

01036



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**JEAN CHARLOT**

**OCHO DÉCADAS DE HERENCIA MURAL EN EL  
ANTIGUO COLEGIO DE SAN ILDEFONSO: LA  
MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR**

**TESINA**

QUE PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA:  
E S P E C I A L I D A D E N  
H I S T O R I A D E L A R T E  
P R E S E N T A:  
**FRANCISCO JOSÉ GALVÁN RUIZ**



ASESORA: MTRA. MARICELA GONZÁLEZ CRUZ-MANJARREZ

MÉXICO, D.F.

2004



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.

*Agradezco a la Maestra Maricela González Cruz Manjarrez su paciencia y su disposición en la dirección de la presente tesina.*

*Por sus sólidos conocimientos y certeras recomendaciones,  
a las lectoras de la presente tesina,  
muchas gracias.*

*Dra. Julieta Ortiz Gaitán.  
Lic. Leticia López Orozco.  
Lic. María de la Luz Roquero.*

*En especial, por su profunda bondad,  
calidad humana, y sobretodo por su amistad a la  
Dra. Rebeca Monroy Nasr.*

*Agradezco a dos instituciones entrañables.  
Por hacer posible el sueño de acercarme al Arte Mexicano.*

*A la Universidad Nacional Autónoma de México,  
a través del Instituto de Investigaciones Estéticas y la Facultad de Filosofía y Letras.*

*Gracias a la Dra. María Teresa Uriarte, Directora del Instituto de Investigaciones  
Estéticas por su convicción educativa y el compromiso expresado con las nuevas  
generaciones, y al Dr. Eduardo Baéz Macías, Coordinador del posgrado en Historia del  
Arte por su paciencia y sabiduría.*

*Al Instituto Nacional de Antropología e Historia.  
Por otorgarme la posibilidad de formarme como especialista en historia del arte.*

***Con profundo cariño dedico este trabajo  
a la mejor experiencia que pueda vivir un hombre.***

***A mi familia.***

ÍNDICE	Pag.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	6
<b>1.- LA HERENCIA ARTÍSTICA FRANCESA EN MÉXICO A TRAVÉS DE JEAN CHARLOT</b>	11
1.1.- Jean Charlot y su circunstancia.	11
1.2.- Jean Charlot un artista plástico en México.	15
1.3.- <i>La Masacre en el Templo Mayor</i> una herencia de Jean Charlot al antiguo Colegio de San Ildefonso.	21
<b>2.- LA FORMACIÓN DE LA NACIONALIDAD MEXICANA Y JEAN CHARLOT LA MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR.</b>	29
2.1.- Los artistas y la formación de la nacionalidad mexicana.	29
2.2.- José Vasconcelos y el proyecto cultural artístico de la revolución mexicana.	33
2.3.- El mural de Jean Charlot: <i>La Masacre en el Templo Mayor</i> dentro del contexto del nacionalismo mexicano.	40
2.4.- Recepción de la obra.	44
<b>3.- TEJIENDO LAS FUENTES LITERARIAS Y PICTÓRICAS: DURÁN Y CHARLOT EN LA MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR</b>	48
3.1.- Crónica de Fray Diego Durán <i>Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme</i> . El uso de fuentes pictográficas, manuscritas y orales en la creación literaria.	48
3.2.- Otras influencias culturales utilizadas por Jean Charlot en el mural <i>La Masacre en el Templo Mayor</i> .	55
3.3.- Pintura-literatura-pintura la dialéctica artística en la concreción compositiva de Jean Charlot en <i>La Masacre en el Templo Mayor</i> .	61
<b>3.-ARQUITECTURA, COMPOSICIÓN, TÉCNICA, FORMA Y COLOR UTILIZADAS POR JEAN CHARLOT EN EL MURAL LA MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR</b>	68
4.1.- La disposición arquitectónica y el uso del espacio pictórico.	68
4.2.- Composición y técnica utilizadas en el mural <i>La Masacre en el Templo Mayor</i> .	72
4.3.- La forma, el dibujo y los colores de Jean Charlot expresados en el mural <i>La Masacre en el Templo Mayor</i> .	79
<b>CONCLUSIONES</b>	86
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	94

## INTRODUCCIÓN

El Mural de *La Masacre en el Templo Mayor o La Caída de Tenochtitlan* como lo nombró Justino Fernández<sup>1</sup>, fue iniciado el 2 de octubre de 1922 y concluido el 31 de enero de 1923, Se encuentra ubicado en el cubo de la escalera principal del Patio Grande del Antiguo Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México, que a principio del siglo pasado albergó a la Escuela Nacional Preparatoria. La elección del tema, marcará a su autor como el primero del movimiento muralista mexicano que se propuso tratar la escena histórica de guerra en la conquista de México, específicamente refiere la matanza promovida por Pedro de Alvarado en el Templo Mayor.

El autor del mural, Jean Charlot, artista de origen francés, radicó en México al inicio de la segunda década del siglo XX, basó su obra mural en la crónica de Fray Diego de Durán para recrear el acontecimiento ocurrido en el siglo XVI. La fuente documental utilizada fue *La Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, testimonio que lega en la filacteria que recorre la base del mural.

La crónica, que sirvió a Charlot como fuente literaria para la reconstrucción artística de la escena histórica; provoca efectos de empatía simbólica, que llevan a cuestionar y proponer nudos problemáticos para investigar, como son: relacionar los efectos vivenciales del autor con su obra; definir el apego del pintor a la fuente literaria utilizada y la relación de ésta con la propuesta plástica; establecer las influencias artísticas y compositivas que privaron en el desarrollo del mural, y encontrar los enlaces simbólicos de la obra y su relación con el proceso de reconstrucción del imaginario histórico-cultural de la nación mexicana.

---

<sup>1</sup> Justino Fernández, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, El Arte del Siglo XX. México, UNAM, 2001, p 93. Señala que: Un joven francés, veterano de la Primera Guerra Mundial inspirándose en la historia de la Conquista escogió por tema *La Caída de Tenochtitlan*, donde recobró a través de líneas y formas simplificadas un bello lance guerrero bien concebido y ejecutado en formas simplificadas del tipo que la mayoría de los pintores del tiempo desarrollaban, pero tuvo la originalidad de incluir aplicaciones de metal, que forman el collar de un jefe indígena.

Reconstruir este pasaje histórico en el contexto cultural de los años veinte del siglo pasado, invita a investigar la relación entre los artistas y el poder político; indagar por qué se pudieron decorar los muros de edificios públicos con planteamientos estéticos que implicaban al indigenismo y lo popular; rescatar el efecto que tuvo el arte en el proceso de construcción del imaginario cultural y la acción pedagógica popular de la posrevolución mexicana.

*La Masacre en el Templo Mayor* ofrece estas posibilidades de vinculación con la construcción ideológica del nacionalismo; enlaza el principio de la fusión dramática entre dos culturas, la indígena y la europea, fundamento y motivo de una nueva raza. Quizá, el inicio de aquella raza cósmica a la que José Vasconcelos se refería como parte de la cultura nacional. Primero desde la Rectoría de la Universidad Nacional y posteriormente como fundador y titular de la Secretaría de Educación Pública en 1921.

El mural de Jean Charlot incita, después de trascurridas ocho décadas de su conclusión, a abrir un nuevo diálogo entre los sujetos que la observan y el objeto plástico que propone, nos lleva a encontrar una interpretación epistemológica contemporánea a la luz de los estímulos y de los significados que en él se encierran.

El pintor congeló en el mural la escena histórica del drama de la guerra, propuso un tema que sigue teniendo vigencia en la vida cultural de la nación: la presencia de lo artístico ante el drama de la muerte violenta, de la vida arrancada en el enfrentamiento de la guerra, de la confrontación entre dos sentidos culturales.

La expresión simbólica del mural da cuenta del inicio de una nueva era en la historia de México, la fusión racial y cultural. “La masacre” también constituyó la apertura a una nueva etapa técnica en la trayectoria del movimiento muralista, con el uso del cemento para la argamasa del fresco, la aplicación de materiales novedosos como los metales en el mural. Asimismo, se basó en el antiguo manejo de la geometría para expresar su creatividad. En la pintura se ilustran claramente estas ideas, en un muro dispuesto por su corte diagonal que lo hacía variar de la forma rectangular tradicional del caballete.

Charlot, concibió el mural a través de la lectura de dos rectángulos: el de la izquierda presentaba su eje principal perpendicular con horizontes y verticales reales; el rectángulo de la derecha, estaba organizado en diagonal desde la parte alta (derecha) hacia la parte baja (izquierda). Las líneas del rectángulo izquierdo sugieren estabilidad y tranquilidad, en él, pintó a los sacerdotes indígenas. El lado derecho sugiere movimiento e inestabilidad, de éste, surgen con el bañado de la luz, los caballos y hombres occidentales que atropellan la tranquilidad. El drama de la guerra, la lucha de contrarios y la síntesis dialéctica entre las dos torrentes sanguíneas participantes, constituyen una de las vertientes en el desarrollo cultural nacional.

Así, la convivencia en un determinado espacio político-temporal entre diversas manifestaciones artísticas, como son: literatura, pintura y arquitectura, pudieron ser aprovechadas por el nacionalismo posrevolucionario naciente y recrear su visión en la historia y en la cultura.

Uno de los objetivos de este trabajo está el de ubicar la motivación de Charlot para pintar en México, además de establecer su interés por el tema de la guerra, sus influencias artísticas y su relación con los artistas nacionales en el momento de vincularse con el proyecto mural en el antiguo Colegio de San Ildefonso.

También se consideró necesario recobrar la relación entre las fuentes literarias sobre *La Masacre en el Templo Mayor* y el uso de fuentes pictográficas en la realización compositiva del mural y se ubican sus aportaciones plásticas respecto a la técnica del fresco, la forma, el manejo de la luz y del color para lograr la expresividad dramática que se propuso.

Por otra parte, hay que destacar la vinculación del mural con la influencia europea. En este sentido, se aprecian similitudes con *La Batalla de San Romano* de Paolo Uccello, tanto en el manejo de lanzas diagonales, como en el dramatismo del tema. Otro de los aspectos tratados en la investigación es de establecer la relación del mural dentro del

edificio del antiguo Colegio de San Ildefonso y su integración con el espacio arquitectónico. De esta manera, se pretende enfatizar, la convivencia entre las distintas artes: literatura, pintura y arquitectura, con el pensamiento y la recreación histórico-cultural mexicana de los años 1921 a 1923.

Sirve de fundamento teórico conceptual para rescatar la biografía de Charlot en su entorno, con su tiempo y sus vivencias las tesis de Giorgio Vasari sobre *Las Vidas de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos*<sup>2</sup>

Asimismo, sirven las tesis de José Bernardo Couto establecidas en el *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, donde también trató sobre las biografías de los artistas y de sus obras, utilizando la forma testimonial del diálogo, para conocer la vida y obra de los artistas a través de una interlocución literaria.

Otros conceptos teóricos a los que se acude son los que Frederik Antal, sostenidos en la relación existente entre: la forma, el contenido y el estilo. Y la necesidad que tiene el historiador de nutrirse en la interpretación del arte en su conexión con la historia, el pensamiento y el gusto de la época, teniendo en cuenta los distintos sectores de público y las distintas concepciones de la vida. Por lo que Antal, propone que la relación entre los orígenes y la naturaleza de los estilos coexistentes sólo pueden comprenderse si se estudia la sociedad en sus distintos estratos y grupos sociales, y reconstruyendo las distintas visiones del mundo para después pasarlas a su arte.

Otra vertiente teórica aplicada es la de Arnold Hauser, donde el análisis de los hechos históricos sociales constituyen una herramienta para entender a la obra de arte, como consecuencia de la producción de un artista determinado que no se encuentra aislado, ni alejado de su contexto; donde los hechos se relacionan íntimamente con la producción de

---

<sup>2</sup> Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos*. México, Ed. UNAM, 1996, p.30, Colección Nuestros Clásicos No. 74. Quien señalaba: Para honrar pues, a los que ya han muerto, y sobre todo en beneficio de los estudiosos de las tres excelentísimas artes: Arquitectura, Escultura y Pintura. Escribiré las Vidas de los artífices de cada una de ellas, de acuerdo con el tiempo en que han vivido, a partir de Cimabue hasta nuestros días. Hablaré de muchas cosas concernientes al magisterio de cada una de las artes.

arte, como una expresión del pasado y de construcciones culturales, que expresan necesidades de grupos artísticos sociales que determinan los estilos de una época, infiltrándose de manera consciente o inconsciente entre los sujetos observadores del arte. El arte para Hauser, no es ni una manera de conocimiento ni una técnica, sino la elevación personal del artista ante la vida.

El tipo de investigación que se propone en este trabajo es de carácter analítico-deductivo, poniendo énfasis en la relación entre las fuentes: literarias, pictográficas y arquitectónicas. Enlazándose con la investigación descriptiva, por lo que se fundamenta primordialmente en fuentes documentales secundarias. Asimismo, se realizará un cruzamiento de los datos arrojados por estas fuentes, con el estudio *in situ* del mural, para definir, a través del análisis visual, una descripción deductiva integral.

Con fundamento en estos antecedentes, objetivos y andamiaje teórico-instrumental se desarrolla esta investigación, bajo la preocupación fundamentales de reconstruir el periodo histórico, y no perder la memoria sobre la importancia que para la historia del arte mexicano tiene el pintor francés Jean Charlot, y rescatar del pasado la herencia plástica que legó a los muros del antiguo Colegio de San Ildefonso.

**México, Ciudad Universitaria, 2004.**

---

## CAPÍTULO PRIMERO

### LA HERENCIA ARTÍSTICA FRANCESA EN MÉXICO A TRAVÉS DE JEAN CHARLOT

#### 1.1.- Jean Charlot y su circunstancia.

Jean Charlot nació en la ciudad de París el día 7 de febrero de 1898, su vida estuvo marcada por la variedad étnica de sus ancestros de origen francesa, rusa, española y mexicana.

Su padre Henri Charlot francés de origen judío, poseedor de negocios de importación y exportación, libre pensador y simpatizante del movimiento bolchevique. Su madre Ann Goupil, ella hija de franceses radicados en México por dos generaciones, católica, pintora y forjadora del carácter sensible hacia el arte del pequeño Jean.<sup>1</sup>

El padre de Charlot fue un libre pensador, estuvo vinculado a círculos masones, los que a cal y canto construyen dentro de sí, un edificio moral sustentado en la libertad. Su madre fue una católica romana, intensamente devota; el joven Jean, heredó esa tradición del pensamiento liberal con el que se formó en el seno familiar. Además, de la influencia católica desde sus abuelos maternos Louis Cyriaque Guopil y Louisa Guopil, y de sus tíos Eugene Goupil y su esposa Augustine Elie Goupil, en el interés por lo mexicano, pues su tío había adquirido en Francia varios códices de origen prehispánico. Aunado a ello, Jean y su hermana menor Odette desde muy jóvenes se vinculan con otras tradiciones religiosas como el judaísmo.

...en alguna ocasión, recordó que siendo un niño pequeño se quedó en casa de unos parientes judíos y se impresionó con un imponente cuadro de Moisés que bajaba con las

---

<sup>1</sup>Blanca Garduño y Milena Koprivitz, "Cronología" en México en la Obra de Jean Charlot, México, UNAM/CNCA/DF, 1994, p. 110.

tablas del monte Sinaí: me dió la idea que también otras personas podrían tomar seriamente la religión.<sup>2</sup>

Varias condiciones formaron el carácter de Jean Charlot durante su niñez y adolescencia. Atraído por el misticismo, fue profundo admirador de Sor Teresa de Avila (Santa Teresa de Jesús) y Fray Juan de la Cruz, ambos reformadores del la orden del Carmelo e iniciadores de los descalzos, profundamente místicos. La naturaleza del carácter de Jean encerraba diversas contradicciones, entre su formación católica, el misticismo y la admiración sentida por los reformadores del Carmelo y la atracción hacia aquello vinculado con el poder de lo visual. La mística que le vinculaba más al catolicismo, le serviría de mayor utilidad ante su necesidad de expresión visual.

Anne Catherine Emmerich Charlot gravitaba continuamente hacia lo físico del catolicismo, como ceniza que se pone en la frente, y el pan comestible de la eucaristía. La expresión central del catolicismo ha sido litúrgica, una expresión física de lo religioso, apropiada para una religión de la encarnación. El arte de Charlot era litúrgico, aunque el tema no tuviera la apariencia de ser religioso.<sup>3</sup>

Su convicción católica lo llevó a identificarse con los seres humanos comunes y sus necesidades, lo que le conduce al alejamiento místico y lo enlaza a crear un arte con profundo sentido de solidaridad humana; mientras más se aleja de los místico, más se vincula a la naturaleza humana. En su vida cotidiana evitó el elitismo y a la gente elitista, deseaba que su religión fuera la de la gente del pueblo, sin que ello supusiera una condescendencia con su compromiso social.

Dirigió sus esfuerzos en identificar sus talentos y aprovecharlos para el bien de los otros, buscó en el arte el sentido de misión; dirigió desde muy temprano hacia el arte litúrgico, y más tarde, a las manifestaciones públicas y monumentales. Quizá su vinculación con el arte se deba a que siendo muy pequeño sufrió de estrabismo, el cual se le corrigió recortando un músculo ocular y se le cosió de nuevo, operación que equivalía a una

---

<sup>2</sup> *Op.cit.* p. 25.

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 26.

prolongada y dolorosa recuperación que, junto con otras circunstancias, lo hizo ser agudamente conciente de su capacidad visual.

De hecho nunca pudo tener una visión auténticamente binocular o percepción de profundidad. Esto tuvo un doble impacto sobre su estilo, especialmente en aquellos cuadros que trata el fondo como un diseño geométrico con el plano del cuadro, en tanto se crea la profundidad mediante un moldeado tridimensional de los cuerpos.<sup>4</sup>

En plena juventud su catolicismo lo lanzó a vincularse con los problemas del orden social y por entenderlo dentro de la liturgia a través del arte y de la literatura, se vinculó desde muy joven al movimiento del catolicismo francés que renacía con fuerza en la sociedad. Leyó y admiró a escritores como León Bloy y Jaques Maritain, en este último basó su reformismo social radical en una interpretación estricta del cristianismo, y quien organizó el movimiento ideológico llamado *Renacimiento Francés de las Artes Litúrgicas*, particularmente a través del grupo llamado *La Guilde Notre-Dame*.

Charlot educado en la clase media alta francesa, reaccionó con evidente fuerza contra la artificialidad deshumanizante. Como miembro de *La Guilde Notre-Dame*, dictó en noviembre de 1916 una conferencia, misma que se convirtió en su primer artículo publicado entre 1917 y 1918. En él, se manifestó su repulsa por la concepción moderna del artista y opta por el ideal del buen artesano. “Rechazamos el título de artista como tal. Con la intención de hallar y perfeccionar el medio más apropiado... Probamos el fresco, los colores de cola, la madera policromada”.<sup>5</sup>

Demoró varios años en tener clara la elección plena de su carrera, ya que tuvo diversos talentos; siempre obtuvo altas calificaciones en matemáticas, fue estudioso de las culturas mesoamericanas, de la literatura medieval, la renacentista, y de la historia del arte. Le atraían el afán de escribir y la pintura. Su temperamento y su carácter lo enfrentaron

---

<sup>4</sup> *Op.Cit.* p. 23.

<sup>5</sup> John Charlot, “El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor” en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 246.

siempre entre el catolicismo místico, la literatura y la pintura, y la conclusión fue lograda llevando el misticismo católico al terreno de misión artística.

Henri y Jean Charlot se encontraban en Berlín, Alemania cuando estalló la primera guerra mundial, el padre pensaba que ésta iba a destruir el negocio familiar, lo que les llevó a trasladarse rápidamente a Francia, abordaron el tren que avanzó lentamente provocando con ello la angustia de su progenitor y el colapso nervioso que lo llevaría a la muerte. Mientras su padre agonizaba en el lecho, y Jean reaccionaba en forma creativa realizando dibujos con trazos intensos y hasta atemorizantes, sentado a su lado, constituyendo una forma de abstraerse. Así creó el gouache *La Bala*, que reproduce el proyectil al momento que va a causar su efecto, esta fue una forma en la que pudo expresar su experiencia bélica. La otra, se manifestó al darse de alta en el ejército francés y donde, le fueron reconocidas parte de sus habilidades y conocimientos. La destreza de Jean en el manejo de las matemáticas lo llevó a ser nombrado oficial de artillería francesa, cuando ya habían muerto la mayor parte de los oficiales más viejos. Aún frente a la penosa circunstancia de la guerra Charlot no deja de expresarse artísticamente.

El tema religioso ya lo había abordado durante su permanencia en el frente de artillería, cuando realizó un grabado sobre Santa Bárbara, patrona de los artilleros, así como una serie de grabados en madera con el tema del Vía Crucis, realizados estos últimos cuando permanecía acampando en Sezanne antes de que el ejército francés entrara a Alemania la Navidad de 1918.<sup>6</sup>

Una vez terminada la guerra en 1919, y habiéndose dado de baja del ejército francés exhibió en la exposición de Arte Litúrgico en el Louvre, donde mostró sus estudios para pintura mural, los diseños para indumentaria litúrgica y la serie de grabados en madera Vía Crucis. En ese año le fueron cancelados los planes para que decorara los muros de un templo católico en los suburbios de París, causándole malestar. Ante ello, hizo su obra maestra *L' Amitié (La Amistad)* en gouache, dado que esta técnica fue lo más cercana posible al fresco. Esta obra por su calidad fue premiada en París.

---

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 306.

El mural que había sido encargado a Charlot, hubiera sido la culminación de su arte hasta ese momento: lo había diseñado como una procesión que bajaba por ambos lados de la nave, y que incorporaba muchos de los temas y personajes de su trabajo anterior. El lado asoleado incluía mujeres y niños pintados de colores claros de Maurice Denis, quien influyó mucho en Charlot al principio de su obra. En el muro sombreado de la nave, hombres heridos en la guerra buscaban su camino al altar.<sup>7</sup>

A partir de ese hecho y la invitación de sus parientes, los señores Martínez del Campo, para trasladarse a México, es posible que Charlot tomara la decisión de buscar nuevas alternativas para el desarrollo de su quehacer artístico en otras esferas espaciales. En enero de 1921 se embarcó, junto con su madre, en el *Flandres*, rumbo a México. Desembarcó el 21 de enero en Veracruz, en el antiguo Puerto México, hoy Coatzacoalcos, donde realiza su primera pintura en tierra Mexicana, llamada *Puerto México*.

## **1.2.- Jean Charlot un artista plástico en México.**

Es en 1921 cuando Jean Charlot llegó al México donde se vivía un ambiente cultural y artístico en pleno desarrollo. A través de dos movimientos transformadores: el intelectual, que venían del Ateneo de la Juventud, fundado en 1909, y del armado, con la Revolución Mexicana de 1910. Así, como de la huelga en la Academia de San Carlos en 1911, y la fundación en 1913 de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, llamada de Santa Anita o Barbizón, como fruto de la triunfante huelga de los estudiantes de la Academia, cuyo principal cometido fue el salir de los encerrados talleres de esa institución y romper con los moldes clásicos greco-romanos y enfrentar su realidad mestiza e indígena.

Durante la lucha armada de 1910 a 1920, se vivieron intensos momentos de inestabilidad y caos en toda la sociedad mexicana. En el quehacer del arte se crearon condiciones para posibilitar el desarrollo artístico con las demandas del nuevo país que se suman al movimiento educativo que José Vasconcelos<sup>8</sup> emprendía, primero desde la Universidad Nacional en su papel de Rector y, posteriormente, como Secretario de

---

<sup>7</sup> *Op. Cit.* p. 35

<sup>8</sup> José Vasconcelos abogado, intelectual, escritor y político mexicano, nació en el estado de Oaxaca en 1881, murió en 1959. Fue ideólogo promotor de la cultura nacional y mecenas del movimiento muralista mexicano.

Educación Pública en el Gabinete Presidencial del General Álvaro Obregón, Ministerio que se fundó a instancias del propio Vasconcelos el 21 de julio de 1921.

En este nuevo Ministerio se crea el Departamento de Bellas Artes y otro de Educación y Cultura Indígena. “Es en este espectro cultural donde se produce el auge en las artes dirigido a sectores desatendidos de la población. A través de la instauración de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (1913), el desarrollo del método de dibujo Best Maugard (1921) y la creación de los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa (1927).”<sup>9</sup>

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre dependientes de la Escuela de Bellas Artes representaron un modelo alternativo de educación bajo el precepto de la enseñanza libre, su precursora fue la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, en ella participaron artistas como: Alfredo Ramos Martínez, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Gabriel Fernández Sánchez, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugarte, Emilio García Cahero, Bulmaro Guzmán, Fermín Revueltas y Leopoldo Méndez, entre otros.

El año 1921 fue decisivo para el movimiento muralista. Entre los acontecimientos que entonces contribuyeron a formar y a definir los inicios de una vanguardia artística, el lanzamiento de la revista *Vida Americana* en Barcelona, tuvo un lugar preferencial. Desde sus páginas el editor de la publicación David Alfaro Siqueiros suscribió en el mes de mayo los Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana, documento que constituiría uno de los pilares teóricos de la corriente mexicana.<sup>10</sup>

Al joven francés Jean Charlot le vino a bien el ambiente socializante de México, que lo identificó con la vocación de compromiso social expuesto en su país natal. Su amistad con el pintor Fernando Leal le facilitó vincularse casi de manera inmediata con el proyecto

---

<sup>9</sup> Luis-Martín Lozano, “Arte moderno de México, *Rendez-vous* con la vanguardia” en *Arte Moderno de México 1900-1950*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso/UNAM/DDF, 2000, p. 59.

<sup>10</sup> Diana Briuolo Destéfano, “Cuando David Alfaro Siqueiros se presentó ante José Vasconcelos” (Documentación del Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública) en revista *Crónicas del Seminario El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana*, en América. México, IIE/UNAM, Num. 8-9, marzo 2001- febrero 2002, p. 218.

de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán que dirigía Alfredo Ramos Martínez, actividad que le ayudó a ingresar al ambiente de los artistas que frecuentaban la escuela. Ahí conoció a los grabadores Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León y al escultor Ignacio Asúnsolo.

Charlot señalaba que Asúnsolo lo había presentado con Diego Rivera y a tan sólo dos años de su estancia en tierras mexicanas, comenzó a participar como ayudante de éste durante la realización del mural a la encáustica *La Creación*. Esto aparece consignado en la bitácora de trabajo de Jean Charlot, a saber: “1922, mayo 26, moler colores para R”. El pintor mexicano se complacía de poder dialogar en francés con su ayudante como una añoranza de su paso por París. Rivera había llegado a finales de 1921 de París, después de una larga estadía junto con otros pintores como Roberto Montenegro, quien también llega en ese año, y que habían investigado e incursionado en las formas plásticas derivadas del expresionismo y del cubismo.

A Charlot se le conoce en México porque pertenece al grupo de artistas románticos que viajaron al país motivados por la fuerza del movimiento cultural transformador, empero, atraídos en el exterior por la herencia del juego de cambios, luces y sombras, emanados de la cultura mexicana, evidente desde aquellos intelectuales viajeros que habían venido a México en el siglo XIX.

El poeta estridentista Manuel Maples Arce se lo explica... cuando dice: Ignoro por qué motivos y circunstancias el pintor francés Jean Charlot vino a México y se impregnó de su cultura, pero acaso su sensibilidad religiosa, fascinado por la belleza del mundo atlántico, no sea extraña a esta determinación. ¿Quién puede negar que el arte mexicano, a pesar de sus rasgos de crueldad que en ocasiones exhibe, posee la más intensa religiosidad?<sup>11</sup>

El joven pintor llegó a México con una sólida formación parisina, le preocupaba la experimentación en torno al análisis meticuloso de las formas en sí y a su integración según las leyes de la armonía del llamado cubismo, encontró en el país la confirmación de esas

---

<sup>11</sup> Milena koprivitz, “Jean Charlot en el trato con sus contemporáneos” en México en la Obra de Jean Charlot, México, UNAM/CNCA/DF, 1994, p. 79

leyes, bajo un distinto espectro, empero con un sentido análogo: la estatuaria precolombina y la estilización de la pintura en los códices. El propio Charlot aludía a su vinculación con México y a sus raíces con la identidad de la nación.

En una entrevista para la revista *Times* explica: “Yo nací en París; mi nacionalidad es francesa, sin embargo mi familia ha estado muy cerca de México por más de un siglo atrás, cuando uno de mis bisabuelos se estableció en ese país. Desde entonces las relaciones de mi familia entre México y París fueron intermitentes, algunos familiares residen aún en México, otros regresaron a París.”<sup>12</sup>

A Charlot no sólo le unió la amistad y compartir su taller con Fernando Leal, sino la afinidad estética en la presencia de la modelo compartida de indudable carácter llamada Luz Jiménez a quien Jean, llamaba Luciana. Otra característica de su amistad con Leal fue la de realizar grabado en madera, en un estilo bastante peculiar que el diario *Universal* denominaba *Estridentista*, similar al movimiento artístico de los años veinte, que se manifestó en contra del gusto burgués, escandalizando con imágenes irreverentes, dirigiéndose a un proletariado imaginario y en general, yendo contra las buenas costumbres de la época.

Hacia 1923, entabló amistad con una pareja de fotógrafos recién llegados al país, Edward Weston norteamericano y su modelo-asistente de origen italiano Tina Modotti; Weston relata en su diario el encuentro con Charlot. “Conocí a Charlot en 1922 cuando visitó mi primera exposición mexicana en tierra azteca. Al principio, me simpatizó personalmente, más adelante su interés en la fotografía nos acercó, intercambiamos pinturas y dibujos por fotografías, fuimos a excursiones juntos, cenábamos juntos.”<sup>13</sup>

En esos años Charlot frecuentaba los círculos de artistas, pintores y escultores que se reunían ya en la casa de Germán Cueto o en la de Weston y Tina.

Entre los asiduos asistentes a las veladas tumultuosas, se encuentran los escritores Juan de la Cabada y Anita Brenner, el pintor Jean Charlot, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, la

---

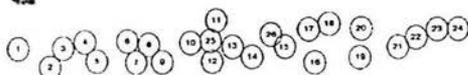
<sup>12</sup> *Ibid.* p. 82.

<sup>13</sup> *Ibid.* pp. 84, 85.

esposa de Rivera, Lupe Marín, además de José Vasconcelos y de los muralistas que ya frecuentaban... en algunas de las fotos de Weston se vislumbra lo que ellos mismos denominaran “ambiente bohemio”, como en aquella donde Jean Charlot está absorto escribiendo sobre la espalda desnuda de Tina.<sup>14</sup>



A part of the Mexican painting elite, ca. 1923



Credit: Jean Charlot Collection, University of Hawaii Library.

1. Ricardo Romano
2. Abraham Angel
3. Roberto Montenegro
4. Adolfo Best Maugard
5. Aimé Distour
6. José Clemente Orozco
7. Jean Charlot
8. Jorge Juan Crespo de la Serna
9. Mme. Schulters
10. Ignacio Asúnsolo
11. Diego Rivera
12. M. Blanco
13. Amado de la Cueva
14. Mme. Sabogal
15. Carlos Mérida
16. Sra. Romano
17. Sabogal
18. David Alfaro Siqueiros
19. Ann Gropff
20. Germán Cueto
21. Sra. Crespo
22. Licenciado Maaco
- 23 y 24. Sr. & Sra. Gruening
25. Juan Otaguibel
26. Emilio Amero

Asimismo, otro de los lugares de asidua frecuencia era la casa del millonario Oscar Braniff, en la colonia Juárez, quien fungía como mecenas de artistas e intelectuales de la época, allí se reunían para comer y beber, porque a ninguno de los artistas les alcanzaba para darse el lujo de invitar a los amigos; en esos años Diego Rivera hacía fama porque pasaba más de doce horas pintando y por sus enfrentamientos con Lupe Marín, que aparte de ser la comidilla del momento le daban prestigio entre sus amigos.

Un alumno de Edward, Llewellyn Bixby-Smith se reunió en México con su maestro, Rafael Salas, su esposa Mona Alfau y su amigo Felipe Teixidor, Jean Charlot –embobado con Anita Brenner -, los hermanos Germán Cueto y Lola Cueto, vecinos de los Galván, Ricardo Gómez Robelo, Xavier Guerrero y su hermana Elisa, el camarógrafo y fotógrafo de paisajes Roberto Turnbull, conformaban el grupo de amigos asiduos; llegaban puntualmente a la hora del chocolate, o bien organizaban excursiones a los alrededores de la ciudad los fines de semana: Amecameca, Desierto de los Leones, Tepetzotlán, la casa de Fred Davis en Cuernavaca. Alrededor de este grupo gravitan muchos nombres...<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Pino Cacucci, Los fuegos, las sombras, el silencio...una biografía de Assunta Luigia Adelaide Tina Modotti, México, Joaquín Motriz, 1993, pp. 40-41, Colección Contrapuntos.

<sup>15</sup> Oliver Debroise, Fuga Mexicana Un recorrido por la fotografía en México, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, p. 256, Colección Lecturas Mexicanas.

Distinta fue la amistad y el compromiso de Charlot con Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins y Xavier Guerrero, con ellos el vínculo se manifestaba más por compartir la conciencia del presente que vivía la humanidad, el compromiso social de los artistas y los desafíos que enfrentaban para cumplirlo. De esos años de vida de Charlot en México quedan los testimonios de dos de los llamados grandes del muralismo, su muy cercano amigo José Clemente Orozco.

Los pintores que habían estado en Europa traían de allá su experiencia y sus conocimientos especiales de la Escuela de París, muy útiles y necesarios para relacionar el arte de México con el europeo, Jean Charlot fue muy servicial en este punto, pues era pintor exclusivamente europeo y por añadidura francés y joven en extremo. Es decir representaba la sensibilidad europea más moderna y más libre de prejuicios. Por regla general, con brillantísimas excepciones, los profesores de estética que nos visitan son viejos fósiles que se han quedado parados en alguna época del siglo XVIII o XIX.... Charlot, con su ecuanimidad y su cultura, atemperó muchas veces nuestros exabruptos juveniles y con su visión clara iluminó frecuentemente nuestros problemas.<sup>16</sup>

Y de David Alfaro Siqueiros que explicitaba en el catálogo de la exposición de 1968 del Museo de Arte Moderno del INBA, en memoria de Jean Charlot, lo siguiente:

Estas líneas quieren ser el homenaje del muralismo de México a uno de sus fundadores primordiales, que mantiene el humanismo de ese esfuerzo en mi concepto trascendental para el arte no solamente de nuestra tierra sino del mundo entero... incompletas quedarían estas líneas, sino subrayara la significación de Jean Charlot en lo que respecta a los aportes materiales, en este caso casi científicos de este pintor venido de Francia en el instante mismo que debatíamos los procedimientos de la pintura mural... En México primero y después en Estados Unidos y en Honolulu, como en todas partes, mantiene la voluntad, la emoción y el sentido humanista de nuestro esfuerzo común...a Jean Charlot el más solidario de los abrazos.<sup>17</sup>

En 1928 Charlot participó con 18 obras en la exposición de pintores mexicanos auspiciada por el gobierno de México. El 27 de octubre de ese año llegó a Nueva York acompañado de su madre, para instalarse en una de las habitaciones que tenía el artista

---

<sup>16</sup> José Clemente Orozco, *Apuntes biográficos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1966, p. 70. Serie La honda del espíritu, Cuadernos de Lectura Popular.

<sup>17</sup> *Op. Cit.* p. 88.



Moris Cantor, en el ático del número 42 de Union Square, dejando su vida creativa mexicana atrás y abriendo una nueva etapa en su devenir artístico.

### **1.3.- *La Masacre en el Templo Mayor* una herencia de Jean Charlot al Antiguo Colegio de San Ildefonso.**

Es Diego Rivera, con diez años de experiencia en Europa, quién abrió el camino hacia el movimiento del muralismo mexicano. Creó una propuesta plástica basada en su capacidad intelectual. Comenzó a pintar en 1922, el mural del anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, ayudado por tres jóvenes de la Escuela al Aire Libre de Coyoacán: Luis Escobar, Amado de la Cueva y Jean Charlot. Con el apoyo de Xavier Guerrero y Carlos Mérida pintó *La Creación* en la Preparatoria de San Ildefonso.

La experiencia fue trascendental para los pintores ésta, se derivará en nuevas oportunidades y los bocetos para los siguientes murales, que se pintarán en los distintos patios de la Escuela Nacional Preparatoria. En octubre de ese año Jean Charlot, Emilio García Cahero y Fernando Leal realizaron sus murales en el cubo de la escalera del patio de los pasantes. Posteriormente Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal realizarían los suyos en la entrada principal.

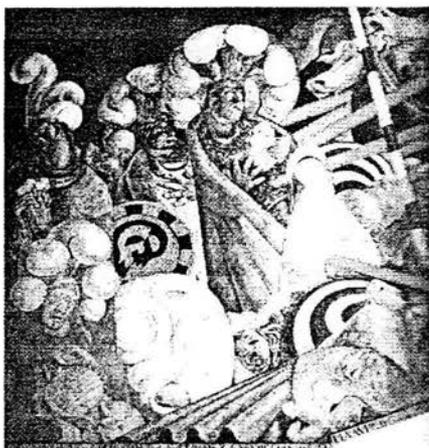
Cuando el renacimiento pictórico se apoderó del edificio, éste ya estaba resignado a la sensación de los murales. Sus muros todavía mostraban leves restos y cicatrices, producto de renacimientos anteriores, que habían llegado y desaparecido en sus dos siglos de existencia. De acuerdo con los usos tradicionales del México colonial, los murales nacían con el edificio.<sup>18</sup>

La Escuela Nacional Preparatoria albergaba en el siglo XVIII al colegio de San Ildefonso. Fue decorado con materiales de tezontle y piedra de cantera, los claros de sus ventanas en forma de embudo, marcan el espesor de sus paredes. Las puertas diseñadas con formas geométricas, enmarcan los paneles esculpidos. Al interior sus tres patios abiertos, se

---

<sup>18</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México, ed. Domés, S.A. 1985, p. 134.

dividen en: principal, de pasantes y chico. Los vanos de las arcadas están dispuestos en forma de estrella y estípites, con decoración en las enjutas, se forman columnas estípites con molduras ligeramente esquematizadas. En las paredes del cubo de la escalera Charlot pintó su mural al fresco *La Masacre en el Templo Mayor*, basado en la crónica de Fray Diego Durán: *La Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, ubicado en el hecho histórico de la escena de la Conquista de México, donde refiere la matanza promovida por Pedro de Alvarado.



Dejó testimonio del uso de la crónica de Durán al plasmar en la filacteria<sup>19</sup> que recorre la base del mural una frase de ella. Sobre el mural, es necesario señalar y entender que la mente de un pintor funciona de manera creativa, y más aún frente a un mural, donde se comporta diferente a las pinturas de caballete y que por ello, requiere de otra solución plástica. No sólo pintará directamente sobre un muro, sobre las dos dimensiones de un plano, sino también en relación con los muros del espacio arquitectónico.

Para Charlot, el trabajo de un muralista es cercano al de un escultor, donde hay que partir tomando en cuenta tres dimensiones: las formas del muro y la bidimensionalidad de

---

<sup>19</sup> Es una inscripción o faja en la pintura donde Charlot plasmó frases enunciativas de la crónica de Fray Diego Durán. Las filacterias devienen de una vieja tradición judía sobre el uso de pergaminos con algún pasaje de la Sagrada Escritura que llevaban atados al brazo izquierdo.

la pintura. En “La masacre” el desafío era desde la forma del muro, que no proponía un rectángulo, sino la composición entre dos rectángulos cruzados en forma diagonal. En realidad, vio el muro como la composición geométrica de dos dados de cemento que en sí, expresarían la forma de la pintura, entre el descanso y una especie de balcón en el descanso de la escalera. El muro junto a las escaleras comprendía un grado de dificultad elevado, tanto en la realización, como en la composición pictórica, para resolver las formas diagonales y los cruces geométricos.

Resolver el tramo que baja desde el balcón, tanto en el diseño decorativo, como en el uso de la luz hacia el descanso, fueron elementos que seguramente el pintor consideró para armonizar la arquitectura con la pintura. Así, como la continuación de los distintos ángulos formados a través de los peldaños que bajan en dirección opuesta del descanso hasta el siguiente piso, desde el tramo de las escaleras donde se propondría la observación de la pintura, lo que significó otro elemento a resolver. Los espectadores que verían la pintura tendrían que hacer un esfuerzo físico para moverse hacia arriba o hacia abajo entre dos diagonales y observarla completa. Se aprecia el nivel de dificultad que tuvo que enfrentar Charlot para poder decorar el muro en el cubo de la escalera y dar solución a los problemas compositivos y técnicos a través de la resoluciones geométricas.

Es un esquema muy simple, pero me fue útil de muchas maneras, primero porque me dio dos rectángulos para trabajar en lugar de la difícil forma original, aun cuando parte del rectángulo derecho rebasa el muro, y una parte del muro rebasa mi pintura. No obstante el esquema simplificaba el problema de rareza en la forma del muro concediéndome la noción de dos rectángulos uno inmóvil y otro cuyo movimiento lo hacía penetrar al otro.<sup>20</sup>

La definición del tema elegido por Charlot es parte de la historia de México, para lo cual le tomó tiempo adquirir conciencia de hechos y acontecimientos significativos de la cultura mexicana. Logró percibir y manifestar a través de su mural la fusión de dos razas como el componente étnico de la nación: la indígena y la española. Como europeo hubiese

---

<sup>20</sup> Jean Charlot, *Composición de La Masacre en el Templo Mayor* en Charlot, John, “El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor” en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México, UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999. p. 294.

sido más sencillo señalar las diferencias del hombre blanco que no guardaba relación con su tierra originaria y la del indigenismo que sí guarda relación íntima con su madre tierra. La del indígena que obedece simplemente a las leyes de sus raíces y con ello, se afianza a su naturaleza, frente aquellos hombres que superan su visión y se anuncian como la alternativa civilizatoria, de un progreso dinámico y cambiante.

El tema elegido es necesariamente de orden histórico y social en el devenir de dos razas, de dos culturas que el destino enfrentará y acercará a la vez, dando como principio la subordinación de una raza a la otra, posteriormente la fusión y mezcla entre éstas, en la conformación de una nueva cultura nacional. Lo cual respondía al ideal del Estado.

El esquema, el tema, se me ocurrió cuando razonaba la composición. Era evidente que la parte izquierda de este mural estaría dedicada a los indígenas y la derecha al hombre blanco. Todo principio, la geometría y la dinámica, representan un choque entre dos razas. Entonces esta pintura sería una batalla. Fue fácil encontrar un tema histórico normal. Escogí la batalla en el Templo Mayor, la masacre en el Templo Mayor. Los indígenas estaban a la mitad de un festejo, bailaban llevando flores en el cabello; mientras tanto los españoles los rodearon, hicieron una acometida haciéndolos prisioneros o matándolos. Este tema no lo saqué de un libro, sino de la forma natural de la forma que tenía que pintar.<sup>21</sup>

Es central el análisis que ofrece Charlot sobre el mural, especialmente de la composición y de su resolución; de la forma en la apropiación del tema, donde señala que éste no lo copió de un libro a usanza de la vieja tradición del grabado y la pintura, sino de aquellas formas naturales que la obra solicitaba. Empero, por la naturaleza de sus definiciones se infiere que el pintor era un conocedor de la historia antigua de México y que la construcción del tema deviene del conocimiento de la crónica de Durán, con un acervo que le da la capacidad de distinguir en primera instancia la lucha de contrarios entre dos razas.

Expresar la contradicción y la síntesis de fusión entre ambas razas, distantes y distintas en cultura, en interpretación del cosmos, en relación con sus deidades, evidencia a un Charlot de un amplio acervo cultural que le permitió reconstruir en su imaginario visual

---

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 296.

los hechos históricos ocurridos en el pasado del conquistador. En parte, gracias a la herencia escrita por Durán en su crónica y de los hechos que éste señaló y que devienen en un primer imaginario literario, lo cual sirvió de fuente y sustento para la reconstrucción del otro imaginario, el pictórico, de Jean Charlot.

Por ello, es importante recuperar para la historia del arte mexicano, el análisis sobre la visión que Jean Charlot tuvo ante los hechos históricos a principio del siglo XX, sobre un hecho de guerra y conquista que los españoles realizaron en el nuevo mundo; así como la cancelación de una nueva Jerusalén como suponían los frailes franciscanos al inicio del siglo XVI, atropellada por los vicios de aquellos conquistadores.

El mural fue finalizado el último día de enero de 1923 e inaugurado a principio de febrero de ese año; cabe aclarar que en la cartela del mural pintada en el lado izquierdo del mural, refiere a la fecha de factura el año 1922, pero en realidad fue terminado hacia el inicio del año siguiente.<sup>22</sup> El mural constituye la conclusión de uno de los primeros frescos del muralismo mexicano que tocará el tema de la Conquista de México.

Es importante señalar que en el pasado año de 2003 se cumplieron ochenta años de haberse concluido el mural *La Masacre en el Templo Mayor*. Su realización deviene del joven pintor francés Jean Charlot, quien utilizó en México como base aquella propuesta compositiva del mural que le fue negado realizar en su patria. Aquel mural para la capilla de los suburbios de París, donde se proponía aprovechar los laterales de la nave, crear la composición del lado claro con mujeres y niños que irían bajando de entre los árboles, y en otro lado, el oscuro, los hombres que llegan de la guerra bajando hacia el altar; sólo fue posible pintarlo con otro tema en las paredes de San Ildefonso en la ciudad de México, donde se aprecian ciertos paralelismos en el esquema compositivo y en el proceso de integración entre la pintura y el espacio arquitectónico.

---

<sup>22</sup> En la fecha de inauguración coinciden tanto el hijo de Charlot, John como Milena Koprivitz en sus ponencias que sobre el tema expusieron en el Congreso Internacional de Muralismo.

Otra herencia que plasmó en el mural, fue el reconocimiento a la necesidad de educar a través de las obras de arte, que para no olvidar los acontecimientos de la historia y la cultura, pintó en el ángulo inferior derecho del mural la relación entre la enseñanza y el arte, mostrando a su menor hijo John Charlot aquella escena histórica, y por extensión a la niñez de la patria su propia la historia; el papel de la guerra, y la fuerza de una civilización que tuvo como origen cultural nacional su otredad indígena. Aún más, dejó testimonio en la obra pictórica de una profunda inequidad entre dos civilizaciones. En el mural acompañan también a las representaciones de Charlot, Diego Rivera, Fernando Leal y posiblemente Xavier Guerrero al fondo, éstos aparecen al interior de la obra recobrando la tradición europea de pintar al autor o al donante al interior de la misma y en este caso, tanto la presencia del autor como de los otros artistas son el testimonio claro de la autoría del movimiento muralista mexicano.

Han transcurrido ocho décadas, el paso del tiempo de una época a otra, donde la propuesta de decorar los muros de los edificios públicos iba en el sentido de la creación de la nación y de la consolidación de la cultura nacional. En este mundo agitado, de velocidad estrepitosa y de nacionalidades interdependientes, el mural de Jean Charlot continúa teniendo vigencia frente a un país, que todavía no alcanza a mirar sus valores culturales, a considerar las enseñanzas que el pintor dejó en su obra de arte; de un país que no entiende el alcance del dedo del artista que señala las inequidades y las injusticias, un dedo que señala hacia el pasado profundo del siglo XVI, y proyecta el pasado hacia la historia reciente del siglo XXI.

Charlot, también deja como aportación y herencia para la Historia del Arte mexicano sus enseñanzas técnicas: en el uso del cemento para la elaboración de la argamasa y el preparado de la pared para el trazo del mural de San Ildefonso. En un periodo en que los pintores mexicanos estaban regresando de Europa a México (Rivera, Montenegro, Rodríguez Lozano, Mérida y muchos más), y que traían consigo parte de la influencia europea. Es Jean Charlot, la expresión misma de esa influencia cultural en México, no es Europa vista a través de los ojos de los artistas mexicanos, es Europa y su cultura a través de la vida de un europeo, que llegó a México para heredar sus enseñanzas y

experiencias formativas, que constituyeron una herencia trascendental y una experiencia que permeó los ámbitos artísticos de la época

Y si esto no fuera suficiente, es el joven pintor francés quien como excelente grabador rescataría el magnífico trabajo de José Guadalupe Posada, reconociendo en él, toda la tradición del grabado popular mexicano. Aunque posteriormente, fuera el propio Diego Rivera quien le disputaría ese privilegio, al igual que le disputaría la labor de edición en la revista *Mexican Folkways* en 1924.

Tanto Orozco como Rivera hablaron –tardíamente- de la emoción que en su juventud les producían los grabados de J. G. Posada. Pero lo cierto es que el gran artista permaneció desaparecido hasta que lo “descubrió” Jean Charlot, francés que había venido atraído por los entusiasmos de la Revolución y que desde 1921 pintó un importante fresco en la Escuela Preparatoria. Charlot venía enterado de la reciente obra gráfica de Maillol y de los expresionistas alemanes y nórdicos, y fue simiente de la escuela mexicana de grabado.<sup>23</sup>

Charlot, hereda a México su inquietud intelectual, sus escritos que como crítico de arte realizará, sus trabajos de investigación arqueológica realizados entre 1928 y 1929. Y una obra central en la Historia del Arte en México: *El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1925*. La herencia del pintor francés que a los veinticinco años dejará plasmada su enseñanza sobre la naturaleza de la guerra, sobre la injusticia del progreso y de la civilización y sobretodo, la propuesta de que en el nuevo país que se construía a principio de los años veinte del siglo XX, todos los hombres tendrían cabida y posibilidad de ser, indistintamente de su raza o credo.

Esa lección, como aguja clavada en la conciencia todavía se encuentra ahí, en el lugar elegido, en el cubo de la escalera del tercer piso del patio de pasantes del Antiguo Colegio de San Ildefonso o la antigua Escuela Nacional Preparatoria. El mural aparece como una lección permanente ante el olvido, en espera de ser rescatada por espectadores más sensibles. Esa es la herencia mayor legada a nuestro pueblo por Jean Charlot, un joven lleno de ilusiones que en México alcanzó realizar su primer mural al fresco. Ahora es

---

<sup>23</sup> Jorge Alberto Manrique, *Arte y Artistas Mexicanos del siglo XX*. México, CONACULTA, 2000, pp. 20-21, 4ª Serie Lecturas Mexicanas.

necesario reconocer y recordar el compromiso de aquel joven el artista francés, que legó conocimiento y obra a la formación plástica y de una imaginación nacional que abrió brecha con su obra en términos técnicos, formales y temáticos, de nuestra historia artística y cultural.

---

## CAPÍTULO SEGUNDO

### LA FORMACIÓN DE LA NACIONALIDAD MEXICANA Y JEAN CHARLOT: LA MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR

#### 2.1.- Los artistas y la formación de la nacionalidad mexicana.

A la caída de Porfirio Díaz durante el gobierno interino de Francisco León de la Barra, estando como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Francisco Vázquez Gómez, en la Escuela Nacional de Bellas Artes (dependiente de la Universidad Nacional de México), se comienzan a reflejar inquietudes frente a un método escolástico<sup>1</sup> de copias mecánicas de modelos. Surgió la necesidad de ejercitar el sentido selectivo y la personalidad creativa e individual de los artistas y se demandaban cambios en la enseñanza. Lo que comenzó como una solicitud, estalló en descontento el 23 de abril de 1911, en la clase que impartía el doctor Daniel Vergara Lepe.

...los alumnos, entre otras cosas, apuntaron [...] entre las asignaturas de más interés para el estudiante artista está en primer término, la anatomía morfológica, por ser la base más firme para el estudio de la forma humana, ya que en ella el artista desarrolla científicamente sus más altas concepciones y, por lo tanto, se le da importancia en todas las escuelas de Bellas Artes, con excepción de la nuestra; como se demuestra en los últimos cuatro años, se ha abandonado por completo el método racional que antes se seguía debido al desde entonces efectuado cambio. La calca no sólo perjudicó a los alumnos, sino que por la cantidad de láminas que es preciso calcar durante el año les hace perder a la vez miserablemente el tiempo. La huelga estalló el 2 de julio de 1911.<sup>2</sup>

La huelga en la Escuela Nacional de Bellas Artes cuestionó el método de enseñanza y al propio director de ésta, el arquitecto Antonio Rivas Mercado, los alumnos huelguistas

---

<sup>1</sup> Enseñanza basada en los preceptos de Aristóteles, propia de la Edad Media. Espíritu exclusivo de la escuela basado en las doctrinas y los métodos vinculados a la ética y la moral.

<sup>2</sup> Jorge Bribiesca, "El movimiento de las escuelas de pintura al aire libre, centros populares de pintura y escuelas de escultura y talla directa" en Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana. (80 Aniversario del Plan de San Luis 1º al 5 de octubre de 1991), México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí/Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1991, p. 427.

se cuidaron y no dejaron de asistir a las clases en la escuela, apoyados por la escuela de arte no pierden sus créditos académicos. En ese periodo entran a escena pintores como: Rafael Vera de Córdoba, Fernando Leal, José Clemente Orozco, Emilio García Cahero, Mateo Bolaños, Ramón Alva de la Canal, Daniel Cabildo, Ernesto García Cabral, Ignacio Asúnsulo, Francisco Romano Guillemín, José del Pozo y Miguel Ángel Fernández; posteriormente se les unirá Gerardo Murillo, a quien se le conocía por su sobrenombre del Dr Atl.

En 1912 renuncia el arquitecto Antonio Rivas Mercado a la dirección de la escuela y en 1913 es ocupado el puesto por Nemesio García Naranjo. Alfredo Ramos Martínez es confirmado en el cargo de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que dependía del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y no de la Universidad Nacional de México. En ese año, se establece la primera Escuela de Pintura al Aire Libre en Santa Anita a la que se bautizó con el nombre de *Barbizon*, en recuerdo del lugar donde residieron en Francia artistas como: Corot, Millet y Troyon. En mayo de 1914, a iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública, se inauguró en el pabellón español situado en la esquina de las avenidas Juárez y Balderas, la exposición de arte mexicano, donde participaron por primera vez los *barbizonianos*.

En estos primeros decenios del siglo XX, uno de los cuestionamientos que se hacían los intelectuales mexicanos era sobre la necesidad de reducir la enorme masa analfabeta del país y si el Estado tendría que hacerse cargo de ello. La preocupación era, si esto no sería el resultado de una imposición de un modelo cultural, el cuestionamiento se concentraba en: ¿cómo dar a la cultura mexicana personalidad e impacto nacional?

En marzo de 1918, durante una ceremonia de premiación en la Universidad Nacional de México, una joven maestra, Palma Guillén, levanta una verdadera acta de carencias: “No tenemos aún una cultura original, nuestra; nuestra civilización es a veces sólo un simulacro brillante, un barniz externo, incomprensible, fatigoso, que complica dolorosamente la existencia; vivimos un poco al día sin renovar el aceite de nuestra lámpara; ciegos y apresurados como si fuéramos a alguna parte.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Claude Fell, *José Vasconcelos Los Años del Águila*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 361.

Un joven intelectual, José Vasconcelos, abogado de profesión y filósofo por vocación, miembro del movimiento denominado Ateneo de la Juventud, coincidía con la definición de Palma Guillén, y en el discurso vertido con motivo de su nombramiento como rector de la Universidad señalaba: “Lo que yo debo decir es que nuestras instituciones de cultura se encuentran todavía en un periodo siemescos de sola imitación sin objeto, puesto que sin consultar nuestras necesidades los malos gobiernos las organizan como piezas de un muestrario para que el extranjero se engañe mirándolas y no para que sirvan”.

Vasconcelos criticó, las actitudes de los primeros gobiernos de la revolución mexicana en su simulada preocupación por construir una cultura propia. De ello, daba cuenta: en 1917 se creó la Dirección General de Bellas Artes, cuya misión era consolidar la propuesta estética del país, un año después se suprime este organismo. Asimismo, el presidente Carranza pretendió desarrollar las Bibliotecas, sin embargo, en 1918, se clausuró por tiempo indefinido la Escuela de Bibliotecarios y Archivistas, por falta de recursos. Con esa herencia Vasconcelos inició en 1920, su gestión como Rector y la disyuntiva fue abatir la barbarie y crear una civilización propia.

¿Dónde esta la verdad [...] de un México dividido en dos partes desiguales, pero perfectamente antagónicas, donde la “civilización” y el dinamismo de unos se opone a la “barbarie” y a la apatía de otros, o bien, en el lento nacimiento de esa “cultura mestiza” sobre la cual algunos intelectuales –con Vasconcelos entre los principales- empiezan a soñar en voz alta? Es cierto que en el campo, en el nivel de la vida cotidiana, se produjo efectivamente cierto sincretismo entre el fondo indígena y los elementos prehispánicos. En realidad, las dificultades y los obstáculos no están ahí, sino que residen ante todo en la falta de difusión que afecta a una cultura popular que sobrevive a duras penas. Se observa una verdadera atomización nacional del FOLKLORE, de las costumbres locales, de las actividades artesanales, de la música, la danza, las artes decorativas, que desaparecen poco a poco porque siguen confinadas en su microcosmos de origen y ya no tienen oportunidad de desarrollarse y reafirmarse.<sup>4</sup>

En 1920, durante la presidencia del General Álvaro Obregón, José Vasconcelos a cargo del Departamento Universitario y de Bellas Artes, hace regresar al seno universitario a Alfredo Ramos Martínez, lo nombra director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Ramos Martínez conservó los propósitos de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa

---

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 363.

Anita, fundó otra escuela en Chimalistac, gozando del apoyo de sus alumnos iniciadores: Ramón Alva de la Canal, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Mateo Bolaños y Emilio García Cahero; posteriormente se unieron Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas. Sólo un año duró esta escuela en Chimalistac, dada la necesidad de espacio fue trasladada a Coyoacán al lugar que anteriormente albergaba la exhacienda de San Pedro Mártir; con el cambio de lugar la matrícula creció al incorporarse más jóvenes a ella. La Escuela de Pintura al Aire Libre se caracterizaba por su método de enseñanza de corte antiacadémico, por lo que fue severamente criticada en su momento por artistas como Diego Rivera.

...que nuestros artistas sepan, crean y sientan que, en tanto que nos volvamos obreros y nos identifiquemos con las aspiraciones de las masas que trabajan para darles, en un plano superior a la anécdota, su expresión por la plástica pura, manteniendo constantemente lo más profundo de nuestra alma en comunicación íntima con la del pueblo, no produciremos más abortos, cosas inútiles, por inanimadas. Felizmente este pueblo mexicano tiene el sello de un arte superior, simple y refinado a la vez; en todo hay sentido de la belleza, polvo en lo que concierne a la gente que remeda lastimosamente lo de ultramar.

Viendo los trabajos hechos por los niños, de los cuales la mayor parte son de familia obrera, se siente la necesidad de repetir a los hombres que pintan: volver como niños; y decir a los maestros: no hagáis de esos niños admirables unos hombres banales.<sup>5</sup>

Frente a las críticas Alfredo Ramos Martínez, predicaba y defendía la construcción de un arte nacional, por lo tanto, señalaba:

...para llegar a hacer el arte verdadero, tenemos irremisiblemente que ir hacia lo nuestro, y decía a los profesores [...] Toda iniciativa, toda la libertad, para obtener así criterios distintos en la enseñanza y para que los alumnos aprovechen el consejo que más esté de acuerdo con su manera de ser, con su temperamento; lo que les dará no dudo, la personalidad.<sup>6</sup>

Es evidente que el nacimiento de nuevas condiciones que trajo consigo la Revolución Mexicana, dio como resultado un sentimiento antioligárquico y liberador que se expresó en el movimiento artístico posterior a ésta, el muralismo mexicano; donde quedó demostrado que las Escuelas de Pinturas al Aire Libre, emergieron como un instrumento

---

<sup>5</sup> *Op.Cit.* p. 428-429.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 429.

adecuado a esa nueva condición de incorporar a indígenas y mestizos a la nueva cultura integradora del desarrollo de la conciencia nacional. “El simbolismo fue para el artista mexicano, durante las dos primeras décadas de este siglo (XX), una de las alternativas de expresión moderna frente al realismo académico, con el que fue sintiéndose paulatinamente más insatisfecho.”<sup>7</sup>

Se puede afirmar que los artistas plásticos de inicios del siglo XX constituyen un grupo social que se organizó en torno de su formación y de su producción artística, a partir de entender su realidad en un nivel ideológico, donde la plástica se inserta en el campo de las relaciones sociales y culturales del proceso de cambio, y la búsqueda de una identidad nacional. Luego entonces, la producción plástica constituyó una de las vías por las que éste grupo de artistas adquirió conciencia de sí, y fue portador en la construcción de la identidad nacional. La Academia sólo formaba una parte del proyecto cultural en la propuesta de éstos, pues la cultura era percibida por ellos como una parte esencial de la conciencia nacional

## **2.2.- José Vasconcelos y el proyecto cultural artístico de la Revolución Mexicana.**

La Revolución Mexicana trajo nuevas condiciones sociales y políticas en la nación; entre ellas, la búsqueda de una visión distinta de lo mexicano que daba como consecuencia la necesidad de concebir una cultura diferente a la de la oligarquía porfiriana. Abrió espacios novedosos de manifestaciones artísticas y culturales que trataron de encontrar la reconciliación con el pueblo y constituyen la búsqueda por lo nacional. Destacó entre éstas, la producción artística que rescató lo indígena y lo popular, en donde el indigenismo constituyó una expresión del pasado prehispánico.

---

<sup>7</sup> Fausto Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco” en *Orozco una relectura*, presentación de Octavio Rivero Serrano, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México. México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1983, p. 74.

El nuevo Estado pretende conciliar los diferentes grupos y clases sociales, homogenizando, a través de categorías culturales abstractas a una pluralidad de formas culturales que son el resultado de una sociedad multiétnica y compleja como la mexicana. En este contexto, José Vasconcelos establece una política cultural de gran importancia, primero como rector de la Universidad Nacional y como director del Departamento de Bellas Artes, y posteriormente al frente de la Secretaría de Educación Pública, durante el régimen presidencial de Álvaro Obregón (1920-1924).<sup>8</sup>

Vasconcelos se constituyó como el constructor del proyecto educativo y cultural de la revolución mexicana, a la que se incorpora convencido de que una vez que las masas y sus caudillos terminaran la lucha armada, otros serían quienes gobernarán al país; pues sólo los intelectos a la hora de formular los planes de gobierno serían los que propusieran los proyectos. Por ello, comenzó a adecuar los postulados de la revolución con las concepciones de la cultura y del arte, lo cual quedó evidenciado desde su discurso en la toma de posesión de la Rectoría de la Universidad; a la Revolución le corresponderá realizar la obra de su propia construcción educativa y de su estética, ésta deberá proponer su propia cultura y su propia civilización.

La Revolución es el fundamento de la redención social, económica y fundamentalmente educativa; llegó la hora de organizar al ejército de los educadores para sustituir al de las armas, para ello, es de vital importancia constituir la cruzada contra el analfabetismo.

Vasconcelos trabajó desde la Rectoría de la Universidad en forma improvisada creando al ejército de profesores honorarios, con aquellos hombres que ni siquiera habían terminado la primaria, el pueblo no podría esperar títulos y borlas de reconocimientos académicos, la revolución demandaba soluciones prácticas y él, debería de darlas en forma inmediata como fue. Mariano Azuela comentaba: “México es un páramo donde todo está por hacer y él, Vasconcelos esta destinado a hacerlo todo”, como si fuera su destino manifiesto; el propio Vasconcelos pondría todo su entusiasmo para comenzar la gran obra educativa. Desde el Departamento Universitario, Vasconcelos operó como si este hubiese sido un auténtico Ministerio, en 1920, a pesar de haber presentado problemas de financiamiento la administración pública, la universidad se da a la tarea de adquirir, reconstruir y reparar edificios que se necesitaban para la obra educativa.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Maricela González Cruz Manjarrez, *El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 1.

<sup>9</sup> Francisco José Galván Ruiz, *Recorrido histórico de la educación en México. De la educación antigua al proyecto educativo de la revolución mexicana*. México, Tesis de Licenciatura de la Escuela Nacional de Antropología e Historia/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, pp. 180-181.

Promovió reformar la legislación con la finalidad de crear un ministerio educativo, dado que el constituyente de 1917 había desaparecido el Ministerio de Instrucción Pública de 1905, que al tenor de fortalecer el Municipio Libre se trasladó la responsabilidad educativa a éstos, empero, en esos años la educación nacional fue un desastre, por falta de apoyo del gobierno federal y esencialmente por falta de presupuestos a los municipios. Ante ello, Vasconcelos convocó a intelectuales y artistas a emprender una gira por los estados de la federación para lograr el apoyo de las legislaturas locales, asimismo, ésta sirvió para que los artistas encontraran en las raíces más profundas de los mexicanos el sentido del quehacer cultural de la nación.

Vasconcelos por su parte, exaltaba al “brillante grupo universitario” que integraba su equipo de trabajo, expresándose en “términos brillantes acerca de sus colegas a los que llamaba *héroes*... Hablaba con igual afecto y orgullo de los pintores Diego Rivera y Roberto Montenegro... Ya desde las infatigables giras del Ministro en 1920 cuando, siendo Rector de la Universidad, buscaba el apoyo para la creación de la Secretaría de Educación, lo acompañaban en su “misión de agente viajero de la cultura, de oradores Antonio Caso y Gómez Robelo; de embajador de la pintura, Montenegro, y Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet para colmar el afán de poesía que late... en todo público mexicano”... En estos viajes que realizaron por diversas regiones del país, se exacerbó en Montenegro el interés por las manifestaciones del arte popular mexicano, estimulado, sin duda, por el espíritu nacionalista de los intelectuales que lo acompañan.<sup>10</sup>

El 21 de julio de 1921, el presidente Álvaro Obregón decretó la reforma a la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos que establecía la creación de la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes, aprobada por la XXIX Legislatura del Congreso de la Unión y el 11 de octubre de ese año nombró como titular de la dependencia a José Vasconcelos, con él, tendrán vida las tres columnas departamentales como ejes de la organización de la Secretaría: el escolar, el de bibliotecas y de bellas artes. Ya como Secretario de Educación Vasconcelos se dio a la tarea de dotar a la Secretaría de un edificio, gestionó ante el presidente Obregón el presupuesto necesario. Finalmente ubicó una construcción en ruinas situada en la antigua calle del Relox donde se encuentra la puerta principal, entre la novena de la Perpetua y parte de la calle de San Ildefonso. Terreno que antiguamente había sido ocupado por distintas instituciones: el convento de las

---

<sup>10</sup> Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1994, p. 60.

religiosas de la Encarnación, fundado durante la última década del siglo XVI; más tarde, lo había ocupado la Escuela Nacional de Jurisprudencia; la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística; la Escuela de Párvulos; el Ministerio de Gobernación; el Colegio Nacional de Niños y la Lotería Nacional. “En el año de 1911, el ingeniero Gonzalo Garita lo reconstruye y se traslada a él, la Escuela Normal de Maestras, al año siguiente un terremoto derrumba la construcción y el predio es abandonado durante la década de 1910.”<sup>11</sup>

Una vez definido el espacio para la nueva Secretaría, Vasconcelos otorgó la dirección del proyecto al ingeniero Federico Méndez Rivas, iniciando la obra en julio de 1921, en la cual participan setecientos trabajadores que laboraron sobre ocho mil quinientos metros cuadrados de superficie, y con un costo total de ochocientos mil pesos que se otorgó como subsidio para la obra.

La obra arquitectónica al igual que la educativa tendrá alcances nacionales a diferencia de su antecedente inmediato el desaparecido Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 1905; el concepto de obra educativa que mantenía Vasconcelos era de un alto nacionalismo, él buscó dar a la revolución soporte ideológico y espiritual a partir de la hispanidad de la cultura mexicana, la arquitectura europeizante era superada en el concepto de la nueva Secretaría y sería el diseño de tipo clásico el que prevaleciera, construir una obra así, con altos arcos y anchas galerías.

¡Sólo las razas que no piensan ponen el techo a la altura de la cabeza!, una de las exigencias a los ingenieros de la Secretaría de Educación Pública era que volvieran a dar a todos los soportales de los edificios que construían, la antigua generosa anchura de cuando fuimos país de señores; es indispensable que una organización moral, basta y compleja como la Secretaría de Educación Pública se deba reflejar en una obra construida piedra por piedra, una casa cuya distribución corresponde al plan educativo que se ha iniciado, donde cada uno de los tres Departamentos esenciales en que se subdivide encuentre un sitio adecuado.<sup>12</sup>

Con admirable rapidez se construyó el recinto para la nueva Secretaría de Educación Pública, cuyo mérito se atribuye al ingeniero Méndez Rivas, en menos de un año estaba ya levantado el recinto de la nueva cultura mexicana.

Respecto del estilo neoclásico, nos deja ver cierta contradicción por parte del maestro en lo tocante a la identificación formal de los periodos históricos, ya que si bien insistía en el

---

<sup>11</sup>S/A, *Los Mejores*. México, SEP, Boletín Núm. 5, 1989.

<sup>12</sup>*Op. Cit.* p. 185.

rescate del oficio constructivo que caracterizó al periodo virreinal, de pronto se de involucrado en un neoclásico de “la época de Tolsá, [tiempo] en que se sabía construir...y que a no dudar debe haber sido propuesto por el ingeniero Méndez Rivas, influido por el grandilocuente formalismo en boga durante el porfiriato cuando se estimaba que el grecolatino era un estilo que por sí mismo traslucía categoría intelectual. No descartamos la posible participación del arquitecto Eduardo Macedo y Abreu, maestro de composición en la Academia de San Carlos e integrante del equipo de técnicos que encabezaba Méndez Rivas, ya que al decir de Vicente Mendiola “un neoclásico tan puro y bien logrado, solo podía ser obra de Macedo y Abreu, sin embargo, carecemos de la base documental para sustentar con mayor amplitud cualquiera de estas dos tesis.<sup>13</sup>

El 9 de julio de 1922, el reloj marcaba las once horas y la Orquesta Sinfónica Nacional entonaba la *Marcha Heroica* de Beriloz, que sirvió de escenario en el primer patio a la inauguración de la nueva Secretaría de Educación Pública, en él, se encontraban presentes: el presidente de la república general Álvaro Obregón; los secretarios de Relaciones Exteriores, Alberto J. Pani; de Comunicaciones General Amado Aguirre; el subsecretario de Relaciones, Aarón Sáenz, el responsable de gobierno del Distrito Federal, Celestino Gasca.

Se encontraban también los funcionarios de la propia Secretaría de Educación: Lic. José Vasconcelos, secretario; Carlos M. Peralta, oficial mayor; Francisco Figueroa, subsecretario; Antonio Caso, rector de la Universidad Nacional, sumándose a la ceremonia tres mil niños de diversas escuelas del Distrito y de mil del interior de la república, así como el personal de la propia Secretaría, quienes ayudaban al lucimiento del solemne acto. El maestro José Vasconcelos dió el discurso inaugural:

Esta ceremonia corresponde al acto de inauguración del edificio de la Secretaría de Educación Pública, hace un año se creó esta dependencia, sus funciones; impartir las primeras letras y los conocimientos básicos, así como: DIFUNDIR LA CULTURA NACIONAL e internacional entre todos los mexicanos; para cumplir con esos objetivos era menester contar con un edificio de altos arcos y anchas galerías para que por ella discurrieran hombres... Un edificio de tales características debería de ofrecer la visión del mundo que sustentaban los gobiernos revolucionarios.

---

<sup>13</sup> Enrique X De Anda Alanís, *La arquitectura de la revolución mexicana Corrientes y estilos de la década de los Veintes*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pp. 70-71.

Para ello se decoró el edificio, sus tableros, fachadas, pasillos y salones; los tableros del patio se decoraron con las figuras que representan a: Grecia, madre ilustre de la civilización europea de la que somos vástagos, está representada por una joven que danza y por el nombre de Platón que encierra toda su alma. España aparece en la Carabela que unió este continente con el resto del mundo, la cruz de su misión cristiana y el nombre de Las Casas, el civilizador.

La figura Azteca recuerda el arte refinado de los indígenas y el mito de Quetzalcóatl, el primer educador de esta zona del mundo. Finalmente en el cuarto tablero aparece Buda envuelto en su flor de loto, como una sugestión de que en esta tierra y en esta estirpe indoibérica se han de juntar el Oriente y el Occidente, el norte y el sur, no para chocar y destruirse sino para combinarse y confundirse en una nueva cultura amorosa y sintética. La ejecución de los tableros esculpidos se debe al cincel de don Manuel Centurión.

Para decorar el remate de la fachada se ideó un grupo ejecutado por Ignacio Asúnsolo, de la inteligencia que es Apolo, la pasión que es Dionisio, y la suprema armonía de la Minerva divina que es la patrona y la antorcha de esta clara dependencia del Poder Ejecutivo de la República, y para las escaleras ha ideado un friso ascendente que parte del nivel del mar con su vegetación tropical, se transforma después en el paisaje de la altiplanicie y termina en los volcanes. Remata el conjunto un vitral de Roberto Montenegro, en el que la flecha del indio se lanzaba a las estrellas.

Los salones del interior serán decorados con los dibujos fantásticos de Adolfo Best, así sucesivamente cada uno de nuestros artistas contribuirá con algo para hermostrar este Palacio del Saber y el Arte. Y al hablar de los artistas que han contribuido a levantar esta obra, sería injusto no mencionar a los canteros que han labrado las columnas y las cornisas, las estatuas y las arcadas, puliendo cada piedra con el esmero que da el conjunto una especie de unción como Templo.<sup>14</sup>

Con este proyecto hecho realidad el Presidente Obregón pretendió la reconciliación y la alianza de la revolución mexicana con los intelectuales de la época, y pudo dotar a ésta de un proyecto ideológico. Dado que a la revolución no le dio tiempo para crear sus propios intelectuales, son éstos quienes vinieron a ella, particularmente del Ateneo de la Juventud, como José Vasconcelos y adoptarán a la revolución como suya, detrás de ellos, sus alumnos, los hijos de la generación del 1915, con lo que la revolución mexicana y los intelectuales crearon las condiciones para desarrollar la ideología del nuevo régimen; es a través de –Vasconcelos– que el General Obregón se reencuentra con el camino de la reconciliación nacional. Consolidada esta unión, la revolución se volvería cultura y la cultura revolución.

---

<sup>14</sup> José Vasconcelos, Discurso pronunciado en la inauguración del edificio de la Secretaría de Educación Pública. Boletín de la SEP, México, Talleres Gráficos de la SEP, 1922, pp. 5-6.

Gómez Morín llegaba a la Oficialía Mayor de Hacienda y, casi inmediatamente, a la Subsecretaría de Hacienda; Vázquez del Mercado se convertía en el nuevo Secretario General de Gobierno del Distrito, mientras que en la misma dependencia, Lombardo ocupaba el puesto de Oficial Mayor y Palacios Macedo el de Jefe del Departamento de Gobernación.... Henríquez Ureña había llegado de Minnesota para hacerse cargo del Departamento de Intercambio y Extensión Universitaria, donde también se integró Cosío Villegas.<sup>15</sup>

Con ellos, la revolución mexicana ofreció la oportunidad de volver a empezar de nuevo, para reconstruir una civilización más justa sobre la barbarie de la lucha armada; el nuevo orden trajo como consecuencia el vigorizar a la cultura como medio de unidad entre los mexicanos. Hubo la necesidad de reconstruir al país, renaciendo desde sus propias raíces, hallando un lugar para el indígena y el campesino, propiciando espacios de profundas reflexiones para identificar el ser mexicano con la imagen de la revolución, que a través de los artistas se daría a conocer al mundo.

Después de todo México vivió una revolución que quebrantó el insostenible sistema político con el cual transitó de uno a otro siglo bajo la tutela paternalista de un dictador. Así como la obra de Gerardo Murillo, Alfredo Ramos Martínez y Diego Rivera, por ejemplo, no se explica sin el periodo de búsquedas cosmopolitas emprendidas en Europa; del mismo modo los méritos plásticos de Saturnino Herrán, Roberto Montenegro e, incluso, José Clemente Orozco, tampoco podrían entenderse sin la afirmación de que la Revolución Mexicana fue un cambio dramático que orientó tanto la conciencia de la sociedad como la de los intelectuales. Bien concibió el poeta Octavio Paz a la Revolución como una “inmersión de México en su propio ser” y como el regreso obligado tanto a los orígenes como a la búsqueda de una tradición universal.<sup>16</sup>

El proyecto cultural y artístico de Vasconcelos fue la suma en la construcción de un nuevo mito en la creación del México que él imagina; a través de Gabriela Mistral miraba la imagen de la maestra rural; a su vez, se miraba como el personaje simbólico del *Ulises Criollo* que regresa a Itaca después de un largo peregrinaje; él, como maestro de la juventud, veía en los beneficios de la cultura un instrumento de la democracia de la nueva nación.

---

<sup>15</sup> Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*. México, Cien de México/SEP, 1985, pp. 106-107.

<sup>16</sup> Luis Martín Lozano, “Arte Moderno de México *Rendez-vous con la vanguardia*” en Luis Martín Lozano, Coordinador. *Arte Moderno de México 1900-1950*. México, UNAM/Antiguo Colegio de San Ildefonso/CNCA/DDF, 2000, p. 34.

La aventura visual (más aún que la aventura intelectual) de Vasconcelos pasa por la reivindicación de los valores autóctonos antes menospreciados. No se trata de folklor (ese matiz aparecerá posteriormente y en función de ciertos criterios mercantilistas dirigidos por/para la clientela extranjera que todavía no emerge), ni de una forma extraña de exotismo interno, sino de la necesidad, no carente de maniqueísmo, de saberse libres, independientes de toda injerencia externa en el campo estético. Hay que romper pues con el afrancesamiento del porfiriato, exorcizar de paso el espectro latente de la Madre Patria. Frente a la dificultad de definir con exactitud “lo mexicano”, se comprueba la existencia de una mexicanidad asimilándola a lo indígena. Para “inventar a México” se crean los paradigmas de lo que no es: México aparece primero como una imagen en negativo, nace con las sobras de lo que no le pertenece. Al ser indígena lo que menos se parece a la extranjero, “lo indígena es lo mexicano”. En 1921 hay que ratificar visualmente ese inverosímil descubrimiento: “¡Existen México y los mexicanos!”. En sí, la nueva estética no es revolucionaria y refleja la tendencia de una época, pero le sirve al grupo en el poder para afirmar la vigencia de su opción filosófico-política.<sup>17</sup>

### **2.3.- El mural de Jean Charlot: *La Masacre en el Templo Mayor* dentro del contexto del nacionalismo mexicano.**

El quiebre político que constituyó la revolución mexicana lanzó a la sociedad mexicana a la búsqueda de elementos que le darán razón de ser y le proporcionara identidad; intelectuales y artistas gozarán de las condiciones libertarias que ayudarían a sus mentes creativas a proponer imaginativamente un nuevo derrotero de la sociedad y del país. El movimiento de huelga de la Academia de San Carlos, la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, de los Centros Populares de Pintura, propiciaron que se mirara hacia las clases populares y a lo indígena como razón de ser, éstos constituyen los antecedentes de un renacer cultural que le daría identidad a lo mexicano y a lo nacional.

Movimientos que compartieron temporalidad con otros de igual importancia como: el Estridentismo, que se declaraba en contra del gusto burgués y escandalizaba con imágenes irreverentes, se dirigía al proletariado idealizado y, gozaba con la provocación frente a las buenas conciencias de la época. Los *Contemporáneos*, que buscaban nuevas

---

<sup>17</sup> Oliver Debroise, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, España, Océano, 1984. p. 23.

formas de expresión escrita así como nuevas técnicas lingüísticas; la aceptación pública del método de dibujo de Adolfo Best Maugard; la formación del grupo ¡30-30!; el inicio del muralismo, y posteriormente en la década de los treinta el Sindicato Pintores y Escultores, el Taller de la Gráfica Popular y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, entre otros. “La educación artística en vigor durante la etapa posrevolucionaria (1920-1930) quedó marcada por la afluencia de diversas iniciativas culturales que confluyeron al inicio del movimiento muralista mexicano... Todo ello infundió un evidente espíritu vanguardista, una visión novedosa ante los conceptos tradicionales en la creación artística y los métodos conservadores. El derrotero ágil y entusiasta que motivó el auge cultural generado a partir de 1920...”<sup>18</sup>

Entre los antecedentes del muralismo se puede encontrar la necesidad de imaginar una nación, que en su génesis vanguardista rescatará sus raíces culturales indígenas como una forma de conciliación popular. Se buscó también la conciliación entre los distintos actores del quehacer nacional bajo los acontecimientos progresistas de la cultura y el arte europeo, como en

...el encuentro de David Alfaro Siqueiros y de Diego Rivera en París, en 1919, y la publicación de Siqueiros de los “Tres llamamientos de orientación actual de los pintores y escultores de la nueva generación de América”, en la *Revista Vida Americana*, en 1921, en Barcelona... Aunque no se producen respuestas inmediatas, los “llamamientos” de Siqueiros, como el de volver a las culturas antiguas desde una perspectiva ubicada en las manifestaciones más actuales o modernas, apuntan ya algunos lineamientos del posterior Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, agrupación que reúne a los primeros muralistas y donde se definen algunas prácticas artísticas.<sup>19</sup>

Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública, se convirtió en el eje promotor de la ideología de la revolución mexicana. A diferencia de algunas visiones que los literatos que tenían sobre una percepción pesimista de los resultados del movimiento

---

<sup>18</sup> Laura González Matute, “El arte de la posrevolución Atmósfera renovada” en Luis Martín Lozano, coord., *Arte Moderno de México 1900-1950*, México, UNAM/Antiguo Colegio de San Ildefonso/CNCA/DDF, 2000, pp. 55-56.

<sup>19</sup> *Op. Cit.* p. 3.

revolucionario, la pintura, y en particular el muralismo, se convirtió en un espacio de exaltación de los nuevos valores y vínculos entre el pasado y el presente mexicano.

Así, el muralismo se convirtió en el puente de comunicación e instrumento para difundir y predicar los nuevos valores, los de una raza que enfrentara las contaminaciones morales provenientes de culturas invasoras y ajenas a la mexicana. “Los pintores y escultores de ahora”, escribió Orozco en su autobiografía, “serían hombres de acción, fuertes sanos e instruidos, dispuestos a trabajar como un buen obrero, ocho o diez horas diarias. Se fueron a meter a los talleres, a la universidades, a los cuarteles, ávidos de saberlo y entenderlo todo y de ocupar cuanto antes su puesto en la creación de un mundo nuevo. Vistieron el overol y se treparon a los andamios.”<sup>20</sup>

José Vasconcelos otorgó a los artistas plásticos espacios en la Escuela Nacional Preparatoria, en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, y la propia Secretaría de Educación Pública, donde se iniciaría el movimiento muralista mexicano vinculado a la revolución mexicana.

Su equipo está constituido por Revueltas, Alva, Leal, Cahero, Charlot, Siqueiros, etcétera, y tienen como campo de batalla todos los muros de la Escuela Nacional Preparatoria, del piso al techo.

No lo tomen a la ligera. Verán que ésta es una verdadera revolución con gran estilo. México tiene por Secretario de Educación Pública a un hombre enérgico, profundamente enamorado de su patria... quien conoce bien las fuerzas latentes en su país. Diego Rivera y su grupo se encontraban por casualidad en México. Vasconcelos tuvo el olfato suficiente para reconocer en ellos a los paladines de un nuevo arte... Con gran fervor, ellos se comprometieron a entregarle su lealtad y valor, y Vasconcelos confió en estas seguridades. Los pintores necesitaban espacio, superficies que cubrir. El secretario escogió una escuela, un antiguo palacio estilo colonial, enorme y bellissimo, y les dejó trabajar los muros... Con muy poco dinero, sólo cuando el secretario podía ahorrar para mantenerlos durante algunos meses, los pintores emprendieron la labor. Lentamente, los enormes frescos empezaron a tomar forma, ante el asombro de los estudiantes, de sus padres, buenos burgueses, y de sus maestros escandalizados...

Después de seis meses mezclando colores, derritiendo resinas y pintando hasta el agotamiento, han llegado al último centavo de su magra pensión. Incapaz de pagarle al casero, Diego Rivera está dispuesto a mudarse al campo de batalla, a los pies del andamio. Aún así permanece su sonrisa de triunfo, de cierto modo desdeñosa. “Estamos plenamente concientes –dice- de que, una vez terminados nuestros frescos, puede que no resistan más de tres meses a la ira de nuestros enemigos. Después de eso, los volveremos a pintar.”

Señalando el yeso insípido de los paneles vacíos, uno de los jóvenes pintores pronuncia con vehemencia una palabra cuya glotona admiración es imposible expresar en inglés: ¡Preciosos! ¡Preciosos!” Y todos parpadean y ven en espíritu el prodigioso reflejo de su hermoso sueño. Además de los magníficos frescos y encaústicas que florecen gradualmente con el trabajo duro y paciente que

---

<sup>20</sup> Laura Pérez Rosales, “Trayectoria de la pintura en México 1901-1950” en *Visión de México y sus artistas siglo XX, 1901-1950*, México, Quiálitás Compañía de Seguros Promoción del Arte Mexicano/Lupina Lara Elizondo, Tomo I, 2001, pp. 43- 44.

estas técnicas exigen, su entusiasmo incita su imaginación con fastasmagorías de un grandioso movimiento de arte contemporáneo.<sup>21</sup>

A este contexto de vanguardia es al que Jean Charlot se integró casi desde su arribo a México, primero como ya se ha señalado a la Escuela de Pintura al Aire Libre, con Fernando Leal, y posteriormente como ayudante de Diego Rivera en el mural *La Creación* del Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, donde se le invitara a decorar uno de los murales de este recinto, en él, Charlot desplegará toda su tradición formativa y conceptual.

Mientras en el Anfiteatro Bolívar Diego Rivera crea sus hieráticas y esbeltas figuras neobizantinas y resuelve los problemas espaciales aislando a cada una en una zona cromática que funciona como un plano, en la escalera principal de la Preparatoria, Leal y Charlot organizan complicadas escenas en las que intervienen múltiples personajes, y logran cruzar hábilmente varias secuencias ya no escalonadas en una profundidad convencional con punto de fuga único sino contiguas y sobrepuestas en la extensión del muro. El tema que escoge Charlot, *La masacre en el Templo Mayor*, le permite trabajar su composición alegórica en un estilo que recuerda las grandes escenas bélicas de Uccello.<sup>22</sup>

Esa influencia de Uccello en la obra de Charlot le traerá como consecuencia que se le vincule a una tradición europea historicista y de orden academicista del siglo XIX que glorifica a los héroes. Empero, a diferencia de sus compañeros como improvisados fresquistas quienes aludían a una monumentalidad como medio discursivo y que acudieron a formas y temas de inspiración renacentista, así como a alegorías con temas religiosos, que resultaban extraños ante sus concepciones socialistas, Charlot sería el único que no trataría un tema religioso, lo que también resultó paradójico frente a su formación eminentemente cristiano religiosa desde su pasado francés; sin embargo, en su obra posterior dará cuenta de ese alto sentido religioso.

---

<sup>21</sup> Jean Charlot, *El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1925*, México, Domés, 1985, pp. 145-146.

<sup>22</sup> *Op. Cit.*, p. 52.

El mural *La masacre en el Templo Mayor* de Jean Charlot fue recibido por una primera crítica de Sostenes Ortega, publicada en *El Demócrata* en 1922. En su artículo “La pintura y la escultura” fuera el primero en mencionar el mural del pintor francés el 28 de diciembre de 1922.

El pintor Jean Charlot ha decorado uno de los muros en los pasillos superiores... Con un conocimiento que pintores más viejos bien pueden envidiar, ha alcanzado en su fresco una elegancia distintiva, y al mismo tiempo da a sus figuras una apariencia de vida realmente notable... Una exhaustiva investigación precedió a la pintura de los trajes y las galas de los príncipes y sacerdotes, así como las armaduras de los conquistadores.<sup>23</sup>

#### **2.4.- Recepción de la obra mural.**

Charlot señaló sobre esa crítica sus diferencias, por aquella afirmación “de exhaustiva investigación”, que más bien era una exageración dado que las joyas que llevaban los sacerdotes eran accesorios metálicos ordinarios de tapicería, comprados en una tlapalería e incrustados en la argamasa húmeda.

Otra crítica de elogio fue la del ingeniero Juan Hernández Araujo escrita en *El Demócrata* el 11 de julio de 1923: “Jean Charlot: joven de origen mexicano. Su obra en la Preparatoria juega importante papel en la pintura contemporánea”.

Sin embargo, hubo otras críticas severas, como las publicadas en el *Universal Ilustrado* del 22 de marzo y del 21 de mayo de 1923, que en sus artículos *El fresco* de Renato Molina Enríquez expresaban:

Para la gran mayoría de los europeos, nosotros los americanos todavía usamos taparrabos y decoramos nuestras cabezas con plumas multicolores... Las mediocridades artísticas o intelectuales que vienen aquí con fines egoístas, ostentan su desdén o se dignan ser benevolentes con la altiva condescendencia de un colonizador resuelto a civilizar... El inmigrante actúa con un descaro y una importancia nacidos de la seguridad de que, en esta tierra de hombres ciegos, hasta el tuerto es rey. Lleva a cabo su obra, reflexionando

---

<sup>23</sup> *Op. Cit.* p. 220.

pensativamente... que todos nos quedaremos asombrados, como de hecho lo estamos, confrontados con la atractiva simplicidad de su creencia. Esta digresión es perfectamente adecuada como comentario a la obra pictórica de *monsieur* Charlot... El tema presenta 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 idiotas y tontos; manos que el pintor pretende, en vano, representar tiesas en cobarde desesperación, pero que permanecen flácidas y esponjosas... Un pintor capaz de evolucionar, puede arrepentirse más de los errores cometidos alguna vez. Esto le deseamos sinceramente a *monsieur* Charlot... y, después de todo, el tiempo dirá quién de nosotros tenía la razón.<sup>24</sup>

La otra crítica fue acompañada y precedida por dos artículos que halagaban el trabajo de Diego Rivera en el anfiteatro de la Antigua Escuela Preparatoria en San Ildefonso, y el inicio de los frescos en la Secretaría de Educación Pública, Hay que recordar que detrás de Molina Enríquez estaba su amistad con Diego Rivera. Así que la influencia de Diego en la mano y la pluma crítica fueron evidentes en el análisis, que sobre la composición del mural de Charlot, publicara Molina Enríquez.

Veamos si “plásticamente está bien planteada y resuelta la composición, si el conjunto es sereno y armónico como debe ser en toda decoración mural, si hay estabilidad en las masas que las mueven, porque estén en perfecto equilibrio las diversas líneas de fuerza que las mueven; si son justas las calidades, etc... 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.”<sup>25</sup>

En ese sentido de crítica Diego Rivera en forma directa también lanzó severas líneas en contra del fresco de Charlot, posiblemente con el afán de desconocer los avances técnicos y compositivos que el mural presentaba:

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

---

<sup>24</sup> *Ibid.* pp. 220-221.

<sup>25</sup> John Charlot, “El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor” en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas. México, UNAM/ Antigua Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 267.

wagneriano. Se podía esperar más de él, pero es suficiente para ese joven y, después de todo, Eric Satie dijo hace mucho que “Wagner apesta.”<sup>26</sup>

Aún frente a esas críticas agrias y severas que no tenían fundamento al mural de Charlot, Molina Enríquez señaló: “el saber del tiempo daría la razón a quien la tuviera”. Bajo ese concepto ha sido el tiempo y sólo el tiempo que a su paso ha revalorado la obra mural de Charlot. Ahora es posible afirmar: que dentro del movimiento del muralismo mexicano el pintor francés Jean Charlot representa para México parte de la influencia del arte europeo, que llegó a través de sus ojos, oídos y tacto. Por lo tanto, para el movimiento muralista la influencia de Europa no sólo fue recibida a través del pensamiento cultural y artístico de pintores mexicanos que como Diego Rivera o Roberto Montenegro, darían fe de aquella lejana otredad.

Charlot representa a Europa en México, y constituye la escuela de arte del viejo continente a través de su persona. Esa influencia y el deseo de realizar un fresco negado en su país es lo que le lleva a concebir un mural bajo la influencia de Uccello, empero, sin obviar en el drama de la guerra la posibilidad de la síntesis del inicio del mestizaje mexicano, la unión de lo indígena y lo hispano, el devenir de un virreinato y la consecuencia de una nueva nación. Representar en *La masacre en el Templo Mayor* la brutalidad militar europea y el efecto de la enseñanza histórica en la mano que señala al niño la escena dramática significa no sólo el hecho de un pueblo sometido bajo la conquista militar, sino la posibilidad de la esperanza en una nueva generación de hombres que a través de la educación lucharán por la identidad de su propia nacionalidad y por el rescate de su historia.

Quizá para la segunda década del siglo XX, tener tal atrevimiento ante el surgimiento de una raíz indigenista fue tal, que generó polémica entre los críticos de arte; sin embargo, con el tiempo, el mural de Charlot, más que un atrevimiento es el rescate de lo mexicano a través de la mirada de Durán que accedió a las fuentes pictográficas de los códices indígenas y los convirtió en una obra literaria en forma de crónica. La crónica

---

<sup>26</sup> *Op. Cit.* p. 221.

literaria de Durán tuvo de nuevo un fin pictórico en los muros de un edificio virreinal, como lo fue el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Así, la identidad nacional en el arte, fue construida por mexicanos y extranjeros quienes dieron cuenta de nuestra historia profunda.

A Charlot no sólo se le debe el rescate de Durán como cronista, sino el ver tras la literatura, la herencia pictográfica de nuestros antepasados y proyectarla en su tiempo. También, el logro de la síntesis dialéctica entre la pintura-literatura y arquitectura. Así como haber acuñado el concepto del Renacimiento del Muralismo Mexicano, que también sirvió para dar razón de ser de lo nacional. Charlot señaló en su obra escrita:

En este libro se relata el inicio del renacimiento muralista mexicano contemporáneo, especialmente los sucesos comprendidos entre 1920 y 1925, cuando Siqueiros, Orozco, Rivera y los demás, ensayaban sus primeras obras murales sin saber aún a dónde iban a llegar. Mi deseo de contar esta historia proviene, en parte, de una preocupación por el desarrollo de la estética, puesto que es un acontecimiento poco común asistir al nacimiento de un estilo nacional; algo tan valioso de narrar como el surgimiento de un volcán. Pero también me impulsó una necesidad personal, ya que el renacimiento mexicano comprende la autobiografía de mi juventud.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> *Op. Cit.* p. 9.

## CAPÍTULO TERCERO

### TEJIENDO LAS FUENTES LITERARIAS Y PICTORICAS: DURÁN Y CHARLOT EN LA MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR

#### 3.1.- Crónica de Fray Diego Durán *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. El uso de fuentes pictográficas, manuscritas y orales en la creación literaria.

A José Fernando Ramírez Álvarez, hombre del siglo XIX se le debe el descubrimiento y la recuperación de la crónica de Fray Diego Durán. Fue originario del estado de Chihuahua, y Ministro de Relaciones de Valentín Gómez Farías en 1846 y del General Arista en 1851. Ocupó el puesto de Director del Museo Nacional en 1853. En su juventud se dedicó a publicar y redactar los periódicos de su estado natal: *El Centinela*, *El Trompeta*, *Antorcha Federal*, entre otros; y además colaboró en ediciones de la ciudad de México como *La Opinión* y *El Museo Mexicano*.

Apasionado de la historia, publicó varios documentos que extraía con tesón de fondos olvidados o bien mandaba traer copia, a sus expensas, de los depósitos europeos en donde sabía ubicarlos. Tal fue el caso del antiguo manuscrito anónimo que descubrió en el convento de San Francisco de la Ciudad de México, y que posteriormente Alfredo Chavero llamó Códice Ramírez en su honor, o de *La Historia de los Indios de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, de Fray Diego Durán, que transcribió a un español ininteligible y prologó para dar luz a su primer volumen en 1867.<sup>1</sup>

Con base al estudio introductorio que Ángel María Garibay K realizara de la edición paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid, que se publicó en México, sabemos que Fray Diego Durán nació en Sevilla, cercanía de 1537 y fue trasladado por su padre a muy

---

<sup>1</sup> Nicole Giron, "Historia y Literatura dos ventanas hacia un mismo mundo" en *El Historiador frente a la historia. Historia y Literatura*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, 2000, p. 69, Serie Divulgación No. 3.

temprana edad a tierras mexicanas, a las cuales llega entre 1542 y 1544, específicamente a la población de Texcoco. En 1554, a los dieciocho años profesa como fraile de la orden de Santo Domingo de Guzmán, para finalmente tomar el hábito blanco y negro el 8 de marzo de 1556.<sup>2</sup>

En 1559 es ya presbítero. Cinco años le han bastado para escalar la cumbre. Pasa a regiones que son hoy día de Oaxaca, en 1561. (...) En 1565 ya está en México, pues habla de su salida del convento en una mañana invernal para ir a México. Estaba viviendo en un pueblo no lejano de la capital. Todos los indicios nos llevan a Chimalhuacan Atenco, que se hallaba a la ribera del lago de Tezcoco, México. En ese tiempo termina su libro *Dioses y Ritos*. En 1579, acaba su *Calendario*. En 1581 era vicario de Heuyapan. En ese mismo año da fin a su *Historia*. En 1587 está muy grave en el convento de Santo Domingo. Muere en 1588, según Dávila Padilla, o en 1587, según la *Crónica de Franco*. En todo caso, no es viejo. Su edad de cincuenta y un años es de las más duras, en gente sana.<sup>3</sup>

El tema tratado en la crónica refiere a las cosas de la nación mexicana y así como de las islas y otras tierras. Durán halló obstáculos para completar la historia, el primero, fue la carencia de documentación suficiente, dado que los religiosos cristianos habían quemado muchos de los libros y escrituras, perdiéndose muchos de estos; además faltaron los viejos ancianos que podían haber sido los autores de aquellas escrituras y hablar del origen y la fundación, para lo cual, debió seguir las tradiciones orales a través de las generaciones siguientes. Otro obstáculo, fue lo amplio de la extensión territorial, dado que habían sido muchos reinos, provincias, ciudades, villas y lugares; pueblos grandes donde vivieron demasiadas e innumerables gentes, repartidas en variadas y diferentes lenguas y naciones, nombres, condiciones, trajes y costumbres que fuese imposible abordarlas a todas.

Durán puso particular interés en la nación mexicana, Garibay señala que éste se la ingenió para poner en memoria las cosas de la patria. Al hablar de la Conquista y sus variadas, multiformes y oscuras peripecias, Durán expresa: “Lo cual, si esta historia no me

---

<sup>2</sup> Fernández del Castillo, F. En *Anales del Museo Nacional*, Época V, tomo I, n.3 (tomo 20 de la Colección General) p. 223, da esta denuncia de que hablaré más adelante. De ella deducimos el nacimiento y su fecha. Dice al fin: “En la ciudad de México, quince días del mes de junio de mil quinientos y ochenta y siete años, ante los inquisidores pareció de su voluntad, sin ser llamado y juró en forma de derecho decir verdad, un religioso que dijo llamarse fray Diego Durán, de la orden de Santo Domingo, natural de Sevilla, de edad de cincuenta años.” Clara está la procedencia y clara la fecha de nacimiento: 1537.

<sup>3</sup> Ángel María Garibay K, *Estudio Introductorio de Fray Diego Durán Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México, Porrúa, 2ª edición 1984, p. XII, XIII.

lo dijera, ni viera la pintura que lo certificará, me hiciera dificultoso de creer, pero como estoy obligado a poner lo que los autores por quien me rijo en esta historia me dicen y escriben y pintan, pongo lo que hallo escrito y pintado”.<sup>4</sup>

De lo anterior se infiere que las fuentes de Durán fueron de dos tipos: códices y manuscritos como fuentes primarias, e información oral como fuente secundaria, que resulta importante, porque acudió a testigos aún vivientes del acontecimiento de la conquista de México. En la crónica hace referencia a esas informaciones testimoniales recibidas por personas que de viva voz le dan noticias. En este sentido, Durán se sustentó en un método que siglos después los antropólogos y los historiadores como Bronislaw Misztal llamarían Historia Oral, donde el historiador tiene que tratar a la gente en común.

La historia es creada por la gente. Es creada por las masas humanas. Puede estudiársela en los productos materiales y espirituales del trabajo humano. Pero también es necesario estudiar a la gente misma, a quienes la hacen y son, al mismo tiempo, producto de ella. (...) Sin la comprensión de cómo ve la gente el trabajo que realiza no es posible entender plenamente la historia.<sup>5</sup>

Otro dato interesante en cuanto a las fuentes utilizadas por Durán para fundamento de su *crónica*, fue haber acudido tanto a la información manuscrita, como a códices. Por lo que es posible sustentar el uso de fuentes pictográficas y por ende, dejar a la luz una acción intelectual de Durán que fue a la pintura y la transformó en literatura narrativa en hechos de crónica, como el que señaló al citar que en una pintura contó ocho mil y seiscientos hombres, todos de linaje y capitanes de mucho valor, los que se hallaban en acción festiva.

Habla de pinturas constantemente en sus libros. En el tratado acerca de los dioses tenemos estas referencias: Vio en México pintado a Topiltzin, en un “papel bien viejo y antiguo”. Del mismo personaje halla en Chiauhtla otra pintura, “que para prestársela el indio que la tenía hubo de conjurarlo a que se la devolviera”. Y agrega, como rasgo muy pintoresco, que el poseedor “la prestó con tantas ceremonias y salemas y con tanto secreto que le admiró lo

---

<sup>4</sup> *Ibid.* p. XXV.

<sup>5</sup> Bronislaw Misztal, “Autobiografías, diarios, historias de vida e historias orales de trabajadores: fuentes de conocimiento socio-histórico” en Jorge Aceves Lozano *Historia Oral*, México, Instituto José María Luis Mora/SEP y Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, p. 174. Colección Antologías Universitarias.

mucho en que la tenía. (...) Habla de otro indio en Coatepec, que fue a casa y trajo una pintura, que a Durán pareció más bien hechizo que pintura.<sup>6</sup>

En esta crónica se pueden apreciar dos líneas, una en la recreación de la historia; la de transculturación del pasado indiano, aquella que constituyó la información tomada de las fuentes manuscritas y las pictográficas, a las que frecuentemente hace referencia, y la otra, en la imaginación creativa del autor que ayudó revestir los acontecimientos con matices fantásticos a manera de los libros de caballería, la que en aquellos tiempos estaban en auge en España. Garibay expresa, que es posible afirmar que con Durán nace la *novela histórica* en México, y no porque invente, sino porque sobredora con imaginación la realidad que propone fundada en documentos, en las palabras narradas o en pinturas de códices, y creyendo hacer historia, realiza una obra estética literaria.

La Crónica de Durán y el pasaje de *La masacre en el Templo Mayor* se vinculan con el trabajo artístico de Jean Charlot y con el tema del presente trabajo, por lo que es importante señalar: que el joven pintor francés conoció la obra de Durán, y que se fundamentó en ésta para lograr su concepción sobre la masacre, dejando un claro testimonio pictórico de ello en la filacteria que recorre la base del mural de San Ildefonso. A charlot en su obra de arte sólo le interesó recobrar ese pasaje del Templo Mayor como un efecto de identidad entre su pasado y el escrito de Durán, donde se abre una delicada y fina línea atemporal entre ambos, especialmente en aquello que implica un pasaje de acción bélica, pues éste, se encuentra íntimamente relacionado con su personalidad bajo el recuerdo de aquellos años en que fue oficial de artillería en la primera guerra mundial.

Al respecto, Charlot centró su interés en el Capítulo 75, en éste Durán expresó, que los españoles ya habían descubierto el gran tesoro de México y que hallaron los aposentos escondidos y encubiertos, en donde estaban recogidas las mozas que servían a los dioses. Lo que supone propició algún efecto de relajamiento entre éstas y los hombres del Marqués, asimismo, refirió que cuando los hombres estaban contentos y descansando,

---

<sup>6</sup> *Op. Cit.* p. XXX.

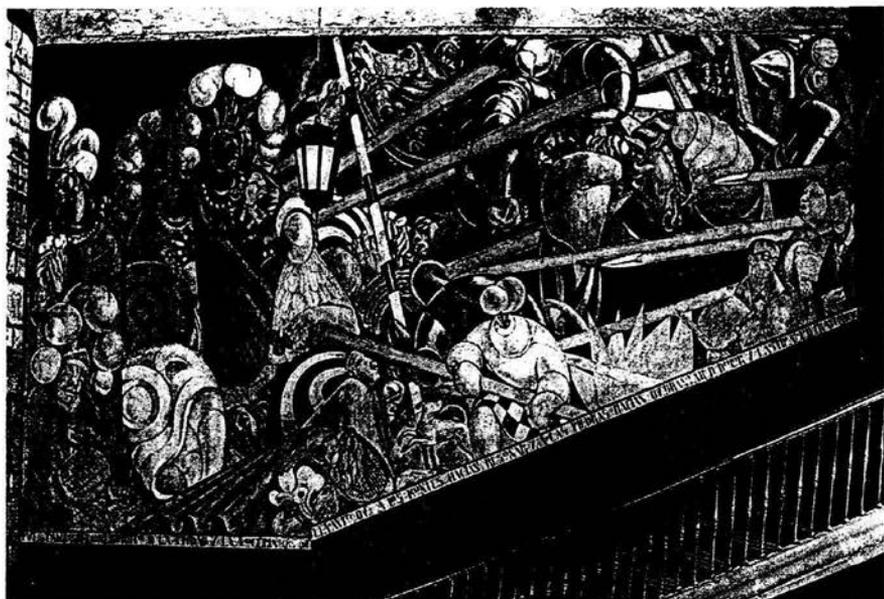
comiendo y bebiendo, fue avisado el Hernán Cortés que Pánfilo de Narváez estaba en el puerto de Cempoala, que había desembarcado artillería, y que reforzado pretendía avanzar para aprehenderle, por haberse venido sin permiso y no haber esperado la autorización de su general. Cortés un hombre astuto, dejó como general de su gente en México a Don Pedro de Alvarado, y partió a derrotar a Narváez que encadenado y con grilletes en los pies fue devuelto a Santiago de Cuba con su gente; a su regreso, el Marqués se encontró con las nuevas de que los suyos estaban en aprietos y que los indios habían matado ya a algunos.

La cual nueva fue falsa y mentirosa y echada por don Pedro de Alvarado, para efecto de hacer lo que tenía pensado y determinado, que era una atroz y tiránica crueldad. Y así, luego que vino y volvió el Marqués a México, como venía tan pujante y tan acompañado de gente, parece que no traía tanto temor ni sobresalto, como hasta allí había tenido. Y así, con esta pujanza, tomó osadía y atrevimiento de condescender con el consejo que de don Pedro de Alvarado y los demás le dieron, y fue matar a todos los señores y principales capitanes y grandes señores de México, para lo cual ordenaron una traición, que en buen romance esta historia así llama, aunque escrita por mano de indio.<sup>7</sup>

El cronista refería que en aquellos días de los hechos, se celebraba en México la solemne fiesta de Toxcatl, que era como la traslación del ídolo Huitzilopochtli, que implicaba que cada día salieran los indios a hacer sus bailes; que Cortés le preguntó a Moctezuma para qué eran aquellos bailes, y dijo que no ordenaría traición alguna, porque ni él ni los suyos le harían daño. Moctezuma, le contestó que no tenía tal pensamiento. En respuesta Cortés le pidió convocar a la fiesta a todos los señores y principales de la provincia y a todos los hombres valerosos de esta, y que los juntará en el patio principal del templo. Dejándose llevar por los consejos de don Pedro de Alvarado, Cortés pensaba que esos bailes correspondían a la finalidad de matarlos y rebelarse de ellos. Moctezuma, con ánimo sincero, sin caer en sospecha de tan atroz traición, mandó llamar a los principales y les dijo: que los españoles querían gozar de la grandeza y excelencia de México y de su nobleza, para la cual pedía que el día de la fiesta del Dios Huitzilopochtli, interpretada por Toxcatl, salieran todos los señores principales al baile con todas sus riquezas, y con ellos, todos los valerosos hombres de la ciudad y que mostraran sus atavíos y arreos, para dar contento a Cortés y a sus hombres.

---

<sup>7</sup> Diego Durán, Fr. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. México, Porrúa, 2 tomos n. 36-37, 2ª edición 1984, segundo tomo p. 346, Colección Biblioteca Porrúa de Historia.



Credit: Jean Charlot Collection, University of Hawaii Library.

...sin ninguna sospecha de mal, todos salieron a solemnizar a su idolo y a mostrar la grandeza de México, como les había sido encomendado, con todas las más y mejores riquezas y aderezos que tenían. Donde se juntaron en su rueda y baile ocho o diez mil varones ilustres, todos de sangre y nombradía. Donde estando con todo el contento del mundo bailando, el Marqués, por ordenanza de Pedro de Alvarado, mando poner a las cuatro puertas del patio cuarenta soldados, diez en cada puerta, para que por allí ninguno de le fuese, y mando a otros diez a que fuesen a los que tocaban el tambor, donde les pareció que andaba gente más ilustre apeñuscada, y en que llegando, matasen al que tañía el tambor y luego, tras él, a todos los circundantes- (...) sin ninguna tardanza hicieron, entrando entre aquellos desventurados, desnudos, en cueros, con solamente una manta de algodón a las carnes, sin tener en las manos sino rosas y plumas, con los que bailaban, los metieron todos cuchillo. Lo cual, como vieron los demás acudiendo a las puertas para huir, eran muertos por los que guardaban las puertas. De suerte que, queriéndose meter y esconder en los aposentos, huyendo de aquellos ministros del demonio, no pudiéndose esconder de ellos, fueron todos muertos, quedando el patio lleno de sangre de aquellos desventurados y de tripas y cabezas cortadas, manos y pies, y otros, con las entrañas de fuera, a cuchilladas y estocadas, que eran el mayor dolor y compasión que se pudo pensar, especialmente con los dolorosos gemidos y lamentaciones que allí en aquel patio se oían, poderlos favorecer, ni ayudar, ni remediar.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Ibid.* pp. 547-548

Son principalmente éstos hechos, los narrados literariamente por Durán en los que Charlot centró su atención, tanto por el pasaje de guerra y masacre, que lo pudieron haber vinculado con su pasado militar; como por constituir un punto de quiebre en la historia a través de la relación entre dos culturas: la indígena y la hispana. Ambos autores, cronista y pintor convergen atemporalmente en una visión recreativa de la guerra; el primero utilizando la pluma y la fuerza de la escritura para crear la estética literaria; el segundo, utilizando la fuerza del trazo compositivo, sus pinceles y los colores para crear la verdad pictórica mural.

Es entre el baile sagrado de nobles y principales y la traición de Alvarado, como transita el devenir íntimo entre historia, literatura y pintura donde con su testimonio, cada una da fe creativa de un hecho real del pasado. Garibay señalaba que con Durán se inauguraba la *Novela Histórica*; en el mismo sentido, se puede afirmar que con Charlot el movimiento del *Muralismo Mexicano* de la tercera década del siglo XX, inaugura el *Mural Histórico*. Cronista y pintor logran la comunión en el tiempo a partir del arte y con diferentes herramientas; uno con sus palabras y frases; el otro, con sus trazos, pinceles y colores. Donde ambos coinciden en el tema con indignación y con asombro, empero, en tiempos y espacios distintos, distanciados por el paso de cuatrocientos años, pero unidos por sus obras sintetizadas en una pared. Las palabras de Durán en el trazo de la filactería en la obra de Charlot *La masacre en el Templo Mayor*.

Y fue tanto el alboroto de la ciudad y vocería que se levantó y tanto el aullido de las mujeres y los niños, que a los montes hacían resonar y a las piedras quebrantar de dolor y lástima, viendo ocho o diez mil señores en quien consistía la nobleza de México, muertos cosa que lo mereciese, sino era de haberles dado sus bienes y haciendas, y de comer y beber todo lo necesario, con tanta abundancia, como queda referido. (...) Moctecuhzoma, viendo la traición, que los españoles habían cometido y cómo lo habían engañado, empezó a llorar amargamente y pidió a los guardias que le guardaban que los matasen, porque los mexicanos eran malvados y vengativos y creyendo que él había sido en aquella traición y cometida por su consejo, le matarían a él y a sus hijos y mujeres.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibid.* pp. 547-549.

### 3.2.- Otras influencias culturales utilizadas por Jean Charlot en el mural: *La Masacre en el Templo Mayor*.

Es evidente que Charlot se basó en la Crónica de Fray Diego Durán, como fuente principal en la concepción y el trazo de su pintura mural, la cual concibió para la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso. Empero, habrá que reconocer que el pintor dejó datos plasmados en sus escritos sobre otras influencias de su interés en el periodo prehispánico, entre otras, el acercamiento desde su infancia a los Códices de origen prehispánico que su tío Eugene Goupil había comprado en Francia y su relación con un arqueólogo amigo de la familia. Así como los distintos viajes realizados en México a diversas zonas arqueológicas puso de manifiesto su admiración y convicción por el fresco, y énfasis por las acciones de guerra en aquellas antiguas civilizaciones, lo que reafirmó en su visión de *La Masacre*.

Percibió la relación entre los dos polos de la tradición mexicana: la indígena y la española, que se fusionaron desde el tiempo de la Conquista de México. Es en el elemento indígena donde se reconocen los símbolos de la integridad nacional y en el hispano la universalidad de la raza. Estudiar a las culturas prehispánicas conlleva a reconocer en ellas el cúmulo de riquezas culturales que tenían los pueblos antes de la llegada de Hernán Cortés, entre éstas se encuentra el manejo de la pintura, la escultura, los tejidos, con una visión del cosmos nunca antes conocida por los europeos. Desde esta lógica Charlot entendió y miró a las culturas antiguas. Respecto a los mayas señaló: "El escultor maya estaba sumamente interesado en las abstracciones; el uso de la línea, del volumen y el color, con propósitos no descriptivos, altamente intelectualizados, era tan natural para él como la fidelidad objetiva para la cámara fotográfica."<sup>10</sup>

En cuanto a la pintura mural maya, encontraba una de las relaciones más interesantes y plásticas de la expresión cultural del pensamiento antiguo, en el *Templo de los Tigres*, mirador pequeño que se levanta sobre el juego de pelota de Chichen Itzá, y servía de manera análoga a las capillas de las plazas de toros para que los participantes se

---

<sup>10</sup> Jean Charlot, *El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1925*. México, Domés. S.A., 1985. p.15.

arrodillaran ante sus dioses para ofrendar su sacrificio. En este Templo se encuentran los mejores murales mayas. John Stephens<sup>11</sup> llamó al templo en 1840, la Capilla Sixtina de América.

A Charlot también le causó intensa impresión la temática desarrollada, y especialmente la del mural que representa la batalla.

El mejor conservado de sus murales representa una batalla que tiene lugar en un campo entre las casas techadas con paja de una tribu y las tiendas de sus sitiadores. Los guerreros, más de cien, usan escudos redondos y largas jabalinas; uno yace tendido sobre el prado como un águila, con su muslo atravesado por una lanza. Mientras los hombres dan y reciben la muerte, sus mujeres van y vienen llevando provisiones del hogar a las líneas del frente. En la aldea, unos cuantos ancianos están acuclillados en los techos, impasibles ante la epopeya que se desenvuelve.

El pintor ha instrumentado un juego magistral de geometría, jugando el círculo del escudo contra la línea recta de la lanza. Las diagonales surgen hacia arriba desde afuera, en dirección al centro. Cada drama individual aporta su segmento inclinado para conformar la pirámide oculta.

En la parte inferior del panel, destinado al primer plano, negocian jefes emplumados, sentados en banquillos bajos junto a tiendas cupulares. Elevándose osadamente sobre la escena frisada, dos estandartes son rematados por una aparición del dios mayor, entronizando en el disco solar orlado de rayos luminosos. Climax espiritual de la pintura, esta visión es también climax plástico. Los estandartes verticales y los motivos solares concéntricos hacen eco amplificando a las dos unidades geométricas contrastantes que constituyen los andamios de la obra.<sup>12</sup>

Esta escena descrita por Charlot es de las que más le atrajo e impresionó, en una muy temprana relación con el arte mexicano. Para Charlot fue claro que la guerra jugó un papel central en la etapa formativa de la historia, a grado tal, que es reflejada en el muralismo maya. Desde las crónicas del siglo XVI que refieren el periodo prehispánico se aprecia a los hombres en medio de guerras enlazadas en lo ritual y mitológico. El mural de Chichen Itzá lo conoció por invitación de Diego Rivera para recorrer Yucatán, recién llegado de Europa en diciembre de 1921, lo que constituye indiscutiblemente una de las

---

<sup>11</sup> John Stephens autor de la obra *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán*, que cambió las interpretaciones que se tenían de los monumentos y las imágenes de la antigüedad americana en el siglo XIX. Esta obra fue ilustrada por Frederick Catherwood y publicada en 1841.

<sup>12</sup> *Ibid.* pp.16-18.

fuentes pictóricas que influyeron en él visualmente, cuando tuvo que seleccionar el tema y contenido de su primera pintura mural en México.

Asimismo, estableció la importancia del simbolismo pictográfico en los mexicas, donde los glifos e ideogramas tienen un estilo pictórico, que relaciona cada color con un conjunto de temas: verde terroso para la vegetación y la muerte, azul para el agua y las joyas, rojo para la sangre y las estrellas, rojizo oscuro para la tierra y la carne masculina, amarillo para los felinos, los sacerdotes y la carne femenina, negro para el infierno. Y donde la guerra también juega un papel central en la fusión de los dos polos constitutivos de la cultura mexicana.

...los mexicas ocuparon el lugar de sus adversarios; en unos meses se convirtieron en víctimas de una guerra terrible, sin cuartel, que aniquiló su poder para siempre. Acaso ningún episodio de la Conquista de México por los españoles revista el dramatismo de la Matanza del Templo Mayor, ejecutada por Pedro de Alvarado, no sólo fue atroz: su valor simbólico es enorme. (...) Uno de los dibujos que los informantes indígenas escogieron para ilustrar esa matanza recuerda vivamente a la Coyolxauhqui desmembrada: el guerrero mexica flota en el aire, como si girara, y su cabeza aparece ya desprendida. El relato, en palabras de Sahagún, dice que “corría sangre por el patio, como el agua cuando llueve: y todo el patio estaba sembrado de cabezas, y brazos y tripas, y cuerpos de hombres muertos... Tal era el destino de aquel patio, sólo que ahora, “nosotros” éramos “los otros”.<sup>13</sup>

Su sensibilidad con respecto a la influencia prehispánica le venía de familia. Su abuelo materno Louis Goupil, nacido en México, de padre francés y madre mexicana, era aficionado a la charrería y su tío abuelo Eugène Goupil se dedicaba al oficio de anticuario e industrial, quien pasó a la historia por haber adquirido la Colección Boturini-Aubin, que posteriormente la familia donó a la Biblioteca Nacional de París, lo que propició que la colección cambiará su nombre por el de Aubin-Goupil.

La Colección de alrededor de 1737, estaba integrada por códices<sup>14</sup> y manuscritos en lenguas indígenas, copias de ellos, mapas, crónicas e historias sobre el México

---

<sup>13</sup> Pablo Escalante Gonzalbo, “Primer Espejo” en Enrique Florescano coord.. *Espejo Mexicano*, México, CONACULTA/Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 62-63.

<sup>14</sup> A los documentos pictóricos prehispánicos se les da el nombre genérico de códices. Se conservan en la actualidad alrededor de catorce, que fueron pintados sobre tiras de piel de venado, papel amate y posiblemente textiles de algodón y de fibras duras. Perla Valle, “Los documentos pictográficos” en Carlos García, *La antropología en México* T3, México, INAH, 1988, p.711.

prehispánico, la Conquista y el Virreinato, y las tradiciones guadalupanas. Un año después llegó a la Nueva España el italiano Don Lorenzo Boturini de Benaduci<sup>15</sup> y comenzó a integrar su Museo Histórico Indiano. Don Eugéne Goupil adquirió parte de la colección Boturini en Francia el 11 de abril de 1889, dado su amor por México y en memoria de su madre, descendiente de los mexicas. El mismo Goupil expresa:

Tuve, al principio, la intención de legar mis colecciones al Museo Nacional de México; una consideración me detuvo: México está muy lejos; siendo mi objetivo servir a México, contribuyendo a la reconstrucción de su historia antigua. Todo aquello que pueda ayudar a los mexicanistas en sus investigaciones debe estar lo más cerca posible a su mano. Por ello decidí que mis colecciones permanecieran en París, que es el centro del mundo inteligente, la estación forzosa de los viajeros de la ciencia.

Actuando así, creo rendir a México un mayor servicio que legándole mis colecciones, debido a que pocas personas en México podrían consultarlas para rendir frutos, por más estimables y numerosos que sean, por otra parte, los sabios mexicanos. En compensación, les ofrezco los textos y las copias que he publicado con mis recursos, con el devoto concurso del señor Boban.<sup>16</sup>

Jean Charlot señaló que aunque nació y se crió en París, y pasó por la École des Beaux-Arts, sus sonajas y cartillas habían sido los Ídolos y los manuscritos mexicanos de la colección de su tío Eugéne Goupil lo que propiciara su interés por México y haber constituido su ABC de arte moderno.

El tío Eugéne Goupil acumulaba vorazmente antigüedades prehispánicas y hasta poseía algunos de los materiales originales que coleccionó, en el siglo XVIII, el caballero Boturini Benaducci. Sus ídolos, libros, facsímiles de los códices impresos en forma privada y los catálogos explicativos acostumbraron a mis jóvenes ojos a los ángulos rechonchos de la belleza azteca. A los trece años, aunque menor de edad, convencí a un asombrado burócrata barbado a que me dejara entrar en el departamento de manuscritos de la Bibliothèque Nationale, para que pudiera tener en mis manos, absorber y copiar los códices que mi tío Eugéne había donado a la nación.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Lorenzo Boturini de Benaduci (1698-1756), fue viajero e investigador, que llega a la Nueva España como apoderado de doña Manuela Silva y Moctezuma, reunió una colección espléndida de documentos, mapas, códices y objetos indígenas. Al ser desterrado en 1744, su colección fue decomisada. Publicó en Madrid Idea de una nueva historia general de la América septentrional.

<sup>16</sup> José Luis Martínez H, "Jean Charlot y la Colección Boturini-Aubin-Goupil", En México en la Obra de Jean Charlot, México, UNAM/CNCA/DF, 1994. p. 41.

<sup>17</sup> *Op. Cit.* p. 213.

Es evidente que desde sus años de infancia Charlot estuvo ligado a la cultura prehispánica de ese lejano y a la vez tan cercano México, que además de su formación cultural europea se sumará a la construcción de un imaginario histórico de la tradición mexicana que corría por sus venas. Si bien es cierto que Charlot por nacimiento es francés, habrá que reconocer que por esencia es también parte de la nación mexicana y heredero de su imaginario cultural.

Aunado a su propia tradición familiar, la amistad del arqueólogo pionero Desiré Charnay con su abuelo, quien a pesar ya de su ceguera avanzada era un buen narrador, volvió a representar en Charlot el eje de sus aventuras. Le dejaba hojear los portafolios de sus amarillentas fotografías en colodión, que fueron las primeras en dar al mundo la representación objetiva de ruinas excepcionales de Mitla, Uxmal, Palenque, Piedras Negras.

Con motivo de mi primera comunión, me regaló el silbato de barro en forma de coyote. Me encantaba hacer sonar su única nota melancólica y tierna, hasta que una demasiado realista descripción del estado en que Charnay había encontrado a su pequeño poseedor indígena, hizo que mis padres me obligaran a dejarlo.<sup>18</sup>

Charlot siendo aún un adolescente escolar pasaba horas frente a las galerías de arte de la calle de La Boétie, llenándose la mirada de los objetos que se encontraban en los escaparates. Copió cuidadosamente al carbón los moldes de yeso desparramados por los corredores de la École des Beaux-Arts, elaborando réplicas a escala natural del Juicio Final de Miguel Ángel. En el Louvre, soñó profundamente frente a la batalla de Uccello, que los encargados del museo guardaban en una pequeña sala donde arrinconaban a los primitivos italianos.

Aunado a estas influencias formativas de su juventud, se vincula a los problemas sociales para entenderlos dentro de la liturgia a través del arte y de la literatura. Así, se integra al movimiento del catolicismo francés que renacía con fuerza en lo social. Siguió a escritores como Jacques Maritain, quien basó su reformismo radical en una interpretación estricta del cristianismo y organizó el movimiento denominado Renacimiento Francés de

---

<sup>18</sup> *Op. Cit.* p. 214.

las Artes Litúrgicas, particularmente a través del grupo llamado “La Guilde Notre-Dame” al que Jean Charlot pertenecía en esos años juveniles.

Con la riqueza de su formación y la diversidad de su carga cultural Charlot, descubrió las analogías entre el arte prehispánico y el virreinal, encontrando contrastes obvios. La evolución de los códices que muestran a los ilustradores indígenas, los tlacuilos, deslizándose inconcientemente de un jeroglifo a un santo, de interesantes líneas cubistas al uso de colores que devienen de los códices, hasta un suave claroscuro en las repeticiones y redoble de las líneas. Descubre que el movimiento estético iba en los dos sentidos de la herencia cultural mexicana, en lo indígena y lo hispano, hecho del que quizá los franciscanos dieran fe desde el siglo XVI, en el diario ganarse la confianza de los indígenas, donde era necesario aprender su lenguaje y su escritura, que a la vez constituía una expresión de su arte. Charlot en México no requirió ganarse la gracia de los mexicanos, como antaño los franciscanos. Él representa a un hombre heredero de dos mundos: Él europeo lejano y distante del que la sangre le llama atraerlo a su presente, y el otro, indígena de profundas raíces identificado con su espacio vivencial y su tiempo.

Jean Charlot representa en México, para las primeras décadas del siglo XX, la influencia artística europea, donde él, es presencia artística de Europa en estas tierras, es el Renacimiento que resurge con el arte mexicano moderno. “El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor es importante, sobre todo por ser una obra de arte de valor permanente. Pintado entre el 2 de octubre de 1922 y el 31 de enero de 1923, este mural es también de gran valor histórico por ser el primer fresco creado en México desde el periodo colonial y por ser el primer mural terminado del grupo joven que produjo la obra principal del Renacimiento Muralista Mexicano.”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> John Charlot, “El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor” en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas, México, UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999. p. 243.

### **3.3.- Pintura-literatura-pintura: la dialéctica artística en la concreción compositiva de Jean Charlot en *La masacre en el Templo Mayor*.**

Ya desde la etapa más primitiva el hombre tuvo necesidad de representar y dejar testimonio de las imágenes de lo que había vivido de los alimentos y los animales que cazaba, y sintió el deseo de pintar; descubrió los jugos de las plantas, los huesos calcinados, los troncos y ramas quemados, que al ser mezclados con agua o con grasas de animales, proporcionaban colores diferentes, y en cierto modo estables.

...usó el más lógico, por no decir el único soporte que tenía más a la mano: el muro, las paredes de la cueva donde vivía. Dicho sea de paso, la inteligencia artística de ese hombre primitivo era tan desarrollada como para elegir, no el primer muro que le venía a la mano, sino aquellos que por el relieve de las rocas coincidían y hacían presentir la forma —en bajo relieve— del animal que luego pintaría: un bisonte, un ciervo, un buey, un caballo. La pintura mural constituye, pues, una de las primeras formas de expresión artística del hombre.<sup>20</sup>

La pintura mural como expresión artística constituye un producto original elaborado por el hombre artificialmente con la intención de comunicar algo, las explicaciones del origen del arte, o de la necesidad que tiene el hombre de crear imágenes, son diversas y devienen de distintas motivaciones espirituales: religión, magia o simple comunicación.

Es cierto que los objetos de valor artístico han tenido siempre una relación con los valores superiores de cada cultura, culto religioso, funerario o autoritario, lo que obliga a conservarlos, pero el carácter reflexivo de cosa bella o artística no es la misma con respecto a la civilización occidental... La clasificación y ordenación de los objetos artísticos debiera hacerse a partir de las técnicas utilizadas en su configuración y, dentro de ellas, contando con las materias.<sup>21</sup>

En el caso de México, la imagen y la memoria histórica no propiciaron el mismo efecto estimulante que en Occidente, a pesar que la imagen plástica acompañó desde los tiempos más antiguos a los hechos de la historia. A partir del descubrimiento de las tierras

---

<sup>20</sup> José María Parramón, *Así se pinta un mural*. Barcelona, España, Instituto Parramón, 6ª Ed. 1981. p. 11.

<sup>21</sup> José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona, España, Anthropos. 1982. pp. 28-29.

del nuevo continente se impuso la visión del etnocentrismo europeo, que se empeñó en despreciar las manifestaciones de los pueblos nativos, arguyendo primitivismo en sus manifestaciones pictóricas, arquitectónicas y escultóricas, pues éstas no cumplían con los cánones de la belleza grecolatina. Luego entonces la relación arte-indígena y visión etnocéntrica dan como consecuencia una definición de cierto primitivismo creativo.

Esa visión eurocentrista privó en la formación cultural desde el siglo XVI y se filtró acaso hasta el siglo XIX, entre los intelectuales liberales que construyeron el imaginario espiritual de un México preocupado por la belleza artística.

Se que esas pinturas, de grande interés para la arqueología y la historia, no son igualmente para el arte, que es lo que en esta casa se profesa. En ellas no hay que buscar dibujo correcto, ni ciencia del claroscuro y la perspectiva, ni sabor de belleza y gracia. Parece que a sus autores llamó poco la atención la figura humana que a nuestros ojos es el prototipo de lo bello, así es que no la estudiaron, ni conocieron bien sus proporciones y actitudes, ni acertaron expresar, por los medios que ella misma ofrece, las cualidades morales y los afectos del ánimo. Además, se nota en sus autores cierta propensión a observar y copiar de preferencia los objetos menos gentiles que presenta la naturaleza, como animales de ingrata vista. Todo indica que en las razas indígenas no estaba despierto el sentido de la belleza, que es de donde procede el arte. (...) Discurriendo un filósofo de nuestro siglo sobre los dos sistemas de escritura que se han usado, el jeroglífico o simbólico que expresa inmediatamente la idea, y el fonético que copia la palabra, sostiene que cuando en la primera edad de un pueblo se introduce por malaventura el sistema simbólico, ese pueblo queda para siempre condenado a un grande atraso mental (...) Así todo el mundo se acostumbra a ver y trazar malas figuras, y el arte, no llega a nacer, o basta luego.<sup>22</sup>

Sin embargo, esos hombres del siglo XIX como Francisco Javier Clavijero<sup>23</sup> señalaban que la pintura y la historia son dos manifestaciones que no se podían separar en el México antiguo, porque no había otros historiadores que los pintores, ni más escritos que las pinturas para conservar la memoria de los sucesos. Los dogmas y ritos religiosos, los reyes y hombres distinguidos, las peregrinaciones de las tribus, sus noticias astronómicas y cronológicas, las poblaciones, los distritos y costas, los tributos, los títulos de dominio, todo

---

<sup>22</sup> José Bernardo Couto, *Dialogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Cien de México/SEP. 1995. p. 68-69.

<sup>23</sup> Francisco Javier Clavijero (1731-1781), célebre jesuita que junto con sus compañeros de religión fue expulsado en 1767, escribiendo prolijamente sobre la Historia antigua de México.

era representado a través de pinturas, algunas desproporcionadas o sólo de contorno, empero, siempre con el sentido testimonial de los hechos.

Lo hacían sobre tejidos de filamentos de maguey o de iztle, sobre pieles adobadas, y sobre papel fuerte. Este último lo fabricaban también de iztle y de maguey, de algodón y de algunas otras materias. Para los colores se servían de tierras minerales, palos de tinte y yerbas. Por ejemplo el negro lo sacaban del humo de ocote, el azul del añil, el purpúreo de la grana, etc. Trazaban la composición sobre una tira larga de lienzo o papel, que luego plegaban en partes o arrollaban sobre sí misma, como hacían los antiguos con sus volúmenes (...) Si los mexicanos pintaban (y en efecto pintaron mucho), ese es un hecho que precedió al origen del arte....<sup>24</sup>

Fray Diego Durán en el siglo XVI consultó documentos pictóricos denominados códices para fundamentar su escritura en la crónica: *Historia de las indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*. “Los documentos pictográficos [...] Constituyen testimonios proyectados desde el interior de los grupos indígenas que los crearon, referidos a un tiempo y espacio determinados, constituyen un grupo de fuentes de singular factura donde se emplearon lenguajes gráficos, consistentes en figuras, espacios y colores, con valores y significados establecidos para integrar registros pictóricos.”<sup>25</sup>

Durán al hablar del pasaje de la masacre en el Templo Mayor, contó en un códice ocho mil seiscientos hombres, todos de linaje y capitanes de mucho valor, los que se hallaban en la fiesta. Hecho que constituyó uno de los tantos testimonios que refirió sobre la necesidad de acudir a los documentos antiguos, a los que tenía acceso a través de los indígenas, al igual que la palabra de aquellos le otorgaban testimonios de los eventos.

Fray Diego Durán, legó a la historia su propio testimonio sobre el valor que tenían los documentos pintados por aquellos indígenas, y la posibilidad que le dieron éstos, para convertirlos en una obra literaria. Además en sentido estricto, se define la palabra literatura desde su raíz etimológica latina “literae” que significa piedra, por extensión: lo que se graba en ella, lo relevante de conservar en la memoria colectiva de los hombres... lo

---

<sup>24</sup> *Ibid.* pp. 70-71.

<sup>25</sup> Perla Valle, “Los documentos pictográficos” en Carlos García Mora/coordinador, *La Antropología en México* tomo 3. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998. p. 711, Colección Biblioteca INAH

grabado se llevaba a material durable como la papel, para enseñanza de futuras generaciones. Es en sí, la literatura es un digno grabado en piedra, custodia de los valores, de la memoria y la excelsitud de la belleza, y la fuerza de la palabra.

Durán, como narrador, seleccionó los hechos y los acontecimientos de la Conquista de México, legando una obra literaria en forma de crónica; él miró y escogió sus materiales, a sus personajes, en un espacio y tiempo determinado, se basó en códices y pinturas que demostraban acciones específicas, y construyó su universo narrativo estético para recuperar los hechos históricos.

En realidad el narrador selecciona; de la misma manera, el historiador toma una x porción de los acontecimientos, aquellos que más le interesan, aquellos en los que desea profundizar, aquellos que el historiador –lector privilegiado de los acontecimientos y, por ello aquellos, en posición de superioridad sobre los agentes históricos- aquellos que, como digo, tuvieron y tienen un significado tal a posteriori, que son capaces de despertar el interés del historiador, a los cuales les concede importancia en su función de su valor a futuro.<sup>26</sup>

En sí, lo que hace histórica a una obra de carácter literario es la intencionalidad, el apego al ideal de la constatación del documento, en un constante ejercicio entre los hechos del pasado y la narración, donde el narrador convierte sus materiales en riqueza escrita y la ficción puede ocupar un lugar mínimo. En apego a los oficios de Clío, que es la creadora de la conciencia crítica, y tiene como finalidad ser conocida por el mayor número de individuos, por ello, la literatura histórica es uno de los medios para darse a conocer. Fray Diego Durán logró con su crónica no sólo la belleza de una obra literaria, sino la consagración del tiempo en la memoria y en la imaginación en los hombres del futuro y ello, constituye el valor de su trabajo, basándose en la pintura y transitando de ésta a la literatura.

Ahí, en la imaginación de los hombres del futuro es donde Charlot se constituye en heredero del binomio pintura-literatura de Durán para cerrar la tríada dialéctica y proponer

---

<sup>26</sup> Eugenia Revueltas, “Las relaciones entre historia y literatura: Una galaxia interminable” en El Historiador frente a la Historia, Historia y Literatura, México, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, 2000. p. 154, Serie Divulgación No. 3.

en un modelo de tesis-antítesis y síntesis nuevamente la creación de su pintura mural al fresco *La Masacre en el Templo Mayor*, donde cierra sintéticamente el círculo en una nueva tesis plástica. Lo cual es verdaderamente extraordinario para la historia del arte en México. Charlot rescata la herencia cultural que deviene de un pueblo antiguo profundamente artístico, una herencia en la estética pictórica rescatada a través de la crónica de Durán.

La masacre sufrida por el pueblo mexicana en el Templo Mayor, representada en el mural, remite a un ahora donde los otros, somos nosotros. Refiere a aquellos pueblos antiguos donde el ejercicio de la guerra y la dominación también estaban presentes en la vida cotidiana, a pueblos que heredan en su memoria el testimonio y la historia de una desgracia vivida, ya sea para educar a las generaciones venideras, o para recuerdo de una ingenuidad frente a lo “antes nunca visto”, frente aquellos dioses blancos que abrieron sus venas y posibilitaron una nueva etapa en el devenir del pueblo Mexicano.

Espacio y tiempo, unidos en el principio de la fusión y mezcla sanguínea entre dos culturas, la indígena, llena sus imágenes e interpretaciones del cosmos y de su panteón de deidades, y la otra, venida de allá dentro del mar, cual si hubiera sido el dios Quetzalcóatl, hombres de blanca piel y cabellos dorados. Donde ambos torrentes sanguíneos constituye el germen del nuevo mundo, herencia compartida de la nación mexicana, la que Charlot sintetiza el encuentro de dos mundos: el indígena y el español. El pasaje de la masacre en el Templo Mayor, es el momento de la caída de un esplendor cultural, pero al mismo tiempo es el momento del parto hacia una nueva luz de pertenencia diferente. Muerte y vida, son testigos de la escena dramática de confrontación y dominio, de la fusión entre dos herencias culturales distintas.

Charlot, hombre europeo al que su torrente sanguíneo lo vinculó con los valores de la nación mexicana, es quien tuvo también la sensibilidad para el reencuentro cultural, ahora en una nueva etapa de reconstrucción de lo nacional en los años veinte del siglo pasado. Aquel joven que desde niño conoció objetos prehispánicos, que de adolescente admiraba las texturas, el colorido y los trazos de los antiguos mexicanos a través de los

Códices, y formado en la cultura francesa llenándose los ojos en la plasticidad de Paolo Uccello con su obra *La Batalla de San Romano* y de Poussin en su obra *La Batalla de Josué contra los Amoritas*.

El tiempo y la circunstancia, definieron la necesidad de expresión mural de Jean Charlot, quien al no encontrar salida a sus inquietudes en Francia, cruzó el océano para hallar la aventura del reencuentro con lo más lejano y a la vez profundo de su ser, la cultura mexicana. Al llegar a México se vinculó con el movimiento plástico y conoció al escultor Ignacio Asúnsolo quien le presentó a Diego Rivera, con ello, la posibilidad de colaborar como su ayudante en el mural *La Creación* y a partir de esto, el desafío de tener un muro para él solamente.

19 de abril, 1922: Ver la pared para decorar”. Esta pared estaba en el tramo superior de la escalera principal. La escogí por su forma diagonal, que contrastaba con la rutinaria forma rectangular de la pintura de caballete. “6 de mayo: diseño geométrico para la pared”. Mostraba afición con el estilo dinámico del cubismo –del tipo pistón y dientes de rueda– que yo había practicado en Francia. “9 de mayo: proyecto dibujado.”<sup>27</sup>

El joven Charlot no tuvo dificultad al razonar su composición, quizá fue definida con naturalidad desde la profundidad de su perspectiva profesional y vivencia. A través de su herencia razonó el esquema compositivo. La parte izquierda la dedicaría a los indígenas y la parte derecha los blancos españoles. Todo bajo los principios geométricos. El tema histórico predominó, esencialmente tratándose de un edificio gubernamental, en donde la historia tuviera un sentido de vinculación con el arte. La batalla en el Templo Mayor y la masacre vivida por los indígenas cumplía con ese cometido. Charlot señaló que el tema se apoyó en las formas naturales del espacio arquitectónico. Dio cuenta del uso de sus fuentes en el mural, dejando testimonio en la filacteria que recorre el fresco en su base.

El tema no salió de un libro, copia una imagen, pero sí, del concepto histórico del testimonio literario, y éste, vinculado a las posibilidades geométricas del espacio que mostraron la solución. En una conferencia dictada el 8 de marzo de 1972, el propio Jean

---

<sup>27</sup> *Op. Cit.* p. 216.

relató el método aplicado al plan de trabajo: “Esto es lo que puse en la pared.... Esto es la sinopia, o sea, el dibujo que hice en la pared para esa determinada pintura. Siendo muy joven intentaba hacer las cosas de manera más difícil, y en lugar de cuadrar –horizontales, verticales- en lugar de eso, usaba sólo una regla y una brújula y simplemente cambiaba la largura de la línea y la raya de la brújula. Así que hacía todo con mi viejo conocimiento cubista, con círculos y líneas rectas. Después se revestía, si se quiere, con el tema.”<sup>28</sup>

Charlot representa la síntesis plástica de los polos que él mismo señala entre las dos herencias culturales, la indígena y la hispana; constituye una herencia transmitida a través de Durán, e impregnada en su memoria a través de sus viajes y testimonios visuales que le relacionaron aún más con el mundo indígena, en recuerdo de las imágenes de su niñez, que posibilitó la concreción de su propuesta estética y lo convirtió en trasmisor escultor de la dialéctica plástica: pintura-literatura-pintura, expresada en el mural de San Ildefonso.

---

---

<sup>28</sup> *Op. Cit.* p. 263.

## CAPÍTULO CUARTO

### ARQUITECTURA, COMPOSICIÓN, TÉCNICA, FORMA Y COLOR UTILIZADAS POR CHARLOT EN LA *MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR*

#### 4.1.- La disposición arquitectónica y el uso del espacio pictórico.

El antiguo colegio jesuita de San Ildefonso fue construido en 1740, edificado por "...su arquitecto el padre Cristóbal de Escobar y Llamas, S.J.. Compónese de tres grandes patios con crujías de arcos o "corredores", una gran capilla, hoy biblioteca, y un gran salón, el general de los actos, hoy llamado el "Generalito". La fachada, de gran majestad, con amplios paños de tezontle, portadas de cantera, no muy ricas sino más bien solemnes con inicios de churriguerismo y ventanales a gran altura para huir en lo posible del mundanal ruido."<sup>1</sup>

En este colegio se estudiaba desde su fundación la tradición de tres cátedras: la prima, la víspera y la teología moral; eran cuatro años los que se cursaban obligatoriamente para concluir los estudios; ello, a pesar de que los jesuitas se distinguieron por su distanciamiento de la universidad. "Los jesuitas, que se habían mantenido al margen de la universidad, aunque su influencia fue indiscutible a través de los estudios en sus colegios, se incorporaron con dos cátedras ya en el siglo XVIII, la de Maestro de las Sentencias en 1736, y la Suárez en 1742, dotada por el Colegio de San Ildefonso de la capital para que la leyese uno de los maestros."<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*. México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 5ª edición, 1990, p.159.

<sup>2</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la educación en la época colonial*, "La educación de los criollos y la vida urbana", México, El Colegio de México, 1990, p.106.

Durante el siglo XVIII, el Colegio de San Ildefonso, se distinguió por sus estudiantes de teología, pues aunque representaban una minoría de la orden, al momento de la expulsión en 1767, constituían un número importante, Entre los expulsados había 39 teólogos, entre sacerdotes y hermanos estudiantes, como parte total de 90 habitantes del colegio, incluidos hermanos coadjutores. En el mismo edificio, asistiendo a las clases como alumnos externos, seguían sus cursos los más jóvenes artistas o filósofos, que rara vez alcanzaron a ser 200, y los pequeños gramáticos, que eran los más, representando a cerca de 400. Los colegiales ingresaban al menos con doce años cumplidos. A partir del ingreso podían gozar de una beca hasta por ocho años; todos llevaban uniforme con el escudo del colegio, beca distintiva; recibían un manto y seis pesos para zapatos.<sup>3</sup>

Volviendo a la arquitectura, las ventanas biseladas y festonadas tienen forma de embudo, estas cortan el espesor de la pared; sus puertas monumentales marcan paneles de alabastro esculpidas en advocación de la virgen y de San Ildefonso. En el interior, se encuentran tres patios abiertos, cada uno con tres niveles de arcadas. El colegio desde el siglo XVIII ya manifestaba la vocación pictórica en sus muros, con obras de José Ibarra quien pintó el auditorio principal como fondo de las funciones académicas y, Antonio Vallejo quien pintó la muerte de San Francisco Javier y la Sagrada Familia en el salón de asambleas, y en la capilla.

En el siglo XIX el edificio albergaba a la Escuela Nacional Preparatoria, con la tradición de sus santos patronos apagada por el reformismo de la época. En noviembre de 1874, los regentes de la ciudad celebraron la fiesta de la Paz, como un afán permanente del siglo y bajo una nueva visión del mundo, que incluía también el amor por los murales como en el periodo virreinal. Es después de una larga ausencia pictórica que Juan Cordero, se encargó de decorar los muros del colegio con un tema profano, la *Oda a la gloria inmortal de Franklin, Fulton y Morse*, que representaba a Minerva, diosa de la enseñanza, y a dos musas recién nacidas Electra entre ellas.

---

<sup>3</sup> Los datos referidos corresponden a la obra citada de Pilar Gonzalbo Aizpuru.

Del mural pintado por Cordero (1874) en la Escuela Nacional Preparatoria, sobre la pared del último descanso de la escalera principal, donde más tarde (1900) se colocó un vitral substituyendo la obra del artista, que para esas fechas había sido lastimosamente deteriorada, podemos darnos cuenta por una pequeña copia que se conserva. Minerva (la Sabiduría) en su trono (la Arquitectura) tiene a sus pies la Ciencia (Saber para prever) simbolizada por una joven diosa que representa la Electricidad; la Industria (Prever para obrar) está representada por otra diosa con los atributos del Vapor. El Comercio marítimo de un lado, al fondo, y del otro Clío, la musa de la Historia, complementan los elementos principales, si bien a lo lejos puede verse otro símbolo del Progreso: un ferrocarril. En cuanto a la envidia y la ignorancia, están simbolizadas por una figura que huye con gesto airado no pudiendo resistir la vista del triunfo del Progreso. Alados geniecillos llevan en sus manos coronas de laurel (genio) y de roble (fuerza). Toda alegoría, pues, simbólicamente expresaba más que una efectiva realidad mexicana, el ideal universalista de Comte, que lo habían hecho propio, hasta donde pudieron, los positivistas mexicanos y por si cupiese duda del sentido del mural de Cordero, las inscripciones de la parte baja eran explícitas. En verdad fue como la bandera de la filosofía del tiempo expresada por el arte.<sup>4</sup>

El antiguo colegio de San Idelfonso a inicio del siglo XX, presenta una larga tradición no sólo como institución educativa en México, sino como un recinto de expresión artística: arquitectura y pintura mural a través de sus muros y pasillos. A esta tradición que se manifiesta desde el siglo XVIII se enfrentó el movimiento artístico de una nación en reconstrucción, así actuaban los hombres en una nación distinta a la que marcó su tradición en un tiempo de cambio en la interpretación del mundo, como lo fue la de su pasado reciente del siglo XIX, en el cual los murales representan un nuevo desafío de la historia y de la nación, ¿qué pintar y para qué? Incluso podemos advertir en este cuestionamiento, la herencia artística acumulada en el devenir de la tradición temporal; entre la escuela vinculada al mecenazgo religioso y la escuela patria iniciada en el siglo XIX.

Una vez establecido el renacimiento de la escuela mexicana, ésta debía poseer urgentemente las características que hubiera logrado la permanencia de la antigua: una excelente institución con buenos maestros, para lo cual estaba Clavé formando esta nueva escuela. [...] La escuela patria de pintura será el glorioso resultado que venga a coronar los desinteresados esfuerzos e incesantes sacrificios de la ilustrada junta de la Academia y hará un distinguido honor al señor Clavé, que podrá justamente, reputarse como padre fundador de esta escuela. [...] La otra necesidad que se imponía era el mecenazgo religioso... al asegurar Couto que uno de los motivos para acercarse a los temas religiosos era conseguir el aplauso y la aprobación del público y observar que esto ya no ocurre ni podrá ocurrir, propone una salida sorprendente: revivir la pintura mural, idea que también venía de la influencia "nazarena"[...] Hay sin embargo, un género en que acaso podrán todavía

---

<sup>4</sup> Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México* "El Arte del siglo XIX", México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. 2 Tomos, 2001, pp. 72-73.

emplearse y que hace poco mencionábamos: la pintura mural. Es probable que en lo venidero se manden hacer pocos cuadros al óleo.<sup>5</sup>

Es la historia patria fue una preocupación central a inicio de la tercera década del siglo XX con ella, se acompañaba del mecenazgo oficial de Vasconcelos y la experiencia del maestro Diego Rivera, que sumados al impulsó de un grupo de jóvenes artistas pudieron abordar la decoración de los edificios públicos. Charlot, pensó en lo apropiado que era utilizar en un edificio colonial como San Ildefonso un tema y una base estilística que le diera decoro de época, por lo que el tema de la conquista militar fue central. Hecho que caracterizó la forma adecuada, madura y responsable de la integración compositiva y artística con el espacio arquitectónico.

Tengo un sentido de responsabilidad en mi deseo de hacer que las cosas se ajusten a un edificio o a una ocasión. El sentido de lo apropiado es algo muy fuerte en mí, y cuento con cierta humildad al hacer la cosa para la ocasión, la cosa que se ajuste. [...] Bueno la vestimenta no es exactamente una fantasía. Lo que sucede –y es realmente una idea complicada- es que estaba trabajando en un edificio –La Preparatoria se construyó alrededor de 1750- así que trabajé con la idea de que los pintores coloniales de aquellos años tenían indígenas, costumbres indígenas, vestimentas indígenas.<sup>6</sup>

El joven artista estaba convencido de que la pintura mural no era como la pintura de caballete, se distingue por pintar sobre el muro, entre dos dimensiones de un plano y una tercera, en relación al muro y sus colindantes espaciales, en este sentido la complejidad de su trabajo fue el manejo de los tres planos. El muro a decorar en San Ildefonso no era un rectángulo, sino, una forma compuesta.

La forma del muro que se me dio a pintar no era la de un rectángulo, sino algo claramente distinto. La diagonal inferior representa una escalera. En la parte superior había una especie de balcón, en la base estaba un descanso horizontal. Mantuvimos la parte baja del muro para hacer un dado de cemento, por medio del cual obtuvimos la forma final que debía ser pintada. Algo muy distinto al simple rectángulo en donde generalmente se pinta...Cualquiera que mirase esta pintura tendrá que lidiar no sólo con el lado diagonal de

---

<sup>5</sup>Juana Gutiérrez Haces, “Estudio Introductorio” de José Bernardo Couto Dialogo sobre la historia de la pintura en México. México, Cien de México/SEP. 1995, pp. 62-64.

<sup>6</sup> John Charlot, “El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor” en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas. México, UNAM/ Antigua Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 271-272.

la misma, sino también con los escalones, los cuáles representan una realidad física y como tal forman parte de la pintura. Sin embargo, las escaleras eran muchísimo más complicadas.

Un tramo baja sobre un ángulo desde el balcón del descanso hasta el piso de abajo. Este tramo de las escaleras se veía al observar la pintura desde el balcón o desde el descanso. Asimismo, esto es muy importante, la gente que veía la pintura tenía que hacer un esfuerzo físico de moverse hacia arriba o hacia abajo en esas dos diagonales.<sup>7</sup>

Desde el descanso de la escalera, se veía la pintura muy de cerca y en un ángulo abierto, la parte inferior de la pintura queda ligeramente por debajo de los ojos y la parte superior por encima de ellos. Cuando la persona se sitúa en la parte del balcón se está casi al nivel de la altura de la pintura, donde el punto de visión es en picada. Además del problema de perspectiva, se encuentra el de la distancia, desde las escaleras y en el descanso, la vista es demasiado cercana. Es el espacio arquitectónico que presenta las condiciones que subordina a los planos pictóricos del mural, resolver la relación entre el plano bidimensional de la pintura hacia la arquitectura fue esencialmente el desafío del diseño y la composición plástica en el mural.

#### **4.2.- Composición y técnica utilizadas en el mural *La Masacre en el Templo Mayor*.**

Charlot pintó sobre dos rectángulos, uno, el de la izquierda devora al otro, que se encuentra a la derecha, en donde la acción sugiere una reacción de resistencia y sometimiento. Aprovechar el movimiento de absorción de un lado hacia el otro, es como la absorción de una cultura por otra de mayor fuerza, la acción geométrica permitió, en esencia, la definición en la composición plástica. Jean en este movimiento vió el tema que desde su punto de vista podía ser una escena de guerra, que debió ser parte de la historia de México, implicó la vez un esfuerzo de síntesis en el planteamiento estético. Ubicar a la nacionalidad mexicana en su composición profunda de dos razas: la indígena y la española. Donde el

---

<sup>7</sup> Jean Charlot. Composición de La Masacre en el Templo Mayor en Charlot, John. "El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor" en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*. México, UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 289-293.

hombre blanco representó a la acción y al movimiento, que encierran el dinamismo de la lucha, y la raza indígena que representó en la estática. En esa relación, la raza indígena mantenía el contacto su tierra, arraigada a su horizonte, a diferencia del hombre blanco que se había separado de su tierra y se exponía fácilmente a la pérdida de su dimensión y de su verticalidad.

Estas diferencias ayudaron al pintor a la definición compositiva, eligiendo el tema de *La Masacre del Templo Mayor*. La composición se presenta en función de la tensión que presentan los dos rectángulos, utilizó está para jugar con la luz y el trazo de líneas diagonales para distinguir entre la calma y la violencia, para obsequiar formas entrelazadas de violencia sobre la calma, del ejercicio de la vida y la muerte, donde reconstruyó a partir de la obra de arte un pasaje de la historia; plasmo el abuso de un pueblo sobre de otro; aprovechó el espacio proponiendo: forma, contenido y estilo equilibrado.

...Charlot es un artista excepcional en el panorama plástico del siglo XX. La claridad de sus ideas, la capacidad y el talento creativos, su permanente inquietud intelectual le confieren un perfil especialmente rico, de naturaleza extraordinaria y, lo que es para nosotros más importante, profundamente mexicano. Charlot supo entender el impulso de esa raza a cuya utopía fundacional se sumó.<sup>8</sup>

La capacidad de análisis de Charlot y su riguroso método de trabajo, le permitieron crear una obra de México en el devenir de su arte; trascendió lo anecdótico al decorar el muro bajo una amplia perspectiva histórica, tocando las más profundas raíces nacionales: la indígena y la hispana en una acción de síntesis entre lo colonial y lo nativo. El mural encierra la exaltación del horror, la muerte y la belleza, que con plasticidad ahoga el dolor frente a la sensualidad del artista.

El arte colonial se enfrentó a los mismos problemas que se les presentaron a los muralistas convocados por Vasconcelos: Predicar desde las paredes y techos. Pero así lo reconoce Charlot -el primero fue más valiente, mientras nosotros oscilábamos en un dilema entre la forma pura y el propósito pragmático, esperando de alguna manera salvar ambos, el artista colonial se dirigió resueltamente hacia la función. Para él era axiomático que lo que fuera esculpido o pintado debiera estar al servicio del pueblo, y empleó hasta los medios más

---

<sup>8</sup>José Sarukán Kermez, *México en la Obra de Jean Charlot*, México, UNAM/CNCA/DF, 1994, p. 7.

arriesgados para garantizar su máxima eficacia... Las raíces, las tradiciones prehispánicas y colonial van encontrarse y a confundirse en el arte popular.<sup>9</sup>

Charlot en su propuesta encontró bajo el manejo geométrico el equilibrio integral, donde existía inestabilidad en el espacio y en el tema; de manera que el choque de dos razas, fue como la colisión de dos masas voluminosas. Logra jugar con la masa, el volumen, la profundidad de planos, la velocidad y la fuerza. Recrea a través de su imaginario la escena de la masacre, donde se entienden las alteraciones plásticas y las históricas, como: los indígenas vestidos con grandes túnicas, ataviados con penachos de plumas de avestruz, entre joyas y flores y los rostros de las dos únicas doncellas de la escena que corresponden más a la raza europea que a la indígena, propone imágenes simbólicas como la del maguay, el perrito o el monolito resquebrajado.

En las armaduras de la soldadesca española, tanto en los de caballería, como en los infantes recrea más el estilo de armas del siglo XIII y, es claro que éstas tienen toda la influencia de la obra de Uccello en *La Batalla de San Romano*; como también son evidentes la acción de los caballos y las lanzas. En éstas prevalecen las líneas que dan emotividad a la imagen y definen la potencialidad de la escena. Hacia el lado izquierdo del mural, en el mundo indígena, prevalecen las líneas verticales creando impresión de estabilidad, dignidad, fuerza y armonía, que es rota su equilibrio ante la muerte imprevista. Ésta, manifiesta la aparición de líneas curvas, que si bien anuncian cierta gracia potencial, anteceden a la excitación de un movimiento de líneas diagonales que expresan el desequilibrio y la inestabilidad de la acción violenta humillante, que evidencia la derrota y el aplastamiento de una civilización que muere ante tal acto. Con base en el nivel de percepción y recreación de la escena, el artista logró jugar con la composición del mural proponiendo diversos planos enlazados y sobrepuestos, creando sensaciones de profundidad y juegos visuales en un espacio donde logra que la vista recorra el camino entre dos mundos distintos enfrentados.

---

<sup>9</sup> Gerardo Estrada, En México en la *Obra de Jean Charlot*. México, UNAM/CNCA/DF, 1994, pp. 11-12.



La filacteria que recorre la base del mural proporciona una de sensación de marco que cierra por la base, el muro lateral del descanso de la escalera y el desahogo del balcón. Al interior de la obra, nos encontramos con el juego de los personajes de ambos mundos, el indígena y el hispano, que divididos en sección áurea por una lanza tricolor que sirve de eje de profundidad entre sacerdotes y principales indígenas. Asimismo, la lanza en su origen en ésta sección indígena sirve de justificación para el sufrimiento de las doncellas, una inclinada por la muerte y la otra llena de dolor mirado al cielo, ambas postradas ante la lanza donde el pintor crea una sensación de cruz latina símbolo de una cristianidad impuesta, creando con ésta el testero y con otra lanza que surge del brazo de un caballero armado corre el crucero detrás de la primera lanza (ambas a dos planos), es decir, el dios indígena sometido al dios cristiano.

Gracias a este juego de profundidad logró por Charlot, es posible apreciar una concepción cristiana de la obra, y por ende del otro mundo que baja con fuerza y violencia en sometimiento de la naturaleza nativa; los escorzos, las lanzas, las entrelanzas y los caballos son colocados a partir de la profundidad y lograda con el trazo, el color y la oscuridad de la noche que sirve para definir los diversos planos y dan cuenta de un espacio cubierto por la miseria y la miseria espiritual.

Si bien la solución compositiva de Charlot –que uso lanzas para delimitar áreas y señalar directrices dinámicas en su obra- fue usada después... por Diego Rivera y otros pintores, creo que una de las mayores y más significativas aportaciones de Charlot, y cuyo crédito se le ha escamoteado, es el arquetipo de EL CONQUISTADOR en la figura –inédita hasta entonces en el arte mexicano- de un hombre a pie o a caballo (también acorzado) recubierto totalmente con su armadura. Tan acertada resultó la imagen que, a partir de entonces, fue utilizada por diferentes pintores hasta convertirla en sinónimo de la poderosa máquina de guerra que aplastó al indígena durante la conquista.<sup>10</sup>

La composición de Charlot para *La Masacre en el Templo Mayor* demandó un manejo del color intenso para la parte superior del mural y ligero para la parte inferior, donde no solamente los colores debieron tener ligereza, sino también las pinturas. Era casi

---

<sup>10</sup> Sofia Rosales, “Comentarios sobre la obra de Jean Charlot” en Charlot, John. “El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor” en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas* México, UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, p. 300.

evidente que la técnica utilizada sería al fresco, y en México realizar un fresco sin contar con la dirección de uno de sus maestros y la una preparación adecuada de los componentes constituyó un desafío. El joven francés se basó en el método de Baudouin que propone las formas de uso del fresco, el cual estudió conjuntamente con sus trabajadores, entre éstos se encontraba el maestro Luis Escobar quien había trabajado con Rivera, entre ambos comenzaron a realizar pruebas y mezclas de cal, arena y agua para lograr el fresco..

Pintar un fresco es una experiencia distintiva y sensual, la argamasa húmeda es bella en sí misma y la suave superficie creada por el maestro albañil es una obra de arte. Una pequeña cantidad de pintura molida se mezcla con una gran cantidad de agua. Al momento de aplicar la pintura con un pincel suave, ésta se hunde rápidamente en el muro –parece que el muro la chupara- dejando un brillo momentáneo de agua con la que fue mezclada. El pintor aprende a sentir el muro, el cual varía en sus diferentes secciones de día a día; de hecho, el muro cambia poco a poco al cabo de un solo día mientras se seca . Aplicar demasiados pincelazos rápidamente “cansa” al muro. Tocar la superficie toscamente con el pincel lo rompe y lo vuelve lechoso. El pintor de frescos establece una relación afectiva y de colaboración con el muro que trabaja, cada muro tiene una personalidad diferente.<sup>11</sup>

Para la consolidación de la argamasa del mural, Charlot y Luis Escobar utilizaron cemento, el cual sólo se aplicó en la parte baja de éste. Por ese hecho, la técnica en el uso de materiales fue verdaderamente criticada, uno de sus principales detractores fue el propio Diego Rivera, que expresaba que la argamasa de cemento destruiría los pigmentos y los colores con la imagen simplemente desaparecerían. Charlot, fundamentó su aplicación en Baudouin que refería el uso de cemento. Años después, el mural no se ha desvanecido y el propio Rivera utilizará aplicaciones de cemento para los frescos de Palacio Nacional. Aún más, Charlot heredó a la posteridad la memoria técnica del mural y los elementos utilizados en la aplicación.

En el *memorándum* técnico del mural, Jean Charlot detalló el procedimiento utilizado:

**MURO:** La piedra expuesta, compuesta de varios tipos, principalmente de tezontle.

---

<sup>11</sup>John Charlot, “El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor” en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas. México, ed. UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999. p. 249.

**CAPA INTERMEDIA:** Hecha de cemento y arena. Se aplica con una paleta, salpicando. Las proporciones son una paleta de cemento por cinco de arena. El cemento es cemento Watson, La arena (de mina) debe colarse. La parte áspera se emplea para la primera capa, la fina se reserva para la capa final.

**TRABAJO SOBRE LA CAPA INTERMEDIA:** La transferencia de los trazos geométricos deberá hacerse con gouache blanco, ya que servirá de guía al comprobar la posición de las orillas.

**CAPA FINAL:** Compuesta por una porción de cal por dos de arena. Se agrega cemento en la siguiente proporción 1/4 a 1/7 del total de la cal y la arena. Esta argamasa es muy homogénea y no presenta irregularidad alguna en el secado... la obtuve de este nodo: mezclé vigorosamente en agua la cal ya apagada y la arena fina. Dejé secar la mezcla durante dos meses y obtuve una pasta quebradiza de argamasa seca. Para trabajar, se toma la cantidad necesaria de material (hecho polvo) para el día, y se agrega cemento. Se revuelve en agua hasta obtener la consistencia deseada. Esta argamasa resultó ser superior a aquella que se obtiene mezclando cal y arena en el momento en que se realiza el trabajo. El grosor de la capa final es aproximadamente de medio centímetro, la he utilizado tanto áspera como suave, dependiendo del efecto deseado. En relieve (algunas bisagras en las armaduras), marcando (patrón continuo en el fondo hecho con una herramienta de estampar) e incrustado con diversas aplicaciones metálicas.

**BOCETO TAMAÑO NATURAL:** Trazo geométrico de tamaño natural hecho de papel. También algunos estudios de detalles a tamaño natural. Una acuarela, en escala de un décimo, que sirve de muestra de valores y colores. La transferencia a la capa final se hizo con un patrón (ruleta).

**PIGMENTOS:** En polvo, mezclados con agua, pintura hecha con pinceles suaves. El negro ha dado solamente una adhesión mediocre. El bermellón (lanzas) se aplica en encáustica para que el tono obtenga su máxima intensidad.

**COMENTARIOS:** Me decidí por este procedimiento después de hacer una consulta acerca de los materiales empleados en Paul Baudouin (*Le Fresque*, París, Central de Beaux-Arts) y al maestro albañil Luis Escobar. Para la pintura en sí, consulté a Cennini y mi experiencia personal.

- A. Aunque un fresco hecho únicamente con cal es mucho más agradable que cualquier otro, me sentí obligado a usar cemento con el fin de fortalecer la argamasa hasta el punto en que no se pudiera rayar con la uña, siguiendo las sugerencias de Baudouin, resultado de medio siglo de experiencia. El usar cemento en la capa intermedia se menciona en las páginas 17-18 de su libro; su uso para la capa final, en la página 22: "La cal rica, la cal hidráulica y el cemento cuentan con diversas propiedades, los tres puedes utilizar en la preparación de la argamasa"; en la página 23: "el cemento comercial de costales sellados se utiliza como viene. Es muy acertado usar las marcas de confianza"; en la página 30, en el capítulo que se refiere a la preparación de la argamasa, Baudouin recomienda mezclar cemento con arena fina. Debo de reconocer que el cemento parece taponar los poros en la argamasa, haciendo más difícil la aplicación de los colores, también seca más rápido. Sin embargo, creo que debe emplearse en todas aquellas partes que se exponen al desgaste o a los agentes destructivos; la cal, por sí misma, no ofrece mucha resistencia.
- B. Aunque la mayor parte de la capa final es suave, hasta ahora me doy cuenta que una superficie ligeramente rugosa es obviamente lo mejor: al comparar dos piezas de texturas distintas y de igual área, el contacto con la superficie es cuatro a cinco veces mayor cuando la superficie es rugosa y la diferencia del

- pigmento se incrementa en la misma cantidad. además, el pincel tiene un mejor agarre y elimina el goteo; el proceso de secado es lento.
- C. Con más de seis meses de haberla terminado, la pintura no ha sufrido cambios visibles de tiza y lapicero hechos por los estudiantes de vez en cuando. Pero los lavados no han alterado los colores. Ahora que no se podría decir lo mismo acerca de las marcas hechas con labial. Al secarse, dicho material penetró a través de los poros de la argamasa y parece adherirse con más fuerza, desfigurando la cabeza de un niño y la boca de uno de los guerreros; su reacción es similar al de una capa de cera.
- Para recuperarla, es necesario lavarla con una manguera, es una operación delicada, pues tanto las molduras del muro de arriba como las del techo fueron pintadas al temple, de tal forma que de llegar a caerles agua se despintarían y chorrearían manchando la parte del muro en donde está el fresco.<sup>12</sup>

La unidad entre composición y técnica está ligada tanto a la pintura mural como a la idea de su concepción, su realización se proyectó en razón al lugar donde se destinaría, por lo que no se pudo concebir como un cuadro con marco, que como una ventana abierta al exterior, que llevaría a un mundo distinto. El artista tiene presente ante la empresa artística, la institución o la persona a la que será destinada; el estilo dominante del lugar del muro; los colores que ya existen en derredor de él, así como el tamaño y la situación de la pintura mural a realizar; la cantidad y calidad de la luz en relación con el lugar y el tamaño de la pintura.

En sí, la pintura mural estará en mucho subordinada al estilo arquitectónico del edificio, de los muebles y la decoración general del lugar donde se realizará, lo que necesariamente influye en el concepto de la obra de arte. Por ello, cuando la pintura mural es de gran tamaño, el pintor, como sucede en este caso, sitúa el centro del interés del tema al nivel más próximo del espectador, creando la sensación de espacio y distancia, dibujando los cuerpos más alejados con una perspectiva determinada, apreciando la cantidad y calidad de la luz que recibe la pintura y vinculándola a la técnica utilizada como lo es: el fresco y la encáustica (temple)<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Jean Charlot, "Memorándum Técnico" en Charlot, John, "El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor" en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas. México, UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999. pp. 285-287.

<sup>13</sup> El fresco consiste esencialmente en pintar sobre una superficie de yeso húmeda, en la misma pared, preparada por el artista, de forma que los colores usados (tierras finas de colores), sequen junto con la pared,

Charlot, al pintar al fresco, disolvió los colores en agua sobre un enyesado de mortero fresco. Este enyesado estaba formado por cal apagada que, al ser calcinada en el horno, había perdido el gas carbónico. Ocurriendo entonces que, mientras secaba el mortero y con él los colores aplicados en húmedo, el agua se evaporó al tiempo que la cal absorbió el aire, por anhidrosis (supresión de sudor), sobre la superficie de la pintura, creando una película cristalina de carbonato de calcio que protegió y fijó los colores. Éstos al combinarse con la cal, originaron una materia cuya fórmula es parecida al cemento, lo cual le permitió apuntalar el uso del cemento en la preparación de la argamasa como una innovación técnica en el mural *La Masacre en el Templo Mayor*.

#### **4.3.- La forma, el dibujo y los colores de Jean Charlot expresados en el mural *La Masacre en el Templo Mayor*.**

Desde su llegada a México a Charlot le sorprendió el juego de contrastes entre la espiritualidad de la raza indígena y la civilización mecanizada europea. Donde al choque entre estas dos civilizaciones existe un impacto de incompatibilidad, una debe de ceder ante la otra, donde se evidencia un símbolo del conflicto, y le permite ubicar el carácter de la búsqueda entre lo bello y lo bueno, frente a la búsqueda del dinero y el placer.

Para entender esto plásticamente, uno debe escoger un evento y representar esas conclusiones en el evento más que el evento mismo. La historia nos ha brindado un suceso que perfectamente se ajusta a este molde preconcebido: la masacre pro Alvarado de los nobles indígenas que realizaban una danza floral en el Templo Mayor (fuente: P. Durán). La dificultad estaba en que una representación estrictamente histórica de dicho incidente obscurecería su significado simbólico. Al espectador, saciado por toda una manifestación de conocimiento arqueológico, no le interesaría ir más allá. Adrede, utilicé el anacronismo para insinuar que el espectáculo presenciado no es real, es jeroglífico que representa un suceso paralelo en el plano intelectual.<sup>14</sup>

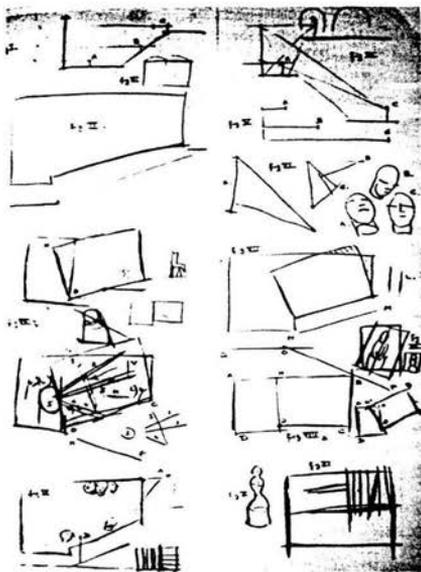
---

promoviendo una reacción química que endurece y fija la pintura. Y la encáustica está basada en una preparación previa del muro mediante cera, trabajada en caliente.

<sup>14</sup> Jean Charlot, "Respuesta a Molina" en Charlot, John, "El primer fresco de Jean Charlot La Masacre en el Templo Mayor" en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo*. San Ildefonso, cuna del Muralismo

A través de los conceptos explicitados por Jean Charlot, se puede establecer que en las formas y sus dibujos más que el resultado de una expresión figurativa, se encontrará una expresión simbólica del evento; en la manifestación del dibujo se hallan expresiones corporales afectadas, propiciando un sentido de alteración del orden establecido y la pérdida de la estabilidad, social, cultural y psicológica de los indígenas frente a los españoles. En el mural prevalece la influencia de un cubismo donde Charlot se había formado; la expresión geométrica es evidente en los escorzos, en la convivencia de las líneas verticales, con las horizontales y las inclinadas, de éstas con formas curvas y circunferencias que crean un ambiente de lectura sencilla a través de ese geometrismo básico.

Algunos estudiosos de la forma opinan que la preferencia por las formas geométricas, se basa en el principio de “lograr la máxima satisfacción con el mínimo esfuerzo”, suponiendo que las formas geométricas no exigen ningún esfuerzo para ser comprendidas ya que se perciben e identifican inmediatamente, cosa que no ocurre con las formas naturales y mucho menos con las abstractas.<sup>15</sup>



Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas, México, UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999. p.283.

<sup>15</sup> Servicio Nacional de Adiestramiento Rápido de la Mano de Obra en la Industria, La Imagen “Su técnica y aplicación en la instrucción”. México, ARMO. 1972. p.13.

El dibujo y las formas se aprecian en las manifestaciones de los rostros indígenas, en sus manos y en los escorzos; en la parte izquierda del mural en donde prevalece el tema del mundo prehispánico, se pueden apreciar tres planos, que a su vez se pueden dividir en temas: el superior e inferior es el de los “señores o de los tlatoanis”, que se distinguen por sus tocados de grandes plumajes, encontrándose plumas de avestruz, joyas, flores y vestimentas tipo huipil engalanadas con el uso de capas; en la parte superior se encuentran tres de éstos erguidos, sorprendidos por el ataque, uno mirando hacia el lado izquierdo como queriendo evadir la escena y los otros dos mirando hacia la acción violenta sufrida; el señor del centro lleva un chimali que se ubica en la sección áurea y donde se representa simbólicamente un cráneo al centro del escudo; debajo de este personaje se encuentra un monolito destruido en el que se puede apreciar alguna forma dentada o garra, ya caída, como símbolo del quiebre de una civilización.

En la parte inferior se aprecian otros tres señores, dos de ellos flexionados en los laterales de la composición, el que se halla a la izquierda de la escena, entre sus manos lleva la cartela, que ofrece los datos y el fechamiento de la factura de la obra; el que se aparece del lado derecho mira derrotado, o quizá herido, la acción inmisericorde del enemigo que propicia la muerte, la cual es evidente en el señor que ya sin vida está representado al centro de la escena.

En la sección áurea del entretejido de los dos bloques compositivos se encuentran dos doncellas, una en el centro de la escena, la cual carece de rasgo étnico, lleva un atado en el cabello, flores entre las manos, ataviada con un huipil emplumado, es atravesada por una lanza. Manifiesta una calma imposible ante tal situación, en palabras de Jean Charlot ésta representa la personificación de la gracia y dulzura, lejana de carne y sangre; totalmente simbólica, es expresión de una civilización también llena de gracia. La otra doncella yace inerte, doblegada con flores entre sus manos, lleva un huipil de textil, y a pesar de que también es carente de rasgos étnicos, se puede apreciar que sus cabellos son dorados y la piel morena, como si con ello, Charlot quisiera dar cuenta del hecho simbólico de la posterior unidad de razas.

En el bloque que representa al hombre blanco, como el conquistador español, Charlot colocó dos personajes indígenas cuyos rostros afectados y los ojos cerrados manifiestan ausencia de vida. Algunas manos floridas y un tocado de plumas sugiere otro personaje más, la escena en total contiene diez personajes indígenas, más otro sugerido. A la vez, en esta parte, la única lanza tricolor dispuesta en forma vertical sugiere la división dos mundos y de la escena del mural. Se representan a los españoles, infantes o de caballería con sus monturas, vemos a cuatro caballos en pleno galope ante el choque de la guerra; tres de estos animales están sin armadura y sólo uno de ellos cubierto por herrajes.

Están claramente destacados cinco soldados de a caballo, dos de ellos totalmente cubiertos con sus armaduras (una de ellas con decorado de plumas), sus rostros no se aprecian, y solo uno de ellos lleva abierta la protección metálica mostrando en el rostro la fiera en el ataque; dos más, sin protección corporal, sugieren montura, sus rostros afectados también manifiestan un salvajismo fiero. Podemos distinguir tres soldados de infantería, dos portan armadura y sus rostros no son visibles, un tercero sin protección va vestido a la usanza militar y se expresa la violencia en su rostro, el tórax se representa con un escorzo al flexionarse en disposición de blandir su espada. Los personajes de la escena se encuentran flanqueados por veintidós lanzas, veinte de ellas del mismo color bermellón y solo una tricolor.

Abajo, a la mitad de los dos bloques compositivos, se encuentra un pequeño perro inquieto ante el violento acontecimiento y en la parte derecha se encuentra un maguey y cinco personajes: cuatro adultos y un menor. En la base del mural se encuentra una filacteria que refiere a la crónica de Diego Durán. Es importante señalar que toda la escena se lleva a cabo en la base de fondo oscuro, negro estarcido con pequeños puntos grisáceos, los cuales crean la sensación de ausencia atemporal frente al humor de la guerra y la muerte.

El mural tiene aplicaciones en metal sobre las joyas y los tocados de los señores indígenas y en los frenos de los caballos de los españoles; el artista utilizó el estarcido con

base a una rueda para lograrlo, esto es evidente por las líneas agujeradas situadas en derredor del dibujo, mismas que sirvieron para reproducir el calcado del dibujo original de la base a tamaño natural. Jean jugó con las aplicaciones, el dibujo y las formas en la complementación de su paleta de color. Entre el dibujo, la forma, el contenido y el color creó ambientes psicológicos de un imaginario violento de la guerra y del choque de dos civilizaciones, utilizó sus conocimientos del mundo indígena en la relación del color y los temas, como ya se mencionó al tratar el mural de Chichen Itzá . El pintor sabía que: el verde terroso se utilizaba para la vegetación y la muerte, el azul para el agua y las joyas; el rojo para la sangre y las estrellas; rojizo oscuro para la tierra y la carne masculina; el amarillo para los felinos, los sacerdotes y la carne femenina y finalmente el negro para el infierno.

Este conocimiento del color, aunado al conocimiento cromático del mundo colonial (uso del blanco y negro, ocre para la madera, verde para los textiles, azul para el cielo, y un pálido rosa-tierra para la piel) y del siglo XIX ( uso del dorado, luz y sombra creando volúmenes esféricos, azul-gris para crear ambientes, café terroso, rosado y azul para los primeros planos), sumado esto a que en Epazoyucan admiró el temple en blanco y negro, con azul y rojo añadidos a la encáustica, todo ello le sugirió una técnica mixta que utilizó en el bermellón a la encáustica de las lanzas en el mural y que en conjunto dió como resultado una paleta adecuada al sincretismo visual.

Pintar consiste en cubrir armoniosamente de colores un plano. Los medios son los colores con sus valores, su yuxtaposición crea líneas. Porque esos valores, colores y líneas se dirigen a la visión humana, la cuál cuenta con un complejo sentido de percepción y asociación, inevitablemente expresan emociones y pensamientos. Por ejemplo, en cuanto a valores se refiere, el blanco tiene una connotación de día, alegría, frescura, mientras que el negro refleja noche, muerte y sufrimiento; así pues existe “un descenso de sentimientos sobrepuesto al descenso de valores”. Los colores muy fríos sugieren ideas de tristeza, debilidad y noche; los colores cálidos, vigor, alegría y día. En la parte sombreada del proyecto del mural de Charlot en París, se usarían los colores fríos para expresar la tristeza de la guerra; en la parte soleada, colores cálidos para expresar la alegría de la paz. Las líneas horizontales sugieren tranquilidad y reposo en tanto las verticales nos llevan a la dignidad y las diagonales a la acción: “La repetición de líneas de un mismo tipo en un plano evoca la idea correspondiente mientras que las líneas de diferentes tipos muestran una composición o confusión de estas ideas”. Una línea horizontal sugiere “mar, atardecer, horizonte (cf. calma y grandeza) etc”; una vertical, erguido, columna, árbol (cf dignidad, una doble vida); “A una línea le corresponde una idea así como a una letra (o un sistema de letras) un significado (a través del sonido que es aquí la imagen reconstruida)”. Como



resultado, las emociones e ideas son una parte inevitable de la percepción humana de la superficie pintada.<sup>16</sup>

El mural *La Masacre en el Templo Mayor* se escenifica sobre un fondo negro con un puntillado grisáceo que da cuenta de la noche, la muerte y la atemporalidad de la guerra. Del lado izquierdo de la obra, en los vestidos indígenas prevalece el azul-grisáceo; el gris pleno, se equilibra en un juego de blanco y luz, en los tocados y la deidad derruida; el rojizo oscuro lo utiliza en la piel de los indígenas, así como el grisáceo, mismo que es aplicado a las plumas de los tocados, elevando la profundidad del rojizo en las joyas de éstos. En la escena se encuentra uno de los señores portando vestuario en ocre que se equilibra con el marco de la cartela de tonalidad menor en la parte superior se encuentra un chimali en verde terroso, que concuerda con la imagen del cráneo delineado en negro.

Los únicos personajes femeninos de la escena que ya se mencionaron, son las doncellas ataviadas con huipiles: uno simbólico de plumas en amarillo tenue, casi cremoso, con un atado en blanco que contrasta con el color negro de su cabello, su piel es el único color claro de la escena, de un pálido rosa-tierra y entre las manos lleva un ramo de flores marchito de tallo blanco y flor café oscuro. La otra doncella con huipil azul frío que contrasta con la muerte evidente; el color de su piel es rojizo oscuro, que a su vez contrasta con el color del cabello en amarillo quemado y las flores blancas con pistilos amarillos entre sus manos.

En el centro de la escena en la convergencia de los dos cubos compositivos en un recuadro que se forma en la sección áurea, se encuentran los colores de la primera doncella y como marca de la sección, la única lanza tricolor: blanco, negro y rojizo casi naranja iluminado, entre éstos, varios tocados en gris y negro, y uno más en azul frío. La lanza tricolor divide casi en plenitud los dos mundos, las dos civilizaciones. Del lado derecho del mural prevalecen los grises y negros en el vestuario, aún en armaduras de hombres y

---

<sup>16</sup> John Charlot, "El primer fresco de Jean Charlot *La Masacre en el Templo Mayor*" en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas. México, UNAM/ Antigua Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 257-258.

bestias, uno de los infantes porta un faldellín tipo damero, en blanco y gris. Entre los caballos sin armadura se encuentran los colores gris, rojizo y café que contrastan con el color de los frenos en rojizo y gris azulado (de aplicaciones en metal pintadas), el color de la piel de los españoles es tratado en rojizo oscuro terroso como una manifestación de violencia demostrada en los rostros. Resaltan los ojos desorbitados de un infante que mira al centro de la escena, torciendo el cuerpo y dando rienda suelta a su espada para matar a los indígenas. En este soldado pudiera estar la representación del mismo Pedro de Alvarado en acción de la matanza.

Toda la escena se encuentra cruzada con las lanzas en bermellón tratadas a la encáustica a diferencia del fresco y las aplicaciones en metal de las otras partes del mural; éstas constituyen un juego de líneas en diagonal inclinadas de arriba hacia abajo de la escena y algunas, las menos inclinadas, semi-verticales, al principio de la escena, de arriba hacia abajo, los pequeños planos abiertos entre los cuerpos, objetos y bestias, dan cuenta del fondo negro puntillado en grisáceos.

Los volúmenes se confunden, diferenciados cromáticamente, aunque la paleta de Charlot nunca se aparta de grises y ocres. Las boludas armaduras de hierro, unos caballos redondos, aíslan algunos torturados rostros indígenas; como contrapunto, las largas lanzas anaranjadas rayan el espacio y conforman a manera de ejes toda la composición. Las formas casi abstractas, los anónimos volúmenes entremezclados expresan, patetismo, el furor de la batalla.<sup>17</sup>

Cierra la escena del mural creando un efecto de orden ante el caos de la guerra y la masacre, una línea que recorre la base, siguiendo la solitud del tendido arquitectónico de la rampa de la escalera, de abajo hacia arriba, primero en línea horizontal armónica y posteriormente, en línea inclinada ascendente, provocando el efecto de acción dinámica, una filacteria que da cuenta de la fuente utilizada por Jean Charlot y que no es otra que la crónica de Diego Durán *Historia de la Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*.

---

<sup>17</sup> Oliver Debroise, Figuras en el trópico plástica mexicana 1920-1940. Barcelona, España, Océano, 1984, p. 53.

## CONCLUSIONES

Han transcurrido ocho décadas en la historia del arte mexicano desde aquel último día de enero del año 1923, cuando el joven pintor francés Jean Charlot terminaba formalmente el primer fresco del muralismo mexicano con el tema de *La Masacre en el Templo Mayor*, aunque en la cartela que se encuentra en el lado izquierdo del mural establece su factura en el año de 1922. Se sabe que su conclusión fue hasta enero del año siguiente y su inauguración en febrero de 1923.

Se ha rescatado la historia personal de Jean Charlot por su importancia en la aportación al movimiento del muralismo mexicano, por su herencia artística e histórica al arte mexicano, así como por la significación de este en la construcción de la conciencia nacional. En el presente estudio se consideraron como apoyos auxiliares las propuestas metodológicas de los historiadores del arte: Giorgio Vasari y José Bernardo Couto, para reconstruir la biografía del artista..

Con el método de Giorgio Vasari se recobró la esencia en la vida de Jean Charlot. Apoyándonos en el estudio biográfico como hilo conductor, recurrimos a sus anécdotas y aquellos hechos que pudieran parecer triviales, pero que definen su personalidad o clarifican actos concretos. Es la historia vivencial de Charlot la que da cuenta de su importancia y del papel que jugó en sus aportaciones para la historia del arte mexicano.

Asimismo, aplicando el método de Don José Bernardo Couto procuramos reconstruir un diálogo entre Charlot y los artistas de su tiempo, que conjuntamente a los datos biográficos sirvieron para recuperar experiencias y condiciones de vida de los artistas en México durante las primeras décadas del siglo XX. Cabe mencionar y establecer distancia teórica que no rescató a Vasari y a Couto para justificar Jean Charlot como aquel artista genio o iluminado, al que se le ocurre desde su interior la obra de arte sin más razón que la de su entidad. Es aquí donde se proponen esencialmente los estudios de F. Antal y A. Hauser, que sumando al estudio biográfico el análisis de las condicionantes históricas y

sociales que vive el artista francés, para ubicarlo en el entorno de su tiempo y de su espacio que influirán en su producción plástica.

Seguir la trayectoria de Charlot, desde su infancia hasta su estancia en México fue esencial para la presente investigación, permitió ubicar la personalidad del artista en su tiempo, sus inquietudes y su formación, desde la Francia de su niñez hasta su juventud en México. A través del estudio, se explicó la relación entre el pintor y la pictografía prehispánica, entre el goce estético del colorido de los códices y el efecto que desde su niñez causara la colección de códices antiguos de su tío Eugene Goupil, de la trivialidad de su relación infantil con un silbato prehispánico que le regaló un arqueólogo amigo de la familia al vínculo consanguíneo que tuvo con la cultura mexicana, que dieran cuenta y razón de su concepción en la estadía en México. Por su sangre corría la vena mexicana y la religiosidad de su madre, que fueron el centro de su posterior desarrollo, tanto en su formación artística, como por su militancia en el movimiento ideológico francés influenciado por Jaques Maritain *La Guilde Notre-Dame* y la preocupación del llamado Renacimiento francés de las artes litúrgicas.

Su vinculación plástica con artistas como Uccello y Poussin desde su adolescencia, y el devenir dramático de su participación en la primera gran guerra del siglo XX, marcaron su vida con las imágenes de la muerte, de las confrontaciones armadas, que incrementaron aún más su religiosidad. Es en el drama de la guerra vivida, donde tal vez se pudiera encontrar el origen de su elección por el tema plástico del mural basado en el drama de la guerra. Charlot buscó en Francia la posibilidad de trabajar un muro con la técnica del fresco; ya había dado cuenta de su habilidad como grabador en madera en su obra *Via Crucis* y del manejo del gouache en su obra maestra *L'Amitié*, mas el fresco nunca llegó, a pesar de haber definido el tema. Entre esa inquietud negada y la muerte de su padre, quizá encontramos las causas para determinar su traslado a México. Desde su llegada, Charlot percibió el colorido de la nueva tierra, así como de su encanto y su belleza, mismas que lo envolvieron en su relación con los artistas mexicanos y de ahí, la oportunidad de trabajar un fresco propio.

A pesar de su elevado pensamiento religioso pudo convivir con los artistas mexicanos que enarbolaban un alto sentido ideológico social y una postura comunista, tal vez originado por su nivel de tolerancia o también a la confluencia religiosa de su militancia juvenil socialcristiana. Por otra parte, a partir de su experiencia como excombatiente, se identificó con la lucha armada de la revolución mexicana y con el movimiento del Muralismo Mexicano; pues, como afirmó el filósofo español Ortega y Gasset: los hombres son producto de sus circunstancias, Charlot es producto de su circunstancia; en nuestro primer capítulo hemos dejado testimonio de su biografía y de su relación que como hombre tuviera con su circunstancia artística. Asimismo, como proponen Hausser y Antal, a Charlot como artista de su tiempo no sería posible entenderlo sin su vinculación al contexto histórico de su época y a las relaciones entre éste con los hombres y la circunstancia de su tiempo.

Cabe mencionar que a Jean Charlot la Historia del Arte Mexicano no le ha sido justa, puede ser por su origen extranjero o por el peso que tuvieron artistas como: Rivera, Orozco y Siqueiros, y que al igual que sucede con otros artistas mexicanos les restara personalidad e importancia. Por ello, pasó a la historia en forma menor a la que merece. Suerte igual corrieron sus aportaciones técnicas en el uso del cemento utilizado por primera vez en un fresco y las aplicaciones metálicas integradas al mural, igual que su participación en dibujos arqueológicos y en el rescate de José Guadalupe Posada. Charlot por su obra escrita simplemente merece ocupar un lugar distinto en la Historia del Arte Mexicano; con su sensibilidad y su creatividad legó a México una tradición del arte europeo, constituyó Europa en México y no Europa bajo los ojos de los artistas mexicanos en los años veinte del pasado siglo (Rivera y Montenegro). De ahí la importancia de resaltar aún como apunte biográfico la vida profesional de Jean Charlot en este episodio nacional.

En el capítulo segundo, con base en la historia social, se han tratado de reconstruir las condiciones de quiebre que prevalecieron en México antes de la llegada de Charlot, el cisma de los artistas con la Academia de San Carlos heredada por la presidencia del General Porfirio Díaz, la ruptura tanto en la formación de los artistas como con las instituciones de inicios de siglo XX, así como por la necesidad de encontrar la libertad, que

trajo como consecuencia la Revolución Mexicana y nuevos espacios de apertura libertaria en la búsqueda del espíritu de una nueva nación. Es a ese México al que llega Charlot en los años veinte, y donde será partícipe en la consolidación de las nuevas concepciones del arte, quizá antiacadémicas pero libertarias al fin; experiencias como las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el estridentismo, que luchaba contra la burguesía y la de unos Contemporáneos que a través de la literatura daban su lucha por la nación. Son esos artistas los que unidos conforman un sector social de cambio y son ellos, lo que en este capítulo se ven como sujetos de nuestra historia.

Charlot participó del movimiento mexicano de apertura y búsqueda de un México nuevo, dirigido en lo cultural por un intelectual mecenas del arte y la cultura, como fue en su tiempo José Vasconcelos, quien logró hacer de la cultura revolución y de la revolución cultura, logró proponer una revolución cultural en busca de la identidad nacional, búsqueda de la que el joven pintor francés será parte importante, ya desde sus antecedentes como exmilitante religioso o en su carácter de excombatiente, que le permitieron entender el sentido de la lucha de los mexicanos por la reconstrucción de su patria y de su nación.

Fue parte del cisma y la reestructuración, de la angustia y del devenir de la esperanza de una cultura nueva, del rescate de lo indígena y lo popular como parte de la construcción ideológica, pero fue más parte de un movimiento social de artistas que se unían a la revolución cultural vasconceliana. Puede decirse, a los ojos de la teorías de Antonio Gramsci, que los artistas plásticos adoptaron su papel de intelectuales orgánicos de la revolución mexicana, ellos, incluyendo a Charlot, le dieron a la revolución idea, imagen y sentido de su ser, lograron la identificación de la nueva nación con las imágenes que aparecían ante sus ojos. Esencialmente en este capítulo, Charlot se analiza no sólo en forma particular desde su biografía, ni desde su papel técnico-compositivo, sino en su participación social como parte de la unidad orgánica e ideológica de los artistas de la época, y de ello el propio Charlot dio cuenta testimonial a través de su obra literaria donde propuso y acuñó el concepto del *Renacimiento del Muralismo Mexicano*.

En el tercer capítulo se testimonia la relación entre las fuentes utilizadas por Charlot y la crónica de Fray Diego Durán en la *Historia de las indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, en esta se establece la relación atemporal entre Durán y Charlot. El primero, un hombre nacido en el tercer tercio del siglo XVI, arribó a la Nueva España aún siendo un niño y recuperó a través de los testimonios orales y pictográficos, accedió de primera mano a la historia de la conquista de México, a partir de fuentes en códices prehispánicos y novohispanos, Durán logró elaborar un testimonio literario con la Crónica y estableció, sin darse cuenta, una relación de facto entre la pintura prehispánica y la literatura. El segundo, Jean Charlot proveniente de Europa, arribó a México durante la segunda década del siglo XX, y en su obra mural utilizó como fuente histórica la crónica de Durán, en ella basó su concepto plástico de *La Masacre en el Templo Mayor*, hecho del cual dejó testimonio en la filacteria del fresco del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Charlot posiblemente no se dio cuenta que al sustentarse en la Crónica de Fray Diego Durán estaba cerrando un ciclo virtuoso entre la pintura prehispánica, la crónica literaria española y nuevamente la pintura contemporánea, al ir de la pintura a la literatura y de ésta, nuevamente a la pintura, que plasmadas en un recinto virreinal unen en forma artística un concepto histórico atemporal, se genera el efecto dialéctico entre las fuentes utilizadas, tanto por el cronista como por el pintor. Asimismo Charlot logró sin acordarlo, la convivencia entre tres ramas del arte: la pintura, la literatura y la arquitectura, en una escena que fusiona un pasaje histórico. Esta relación entre las artes, además de las ya establecidas en el uso de las fuentes, es una de las principales conclusiones del estudio. Cual si fuera una tríada entre la idea, la materia y la idea, Charlot fue a una materia subjetiva a través de las pinturas en los códices consultados por Durán y su idea literaria, de ahí a la materia hecha crónica y a la idea en la concepción pictórica, hasta convertirla nuevamente en materia estética y plástica en el mural *La Masacre en el Templo Mayor*.

Independientemente de la relación y del fundamento histórico en el que está basado el capítulo, la posibilidad de dar razón del enlace de las artes a través de la historia, constituye otra aportación rescatable del estudio, y no por ello indiferente a la relación de la crónica de Durán con los hechos acontecidos y con el traslado pictográfico de Charlot al

fresco del muro en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Esto permitió no sólo la lectura iconográfica del mural sino su lectura iconológica a través de la crónica, tomada como base para la descripción de los vestidos de los señores mexicas, de la fiesta florida para su dios, de la disposición de sus doncellas y guerreros indefensos, que sucumbieron ante la acción de guerra y las indumentarias metálicas, las largas lanzas y las monturas en bestias revestidas con herrajes, en donde el ejército de Pedro de Alvarado reparte hedor a sangre y muerte, a diestra y siniestra.

Otra conclusión lograda en el capítulo, es el contraste entre las diferentes concepciones atemporales que se tienen sobre un mismo hecho histórico, entre la interpretación de la crónica literaria de Fray Diego Durán sobre *La Masacre en el Templo Mayor* y la interpretación pictórica de Charlot basada en el cronista Durán. Dos distintas corrientes artísticas que convergen en el soporte de una tercera, la arquitectura del Antiguo Colegio de San Ildefonso, donde se encuentra este mural e invita a transitar entre los distintos tiempos y manifestaciones del arte. Se rescata la convivencia cotidiana entre las diversas artes, y consideramos que ello constituye una aportación del presente estudio.

En el cuarto capítulo, se aprecia la relación entre la arquitectura, la composición, la técnica, la forma, el color y la profundidad propuestas y utilizadas por Charlot en el desarrollo de su mural, donde el autor reconoció en la naturaleza del espacio su temporalidad y las posibilidades técnicas que éste le ofrecía: disposición, luminosidad y textura de sus muros. Aunado a ello, logró el equilibrio entre el discurso y el espacio virreinal, atrajo en el mural la presencia de dos razas enfrentadas por su circunstancia y ello definió en mucho la composición y colorido de la obra.

Entender a través del espacio arquitectónico la descripción técnica utilizada por Charlot, y la herencia testimonial dentro la pintura de las fuentes conceptuales utilizadas y del tema elegido, que sirve de vínculo con su historia personal, es otro de los testimonios que están dentro de obra. Charlot puso de manifiesto no sólo su destreza formativa como artista plástico europeo, sino su espíritu mexicano y la preocupación de la época por rescatar al indigenismo como eje de identidad nacional; por el dramatismo y lo particular

del tema, logró una manifestación artística de tal profundidad y naturaleza, pues vio en la conquista una guerra que dio inicio a la conciencia de una nueva nación, a la fusión de dos razas, en la síntesis de un nuevo orden racial mestizo. El pintor rescató un proceso dialéctico entre la lucha de los contrarios raciales, entre la tesis de una sociedad prehispánica y la antítesis de lo hispánico, que en síntesis propició el ser de una nación mestiza.

Charlot, miró con los ojos de la otredad la semilla de nuestra historia y por ello fue criticado. Vio la espiritualidad de la de la nueva raza que se buscaba, la de la raza cósmica que proponía José Vasconcelos. Fue criticado por Rivera de warneriano y renacentista por su influencia de Uccello y hasta por su religiosidad militante, empero, no fue reconocido por éste, en sus aportaciones artísticas y técnicas. En el mural de *La Masacre en el Templo Mayor* podemos apreciar a un Charlot cubista compositivo, innovador del fresco mexicano y de las técnicas en aplicaciones metálicas, así como, el de un artista preocupado por la historia en la recuperación temática de su obra; pues mientras los demás muralistas pese a las críticas renacentistas que le hacían, tocaban sus primeros temas basados en un discurso cristiano en esencia, él se dispuso a proponer una obra de carácter histórico que heredó a los mexicanos para no olvidar su pasado.

En conclusión, podemos señalar que el presente estudio además de ser un esfuerzo por reconstruir en la historia el papel del joven artista francés Jean Charlot en México, constituye un esfuerzo primordial por no olvidar la importancia de su obra mural *La Masacre en el Templo Mayor*. Mirarlo como una herencia de la corriente europea, establecer el sentido de la creatividad artística, y rescatar el espíritu de la nación en las primeras décadas del siglo XX. Es una invitación a entender en el mural la unidad histórica con el pasado: la conquista y la fusión racial; la revolución y la esperanza en el devenir nacional.

Charlot constituye un puente del vínculo entre el pasado prehispánico y el presente del siglo XX. Es la pluma a través de los ojos de Fray Diego Durán, es la realidad posrevolucionaria a través de los pinceles del artista, es la semilla de la nacionalidad en un

mural. Es la raíz del ayer y del hoy de la cultura nacional. Charlot es la síntesis de una biografía que une a Europa con México, su obra constituye la dialéctica entre las artes: pintura-literatura-pintura-arquitectura, la fusión de dos razas, la síntesis del espíritu de un pueblo.

Por ello, en la memoria del pueblo mexicano es importante no olvidar al artista autor del mural *La Masacre en el Templo Mayor* y darle el lugar que a su propio mérito le pertenece dentro de la Historia del Arte Mexicano. El presente estudio no pretende ser sólo una aportación a la memoria de Jean Charlot, es la búsqueda por evitar el olvido, es el recuerdo en la conmemoración de su herencia mural al Antiguo Colegio de San Ildefonso, sobre todo ahora que se han cumplido ocho décadas de su factura.

Conmemoremos en este inicio del siglo XXI a Jean Charlot y su herencia legada a la nación mexicana.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Aceves Lozano, Jorge Historia oral. México, Instituto José María Luis Mora/SEP y Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Antologías Universitarias, 1993.
- Antal, Friederik Neoclasicismo y romanticismo. Madrid, España, 1972
- Briuolo Destéfano, Diana "Cuando David Alfaro Siqueiros se presentó ante José Vasconcelos", Revista Crónicas del Seminario El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana en América, México, IIE/UNAM, num. 8-9, marzo 2001-febrero 2002.
- Bribiesca, Jorge "El movimiento de las escuelas de pintura al aire libre, Centros Populares de Pintura y Escuelas de Escultura y Talla Directa" en Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana. (80 Aniversario Plan de San Luis 1º al 5 de octubre de 1991), México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí/Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, 1991.
- Couto, José Bernardo Diálogo sobre la historia de la pintura en México. México, Cien de México/SEP, 1995.
- Cacucci, Pino Los fuegos, las sombras, el silencio... una biografía de Assunta Luigia Adelaide Tina Modotti, México, Joaquín Motriz Colección Contrapuntos, 1993.
- Charlot, Jean El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925, México, Domés, S.A., 1985, 1ª versión en español.
- Charlot, John "México en la obra de Jean Charlot", México UNAM/CNCA/DF, 1994.
- "El primer fresco de Jean Charlot *La Masacre en el Templo Mayor*" en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: Reflexiones Historiográficas y Artísticas, México, UNAM/ Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- De Anda Alanís, Enrique. La arquitectura de la Revolución Mexicana "Corrientes y estilos de la década de los veintes", México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- De Paz, Alfredo "Antal: arte, historia y sociología" en La crítica social del arte, Barcelona, España, Gustavo Gili, 1979.
- Debroise, Oliver Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México, México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Lecturas Mexicanas. 1998.
- Figuras en el trópico plástica mexicana 1920-1940, Barcelona, España, Océano, 1984.

- Durán, Diego Fr. Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme, México, Porrúa, Colección Biblioteca Porrúa de Historia 2 t , 2 ed. 1984.
- Estrada, Gerardo México en la obra de Jean Charlot, México, UNAM/CNCA/DF, 1994.
- Fell, Claude José Vasconcelos los años del águila, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Fernández del Castillo, F Anales del Museo Nacional, época V, tomo I n.3, tomo 20 de la colección general.
- Fernández Arenas, José Teoría y metodología de la historia del arte, Barcelona, España, Anthropos, 1982.
- Fernández, Justino Arte moderno y contemporáneo de México. "El Arte del Siglo XIX", México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. 2 T, 1ª reimpresión 2001,
- Florescano, Enrique (Coordinador) Espejo mexicano, México, CONACULTA/Fondo de Cultura Económica. 2002.
- Galván Ruiz, Francisco José Recorrido histórico de la educación en México: "De la educación antigua al proyecto educativo de la Revolución Mexicana", México, Escuela Nacional de Antropología e Historia/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, tesis profesional de Licenciatura, 2001.
- Garduño, Blanca y Milena Koprivita "Cronología" en México en la obra de Jean Charlot, México, UNAM/CNCA/DF, 1994.
- García Mora, Carlos (Coordinador) La Antropología en México panorama histórico, "Las cuestiones medulares (Antropología Física, Lingüística, Arqueología y Etnohistoria)", México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Biblioteca INAH, 1998.
- Garibay K, Ángel María "Estudio introductorio" de Fray Diego Durán Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme, México, Porrúa, 2ª edición 1984.
- Giron, Nicole "Historia y literatura dos ventanas hacia un mismo mundo" en El historiador frente a la Historia, Historia y Literatura, México, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas Serie Divulgación No. 3, 2000
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar Historia de la educación en la época colonial. "La educación de los criollos y la vida urbana", México, El Colegio de México, 1990
- González Cruz Manjarrez, Maricela El muralismo de Orozco, Rivera y Siqueiros. imágenes de arte mexicano, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. 1994.
- González Matute, Laura "El arte de la posrevolución atmósfera renovada" en Luis Martín Lozano, coord. Arte moderno de México 1900-1950, México, UNAM/Antiguo Colegio de San Ildefonso/CNCA/DDF 2000.
- Gutiérrez Haces, Juana "Estudio introductorio" de José Bernardo Couto Diálogo sobre la historia de la pintura en México, México, Cien de México/SEP. 1995

- Koprivitza, Milena "El muralismo desde las manos de Jean Charlot, repertorio de motivos en su obra mural" en Memoria Congreso Internacional de Muralismo. San Ildefonso, Cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas, México, UNAM /Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.
- "Jean Charlot en el trato con sus contemporáneos" en México en la Obra de Jean Charlot, México, UNAM/CNCA/DF, 1994.
- Krauze, Enrique Caudillos culturales en la Revolución Mexicana, México, Cien de México/SEP, 1985.
- Lozano, Luis-Martín "Arte moderno de México, rendez-vous con la vanguardia" en Arte Moderno de México 1900-1950, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso/UNAM/DDF, 2000.
- Manrique, Jorge Alberto Arte y artistas mexicanos del siglo XX, México, CONACULTA, 4ª Serie Lecturas Mexicanas, 2000.
- Martínez H., José Luis "Jean Charlot y la colección Boturini-Aubin-Goupil". en México en la Obra de Jean Charlot, México, UNAM/CNCA/DF, 1994.
- Orozco, José Clemente Apuntes biográficos, México, Secretaría de Educación Pública. Serie La honda del espíritu, Cuadernos de Lectura Popular, 1966.
- Ortiz Gaitán, Julieta Entre dos Mundos: Los murales de Roberto Montenegro, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1994.
- Parramón, José María Así se pinta un mural, Barcelona, España, Instituto Parramón, 6ª Edición, 1981
- Pérez Rosales, Laura "Trayectoria de la pintura en México 1901-1950" en Visión de México y sus artistas Siglo XX, 1901-1950, T-I, México, Quíalitas Compañía de Seguros Promoción del Arte Mexicano/Lupina Lara Elizondo, 2001.
- Ramírez, Fausto "Artistas e Iniciados en la obra mural de Orozco" en Orozco una relectura, presentación de Octavio Rivero Serrano rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1983.
- Revueltas, Eugenia "Las relaciones entre historia y literatura: una galaxia interminable" en El historiador frente a la historia, historia y literatura, México, UNAM Instituto de Investigaciones Históricas, Serie Divulgación No. 3, 2000.
- Sarukán Kermez, José México en la obra de Jean Charlot, México, UNAM/CNCA/DF, 1994.
- Secretaría de Trabajo y Previsión Social La imagen "Su técnica y aplicación en la instrucción", México, ARMO. 1972.
- Secretaría de Educación Pública Boletín los mejores. México,SEP, Numero 5, 1989
- Toussaint, Manuel Arte colonial en México, México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 5ª edición, 1990.

- Vasconcelos, José      Discurso pronunciado en la Inauguración del edificio de la Secretaría de Educación Pública, México, Boletín de la SEP, Talleres Gráficos de la SEP, 1922.
- Vasari, Giorgio        Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos, escritas por Giorgio Vasari, pintor aretino, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Nuestros Clásicos, num.74, 1996.
-