entre los pintores de la ciudad, por esta razón, tanto Pelegrín Clave como Juan Cordero se valieron de otras técnicas (óleo y temple respectivamente) para la ejecución de sus murales.

Sin embargo, en diferentes estados del centro y norte del país la pintura mural continuó practicándose, su destino era, principalmente, la decoración de casas, iglesias y haciendas. Los ejemplos más conocidos de haciendas con obra mural son: La Noreña, en La Barca, Jalisco, Tetlapayac, en Apam, Hidalgo, La Huerta del Padre Navarro, en Aguascalientes, y la casa del pintor Xavier Guerrero en Coahuila. Los temas representados son en su mayoría costumbristas.

Los primeros proyectos murales del siglo XX son el punto de encuentro con una tradición que parecía perdida, pero que resurge renovada e inicia su propio camino con las ideas traídas de Europa por los jóvenes pintores mexicanos que completaron su formación en el extranjero y que conocieron, tanto los murales renacentistas, como la obra vanguardista de reciente factura. Sus experiencias se vieron reflejadas en los temas y en las soluciones que cada uno planteó teniendo como modelo un país devastado por diez años de lucha armada.

El Antiguo Colegio de San Ildefonso ha sido merecedor de numerosos estudios, no sólo por el valor histórico y arquitectónico del edificio, sino por albergar los primeros murales que representan temas vinculados a la historia y a la realidad nacional posrevolucionaria.

Los temas pintados en los muros de este recinto son variados, sin embargo, mi estudio se centra en dos murales de contenido histórico, que de diferente manera abordan el tema de la Conquista: *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* (1923), de Ramón Alva de la Canal, y *Masacre en el Templo Mayor* (1922), de Jean Charlot. Del análisis iconográfico, iconológico y formal de estos murales retomaré algunos elementos para fundamentar mi postura ante los argumentos de Nicola Coleby y Jorge Alberto Manrique, que considero, están fundamentados básicamente en aspectos teóricos.

Nicola Coleby, en su participación en el Congreso Internacional de Muralismo, señala a los primeros murales

...no como una manifestación de ruptura -y por lo tanto un arte que es el producto de la revolución-, sino como una evolución gradual de conceptos culturales que se modifican y a los cuales se da paulatinamente un cambio de énfasis en la medida que la primera

generación liberal, en el poder a partir de 1920, cede su poder a nuevas facciones.²

Por su parte, Jorge Alberto Manrique afirma:

...debe tenerse en cuenta que, pese a todo lo que el muralismo hubiera asimilado en sus principios de los movimientos artísticos de principios de siglo, y pese a su indudable sentido de renovación, no dejaba de constituir en su nacionalismo, en su reflexión histórica y a menudo en su pintoresquismo, la culminación de una vieja aspiración romántica (diferida y nunca antes alcanzada) del pensamiento del siglo XIX. Ese sentido de culminación de un planteamiento romántico viejo de un siglo comprometía su futuro; era en cierto modo un fin y no un principio.³

Mi trabajo tendrá como objetivo destacar los aportes técnicos y temáticos de los primeros murales pintados en San Ildefonso en el periodo en que José Vasconcelos fungió como secretario de Educación Pública, cargo que ocupó de octubre de 1921 a julio de 1924, y confrontar así los planteamientos de los autores citados, pues considero que en sus afirmaciones predomina el punto de vista histórico y se dejan de lado los aspectos técnicos y conceptuales.

² Nicola, Coleby, "El temprano muralismo posrevolucionario: ¿Ruptura o continuidad?", en *San Ildefonso... op. cit.*, p.15.

³ Jorge Alberto, Manrique, "La crisis del muralismo" en *Historia del Arte Mexicano*, tomo 14, México, SEP/Salvat, 1986, p, 2012.

La selección del mural de Jean Charlot se debe, a que contiene aportaciones muy valiosas al movimiento muralista mexicano, en primer lugar, porque éste aborda, con fecha muy temprana (1922), un tema histórico; en segundo lugar, porque utiliza la olvidada técnica al fresco, además de incluir otros elementos formales de interés, tales como el uso de aplicaciones metálicas en el muro, la combinación de diferentes técnicas pictóricas, el uso de texturas, etc., los cuales analizo detenidamente en el capítulo 3. El mural de Alva de la Canal (1923), por su parte, es también un mural con tema histórico que ofrece un punto de vista diferente e imprescindible al tema de la Conquista. La propuesta técnica y formal difiere radicalmente de la planteada por Jean Charlot.

La estructura de mi trabajo está organizada de la siguiente manera: el primer capítulo presenta un panorama general del ambiente económico, político y social que prevalecía cuando José Vasconcelos autorizó la decoración del Antiguo Colegio de San Ildefonso.⁴

El segundo capítulo proporciona información sobre la recuperación de la técnica tradicional de pintura mural: el fresco, además de estudiar la correspondencia de los primeros murales con las ideas vasconcelistas. El Tercer capítulo

⁴ José Vasconcelos se refiere a la pintura mural como un elemento decorativo, término muy empleado entre los modernistas.

contiene un análisis formal de dos de los murales que abordan el tema de la Conquista, resaltando el punto de vista de cada artista. A lo largo del capítulo se reúnen elementos para proponer que desde el punto de vista plástico el movimiento muralista mexicano inicia en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

CAPÍTULO 1. MÉXICO EN LOS AÑOS VEINTE

1.1 Lo que dejó la revolución

La revolución, que inició en 1910 con el propósito de acabar con el dictador Porfirio Díaz, con toda la descomposición social que él representaba, y que culminó en 1920 con la muerte de Venustiano Carranza, alcanzó su ideal con la promulgación de la Constitución de 1917, pero no fue sino hasta la llegada de Álvaro Obregón que los beneficios reales se dejaron sentir en el país.

Se calcula que tan sólo de 1914 a 1919 murieron un millón de mexicanos.¹ Una cuarta parte en los campos de batalla, frente a los pelotones de fusilamiento y colgados de los árboles, y las tres cuartas partes restantes a causa de la hambruna, el tifo y la influenza española, que asolaron al país durante años. Los Jinetes del Apocalipsis habían cabalgado al lado de las huestes revolucionarias. Al terminar la guerra, el bandolerismo y el pillaje asolaban al país. Las fuerzas del orden y los bandidos eran igualmente temidos. Miles de mexicanos huyeron a los Estados Unidos y el sector que más sufrió, como era de esperarse, fue el de los

¹ Jean Meyer, *La revolución mexicana*, México, Tusquets, 2004, p. 106.

campesinos y sus familias. Los beneficios de la revolución se dejaron esperar hasta la muerte de Carranza porque, Carranza, era en realidad el representante de la nueva burguesía en el poder.

El principio rector de la conducta del Primer Jefe de la revolución había sido el recurrente en la política nacional: un simple desplazamiento de hombres, más no de principios. Una sustitución de dirigentes, sin cambios profundos en la situación de la población.² Es simbólico que el asesinato de Zapata, auténtico representante de los campesinos mexicanos, fuera ejecutado durante el régimen carrancista, y lo es de igual manera el desagrado que mostró el presidente Carranza por algunos de los artículos contenidos en la Constitución de 1917 que beneficiaban, por lo menos en la letra, a los campesinos y obreros de México.³

No obstante esta situación, los revolucionarios de todas las facciones, incluido Carranza, trataron de mejorar las condiciones deplorables de vida del pueblo, ofreciéndole algunas pequeñas remuneraciones, como una reforma agraria parcial, con el propósito de mejorar sus condiciones de vida. En el fondo se trató más bien de una indulgencia a quienes

² Enrique Semo, *Interpretaciones de la revolución mexicana*, México, Nueva Imagen, 1988, p. 137.

³ Carlos Trejo, Lerdo de Tejada, *et. al.*, *Obregón: aspectos de su vida*, México, Ed. Cultura, 1935, p. 132.

habían aportado la mayor cantidad de muertos en la lucha armada.⁴

Llama la atención que algunos historiadores como Adolfo Gilly y Jean Meyer señalen 1920, año de la muerte de Carranza, como la fecha de término de la revolución y de la dictadura. Hasta este año, se empezaron a recoger los frutos de la lucha armada, que ya se había prolongado por diez largos años.

El carrancismo tuvo como propósito la lucha contra el usurpador Huerta y posteriormente la destrucción militar de Villa, objetivos que consiguió plenamente, sin embargo, a partir de la toma de posesión de Carranza como presidente y hasta su derrocamiento, hubo un descenso en la actividad revolucionaria, situación que no satisfizo a quienes esperaban que la revolución llevara a la práctica los beneficios esperados por el pueblo.

El carrancismo, como sistema político, se manifestó plenamente antirrevolucionario al final de sus días, cuando trató de imponer al ingeniero Ignacio Bonillas como presidente. Este hecho, que iba en contra de los principios revolucionarios, hubiera acabado con los logros de la revolución.⁵

⁴ Berta Ulloa, "Cartas de amor al pueblo", *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2000, p. 801

⁵ Jesús Romero Flores, *Anales históricos de la revolución mexicana*, T. III, México, *El Nacional*, 1939, p. 18.

En 1920 la situación económica del país dependía en gran medida del capital extranjero. Y aunque hubo desarrollo en las estructuras económicas existentes sobre todo en el sector de exportaciones (petróleo, industria metalúrgica y productos agrícolas), los beneficiarios eran siempre los dueños del capital. Esta situación hacía muy difícil la vida del pueblo.⁶

La situación política del país era igualmente deplorable. La opinión pública y la ley no contaban frente a la voluntad de los favoritos del presidente Carranza, de quien se decía, como se había dicho de Díaz: "El viejo no roba, pero deja robar".⁷ Las huelgas de los maestros y de los petroleros fueron reprimidas por el ejército. Se emplearon todos los métodos posibles en el fraude electoral y al final, como es sabido, se impuso un candidato presidencial, que estaría bajo la égida de Carranza, en la persona de Bonillas, situación que fue rechazada por la mayoría de los revolucionarios.⁸

Es notorio que, al final del régimen carrancista, la educación pública se encontrara hecha un desastre, en una época de franca decadencia, pues la educación pública era administrada por los ayuntamientos y no por el gobierno federal.

⁶ Jean Meyer, *op. cit.*, p. 129.

⁷ *Ibidem*, p.125.

⁸ *Loc. cit.*

Al margen de esta situación, se dio una gran movilización humana, que acrecentó el conocimiento que se tenía del país, dejando al descubierto su paisaje y las manifestaciones artísticas populares. Es notable lo que señala Siqueiros a este respecto, adolescente revolucionario, de espíritu sensible y crítico, que había abandonado la Escuela de Bellas Artes para incorporarse a la lucha armada, en defensa de las causas populares:

Se comprenderá que al hacer contacto en París con Diego Rivera, el motivo de mis charlas con él lo constituían todos los terroríficos exabruptos sobre la revolución mexicana; naturalmente, todo ello unido a los relatos de hechos trascendentes, como también de descripciones entusiastas particulares del paisaje mexicano, del hombre mexicano, de las artesanías mexicanas, etcétera. Juntos recordábamos el color particular, muy mexicano, de las vacas, por ejemplo, de los chivos, de los caballos. Nuestro paisaje era volcánico, el más telúrico del mundo. Ahí los volcanes aparecen en las mañanas y cuando nadie lo espera... y eso que por entonces aún no brotaba el Parícutín.⁹

De igual manera, como lo señala Ida Rodríguez Prampolini:

La revolución de 1910... propició cambios fundamentales, modificó el rumbo del país y aunque fue disparadero de nuevas contradicciones,

⁹ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, p. 156.

despertó el anhelo y la reivindicación de las clases más desposeídas. A pesar de no haberse alcanzado la plenitud de los derechos elementales de una gran parte de la población, la revolución dio una movilidad social que antes de ella era imposible imaginar.¹⁰

En este tenor de cosas, la guerra revolucionaria había conseguido no sólo la desarticulación económica, política y social, sino la clara manifestación de la diversidad nacional en prácticamente todos sus ámbitos. La revolución había sido el detonante que marcaría un nuevo rumbo en el funcionamiento del país, y esto debido a una población pujante, y a algunos líderes honestos, porque el principio de toda burguesía es mantener a la sociedad estática, siguiendo la premisa lampedusiana que propone cambiar para que nada cambie, con el propósito de no perder los privilegios alcanzados, en contubernio con los hombres del poder.¹¹

1.2 Álvaro Obregón, presidente

El general Obregón hizo su entrada triunfal a la ciudad de México el día domingo ocho de mayo de 1920, después de haber

¹⁰ Ida Rodríguez Prampolini, "Las artes visuales en México, 1910-1985", *México 75 años de revolución IV*, México, FCE/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1988, p. 305.

¹¹ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, México, CIESAS, 1994, p. 173.

escapado audazmente de los esbirros de Carranza. El regreso se dio en medio del más sincero y espontáneo regocijo ya que el pueblo, en su inmensa mayoría era, de corazón, obregonista, y vislumbraba que ahora sí un auténtico representante del pueblo llegaría al poder. Después del interinato de don Adolfo de la Huerta, el general Álvaro Obregón, ungido por el voto popular, inició su gobierno el primero de diciembre de 1920.¹²

Efectivamente, si hasta entonces se había tratado de una revolución burguesa, el general Obregón representaba dignamente al pueblo de México, sobre todo por su origen y por el gran prestigio militar que acompañaba al único general mexicano invicto, y se esperaba que los frutos de la revolución llegaran a la inmensa mayoría del pueblo. Posiblemente su destino era ser caudillo, como lo sugiere José Rubén Romero en la semblanza que de él hace.¹³ Alvarito, como la mayoría de los niños mexicanos de esos tiempos, que crecían jugando sobre la tierra, bajo los truenos del temporal, viendo brotar en las mañanas las matitas de maíz, cubiertas de rocío, a la tierna edad de seis años le contestó a un indio mayo, al verlo éste enfrascado en la fabricación de una espada de palo, sobre el propósito de su tarea: "Hago

¹² Jesús Romero Flores, *op. cit.*, p.29.

¹³ José Rubén Romero, "Álvaro Obregón" en *Obregón: aspectos de su vida*, *op. cit.*, p. 6.

una espada para defenderte" -fue la respuesta de Alvarito. Los éxitos militares vinieron después, incluyendo la destrucción de la temible División del Norte. Aunque el general Obregón no fue el mismo al terminar su periodo en la presidencia, cuando ya se forjaba la leyenda negra que sobre él pesa, sobre todo por su reelección presidencial en 1928, los cañonazos de cincuenta mil pesos que ningún general resiste, una de sus muchas frases célebres, la destrucción del pueblo yaqui, "esa vergüenza de Sonora", que tanto lo había apoyado en su lucha y la multitud de asesinatos a los que se encontró ligado,¹⁴ su fama de caudillo quedó para siempre.

Se puede decir, sin exagerar, como afirma Jean Meyer,¹⁵ que los tres primeros años del gobierno de Obregón fueron felices y que el presidente colmaba las esperanzas del pueblo, pues se trataba de un hombre inteligente, afable, a quien le importaba, sobre todo, el dolor de la gente y hacía todo lo que se encontraba en sus manos para remediar su sufrimiento. Sus inquietudes sociales se remontan, por lo menos, al año de 1914, fecha en la que se conformó el grupo llamado la Confederación Revolucionaria. El general Obregón convino con el grupo el desarrollo de los principios de un movimiento social capaz de crear una nueva patria, basado en

¹⁴ Jean Meyer, *op. cit.*, pp. 148 y 146.

¹⁵ *Ibidem*, p. 145.

las necesidades del país.¹⁶ Estos ideales se cristalizaron en *El Manifiesto de Nogales*, en el cual Obregón se postulaba para la presidencia de México. El Dr. Atl señala:

En el manifiesto cristalizaba definitivamente el criterio de Obregón en los asuntos políticos, sociales y económicos. Su publicación causó grande alarma en el elemento conservador de Méjico (sic), pero la enorme mayoría del país lo recibió con júbilo. El manifiesto señalaba una nueva ruta.

El momento había llegado para que el militar se convirtiese en estadista. Cuando asumió la presidencia se llevaron a cabo muchas de las reformas prometidas y se realizaron aquellas que las inmediatas necesidades sociales de la nación exigían.¹⁷

Los ministros de su gobierno, por su parte, desempeñaban un trabajo honesto y encarnizado. Durante la presidencia de Álvaro Obregón se llevó a cabo la reforma agraria. El resultado de las dotaciones y restituciones ejidales durante su gobierno habla por sí mismo: en el transcurso de cuatro años fueron devueltos a los pueblos, o dotados en su caso, de 3 244 000 hectáreas. Existía el propósito de que no hubiera hombres sin tierras y tierras sin hombres, por lo que la tendencia de Obregón no se detuvo en la dotación y restitución de ejidos sino que, además, otorgó capacidad a

¹⁶ Dr. Atl, "Obregón y el principio de la renovación social", en *Obregón: aspectos de su vida*, op. cit., p. 67.

¹⁷ *Ibidem*, p. 85.

todo mexicano mayor de 18 años para adquirir, cuando quisiera dedicarse a la agricultura, terrenos nacionales de riego o de temporal, dando aviso a la Secretaría de Fomento, con derecho a solicitar el título de propiedad sobre la tierra ocupada después de dos años de trabajarla.¹⁸

En esos años hubo prosperidad económica. A pesar de la crisis mundial de la posguerra, y de la gran cantidad de trabajadores mexicanos devueltos de los Estado Unidos, que se quedaron sin trabajo y se reintegraron al país, no obstante la caída de los precios de las materias primas, México tenía una economía saludable. Las exportaciones de plata cayeron, pero el petróleo rompió todas las marcas de producción. En 1922, México produjo el 26% del petróleo mundial.¹⁹

El general Obregón se rodeó de hombres jóvenes y talentosos, muchos de ellos civiles, para poder llevar a cabo su obra y de esta manera "liberar al país de sus libertadores", es decir, de los ex revolucionarios militares, de quienes afirmaba que eran los peores enemigos del pueblo, por las tropelías que cometían y por su ambición desmedida, siempre en detrimento de la nación. Estas personas ayudaron al general Obregón a realizar su tarea, que no fue fácil. Entre ellos destaca la figura de José Vasconcelos.

¹⁸ Jesús Romero Flores, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ Jean Meyer, *op. cit.*, p. 137.

A los 38 años, José Vasconcelos recibió, del general Obregón, un cheque en blanco para hacerse cargo de la instrucción pública.

Hijo de funcionarios, surgido de la clase media provinciana que vivía difícilmente bajo el porfiriato, fue maderista desde un principio y enemigo de Victoriano Huerta. José Vasconcelos vivía exiliado en Estados Unidos cuando fue llamado por el general Obregón para unirse a la causa revolucionaria, dejando, con su obra, una profunda huella en la educación pública nacional.

Obregón despertó a la masa mexicana y la organizó, como antes la había organizado durante la contienda armada. La lucha que al frente de las masas obreras y campesinas libró para la consecución de sus ideales tuvo serias dificultades, pues el enemigo estaba representado por los acaudalados y los poderosos terratenientes cuyos intereses se vieron afectados profundamente. En este grupo también se encontraba el clero, controlado hasta entonces, pero apoyando a los contrarrevolucionarios.

La situación cambió a mediados de 1923, cuando el general Obregón, sin tomar en cuenta la opinión popular, impuso al general Plutarco Elías Calles como su sucesor a la presidencia. En esa época la presidencia duraba únicamente cuatro años y era imposible la reelección, tal y como había

sido consagrado por la revolución maderista. Para mantenerse en forma oculta en el poder, Obregón escogió a Calles, en esos días ministro del interior, como su sucesor. Al parecer, desde esos tiempos tenía el proyecto de regresar a la presidencia tras los cuatro años del gobierno de Calles, retomando así la combinación utilizada por Porfirio Díaz con el general Manuel González.²⁰ La falta de popularidad de Calles, hombre poco conocido fuera de los círculos políticos, sólo podía servirle para preparar un retorno triunfal en 1928, con el desenlace conocido, de un periodo más, pero esta vez de seis años, truncado por las balas de León Toral, en La Bombilla.

1.3 Propuesta educativa posrevolucionaria

Uno de los aspectos más destacables durante la presidencia de Álvaro Obregón fue la creación de la Secretaría de Educación Pública, institución que se propuso, principalmente, resolver el rezago educativo y el analfabetismo que prevalecía en esos años.

La designación de José Vasconcelos como secretario de Educación tuvo gran importancia: "el primer mérito de

²⁰ *Ibidem*, p. 146.

Vasconcelos es haber dado vida y coherencia a lo que hasta entonces no habían sido sino veleidades imprecisas, creaciones efímeras y oportunistas, política elitista y vuelta hacia el pasado".²¹ Su labor se encaminó a materializar su proyecto estético dándole un carácter social y popular. Durante su gestión se puso gran empeño en el desarrollo "de valores y quehaceres de tipo espiritual. Éstos se referían fundamentalmente al estímulo de los sentidos, la sensibilidad y la moral; en otras palabras: al arte y a la cultura".²² La pintura mural formó parte de esa orientación.

El origen de las ideas de Vasconcelos se gestaron antes de la revolución, cuando era miembro del Ateneo de la Juventud, grupo de jóvenes intelectuales fundado en 1909 y desintegrado en 1913.

El proyecto ateneísta combinaba algunos aspectos del modernismo y del positivismo: del modernismo, retomaba los valores clásicos en los que se reconocía el valor abstracto del arte y la belleza y, del positivismo, los programas educativos que fomentaban la consolidación del espíritu nacional, pero a través de aspectos culturales, y no de intereses políticos o económicos. El objetivo final era la

²¹ Claud Fell, *José Vasconcelos: los años del águila 1920-1925, Educación, cultura e Iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM/IIH, 1989, p. 395.

²² Ricardo Pérez Montfort, "Muralismo y nacionalismo popular 1920-1930", en Congreso Internacional de Muralismo, *op. cit*, p.177

renovación de ideas que llevarían a la población a un estado espiritual superior.

Durante el porfiriato se adoptó el discurso positivista para "legitimar la creciente subordinación de todos los sectores sociales a la élite dominante que se dio en el proceso de centralización del poder".²³ En este periodo se sustituyó la religión por la ciencia y se aprovechó la injerencia de los Científicos que apoyaban a Díaz para justificar, con teorías darwinistas la dictadura. El auge económico que vivió el país con la construcción de los ferrocarriles, el desarrollo de la industria y la apertura a la inversión extranjera afianzaron la adhesión de la élite beneficiada a la doctrina positivista.

El Ateneo de la Juventud surgió en oposición a la filosofía positivista, la cual privilegiaba los aspectos político-económicos económicos y descalificaba los culturales.

Durante el porfiriato, las áreas de conocimiento no racionalistas (y por lo tanto inasimilables a la interpretación que hacía del positivismo una ideología que legitimaba únicamente el progreso

²³ Nicola Coleby, *La construcción de una estética: El ateneo de la juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924, México*, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 1985, p.15

material en la sociedad) fueron paulatinamente eliminadas o restringidas, tal fue el caso de las humanidades.²⁴

Esta preferencia por la ciencia desalentó el desarrollo del arte, el cual quedó en esos años al servicio del Estado.²⁵ Por este motivo "se imponía un primer paso: había que superar el positivismo, esa 'filosofía primitiva y provinciana con pretensiones de universalismo, porque representaba el poderío material de una raza de comerciantes, antimística, antiheroica y antirreligiosa".²⁶

Los ateneístas consideraban la cultura como un aspecto fundamental en la consolidación de la identidad nacional. Su propuesta partía de la creación de un nuevo humanismo que exaltara la cultura clásica como base moral e intelectual.

Cuando Vasconcelos se hizo cargo de la Secretaria de Educación Pública se alejó del materialismo positivista y retomó la propuesta ateneísta. Centró su interés en la parte espiritual de la educación, señaló como sus principales objetivos la difusión de la cultura, la impartición de la enseñanza técnica e industrial y sobre todo, la orientación del nacionalismo espiritual a través del arte. La SEP, en esos años, contó con un amplio presupuesto que le permitió

²⁴ *Ibidem*, p.18

²⁵ Tomás Pérez Vejo, "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes", en *Historia y Grafía* núm. 16, México, Universidad Iberoamericana, 2001, p. 97

²⁶ Claude Fell, *op. cit.*, p. 368.

destinar recursos a las 5 áreas en que estaba dividida: Bibliotecas, Bellas Artes, Escolar, Alfabetización y Enseñanza Indígena. Los logros en este periodo se hicieron evidentes al incrementarse en un 50% el número de escuelas activas al crearse escuelas técnicas que permitieron resolver en corto plazo las necesidades de la población al reducirse el analfabetismo a través de las campañas de maestros misioneros y al establecerse numerosas bibliotecas públicas en áreas marginadas, etcétera.²⁷

Son innegables los logros de Vasconcelos en este periodo, sin embargo, su propuesta cultural se orientaba en dos direcciones, y aunque "se preocupaba principalmente por la educación de los sectores populares, no intentaba educarles por medio de propuestas populares en lo que podría haber sido la construcción de una nueva definición de cultura".²⁸ Francisco Reyes Palma resume en el siguiente párrafo las dos vertientes que siguió Vasconcelos en la SEP: "desde 1920 convivieron dos tendencias en el proyecto de educación popular: las que tendían a la democratización cultural, centradas en la enseñanza y la difusión masiva; y las que reforzaban una actitud consagratoria del arte",²⁹ marcando una mayor preferencia por la segunda.

²⁷ Nicola Coleby, *La construcción...*, op. cit., p.58.

²⁸ *Ibidem*, p. 56

²⁹ Francisco Reyes Palma citado en Nicola Coleby, *La construcción...*, op. cit., p. 57.

La preferencia hispanista en la concepción cultural de Vasconcelos establecía un paralelismo con la importancia que para los modernistas tuvo la cultura griega. La presencia indígena proporcionaba un toque primitivo, espontáneo e intuitivo a la esencia de la cultura mexicana, sin embargo, el elemento primordial era el español.³⁰

El programa educativo de Vasconcelos se basaba en una filosofía ideal, cuando las necesidades que planteaba el momento histórico posrevolucionario eran reales.³¹ En 1923 Vasconcelos le dirige una carta a Alfonso Reyes en la que muestra el cambio de rumbo que tomaría su proyecto: "tenemos necesidades de suma urgencia como la construcción de edificios escolares etc., que nos obligan a cerrar los ojos por muchos años a todo lo llamado cultura superior, para poder sentar las bases de una verdadera cultura que tenga raíces en la masa de la población".³² De esta manera, Vasconcelos adopta una serie de planes educativos provenientes de diferentes lugares

... estuvo inspirado en algunas propuesta de los revolucionarios soviéticos, como Anatoli Lunacharsky, comisario del pueblo para la instrucción pública (URSS), y Máximo Gorky, que impulsaron el desarrollo de un arte público, festivales de cultura al aire libre y

³⁰ *Ibidem*, p. 29

³¹ *Ibidem*, p. 15

³² *Ibidem*, p. 57

un sistema de educación popular apoyado en un vasto plan editorial y de bibliotecas. También Vasconcelos recogió la iniciativa norteamericana de campañas alfabetizadoras y de bibliotecas públicas; sin embargo, el elemento que mayormente conformó el plan fue la acción evangelizadora del siglo XVI, transformada en mística revolucionaria... La propuesta vasconceliana una dirección centralizada sobre el conjunto de las instituciones educativas del país. Así, conforme el Estado multiplicaba el número de escuelas, ampliaba su esfera de penetración ideológica a escala nacional. De esta manera la escuela se convirtió en el centro difusor de una nueva concepción de la realidad: la ideología de la revolución mexicana.³³

Con sus fallas y aciertos, es ampliamente reconocido el valor del proyecto vasconcelista, impulsor de la educación nacional, en uno de los periodos más difíciles de la historia.

³³ Francisco Reyes Palma, *Historia social de la educación artística en México* (Notas y documentos), México, Coordinación del Centro General de Educación Artística/INBA/SEP, 1981, pp. 9 y 10.

CAPÍTULO 2. LOS MURALES DEL ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO (1921-1923)

2.1 Aproximación histórica del Antiguo Colegio de San Ildefonso

Empezaré por dar algunos datos sobre el edificio de San Ildefonso, el cual ha estado vinculado fuertemente, desde sus orígenes, con la educación. La pintura mural que alberga fue, en su tiempo, parte de ese objetivo.

La construcción del inmueble actual se realizó de 1739 a 1749, funcionó como colegio jesuita hasta 1767, año en el que la orden fue expulsada de la Nueva España. El edificio fue utilizado como cuartel hasta finales del siglo XVIII, cuando retomó su papel de colegio jesuita. Con la Independencia, el Colegio se convirtió en un bien nacional, cambiando su nombre de Real Colegio de San Ildefonso a Colegio Nacional de San Ildefonso. En

1867, durante el gobierno de Benito Juárez, adoptó el nombre de Escuela Nacional Preparatoria; su primer director fue Gabino Barrera. Durante su estancia en la Preparatoria, éste encargó a Juan Cordero la realización del "primer mural

laico".¹ En 1910 la Preparatoria se integró a la Universidad, posteriormente a la Secretaría de Educación Pública y, finalmente, en 1929, año en el que la Universidad Nacional adquirió la autonomía, el edificio de la Escuela Nacional Preparatoria pasó a formar parte del patrimonio universitario.

En 1978 el edificio dejó de ser Preparatoria, cerró sus puertas hasta 1992, fecha en la que fue remodelado y acondicionado como museo.²

El mural pintado al temple por Juan Cordero en 1874³ tuvo una estancia muy corta en el edificio. Ocupaba el espacio que actualmente tiene el vitral del segundo descanso de la escalera. El tema del mural enfatizaba las ideas porfiristas: el desarrollo de la ciencia y la industria sobre la religión, además de las propuestas filosóficas de Augusto Comte. En el título del mural queda manifiesto su contenido: *Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia.*

¹ Elisa García Barragán, *El pintor Juan Cordero: los días y las obras*, México, UNAM, 1984, p.54.

² Los datos fueron obtenidos de Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México.

³ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920-1925*, México, Domés, p. 137

Actualmente sólo se conservan algunas imágenes de la obra de Cordero, pues "en 1900, el entonces director de la Escuela Preparatoria, Vidal de Castañeda y Nájera, mandó borrar el mural".⁴ Se colocó en su lugar, abriendo un rectángulo en la pared, el vitral traído de Alemania *La Bienvenida*. El modelo del vitral lo seleccionó el director de la Preparatoria de un catálogo de la casa Zettler de Munich.⁵ En el vitral se representa a una mujer con las manos extendidas en actitud de dar acogida al visitante.

Transcurrieron algunos años para que se intentara nuevamente decorar los muros de la Preparatoria. Esto fue en 1910, antes de que diera inicio la revolución. Este proyecto, encabezado por, el Dr. Atl, reunió a un grupo de pintores que se denominaba Círculo Artístico. Al dar inicio la revolución, los pintores ya tenían listos andamios y herramientas para comenzar la obra, sin embargo, todo se canceló. Al respecto, refiere Orozco: "había pánico y nuestros proyectos quedaron arruinados o pospuestos".⁶

Al imaginar el destino que hubiera tenido este temprano inicio de la pintura mural, sin la revolución de por medio, Antonio Rodríguez señala: "La revolución, que dispersó a los

⁴ Elisa García Barragán, *El pintor Juan Cordero...*, op. cit, p.54

⁵ *Guía de murales del Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, UNAM, 1994, p. 59.

⁶ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas; historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970. p. 145

integrantes del Círculo, les salvó de lo que pudo haber sido un paso en falso, sin trascendencia".⁷

La importancia que le confiere Antonio Rodríguez a la revolución como condicionante de la temática muralística dista mucho de lo expresado por la investigadora Nicola Coleby en su participación en el IX Congreso Internacional de Muralismo. En su estudio señala que los primeros murales no son, ni producto de la revolución, ni manifestación de ruptura.⁸

Mi opinión, ante estos dos puntos de vista contrapuestos, coincide con la de Antonio Rodríguez, para mí, la revolución fue el motor temático del muralismo, sin ella, se hubiera seguido con los esquemas de representación importados de Europa, evadiendo la búsqueda de una expresión propia que reflejara el sentir nacional.

Algunos de los antecedentes del muralismo, considerando solamente la temática, nos remiten al proyecto realizado por Saturnino Herrán en 1914. Las ideas que dejó asentadas en aquellos dibujos fueron retomadas más tarde por otros pintores como Rivera, Orozco, Chávez Morado, Tamayo, González Camarena, etc. Se trataba de un proyecto para la decoración de un friso en el Teatro Nacional. Su título era *Nuestros*

⁷ *Ibidem*, p. 166.

⁸ Nicola Coleby, "El temprano muralismo posrevolucionario...", *op. cit.*, p. 15.

Dioses. En los dibujos aparecían los dioses indígenas y el dios español, mezclados, representando, al estilo de la tradición académica, el sincretismo de las dos culturas.⁹

El baile de la revolución, de Francisco Goitia, es el cuadro más temprano que aborda un tema revolucionario. Fue realizado en 1916, "con él, Francisco Goitia se adelanta en más de cinco años al movimiento que Diego Rivera y sus compañeros iniciaron, ya en firme y con objetivos concretos, entre 1921 y 1922".¹⁰

Por otro lado, el investigador Jorge Alberto Manrique señala, en *Historia del arte mexicano*, que las ideas representadas en el muralismo corresponden de mejor manera con el pensamiento del siglo XIX.¹¹ Sin embargo, desde el punto de vista plástico el muralismo es un movimiento que se origina en el siglo XX, los elementos formales que lo constituyen así como los temas que trata reflejan el momento histórico que lo vio nacer.

La controversia en torno al origen del muralismo queda expresada en el siguiente párrafo escrito por Antonio Rodríguez:

Unos dicen que el de Orozco y del Dr. Atl, al pretender pintar muros, en 1910; otros dicen que el de Saturnino Herrán, al dibujar

⁹ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas...*, op. cit., p. 148

¹⁰ *Ibidem*, p. 147.

¹¹ Jorge Alberto, Manrique, "La crisis...", op. cit., p. 2012

los bocetos para su mural frustrado con el tema de *Nuestros Dioses*. En realidad, existen muchas versiones acerca de cuándo y cómo se inició la pintura contemporánea en México: que si en 1910, que si en 1911, que si en 1916...

Unos piensan en Orozco, otros en Goitia, los demás en Diego Rivera. De hecho, ninguna de esas versiones es exacta, y al mismo tiempo, todas lo son.¹²

Lo que es indudable es el papel protagónico de José Vasconcelos en el inicio del muralismo. Él brindó, a los pintores, la posibilidad de experimentar y más tarde definir lo que sería el movimiento artístico más importante del siglo XX.

2.2 La idea de José Vasconcelos para la decoración de los muros

En 1920 Vasconcelos fue nombrado rector de la Universidad y, más tarde, secretario de Educación, cargo que ocupó hasta 1924. Durante este periodo el arte tuvo un gran impulso. Vasconcelos trató de reivindicar la cultura del pueblo mexicano, exaltando sus orígenes; en esta tarea asignó a los artistas un papel preponderante. En su libro *Pitágoras*,

¹² Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 150

publicado en Nueva York en 1916, son manifiestas estas ideas: "Vasconcelos percibía el arte como una fuerza edificante y al artista en el papel de profeta que había caracterizado tanto a los modernistas como a los ateneístas. La premisa fundamental de su libro fue su propuesta de una sociedad "estética" en lugar de una sociedad regida por la política".¹³ En otro de sus libros, *Estudios indostánicos*, escrito en 1919, aborda temas filosóficos que exaltan ideas espirituales, que se verán reflejadas en los encargos murales hechos a Roberto Montenegro, Diego Rivera y especialmente a Orozco.¹⁴

En su primer discurso como rector se refirió a la educación como redentora del pueblo, y anunció los esfuerzos que se efectuarían por llevar la educación a todos los lugares del país. Para Vasconcelos el arte tenía que ser autónomo y carente de contenido político, su único fin debería ser el estético. La mayor parte de sus ideas se consolidaron cuando era miembro del Ateneo de la Juventud. Sus miembros más destacados fueron Antonio Caso, Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña. Sus intereses se centraban en la educación generalizada, en la difusión del conocimiento y en la consolidación de una cultura nacional.

¹³ Nicola, Coleby, "El temprano muralismo posrevolucionario...", *op. cit.*, p.25.

¹⁴ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, t. IV, México, UNAM/IIE, 2001, p. 201

Durante el periodo de Vasconcelos en la SEP el arte popular y las culturas indostánicas cobraron gran importancia; representaban un camino para acceder al arte culto, reivindicador de los valores nacionales.

El interés de Vasconcelos en las culturas indostánicas fue principalmente por sus formas de conocimiento no-científicas, basadas en el misticismo y en uso de símbolos... Rogó a los artistas que aprovecharan la estética europea, pero que la ligaran a sus propios ambientes y tradiciones, sin caer en el "exotismo".¹⁵

Para poner en práctica parte de su proyecto educativo, José Vasconcelos hizo llamar a un grupo de artistas, (algunos de ellos estaban en el extranjero, como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros) y seleccionó algunos espacios públicos, como la misma Preparatoria y el ex convento de San Pedro y San Pablo. El carácter de este nuevo movimiento debía ser monumental y con fines didácticos, reflejo de la importancia asignada a la educación y también como una manera de justificar la recién creada Secretaria de Educación Pública.

2.3 Los primeros murales, los autores y sus temas¹⁶

¹⁵ Nicola Coleby, *San Ildefonso...*, p. 26.

¹⁶ Los murales que se mencionan en este apartado corresponden a los primeros trabajos de cada pintor. En el caso de Orozco solo se considera *La maternidad*.

Cuando José Vasconcelos tomó el cargo como secretario de Educación Pública (octubre de 1921), mandó llamar a dos pintores para la decoración de los muros del ex convento de San Pedro y San Pablo: Gerardo Murillo, el Dr. Atl y Roberto Montenegro. El lugar, que durante la revolución fungió como cuartel militar, se convertiría en la Sala de Discusiones Libres de una construcción anexa a la Escuela Nacional Preparatoria. Ahí, Gerardo Murillo se encargaría de pintar los pasillos y Montenegro, el claustro. "En 1921, al iniciarse la decoración de los edificios, no se tenía una idea clara del tipo de pintura que se estaba generando; ni patrocinadores, ni artistas, ni críticos y periodistas se referían a estas decoraciones por el nombre de "muralismo mexicano".¹⁷

Una vez terminados los murales del ex convento de San Pedro y San Pablo, y a pesar de la afinidad que existía entre Vasconcelos y los pintores, su obra fue recibida con desagrado; los murales ofrecían una serie de desnudos que no correspondían a la solicitud del ministro de Educación, por lo que fueron modificados casi de inmediato. El cambio consistió básicamente en vestir las figuras. Más tarde, la sección pintada por el Dr. Atl fue destruida y el mural

¹⁷ Esther Acevedo, *et al.*, *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana/CONAFE, 1984, p.5.

pintado por Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, quedó prácticamente irreconocible después de ser intervenido en 1944, a tal punto, que el pintor se negó a reconocerlo.¹⁸

A pesar de esta experiencia, Roberto Montenegro fue solicitado nuevamente en 1923 para decorar, en la Secretaría de Educación Pública dos salones y el despacho de Vasconcelos. Esta vez, los murales de Montenegro, *La sabiduría* y *La poesía*, pintados a la encáustica en el despacho del Secretario, y los óleos, *La familia rural* y *Alegoría del mundo indígena*, pintados sobre bastidores, se ajustaron totalmente a las demandas del secretario.¹⁹ En ellos es evidente su carácter decorativo. La formación europea del pintor se manifiesta en las representaciones estilizadas, los elementos iconográficos empleados y el uso del color, además de la representación de temas alegóricos, propios del modernismo. Nicola Coleby considera que *El árbol de la vida*, primer mural de Montenegro "es importante, porque indica el marco teórico en que Vasconcelos basó los futuros encargos murales".²⁰

El tema representado en *La creación*, primer obra mural de Diego Rivera en el Anfiteatro Simón Bolívar de la

¹⁸ Julieta Ortiz Gaytán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, p.64

¹⁹ Julieta Ortiz Gaytán, *Ibidem.*, p.69

²⁰ Nicola Coleby, "El temprano muralismo posrevolucionario...", *op. cit.*, p. 29.

Preparatoria, alude al momento primigenio. En él confluyen varias corrientes filosóficas:

En la parte superior está un círculo azul, la Luz Única o Energía Primitiva, de la que salen tres rayos "que se objetivan en tres manos". Al centro está, con los brazos abiertos, el Hombre o Pantocrator que surge del árbol de la vida, cuyo rostro es un autorretrato de Rivera. A los lados del nicho, en las partes bajas dos desnudos que representan los dos principios en que se divide el árbol de la vida: varón y hembra. Arriba del principio masculino las figuras alegóricas son: el Conocimiento, la Fábula, la Poesía Erótica, la Tradición y la Tragedia; más arriba están la Prudencia, la Justicia, la Fuerza y la Continencia; en un tercer nivel, tocando la bóveda y el círculo de la Luz, la Ciencia.

En el otro lado, sobre el desnudo femenino,, las alegorías son la Danza, la Música, el Canto y la Comedia, sobre las que están las Tres Virtudes Teologales: Caridad, Esperanza y Fe, y haciendo simetría con la ciencia, la Sabiduría.²¹

El mural de Diego Rivera es un mural muy equilibrado, en términos de color y de pesos visuales. Es destacable en este mural la inclusión de diferentes fenotipos de mujeres mexicanas, algunas con atavíos propios.

Los murales de Montenegro y Rivera (*El árbol de la vida* y *La creación*), tienen algunas características en común; algunas de ellas asociadas al pensamiento vasconceliano:

²¹ Jorge Alberto Manrique, *Una visión...*, op. cit., p.202

ambos fueron pintados al encausto, son representaciones de temas mitológicos, las figuras que aparecen en los murales son estáticas, sus composiciones son simétricas y no utilizan perspectiva. Su contenido no representa todavía los temas revolucionarios de la obra mural posterior, es decir, obras comprometidas socialmente con la realidad nacional. A propósito de ello, Nicola Coleby sostiene: "...la iconografía y en muchos casos el estilo de los más tempranos murales forman un notable contraste con estos rasgos generales que la historiografía tradicional presentó como las características unificadoras del muralismo".²²

También, en el año de 1922, Orozco inició sus murales en el corredor del primer piso de la Preparatoria. De los cuatro primeros frescos pintados por Orozco sólo se conserva uno, *La maternidad*. Los demás fueron destruidos en 1926 y vueltos a pintar por el mismo Orozco. El tema general de los murales era *Los dones que recibe el hombre de la naturaleza*. Esta sección de murales se relaciona "con esa línea de pensamiento teosófico y esotérico".²³

En el espacio de la escalera, en el Patio Chico de San Ildefonso, Siqueiros pintó, al encausto, su primer mural *Los*

²² Nicola Coleby, "El temprano muralismo posrevolucionario...", *op. cit.*, p. 17.

²³ Jorge Alberto Manrique, *Una visión...*, p. 204.

elementos, y al igual que los anteriores, era una alegoría de un tema ajeno a la realidad nacional.

Al centro aparece una mujer suspendida en el aire (mujer-ángel), que representa la humanidad; en su derredor los símbolos de los elementos, que Siqueiros inventa en un esfuerzo por alejarse de la simbología tradicional: el fuego son unas formas geométricas, supuestamente flameantes, el aire unas hélices, el agua unos caracoles y la tierra " con dos como huesos gigantes de alguna fruta, preconcebidamente de origen tropical", según su propio testimonio. La composición de *Los elementos* es extraordinariamente rígida y simétrica, con un claro sentido decorativo propiciado por el propio tema.²⁴

En 1922 fueron contratados, como ayudantes, un grupo de pintores pertenecientes a la Academia de San Carlos, entre ellos estaban: Fermín Revueltas, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Xavier Guerrero, Emilio García Cahero, Carlos Mérida y Amado de la Cueva. En un principio colaboraron en el mural de Diego Rivera, sin embargo, algunos de ellos solicitaron un espacio para emprender su trabajo individual, tal es el caso de Fermín Revueltas, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal y Jean Charlot. Los murales de estos dos últimos los analizaré ampliamente en el capítulo 3.

²⁴ *Ibidem*, p. 205.

El mural pintado por Fermín Revueltas, a la encáustica, se encuentra en el muro izquierdo de la entrada principal; lleva por título *Alegoría de la virgen de Guadalupe*, el mural

...presenta una escena de la vida mexicana. Como motivo principal aparece la Virgen de Guadalupe, mostrando un aspecto más humano en relación a la iconografía tradicional: su expresión es dolorosa y viste a la usanza del pueblo. Abajo, un grupo de personas con rasgos autóctonos nos remiten a actividades cotidianas.²⁵

Revueltas pinta su mural usando colores puros, a la manera del arte popular; las figuras son compactas, alejadas de las influencias modernistas, más cercanas al fenotipo mexicano. La Virgen de Revueltas,

...por sus rasgos faciales, es la recreación de una mujer del pueblo. En vez de la expresión dulce de santa y de augusta de "reina" que desde los cielos perdona los pecados, la Virgen de Revueltas tiene la expresión dramática de una mujer, quizás madre de un obrero o de un campesino, que sufre y, en lugar del resplandor que, en forma de concha irradiante, envuelve a la milagrosa Virgen de Guadalupe, la "señora" de Revueltas está envuelta en un mantón, a modo de rebozo, que la humaniza todavía más.²⁶

²⁵ *Guía de murales del Colegio de San Ildefonso, México, UNAM, p. 67.*

²⁶ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas...*, *op. cit.*, p. 167.

El mural aborda un tema que estaba muy presente en los primeros muralistas: las manifestaciones religiosas populares. En San Ildefonso son varios los pintores que de diferente manera lo tratan. Otro de ellos es Fernando Leal, quien pintó en la escalera que lleva al tercer piso del edificio, el mural que tiene por título *La fiesta del señor de Chalma*. Se trata de un mural que, al igual que el de Fermín Revueltas, fue realizado al encausto; en el mural Leal ofrece una mirada crítica a la "la persistencia de la idolatría indígena, a través de los ritos católicos..."²⁷

La pintura recrea una procesión, que tiene como elemento principal un Cristo negro, el cual no es propio de Chalma,²⁸ pero representa de forma muy acertada este tipo de festividades. El Cristo está situado en el extremo izquierdo de la composición, y si no fuera porque en él confluyen todas las líneas que estructuran la composición, este elemento se perdería, ante la importancia conferida a los personajes del primer plano, los cuales por un lado, ofrecen flores y alimentos a la imagen, por otro, avanzan bailando según lo establece la tradición del festejo de la imagen y algunos otros observan, dirigiendo sus miradas a los espectadores.

En estos murales se observa un marcado cambio: se abandonan los temas modernistas y "es evidente la

²⁷ Jean Charlot, *El renacimiento...*, op. cit., p.200

²⁸ *Guía de murales del Colegio de San Ildefonso*, op, cit., p.56.

incorporación de nuevas ideas culturales distintas de las de Vasconcelos”,²⁹ producto de la marcada afinidad ideológica de algunos de los pintores con las ideas comunistas y socialistas que se introdujeron en el país. La creación de sindicatos y el compromiso social de los artistas serán determinantes en el cambio de la temática muralística.

2.4 Las técnicas empleadas

En los primeros murales de San Ildefonso se recurrió a las técnicas más antiguas de pintura mural: el encausto y el fresco. A pesar de que en 1922 las técnicas eran desconocidas para los pintores mexicanos, fueron utilizadas con éxito en la Preparatoria; para ello se recurrió a numerosas fuentes, hasta encontrar una fórmula que combinara sustancias accesibles, equivalentes a las originales.

El encausto y el fresco son técnicas de difícil ejecución; se realizan por jornadas de trabajo y no permiten corrección. Las dos son técnicas que se incorporan a la arquitectura de manera permanente.

La pintura a la cera o encausto está compuesta por

²⁹ Nicola Coleby, “El temprano muralismo posrevolucionario...”, *op. cit.*, p. 33.

Una parte de cera blanca de abeja. Una parte de copal y una parte de esencia de alhucema, o espliego. (Siendo inflamable el espliego, el compuesto mencionado se licua mediante el procedimiento llamado baño María.) De tal mezcla resulta una vaselina que, mediante el uso del mortero tradicional (mortero de boticario), se mezcla con los pigmentos, esto es, con los colores en polvo.

Al realizarse la mencionada mezcla, el color endurece. Para pintar se necesitará, pues mantener los colores sobre una lámina situada sobre un brasero. Esto por lo que respecta a los pigmentos. Veamos lo que se refiere a los muros: los antiguos los calentaban con una plancha de hierro candente. Después, sucesivamente, barnizaban dicho muro con pedazos de copal derretido por el mismo calor que emanaban las partes calentadas de la superficie. Terminada la obra, volvían a plancharla con un hierro candente.³⁰

Diego Rivera pintó su mural *La Creación*, al encausto, en el Anfiteatro de la Preparatoria, "es, dice él, y no hay por qué ponerlo en duda, la primera encáustica que se hace en el continente americano".³¹

Rivera explica en las siguientes líneas el método que siguió en su primer mural, teniendo como ayudantes a Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal, Amado de la Cueva, Emilio García Cahero y Carlos Mérida, los cuales emplearon el método en sus propios murales.

³⁰ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, México, Editoriales Mexicanas, 1951, pp. 226-227

³¹ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas...*, op. cit., p. 153.

...una vez establecida la composición y dibujadas sus partes sobre el aplanado seco de cemento de los muros, se hizo una incisión a cincel afirmando los contornos. En seguida se preparó el muro con una capa de copal puesta a fuego, calentando la superficie con el soplete y frotando sobre ella en caliente los tejos de copal mexicano. Se pintó sobre esta preparación usando los pigmentos molidos con una emulsión de volúmenes iguales de cera disuelta al baño de María en esencia de espliego a calidad pastosa, y mezclada a igual volumen y densidad semejante de resina de Elemi, igualmente disuelta en esencia de espliego y copal, disuelto en petróleo esencial a 50% una y otras resinas. Los colores se pusieron sobre una paleta de lámina de hierro que se mantenía caliente por medio de un soplete encendido continuamente durante el trabajo. Se trabajaba sobre el muro con pincel e inmediatamente se cauterizaba con la flama del soplete. Usando este procedimiento se llegaba al acabado con el empleo del fuego sin retoques en frío. Para realizar los retoques, cuando éstos eran indispensables, se usaban estiques metálicos calientes, pero fueron muy poco empleados en todo el desarrollo del trabajo.³²

Siqueiros también pintó su primer mural al encausto. Haciendo algunas modificaciones a la técnica tradicional, sustituyó, con buenos resultados el espliego, por gasolina, con el fin de reducir los costos.³³

³² Diego Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1991, p.19.

³³ David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, op. cit., p. 132

A pesar de los buenos resultados obtenidos usando la pintura a la encáustica, la técnica pronto fue abandonada por ser un proceso costoso y lento, sin relación con la cultura nacional.³⁴

La técnica que vino a sustituir al encausto en San Ildefonso fue el fresco. Su empleo requiere de gran habilidad, ya que se dispone de poco tiempo para pintar, es decir, solo mientras el aplanado permanezca fresco. Entre menos pinceladas se den en un lugar, el resultado será mejor.

El auténtico fresco es una pintura sin aglutinante, aplicada sobre el revoque húmedo. Los colores quedan atrapados en una cubierta de carbonato de calcio.

Sólo se denomina pintura al fresco la pintura sobre revoque de cal húmedo (fresco buono=fresco bueno). En la pintura al fresco el agua se evapora y al mismo tiempo la cal absorbe anhídrido carbónico del aire formando carbonato de cal. Así, sobre la superficie de la pintura se forma una película cristalina y fina de carbonato de calcio que une los colores con el fondo, haciéndolos insolubles y dándoles aquel esplendor fino y genuino de las pinturas al fresco.³⁵

El procedimiento que se usó en los primeros frescos de San Ildefonso es el método tradicional usando arena gruesa y cal para la preparación del muro, y arena fina y cal para la

³⁴ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas...*, op. cit., p.164

³⁵ Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 6ta. Ed., Barcelona, Reverté, 2001, p.229.

capa que recibe los pigmentos, los cuales se aplican mezclados con agua.

Diego Rivera intentó, cuando pintaba sus murales en la secretaría de Educación Pública poner en práctica un procedimiento que, según Xavier Guerrero, era de tradición mexicana. El método consistía en mezclar

Un tercio de cemento y dos tercios de cal mezclados con la arena e igual para el aplanado fino. Para pintar se extendía sobre este aplanado, rápidamente y muy sobre fresco, una capa de lechada de cal muy remolida y bien apagada, a la que se mezclaba baba de nopal. Para pintar se empleaba también la baba de nopal, que se obtenía dejando en maceración las pencas de nopal machacadas hasta que se pudrían, es decir, hasta que entraba en cierto grado de fermentación la emulsión gluco-resinosa. Con esta solución mezclada a mayor o menor cantidad de agua, se pintaba. El fresco así pintado era después bruñido a cuchara y al bruñidor.³⁶

Apunta Rivera que este procedimiento tenía algunos inconvenientes, por lo cual regresó al método tradicional, aunque con algunas variantes, como es el empleo del polvo y grano de mármol en sustitución de la arena los cuales le proporcionaban mayor transparencia y dureza a la superficie pictórica.³⁷

³⁶ Diego Rivera, *Sobre la encáustica...*, op. cit., p.22

³⁷ *Loc. cit.*

Otra de las técnicas empleadas en los primeros murales fue el temple. Juan Cordero y Jean Charlot,³⁸ en San Ildefonso, lo mismo que Roberto Montenegro y sus ayudantes en los murales de la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo, se valieron de esta técnica.

La pintura al temple es una combinación de pigmentos con una emulsión, ésta última está compuesta por un elemento acuoso y uno oleoso. Para la parte acuosa, las sustancias más comunes son la caseína y la lecitina (yema de huevo), su función es diluir, al mismo tiempo que aglutinar los pigmentos; para la parte oleosa se pueden utilizar una gran variedad de sustancias solas o combinadas, entre las más usadas están la cera, el aceite de linaza, el aceite de trementina, el aceite dammar, la laca alquídica, etc. La preparación de la emulsión consiste en mezclar el elemento acuoso, después el oleoso y al final agua. La mezcla se agita vigorosamente hasta obtener una mezcla homogénea.

La aplicación de la pintura al temple es por veladuras sucesivas, semejante a la técnica empleada en la acuarela. El resultado es una pintura que deja pasar la luz del fondo a través de las capas que la constituyen.

³⁸ Jean Charlot dejó asentado en su cuaderno de apuntes que utilizó pintura al temple en las molduras del mural. John Charlot, Apéndice II, "El primer fresco de Jean Charlot: la masacre en el Templo Mayor", en *San Ildefonso...*, *op. cit.*, p. 287.

2.5 El fresco, la recuperación de una técnica ancestral

El día en que los pintores se enfrentaron a las paredes desnudas del Colegio de San Ildefonso, con el reto de pintarlas, tuvieron conciencia de que ignoraban la técnica con la cual pretendían trabajar. ¿Cómo pintar como los prehispánicos, los pompeyanos o los renacentistas? ¿En qué consistía la pintura al fresco?

Y es que en los años veinte, en la capital del país, las técnicas de caballete habían hecho que se olvidara la pintura mural, tan practicada durante los periodos prehispánico y novohispano; y aunque Rivera dejó asentado que "Cientos de frescos fueron pintados en la provincia mexicana durante el siglo XIX, y no había pintor decorador popular, como lo eran Xavier Guerrero y Ramón Alva Guadarrama, que no conociera esta técnica".³⁹ Lo cierto es que cuando Rivera pintó su primer mural tuvo que recurrir al encausto puesto que, al igual que los otros pintores, desconocía el procedimiento para pintar al fresco, siendo que la técnica era fundamental en dicho proyecto, al menos así quedó expresado en la frase pronunciada por Siqueiros y, con la que los demás pintores

³⁹ Diego Rivera, *Sobre la encáustica...*, op. cit., p.21

estaban de acuerdo "si no es pintura al fresco, no es pintura mural".⁴⁰

En esta situación el grupo de pintores se propuso redescubrir la técnica, buscando por diferentes medios. Supieron de la existencia de un libro sobre materiales pictóricos escrito por Cennino Cennini en el siglo XV y que, según Diego Rivera, contenía la descripción de la técnica, sin embargo, cuando encontraron el libro, fue imposible leerlo, pues éste estaba escrito en italiano.⁴¹

Recién llegado de Francia, Jean Charlot se unió al equipo de ayudantes de Diego Rivera y difundió sus conocimientos sobre la técnica, que había aprendido en Fontainebleau. Sobre esto, Siqueiros escribió: "Nos dijo que tal procedimiento consistía en pintar sobre una mezcla, fresca aún, de cal y arena, con tierras colorantes disueltas simplemente en agua. Pero Jean Charlot desconocía las proporciones de tal mezcla y las características que deberían tener la cal y la arena".⁴²

Jean Charlot refiere que, teniendo algún conocimiento de la técnica al fresco, aprendida en su país natal "tomó prestado de Rivera una copia del libro en donde Baudouin habla acerca del fresco y estudió, junto con los

⁴⁰ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, op. cit., p.186. Esta idea también la expresa Siqueiros en *Cómo se pinta un mural*, op. cit., p. 133

⁴¹ *Ibidem*, p. 187.

⁴² David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta...*, op. cit., p. 134.

trabajadores de [la] construcción de la Preparatoria "el oficio de albañilería y la argamasa mexicanos".⁴³

La confirmación del procedimiento, explicado por Charlot, llegó algún tiempo después, con la integración de Xavier Guerrero al grupo. Explica el pintor coahuilense, que el conocimiento lo había adquirido trabajando al lado de su padre, cuyo oficio era pintor de paredes y cielos rasos, sus palabras quedaron asentadas en las memorias de Siqueiros

... puedo asegurarles que ese procedimiento que ustedes llaman al fresco es el que se usa para pintar todas esas cocinas color de almagre que existen de un extremo a otro de la república, particularmente en los estados del interior. Y además que todas las iglesias de la región de Cholula, en Puebla, y esto no es más que un ejemplo, están pintadas con ese procedimiento que aquí, el señor Charlot, llama *fresque*...⁴⁴

La técnica que conocía Xavier Guerrero entusiasmó a los pintores; la fórmula incluía el uso de baba de nopal, lo cual, le agregaba una carga simbólica de nacionalismo al procedimiento; según el pintor, este ingrediente proporcionaba solidez a la mezcla y aseguraba la adherencia del color, sin embargo, con la práctica, descubrieron que no era necesario su uso. Los pigmentos mezclados con agua eran

⁴³ John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot...", *op. cit.*, p.248.

⁴⁴ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, *op. cit.*, pp. 188,189.

suficientes para producir la cristalización propia de la pintura al fresco.

Cuando se tuvo plena seguridad en el empleo de la técnica, procedieron a pintar sus murales José Clemente Orozco, Jean Charlot y Ramón Alva de la Canal. Diego Rivera, Fermín Revueltas y Fernando Leal tuvieron que terminar sus murales pintando con encausto, técnica que, según Diego Rivera "...había sido el segundo más grande y definitivo descubrimiento del hombre para pintar".⁴⁵

A pesar de ser el encausto una técnica muy apreciada en esa primera etapa del muralismo, fue finalmente sustituida por la pintura al fresco.

Cuando Jean Charlot pintó su mural, experimentó con diferentes proporciones de cal y arena; sustituyó la cal por el cemento, siguiendo las recomendaciones del libro sobre fresco de Paul Baudouin. Las modificaciones en la composición del aplanado no produjeron alteración de los pigmentos como lo pronosticaban sus compañeros, los cuales, más tarde, utilizarían también el cemento en sus frescos.

Diego Rivera, por su parte, después de algunas experiencias, sustituyó el cemento común por cemento blanco, y la arena por polvo de mármol.

⁴⁵ *Ibidem*, p.187.

De esta manera, el fresco se convirtió en el medio más usado en la primera etapa del muralismo. Los primeros murales proporcionaron a los pintores la experiencia suficiente para encontrar una técnica personal, adecuada a su manera de trabajar controlando el tiempo de fraguado, la textura, la transparencia, la dureza, etcétera.

CAPÍTULO 3. LA CONQUISTA EN LOS MUROS DE SAN ILDEFONSO (1921-1923)

En este capítulo me propongo demostrar mediante el análisis comparativo de los murales de Jean Charlot y de Ramón Alva de la Canal que hay elementos temáticos, técnicos, y formales suficientes para considerar 1921 como el inicio del movimiento muralista mexicano, y de esta manera ofrecer un punto de vista complementario al estudio de los autores Jorge Alberto Manrique y Nicola Coleby.

3.1 La Masacre en el Templo Mayor (1922-1923), de Jean Charlot

La Masacre en el Templo Mayor (4.20 m x 7.80 m), es el primer trabajo mural de Jean Charlot, pintor francés que llegó a México en 1921, y se incorporó, como estudiante, a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán. Después de permanecer algún tiempo en México, entabló amistad con Diego Rivera y se integró, como ayudante, a su equipo de trabajo en San Ildefonso. Un mes después de trabajar en el mural de Rivera surgió, tanto para él como para otros estudiantes de la escuela de Coyoacán, la oportunidad de pintar sus propios

murales en la Preparatoria. La selección de los temas, así como la técnica para pintarlos, quedó completamente a su elección. De esta manera, cada pintor tuvo plena libertad para realizar su trabajo.¹

El mural que Jean Charlot pintó en la Preparatoria ofrece una mirada crítica al tema de la Conquista. Su representación registra, de manera simbólica, la masacre que hicieron los españoles de un pueblo inferior en recursos bélicos. La interpretación de Charlot está basada en la narración del fraile dominico Diego Durán en *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme* (s. XVI). La vinculación de la fuente histórica con la representación se confirma a través de la filacteria que Charlot incluyó en la parte inferior del mural que dice: "Fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levantó que a los montes hacían resonar y a las piedras hacían quebrar de dolor y lástima. P. Durán c. LXXV".

La pintura describe el momento en que son sorprendidos los indígenas mientras celebraban, en el Templo Mayor, una festividad de primavera; por esta razón, los personajes indígenas están ataviados con flores y grandes tocados. La composición está claramente dividida por una lanza tricolor en dos secciones, que son altamente contrastantes; por un

¹ Jean Charlot, "Reminiscencias de Jean Charlot", en *El renacimiento...*, op. cit., p. 209.

lado, aparecen los conquistadores con expresiones feroces, portando su indumentaria de ataque, que refleja el poderío y la superioridad sobre el indefenso pueblo indígena, representada por los caballos, las lanzas, los escudos y las armaduras de metal; en esta sección la presencia de líneas rectas es predominante. La manera en que Charlot representa a los conquistadores en este mural es totalmente novedosa, la solución enfatiza el contraste entre los dos pueblos. Refiere Charlot que la selección de

...armaduras que evocan al siglo XIII fue por su aspecto -hermético, metálico, impersonal- ...ya que comunica mejor la idea de mecanismo. Más que un grupo de hombres, fue mi intención sugerir una locomotora corriendo a toda velocidad. Para ello, me abstuve de cualquier detalle humano (manos, caras) manteniendo únicamente aquello que apoyara la idea del espíritu salvaje que animaba a esta masa.²

Esta caracterización que Charlot hizo de los conquistadores se convertirá más tarde en un símbolo recurrente entre los muralistas: Diego Rivera 1929-1935, en Palacio Nacional, David Alfaro Siqueiros en 1951, en el Palacio Nacional de Bellas Artes, Jorge González Camarena en 1960, en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec,

² John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot...", Apéndice II, op. cit., p.284

Francisco Moreno Capdevila en 1964, en el Museo de la Ciudad de México, etcétera.

En el otro lado de la escena, los indígenas, totalmente inermes, con su indumentaria festiva de plumas, flores y joyas, y sus rostros serenos, a pesar de sus heridas, representan la contraparte de la agresión española. Los colores claros y las líneas curvas que los limitan predominan en esta sección.

En el lado inferior derecho del mural aparece un grupo de cinco personas, entre ellos está Charlot, Diego Rivera y Fernando Leal, además de un niño y un personaje no identificado (¿Xavier Guerrero? ¿Luis Escobar?). En uno de sus cuadernos, apunta Charlot, que la presencia de espectadores "es una convención normal empleada por los artistas interesados en las visiones de las presentaciones simbólicas".³ Lo cierto es que

Al incluir en este mural de tema histórico a cinco personajes contemporáneos al momento de su realización (1922), afirmó dos tiempos diferentes en el muro: 1521 y 1922...A diferencia de obras religiosas europeas donde los donantes aparecen retratados como parte de la escena, el tema histórico de *Masacre en el Templo Mayor* le otorga un sentido diferente ... No son solamente los amigos del pintor, sino testigos históricos, estudiosos del pasado mexicano y

³ *Loc. cit.*

críticos del momento crucial en que vivían cuando Charlot los eternizó en su mural.⁴

En la composición es destacable la presencia de las lanzas que portan los españoles; su ubicación y colorido proporcionan direccionalidad y dinamismo a la obra. Este elemento tiene antecedentes en

...la obra de Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano*, la cual Charlot estudió cuando era niño en el Louvre. Sin embargo... había otras fuentes a la mano, como lo era el trabajo de Poussin, *La batalla de Josué contra los amoritas*, en la que pueden verse soldados montados cargando con sus lanzas en una diagonal de tres dimensiones haciendo retroceder a la infantería hacia la esquina inferior derecha (en donde la mueca de un soldado huyendo se asemeja a la cara de uno de los indígenas distorsionada cual máscara trágica).⁵

En este mural se hace evidente la sólida formación que tenía Charlot cuando llegó a México, no sólo como pintor, sino como conocedor de la historia del país, principalmente del periodo prehispánico, que retoma en su primer trabajo mural.

⁴ Comentarios de Sofía Rosales incluidos en el artículo de John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot...", *op. cit.*, p.302

⁵ *Ibidem*, p. 265.

3.1.1 Ubicación, composición, color, textura, técnicas

El fresco de Charlot está ubicado en el muro sur de la escalera que conduce al segundo piso del edificio. Se trata de una superficie inclinada que corre paralela a la escalera. La forma diagonal del muro fue un elemento determinante cuando Charlot seleccionó el espacio, pues esta forma lo sacaba del rutinario formato rectangular utilizado en la pintura de caballete. Esta característica fue muy bien aprovechada por Charlot, de hecho, escribió que la forma y la composición del mural estuvieron subordinadas al espacio.⁶

La apreciación del mural puede realizarse desde diferentes puntos de vista, por esta razón en el mural se representan las caras desde diferentes perspectivas, considerando a un espectador que podría situarse a observar el mural desde tres posiciones posibles: el inicio del descanso de la escalera, con lo cual las caras se observan de abajo hacia arriba; otro punto sería el opuesto, es decir, la observación que se hace de arriba hacia abajo, y el otro, situándose en la escalera de enfrente, a una misma altura de los personajes representados.⁷

⁶ *Ibidem*, pp. 262-263

⁷ John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot...", Apéndice IV, *op. cit.*, p. 298

Para trazar su mural, Charlot dividió el espacio en dos rectángulos. Uno, vertical, que iba del descanso de la escalera hacia arriba y otro, inclinado, que se elevaba paralelo con la escalera. El peso visual de este segundo rectángulo minimizaba el primero además de que, debido a su inclinación, una parte de él quedaba insertado en el otro. Con esta división, Charlot definió el tema que abordaría en el mural: la batalla en el Templo Mayor.

La selección de los colores, así como la intensidad de los mismos, estuvo también determinada por la temática y la composición: "colores más intensos en la parte superior del mural y ligeros en la inferior".⁸ El predominio de negros en la parte superior derecha tiene como objetivo lograr un "...equilibrio absolutamente inestable suministrar la idea de movimiento...de inestabilidad la del choque de dos masas 'en combate', una es penetrada por la otra, superior en número, volumen, velocidad y fuerza".⁹ Esta manera de emplear el color fue duramente criticada por Renato Molina Enríquez, en un artículo publicado en *El Demócrata*. En el artículo, Molina Enríquez lo acusa de romper los principios de la decoración mural:

⁸ John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot...", *op. cit.*, p. 249

⁹ *Ibidem*, p. 266

...esta pintura, vista desde lejos, produce la más penosa sensación de inestabilidad, con sus pesados oscuros colocados en lo alto, que materialmente parecen derrumbarse sobre las partes bajas, efecto muy desagradable, posiblemente buscado de intento por el pintor, en el deseo de dar a la alegoría un dinamismo más acentuado, ya que son los conquistadores los que caen sobre los indios.¹⁰

La observación que sobre el color hizo Molina Enríquez era un aspecto deseado por Charlot y así lo dejó asentado en la respuesta que le escribió al crítico.¹¹

En una etapa posterior, el portugués Antonio Rodríguez también crítico de arte, hizo algunos señalamientos sobre el uso del color. Él consideró que:

No es el color el mérito más importante de este muro. Su misma técnica... impidió los refinamientos colorísticos.

Estos requieren tiempo y paciencia. Y el 'encarnizamiento' de Charlot, así como sus ganas de acabar cuanto antes, y quizás su propia manera de ser, le impidieron utilizar el color como lenguaje expresivo. El rojo de las lanzas, las cuales acentúan el dinamismo del mural, y las rodela metálicas agregadas al muro, en los collares de los indígenas no cambian su pobreza cromática".¹²

¹⁰ *Ibidem*, p. 267

¹¹ John Charlot, "El primer mural de Jean Charlot...", Apéndice II, *op. cit.*, p. 283

¹² Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas; historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970, p.183.

Desde mi punto de vista, la reducida paleta cromática que empleo Charlot en el mural es un acierto, pues los colores adquieren un papel discursivo fundamental, muestra de ello es la presencia del rojo bermellón de las lanzas, símbolo de la sangre y la violencia del combate; el gris metálico de las armaduras, representa el poderío y la superioridad bélica de los españoles; el negro intenso del fondo remite al luto y acentúa el dramatismo de la escena, mientras que el blanco, refleja la pureza y la ingenuidad del pueblo indígena. Considero que el empleo de más colores hubiera restado parte de la fuerza expresiva que caracteriza al mural.

El mural de Charlot combina diferentes técnicas, predominando entre ellas el fresco. La idea de utilizar una técnica mixta le surgió después de visitar el mural en Epazoyucan, el cual está "pintado al temple en blanco y negro, con azul y rojo añadidos en encáustica... mi admiración por esta obra sugería el uso de una técnica mixta para el mío..."¹³

Para la preparación de la superficie pictórica Charlot experimentó con las proporciones de los materiales sugeridas en el libro de Boudouin, sustituyendo la cal, que es un material más suave, por cemento. Esta preparación solamente la empleó en la parte baja del mural, que requería mayor

¹³ Jean Charlot, "Reminiscencias de Jean Charlot" en *El renacimiento...*, op. cit., p. 216.

resistencia y menor intensidad cromática. En uno de sus cuadernos, Charlot proporciona la fórmula, empleada en la última capa modificada con cemento y que, en opinión del pintor, es superior a la que combina sólo cal y arena.

...una proporción de cal por dos de arena. Se agrega cemento en la siguiente proporción de 1/4 a 1/7 del total de la cal y la arena...la obtuve de este modo: mezclé vigorosamente en agua la cal ya apagada y la arena fina. Dejé secar la mezcla durante dos meses y obtuve un pasta quebradiza de argamasa seca. Para trabajar, se toma la cantidad necesaria de material (hecho polvo) para el día, y se le agrega cemento. Se revuelve en agua hasta obtener la consistencia deseada.¹⁴

Al conocer el empleo del cemento en el mural, procedimiento utilizado por primera vez en México, sus críticos le pronosticaron la desaparición de los colores con el paso del tiempo, sin embargo, se puede asegurar que los murales no han sufrido variación, aún los que tienen una gran proporción de cemento.¹⁵

Para pintar las lanzas y las molduras del mural, Charlot empleó el encausto y el temple respectivamente. El encausto proporcionó a las lanzas un color rojo brillante, que no hubiera sido posible lograr con la pintura al fresco. La

¹⁴ John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot...", Apéndice III, *op. cit.*, p. 285

¹⁵ *Ibidem*, p. 248.

intensidad cromática en las lanzas es fundamental no sólo para recrear el dramatismo de la escena, sino para conducir la mirada del espectador y proporcionar dinamismo a la composición.

El procedimiento para transferir el dibujo al muro fue a través de un boceto de tamaño natural y una ruleta; la huella dejada por este instrumento es una sucesión de diminutos puntos que forman una línea. La ruleta se utilizó sólo en una parte del mural, en la otra, se aprecia una línea continua realizada con una herramienta punzante. Las líneas que limitan las formas son parte de la textura del mural, aunadas a las huellas dejadas por la ruleta y a los agregados metálicos adheridos. Llaman la atención las incisiones a manera de puntos sobre una superficie amplia en la parte superior, en este caso, no están limitando formas, más bien, se perciben como un elemento decorativo. Es interesante el relieve que logra Charlot al combinar las aplicaciones metálicas con el acabado rugoso que tiene el muro en una de las capas de los indígenas. La textura en este caso crea una sensación de mayor proximidad con el espectador. Esta propuesta es totalmente innovadora en la plástica mexicana, y aunque la solución ya había sido empleada en los *collages* cubistas, los principios son diferentes: mientras unos

devuelven su carácter bidimensional a la superficie pictórica, Charlot acentúa su apariencia tridimensional.

Otra forma de textura presente en el mural es la pictórica, lograda a través de pequeñas pinceladas a manera de puntos-línea. Este tratamiento se observa en las capas de los indígenas que se mantienen de pie; la solución permite establecer diferencias entre los materiales representados en el mural: telas, armaduras, plumas, etcétera.

La combinación de técnicas, materiales y texturas que experimentó Charlot en su primer mural le confieren una gran riqueza visual, es una lástima que no se haya utilizado este recurso en murales posteriores.

Refiere Charlot, en su diario, que empezó a pintar el mural el 2 de octubre de 1922 y prácticamente lo terminó el 25 de noviembre del mismo año; para esta fecha, la mayor parte del mural estaba pintado al fresco, y sólo restaba la pintura de las lanzas, las cuales se reservaron para ser pintadas con encausto. Charlot precisa en su bitácora de trabajo que el sulfuro de mercurio, pigmento empleado para el bermellón de las lanzas, era demasiado pesado como para aplicarse al fresco.¹⁶ Una vez seca la pared se concluyó el mural (31 de enero), y se inauguró en febrero de 1923. Con esta temprana fecha de término, el mural de Charlot se

¹⁶ Jean Charlot, *El renacimiento...*, op. cit., p. 217

considera el primer mural pintado al fresco del naciente movimiento muralista mexicano.¹⁷

3.1.2 Reacciones de la crítica y de los pintores ante el mural de Jean Charlot

Este mural, desde que se inauguró, causó polémica. Las razones son varias, principalmente, por la manera en que trata un hecho histórico, que está muy presente en la memoria de los mexicanos; otro es por utilizar métodos no convencionales mezclados en una misma obra (combinación de diferentes materiales, texturas y técnicas), y finalmente por afirmar, escribiendo en el muro, que él había sido el primer pintor, desde la salida de los españoles, en utilizar la técnica del fresco. La inscripción quedó asentada así: "Hízose este fresco en México y fue el primero desde la época colonial. Pintólo Juan Charlot e hizo la fábrica el maestro albañil Luis Escobar." La aseveración de Charlot fue desmentida algún tiempo después por Diego Rivera, quien señaló que en el siglo XIX había dominio de la técnica, la muestra de ello eran los frescos de Tizayuca y Tenancingo,

¹⁷ Milena Koprivitz, "El muralismo desde las manos de Jean Charlot. Repertorio de motivos en su obra mural", *San Ildefonso...*, op. cit., p. 307.

pintados por Petronilo Monroy. Además, aseguró que tampoco en la Preparatoria había sido el primero pues Ramón Alva de la Canal fue el que empezó a pintar con esta técnica.¹⁸

Se sabe que las aseveraciones de Rivera son ciertas a medias. Son verdaderas cuando asegura que en provincia se conocía y se practicaba la técnica mural para la decoración de casas e iglesias, pero son falsas cuando señala que Alva de la Canal fue el primero en usar la técnica en San Ildefonso, al menos así lo indican las fecha de término de los murales (enero y junio de 1923 respectivamente) y el testimonio escrito de Alva de la Canal, quien recuerda que cuando él y Fermín Revueltas dibujaban su proyecto mural "...Jean Charlot comenzó a pintar su muro al fresco. Si bien es cierto que dicho procedimiento me había interesado desde el principio, me entusiasmó más cuando vi los negros profundos y aterciopelados de su pintura".¹⁹

Era evidente que en esos primeros años de actividad muralística Diego Rivera se sentía llamado a encabezar al grupo, su larga estancia en Europa y su prestigio como pintor lo obligaban a ello. Cuando se dio a conocer el mural de Charlot empezaron a circular, en diferentes medios impresos, descalificaciones a su trabajo y a su persona. El siguiente

¹⁸ Diego Rivera, *Sobre la encáustica y el fresco*, op. cit., p. 20

¹⁹ Jean Charlot, "Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal" en *El renacimiento...*, op. cit., p.210.

párrafo, escrito por Rivera y publicado en la prensa, es una muestra de ello:

Llegando con bagaje francogermano, alguien se creyó El Greco de México y derramó aquí la influencia del católico fatídico Marcel Lenoir, gracias a amistosas sugerencias que lo orientaron hacia Pablo Uccello; después, llevó a cabo su proyecto de pintar un mural wagneriano. Se podría esperar más de él, pero es suficiente para ese joven y, después de todo, Eric Satie dijo hace mucho que "Wagner apesta".²⁰

Charlot considera que Rivera también estuvo atrás del ataque emprendido por el crítico Renato Molina Enríquez, cuando publicó el artículo "*El fresco 'fresco' de Charlot en la escuela Preparatoria*": "En este caso Rivera puso en mi contra a Renato Molina cuando terminé mi gran fresco... Temía que yo escalara, así que me quería mantener por debajo".²¹ El contenido del artículo de Molina Enríquez contiene un análisis detallado del mural que sólo Rivera o algún otro pintor pudo haber hecho. Cito un fragmento del artículo, que apareció insertado entre dos escritos también de Molina, que elogiaban el trabajo de Diego Rivera, tanto en San Ildefonso, como en la Secretaría de Educación Pública.

²⁰ Nota de publicación del 26 de abril de 1923 citada en Jean Charlot, *El renacimiento...*, op. cit., p. 221

²¹ Citado en "El primer fresco de Jean Charlot: La masacre en el Templo Mayor", *San Ildefonso...*, op. cit., p. 245.

...El tema presenta los típicos prejuicios europeos. Un ataque victorioso de conquistadores españoles aniquila a los despreciables indígenas americanos, quienes ni siquiera intentan defenderse... Únicamente se ven semblantes bestiales y degradados, caras de idiotas y tontos; manos que el pintor pretende, en vano, representar tiesas en cobarde desesperación, pero que permanecen flácidas y esponjosas...²²

Esta interpretación del mural está lejos de las intenciones de Charlot, basta solamente con observar las caras de los poderosos españoles, llenas de furia, deformadas por el odio y la ira, contrastando con la representación del pueblo indígena sometido, que muestra caras dolientes, pero serenas y apacibles, reflejo de una vida más espiritual menos materializada. La representación que Charlot hace de los indígenas es de seres humanos sensibles a la belleza de los objetos que portan: flores, plumas, joyas, etc., mientras que la de los españoles es reflejo de la brutalidad de los seres que "no venían a traer la fe, sino la espada"²³

Los ataques al mural de Charlot son explicables si se considera que el mural de Rivera no tuvo la respuesta esperada. El público, al igual que los otros pintores, esperaban de él una obra impactante, no sólo por la temática,

²² Citado en Jean Charlot, *Reminiscencias...*, p. 221.

²³ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas, op. cit.*, p. 182.

sino por la representación, una obra que correspondiera con el prestigio que para entonces gozaba Rivera pero el mural no cubrió tan grandes expectativas, era un mural alejado de la realidad nacional.²⁴ Antonio Rodríguez refiere la justificación que dio Rivera ante la crítica:

Diego Rivera explicó que su intención era la de pintar toda la historia de la filosofía, comenzando, en este mural, con una alegoría del pitagorismo y el humanismo, para terminar, en otras paredes, con el materialismo dialéctico. El pintor llegó, incluso, a afirmar que elaboró todo el plan de la obra en un escrito que habría sido publicado, según declaraciones suyas, en un boletín de la Secretaría de Educación Pública que nadie ha visto. Tan a pecho llevó Diego Rivera la defensa de su hipotético proyecto que no pudo perdonarnos nunca el hecho de haber señalado (en la propia monografía que el Instituto Nacional de Bellas Artes editó con motivo del cincuenta aniversario de su carrera artística) aquel titubeo ideológico, propio de un movimiento que apenas comenzaba.²⁵

Lo paradójico de las críticas que Rivera hizo al mural de Charlot vendrían unos años después, cuando pinta su mural en el Palacio Nacional (1929-1935), *Historia de México, desde la época prehispánica al futuro*, y retoma en la sección correspondiente a la Conquista, la representación anacrónica creada por Charlot que presenta a los conquistadores

²⁴ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, op. cit., pp. 181-182.

²⁵ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas*, op. cit., p. 162.

españoles, ataviados con lanzas y armaduras del siglo XIII,²⁶ en una disposición muy aproximada a la de *Masacre en el Templo Mayor*.

3.2 *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, de Alva de la Canal (1923)

Ramón Alva de la Canal era estudiante de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán cuando, al igual que sus compañeros Fermín Revueltas y Jean Charlot, fueron invitados por Fernando Leal, otro de los estudiantes de la EPAL de Coyoacán, a participar en el proyecto mural de San Ildefonso. Refiere Leal que, en una visita de Vasconcelos a la escuela de Coyoacán le sugirió, después de ver uno de sus cuadros, que fuera a verlo a la Rectoría de la Universidad Nacional y que invitara a algunos de sus compañeros, a los que creyera capaces de emprender una obra de grandes dimensiones. De esta manera surgió la oportunidad para estos artistas de pintar los muros de San Ildefonso.²⁷

²⁶ John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot...", Apéndice II, *op. cit.*, p. 284.

²⁷ Jean Charlot, "Reminiscencias de Fernando Leal", en *El renacimiento...*, *op. cit.*, p. 199.

El mural que pintó Ramón Alva de la Canal en la Preparatoria es importante porque, introduce junto con el de Charlot, los temas históricos al movimiento muralista.

Alva de la Canal y sus compañeros, empezaron su proyecto sin tener un tema asignado; cada uno definió su mural de forma independiente. En el caso de Alva de la Canal, su inclinación fue por un tema relacionado con la Conquista. Refiere que cuando tuvo que decidirse por un tema lo hizo por "...la implantación de la cruz sobre la primitiva religión azteca".²⁸

El mural describe la llegada de los españoles a América, trayendo consigo la cruz, símbolo de la religión católica. En el lado izquierdo del mural aparece, en el fondo de la composición, la embarcación que los transportó. En primer plano el grupo de navegantes, portando una bandera con el escudo real, se une a los habitantes del lugar. La cruz traída por los españoles se despliega en forma diagonal hacia el lado derecho de la composición y es sostenida por algunos personajes, mientras otro grupo presencia el suceso.

La representación de Alva de la Canal corresponde en gran medida al pensamiento vasconcelista, para el cual la cruz era símbolo de mestizaje, la manera de representarlo fue conectando por medio de la cruz las dos partes del mural, es

²⁸ Jean Charlot, "Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal", en *El renacimiento...*, *Ibidem*, p. 209.

decir, la población española y la indígena. La llegada de los españoles, según el mural de Alva de la Canal, tenía como fin la propagación de la religión católica. Su interpretación es de un hecho pacífico, bien recibido y de alguna manera esperado por la población, a la cual le proporcionó bienestar y tranquilidad.²⁹

Es de llamar la atención el predominio de mujeres en el mural, con lo cual se acentúa el carácter pacífico de la conquista. Algunos de los personajes representados tienen mayor carga simbólica que otros, tal es el caso de la mujer que sostiene una esfera entre sus manos, haciendo alusión al globo terrestre, del hombre enfundado en una armadura que lleva consigo en lugar de armas una bandera con el escudo español, y en la parte inferior del fresco el hombre desnudo que aparece acompañado por una mujer con el cabello suelto, en clara alusión al primitivismo de la población indígena. Del otro lado se encuentra una mujer en actitud discursiva, símbolo de la persuasión oral empleada por los conquistadores. Todos estos personajes son parte del discurso en el que se presenta a los españoles como los constructores no sólo de la fe católica, sino de la cultura, "el artista así reivindica la época colonial con base en la caridad de la

²⁹ Nicola Coleby, "El temprano muralismo posrevolucionario...", *op. cit.*, p. 34.

religión de los españoles, resaltando la naturaleza 'espiritual' de la Conquista".³⁰

Visto de esta manera el título del mural contradice su contenido, tanto en aspectos formales como simbólicos.

El desembarco de los españoles y la cruz plantada (implantada) *en tierras nuevas* denota un acto de imposición, sin embargo, la manera de tratar el tema, usando una paleta cromática de tonos suavizados, así como expresiones faciales y corporales apacibles de los pobladores de las tierras nuevas al recibir la religión católica, no expresan contrariedad, más bien reflejan complacencia ante el hecho.

La representación de los personajes corresponde a fenotipos europeos, semejantes a los pintados en los murales de Rivera y Montenegro, que visten túnicas a la usanza de griegos y romanos; el mural carece de vínculos con la población y con el lugar donde se desarrollaron los hechos. En la representación de Alva de la Canal se ignora la matanza de indígenas que dejó la Conquista.

3.2.1 Ubicación, composición, color, técnica

³⁰ *Loc. cit.*

En el zaguán del edificio se encuentra, en la parte superior derecha del muro, el trabajo de Alva de la Canal, justo frente a la pintura de Fermín Revueltas. La superficie del muro es amplia, sin embargo, está interrumpida en la parte baja por una puerta y en la parte superior por una gran lámpara que pende del techo. La posición del observador es incómoda si se considera la altura a la que está situada la pintura, la poca iluminación y la estrechez del corredor, que no permite alejarse para mirar de manera más relajada el mural; por esta razón, las figuras se observan deformadas por la perspectiva que impone la altura del muro y el punto de vista del observador.

La composición del mural está dividida en dos planos, uno superior que ocupa aproximadamente un tercio de la composición; ahí se sitúa principalmente la embarcación venida de España y el espacio aéreo. En el plano inferior, que abarca la mayor parte del espacio, está conformado por grupos de personas, principalmente mujeres, que presencian el acontecimiento.

El elemento más importante del fresco es la cruz. Su ubicación es destacable en la composición, traza una gran diagonal que se dirige de abajo hacia el lado superior derecho. Como contraparte a este elemento, por el lado izquierdo, se ubica una mujer que sostiene una esfera, la

cual dirige la mirada hacia abajo, donde se encuentra otra mujer representada hasta el torso; por arriba de sus cabezas pasa la línea diagonal imaginaria que contrarresta la diagonal trazada por la cruz. De forma paralela a la cruz se ubican dos personajes que equilibran el peso visual de la composición.

La técnica que Alva de la Canal decidió utilizar fue el fresco, a pesar de que la mayoría de los pintores se habían inclinado por el encausto utilizado por Rivera.

Los colores en el mural de Alva de la Canal se perciben suaves y cálidos, predominan los tonos ocres, sienas y azules. La forma de lograrlos fue a través de la combinación de blanco de San Juan con los pigmentos conocidos. El procedimiento el pintor lo describe de la siguiente manera:

...se pone cal en un recipiente y, después de removerla, hay que esperar a que se asiente lo más grueso y pesado. En seguida se decanta en otro recipiente el agua lechosa, dejándola sentar completamente; se decanta el agua una vez que está clara, y el residuo se deja secar, formando un pan de donde se toma el color, ya sea sólo o mezclado con otros colores, obteniendo coloridos mates de mucha y muy bella calidad.³¹

³¹ Ramón Alva de la Canal en Jean Charlot, *El renacimiento...*, p. 210

Al iniciar el mural Alva de la Canal seguía el procedimiento descrito, sin embargo, una modificación en la fecha de entrega del mural lo orilló a cambiar de método "Pinté las primeras tareas conforme a mi plan, con blancos opacos y gran calma, desechando lo que no me gustaba. Pero después... utilicé los colores en forma de aguadas, utilizando el blanco de la pared para rebajarlos".³² Esta manera de usar el color mezclado con blanco de San Juan fue la misma que utilizó José Clemente Orozco en sus murales de la Preparatoria y en sus trabajos posteriores.³³

El mural de Alva de la Canal privilegia las superficies continuas. Los volúmenes se logran mediante el claro oscuro, acentuando algunas zonas de mayor volumen con blanco. El mural no presenta elementos texturizantes destacables, aunque se perciben entramados de pequeñas líneas como consecuencia de la dirección de las pinceladas.

3.2.2 Análisis comparativo con el mural de Jean Charlot

Los murales de Jean Charlot y Alva de la Canal son soluciones que representan un punto de vista diferente al tema de la

³² *Ibidem*, p. 211

³³ Renato González Mello, "José Clemente Orozco en blanco y negro", en *El color en el arte mexicano*, México, UNAM/IIE, 2003, p. 228.

Conquista. Por un lado, Charlot enfatiza la violencia que acompañó al hecho histórico, mientras que Alva de la Canal la presenta como un acontecimiento pacífico, benéfico y espiritual para los habitantes de la Nueva España. En su mural, Ramón Alva de la Canal reivindica la época virreinal, acentuando sus aspectos positivos, basados en la caridad de la religión católica.³⁴

El lenguaje plástico utilizado por los pintores es altamente contrastante: en el mural de Charlot predomina el dinamismo, enfatizado por la repetición de líneas diagonales y por el manejo de diferentes puntos de vista; el desequilibrio contribuye de igual manera a destacar el movimiento potencial de la obra, acentuado por la utilización del color, el predominio espacial y la inclinación de un sección del mural, además de los contrastes expresivos de los bandos en conflicto, y de los atuendos que portan los personajes.

En cambio, el mural de Alva de la Canal es un mural equilibrado, que evoca sensaciones de estabilidad y tranquilidad, dadas tanto por el predominio de líneas horizontales, como por el uso de una paleta de colores suavizados (mezclados con blanco), expresiones faciales apacibles y una mayor presencia femenina en la composición.

³⁴ Nicola Coleby, "El temprano muralismo posrevolucionario...", *op. cit.*, p. 34.

El punto de vista de Charlot es el de un pintor que ve la historia del país a través de los libros, una mirada externa que interpreta los hechos según las fuentes originales, que imagina y recrea el momento brutal en el que se destruyó a un pueblo, al que se consideraba inferior. En este mural, Charlot dejó expuesta una parte de la Historia que no quería ser vista, enfrentó a los mexicanos con su pasado y los situó en el presente. Cuando Charlot inició su mural prevalecía entre los mexicanos un sentimiento generalizado de negación del pasado hispánico, sinónimo de sometimiento, y una reivindicación del pasado glorioso indígena, pues el vituperio de los pueblos indígenas había sido una práctica frecuente por todos los grupos sociales y partidos políticos durante el siglo XIX.³⁵

A principios del siglo XX, los Ateneístas, grupo del que formó parte Vasconcelos, trató de exaltar la acción evangelizadora del periodo virreinal y enaltecer los valores indígenas, presentándolos como la época "pura, infantil pero primitiva".³⁶ El mural de Alva de la Canal seguirá estas ideas. En su interpretación, la cruz tiene un papel primordial, sirve como el elemento de unión de las dos naciones (alegoría del mestizaje, que daría lugar a "una raza

³⁵ Esta idea está presente en el artículo escrito por Tomás Pérez Vejo, "Pintura de historia...", *op. cit.*, p. 100 y Enrique Flores Cano, *Memoria mexicana*, México, FCE, 1994, p. 535.

³⁶ Ida Rodríguez Prampolini, "Las artes visuales...", *op. cit.*, p. 315.

cósmica", tema central del pensamiento hispanista de José Vasconcelos).

En la representación de Alva de la Canal no pueden distinguirse los indígenas de los recién llegados españoles, puesto que el pintor no establece diferencias fenotípicas ni tampoco de vestidos. Su representación es totalmente europeizada, desvinculada del país y de sus habitantes. Este mural, al igual que *La Creación* de Diego Rivera y *El árbol de la vida* de Roberto Montenegro, muestran un fuerte vínculo con el simbolismo y con las ideas positivistas del siglo XIX.

CONCLUSIONES

La revolución dio origen a una gran parte de los elementos iconográficos del muralismo, le dio sentido y justificó los medios empleados, puso al descubierto la miseria y la injusticia en la que vivían la mayor parte de la población mexicana, realidad que hasta antes de la revolución había sido ignorada, al menos desde el punto de vista pictórico.

El muralismo, que surge como producto de la revolución, ofrece soluciones plásticas novedosas, entre ellas, las más destacables son: la integración permanente de la pintura al espacio arquitectónico, la creación de secuencias narrativas que permiten introducir diferentes temas en una misma obra, el uso de grandes formatos y la utilización de espacios públicos.

Son muy claras las dos tendencias pictóricas que confluyen en el Antiguo Colegio de San Ildefonso: por un lado, se encuentran los murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, los de la primera etapa de José Clemente Orozco y el de Ramón Alva de la Canal, todos ellos con una gran carga simbólica, propia del arte europeo finisecular y afín al pensamiento vasconcelista.

La otra tendencia, caracterizada por una mirada hacia dentro del país, se verá reflejada en la obra de Jean

Charlot, Fernando Leal y Fermín Revueltas, pintores muy jóvenes que mostraron una fuerte preocupación por representar en sus murales el sentir popular. Sus murales marcan el inicio del alejamiento del proyecto de José Vasconcelos y, desde mi punto de vista, el inicio de la vanguardia mexicana.



Jean Charlot. *Masacre en el Templo Mayor.*



Paolo Uccello. *La batalla de San Romano.*



Jean Charlot. *La masacre en el Templo Mayor*. (Detalle)





Jean Charlot. *Masacre en el Templo Mayor*. (Detalle)



Diego Rivera. *Historia de México, desde la época desde la época prehispánica al futuro*. (Detalle)



David Alfaro Siqueiros. *Cuauhtémoc redivivo.*



Jorge González Camarena. *La conquista.*



Ramón Alva de la Canal. *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas.*



Ramón Alva de la Canal. *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas. (Detalle)*



Fernando Leal. *La fiesta del señor de Chalma.*



Fermín Revueltas. *Alegoría de la Virgen de Guadalupe.*

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Esther, et al., *Guía de murales del Centro Histórico de la ciudad de México*, México, Universidad Iberoamericana/CONAFE, 1984.
- Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el coronelazo*, México, Grijalbo, 1977.
- _____, *Cómo se pinta un mural*, México, Editoriales Mexicanas, 1951.
- Balderas Sánchez, Esperanza, *Roberto Montenegro: ilustrador, 1900-1930*, México, CONACULTA, 2000.
- Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Buenos Aires, Argos, 1947.
- Charlot, Jean, *México en la obra de Jean Charlot*, México, INBA/ Colegio de San Ildefonso, 1994.
- Charlot, John, *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920-1925*, México, Domes, 1985.
- Cimet Shoijet, Esther, *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*, México, UAM, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1992.
- Coleby, Nicola, *La construcción de una estética: El ateneo de la juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 1985.
- Coloquio de Historia del Arte, México, UNAM/IIE, 1983.
- Coloquio de Historia del Arte, *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, UNAM/IIE, 1986.
- Conde, Teresa del, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, Attame Ediciones, 1994.
- Díaz y de Ovando, Clementina, *La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días (1867-1910)*, México, UNAM/IIE, 1972.
- Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 6ta. Edición, Barcelona, Reverté, 2001.
- Fell, Claude, *José Vasconcelos. Los años del águila 1920-1925, Educación, cultura e Iberoamericanismo en el México posrevolucionario*, México, UNAM/IIH, 1989.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo I y II, México, UNAM, 2001.

Florescano, Enrique, *Memoria mexicana*, México, FCE, 1994.

Gage, John, *Color y cultura: la práctica del significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 2001.

Galván Ruiz, Francisco José, *Jean Charlot ocho décadas de herencia mural en el antiguo Colegio de San Ildefonso: La Masacre en el Templo Mayor*, México, tesina para obtener el Diploma de Especialista en Historia del Arte, UNAM/IIE, 2004.

Gamio, Manuel, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1916.

García Barragán, Elisa, *El pintor Juan Cordero: los días y las obras*, México, UNAM, 1984.

Gilly, Adolfo, et al., *Interpretaciones de la revolución mexicana*, México, Nueva Imagen, 1988.

González Mello, Renato, "José Clemente Orozco en blanco y negro" en *El color en el arte mexicano*, México, UNAM/IIE, 2003.

_____, *Orozco ¿pintor revolucionario?*, UNAM/IIE, México, 1995.

Guía de murales del Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, UNAM, 1994.

Historia del arte mexicano, t. 14, México, SEP/Salvat, 1986.

Historia general de México, México, El Colegio de México, 2000.

Historia y grafía, México, Universidad Iberoamericana, núm. 16, 2001.

Itten, Johannes, *El arte del color*, México, Limusa, 2002.

Lemoine, Ernesto, *La Escuela Nacional Preparatoria en el período de Gabino Barreda 1867-1878*, México, UNAM/Ediciones del Centenario de la ENP, 1970.

Machado, Fernando, "Orozco: el mural de la escalera del Antiguo Colegio de San Ildefonso" en *Crónicas, el muralismo, producto de la revolución mexicana*, en *América*, México, IIE/UNAM, 2003.

Manrique, Jorge Alberto, "La crisis del Muralismo", en *Historia del arte mexicano*, tomo 14, México, SEP/Salvat, 1986.

_____, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, México, UNAM/IIE, 2001.

Meyer, Jean, *La revolución mexicana*, México, Tusquets, 2004.

Obregón: *aspectos de su vida*, México, Editorial Cultura, 1935.

Ortiz Gaitán, Julieta, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, UNAM/IIE, 1994.

Pérez Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, México, CIESAS, 1994.

Pérez Vejo, Tomás, "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes" en *Historia y Grafía* núm. 16, México, Universidad Iberoamericana, 2001.

Rivera, Diego, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993.

Rodríguez, Antonio, *El hombre en llamas; historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970.

Rodríguez, Itzel, *El pasado indígena en el nacionalismo revolucionario. El mural México antiguo (1929) de Diego Rivera en el Palacio Nacional*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 2004.

Rodríguez Prampolini, Ida, "Las artes visuales en México, 1910-1985" en *México 75 años de Revolución*, México, FCE/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1998.

Romero Flores, Jesús, *Anales históricos de la revolución mexicana*, t. III, México, El nacional, 1939.

San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas, Memoria del Congreso Internacional de Muralismo (febrero de 1998), México, UNAM/IIE, 1999.

Schavelzon, Daniel, *La polémica del arte nacional en México 1850-1910*, México, FCE, 1998.

Suárez, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, 1972.

Wolfe, Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1972.