



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LOS MURALES DE VÍCTOR M. REYES EN EL PABELLÓN DE MÉXICO PARA LA
EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA, 1929

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
AURORA YARATZETH AVILÉS GARCÍA

TUTOR PRINCIPAL:
DR. HUGO ARCINIEGA ÁVILA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORAS:
DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

AGRADECIMIENTOS

Un antiguo proverbio afirma que el agradecimiento es la memoria del corazón. La conclusión de este ensayo es la ocasión idónea para apelar a esas sabias palabras y hacer una cariñosa mención a las personas que colaboraron para que esta investigación viera la luz.

En primer lugar se encuentra mi familia, en especial Aurora García Moreno, mi madre, a quien agradezco su amor, cuidados y palabras de aliento durante este proceso. Ella me sostuvo en los momentos más difíciles y por ello, le dedico este trabajo. Lo dedico también a la memoria de Isabel Moreno Rubín, mi abuela y segunda madre, ella formó mi carácter y me impulsó a siempre seguir adelante.

De manera especial quiero agradecer a las personas sin las cuales no hubiera sido posible concebir este ensayo: a Tely Duarte quien, con la generosidad que la caracteriza, desde hace años me guio hacia el material documental y artístico en el cual está basada en gran medida la investigación; a Javier Reyes Luján quien amablemente me recibió en la antigua casa de su padre y me mostró con paciencia el material de su colección y archivo, mientras me platicaba anécdotas y me brindaba información valiosa para comprender a Víctor M. Reyes como artista y como persona; a Víctor Rodríguez Rangel por su cariño e incondicional apoyo; a la Dra. Amparo Graciani García por el tiempo que me dedicó durante mi estancia de investigación en Sevilla y por su ayuda en la ubicación de fuentes de sustancial importancia para este estudio; al profesor José María Cabeza por mostrarme y compartir conmigo las fotografías de su colección en Sevilla, sin ellas, el conocimiento de la obra del pintor en el pabellón estaría incompleto.

Agradezco a las Dras. Alicia Auzela y Deborah Drotinsky por sus atinados comentarios. Valoro especialmente los esfuerzos de la Dra. Hugo Arciniega Ávila, su orientación en todo momento y su confianza, sin su asesoría este trabajo no sería lo que es.

Expreso mi gratitud y admiración al Mtro. Fausto Ramírez, quien generosamente leyó el manuscrito y me hizo valiosos comentarios que enriquecieron de manera importante su contenido, al tiempo que me facilitó material bibliográfico con el cual pude sustentar y aclarar varias ideas. Aprecio mucho el apoyo y el tiempo que me brindó.

Doy las gracias al personal del Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores, especialmente a Jorge Fuentes Hernández, a Laura García Luna y

a María de Lourdes Vilchis Ochoa, ellos ayudaron a que mi búsqueda de material fuera más ágil y me hicieron sentir como en casa durante los meses que pasé en el archivo.

Esta investigación se enriqueció gracias a la colaboración de varias personas que, en distintos lugares, me apoyaron de manera desinteresada. En Mérida conté con la asesoría del Mtro. José Luis Domínguez Castro, encargado del Archivo Histórico de la Universidad Autónoma de Yucatán, a quien agradezco el haberme llevado a su “Casa de Libros”, un magnífico sitio para el estudio y la investigación, donde tuve acceso a material bibliográfico de gran importancia para este trabajo; también doy las gracias al Dr. Jorge Cortés Ancona por sus comentarios y por los valiosos datos que compartió conmigo; así como al Dr. Jorge Victoria por el tiempo que me dedicó durante mi viaje a la Ciudad Blanca. Agradezco también los comentarios del Dr. Plácido González Martínez de la Universidad de Sevilla y la amabilidad de la personal de la Biblioteca Municipal de Sevilla, todos contribuyeron a que mi estancia de investigación fuera agradable y productiva. En la Ciudad de México, agradezco a Jorge Garza Aguilar, quien desde hace años me abrió las puertas de su colección que resguarda espléndidos tesoros y al Dr. Jesús Galindo Trejo por compartir sus conocimientos conmigo.

Mi gratitud está también con las personas que de distintas maneras se han convertido en mi segunda familia y que, durante meses, me brindaron su ayuda en varios rubros, me escucharon y compartieron mis vicisitudes a lo largo de este proceso. A Edgar López Zúñiga agradezco su ternura y palabras reconfortantes. Valoro mucho la amistad y los consejos de María José Rojas, Jorge Merlo, Flor Aydé Guzmán, Ricardo Pérez Álvarez, Claudia López Mendoza, Sealtiel López, Norma Aguilar Mendoza, Mónica de Alba, Arturo Silva, Carlos Torres y Raymundo Díaz. Reconozco especialmente a Sandra Valencia y a Francisco Mora por la digitalización de los negativos de la colección de la familia Reyes Luján; a Ana Lilia Meneses Llamas por el diseño del esquema general de los murales de la cubierta de la escalera; a Dabi Hernández Kaiser por la corrección de estilo del texto y a Huematzin Reyes Meléndez por la fotografía de muchas de las obras que integran este estudio, así como por el diseño editorial.

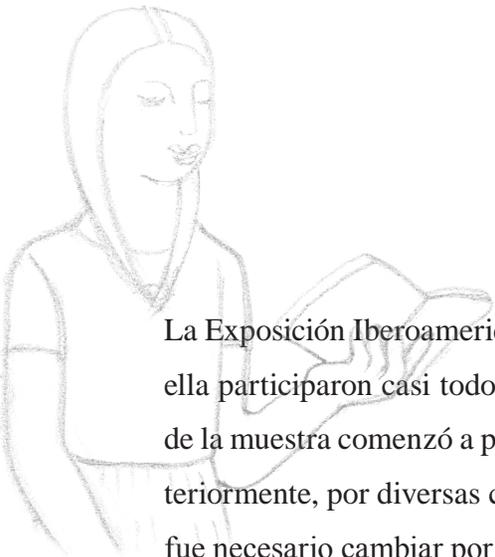
Gracias, finalmente, al equipo de trabajo de la Fundación Ricardo Martínez de Hoyos, A.C., por la paciencia que me tuvieron durante los meses de redacción y corrección de este ensayo.

El desarrollo y conclusión de esta investigación fue posible gracias a la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), así como a los recursos recibidos del Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I. Las eventualidades del proceso creativo	15
Convergencias formativas.....	16
Rumbo a Sevilla.....	23
Bitácora.....	26
Diálogos entre las artes.....	53
La pintura ¿libre del circuito oficial?.....	72
Capítulo II. Modelos visuales	87
Los orígenes.....	88
La Escuela de Bellas Artes de Mérida.....	92
“El arte maya lo guardo en el corazón”.....	105
La herencia de la Academia de San Carlos y la influencia de Diego Rivera.....	114
Capítulo III. Yucatán en el cuerpo y el alma del pabellón	127
La Revolución en Yucatán.....	128
Los discursos en imágenes.....	131
El arte y los artistas.....	131
La cuestión agraria.....	138
Los legisladores.....	140
La cultura nacional.....	143
Conclusiones	147
Bibliografía y fuentes	153

Introducción



La Exposición Iberoamericana de Sevilla se celebró del 9 de mayo de 1929 al 21 de junio de 1930 y en ella participaron casi todos los países latinoamericanos, Estados Unidos y Portugal. La organización de la muestra comenzó a planearse en 1905, con la pretensión de que se abriera al público en 1911. Posteriormente, por diversas cuestiones políticas, tuvo que posponerse hasta 1927, fecha que nuevamente fue necesario cambiar por el año de 1928, pues los edificios de la exposición y parte de la infraestructura todavía no se habían concluido. Aún entonces, fue necesario realizar un nuevo ajuste a causa del luto nacional por la muerte ese año de la reina María Cristina, madre de Alfonso XIII, el monarca de España en ese momento. Fue así que la inauguración de la Exposición se fijó para mayo de 1929.

El interés de España por llevar a cabo una exhibición universal en Sevilla respondió a varios factores, entre los cuales se encontraban la voluntad de tener una presencia en el ambiente internacional de las ferias y exposiciones mundiales en las que, desde el siglo XIX, habían participado industriales y productores sevillanos; la necesidad de reformas urbanas y de creación de infraestructura en la ciudad, para lo cual un evento de este tipo contribuiría en gran medida al forzar al gobierno a atender los vacíos en este rubro con fuertes inversiones que garantizaran la modernización de la urbe; la oportunidad de estimular el desarrollo de la economía local, así como de establecer nuevos lazos comerciales con el exterior y, por último, fomentar el turismo, por medio de la difusión de los tesoros artísticos y culturales que hacían de España un país mágico.¹

Además de estas razones políticas, sociales y económicas, desde el punto de vista ideológico se esgrimió una razón importante para la consecución de la exhibición: la noción del hispanoamericanismo. En este sentido, se pretendía mostrar y subrayar los lazos culturales existentes entre España y sus antiguas colonias, así como fomentar las relaciones comerciales y económicas con ellas. Estos elementos de unión trascenderían el ya roto vínculo político colonial. A manera de una madre que acoge a sus hijas pródigas con los brazos abiertos, España recibiría a sus antiguas colonias, ya independientes y fuertes, pero resaltando el papel que tuvo la península en el proceso de formación de sus identidades culturales y nacionales.

¹ Para mayor información sobre el proceso interno de organización de la exposición, los personajes involucrados en su planeación, los conflictos por los que se atravesó y los logros obtenidos, véase: Alfonso Braojos Garrido, “La Exposición Ibero-Americana de 1929. Evocaciones históricas. El signo de la ‘Sevilla posible’ en el siglo XX” en *El pabellón de México en la Sevilla de 1929. Evocaciones históricas y artísticas* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998) 1-60. Véase también: Alfredo J. Morales Martínez, “Sevilla, la Exposición Ibero-americana de 1929 y la Exposición Universal de 1992”, *Artigrama*, no. 21 (2006): 125-145.

La Plaza de España, edificio principal de la exposición, reflejaba esta idea. Situado en el Parque María Luisa y diseñado por el arquitecto sevillano Aníbal González, el conjunto con forma de media elipse aludía al abrazo de la Madre Patria a sus antiguos territorios coloniales. En sus salones se instalaron los contingentes de las provincias españolas.

A lo largo de un terreno de 1,343,200 metros cuadrados, cuyo sector norte estaba comprendido por el Prado de San Sebastián, los Jardines de San Telmo y el Parque María Luisa y el sur por el barrio conocido como la Heliópolis,² se dispusieron los demás edificios de la muestra, tales como el Palacio Mudéjar, que albergó las exposiciones de bellas artes, el Palacio Renacimiento, en el que se dispuso el contingente de arte antiguo y el Palacio Real. Estos edificios de carácter permanente, encuadraban la Plaza de España. También se alzó un casino, el Hotel Alfonso XIII y un *Stadium* con capacidad para 20,000 personas. Asimismo, se erigieron el Palacio de la Agricultura o del Aceite, el de la Exportación y el Pabellón de Turismo. Entre los edificios oficiales se encontraban el Palacio de la Marina Española, el Palacio del Ministerio de Guerra y el Pabellón de Marruecos, donde se mostraban los productos del protectorado español en ese país.³ Como parte importante de esta serie de construcciones se encontraban los pabellones de los países extranjeros, ejemplos de la manera en que cada nación decidió representarse utilizando la arquitectura y el arte como herramientas. Los visitantes podían recorrer este gran circuito en un ferrocarril en miniatura.

En Sevilla, la exposición se llevó a cabo en medio de un clima enrarecido por las protestas sociales y las represiones por parte del gobierno. Las malas condiciones laborales ocasionaron un paro obrero entre el 7 y el 16 de agosto de 1928, que afectó la construcción tanto de los pabellones extranjeros como de los edificios oficiales de la muestra. Este conflicto se resolvió con una radical medida: el despido de los huelguistas del ramo de la construcción sin posibilidad de ejercer su oficio en Sevilla ni en otras ciudades españolas.⁴ La ola de huelgas campesinas que estallaron entre 1918 y 1920 hizo evidente los problemas que el gobierno dictatorial del general Primo de Rivera no había logrado solucionar, de los cuales uno de los más importantes fue la cuestión agraria. Esto fomentó el interés de la opinión pública española por la reforma agraria en México, generándose dos posturas contradictorias: por una parte, los grupos liberales, progresistas, republicanos y socialistas, vieron la experiencia

² Braojos Garrido, "La Exposición Ibero-Americana de 1929", 44.

³ José F. Godoy, *México en Sevilla. Breves apuntes acerca de la Feria o Exposición Iberoamericana, que se verifica en el año actual de 1929, en la Ciudad de Sevilla, España, y de lo que se ha hecho para que nuestro país esté dignamente representado en aquel certamen* (México: Tipografía Papelería Nacional, 1929) 6 y 7.

⁴ José Cruz Conde, gobernador de Sevilla. Bando. Sevilla, 8 de agosto de 1928. Archivo Histórico "Genaro Estrada" de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 533, folio 26.

mexicana como un modelo a seguir, mientras que los grupos conservadores (a los cuales pertenecía el gobierno de Primo de Rivera) silenciaron las referencias al problema agrario mexicano y a las soluciones propuestas por los gobiernos revolucionarios.⁵ El interés de los grupos liberales y republicanos españoles se extendió también a otras cuestiones mexicanas como las leyes sociales impulsadas por la *Constitución de 1917* específicamente la laboral, expresada en el artículo 123, así como la reforma educativa, impulsada por el gobierno de Álvaro Obregón y continuada por Plutarco Elías Calles, vista por los liberales como un elemento fundamental en la transición revolucionaria, al incorporar a los indígenas al sistema educativo y combatir el analfabetismo. También estos dos aspectos fueron considerados por los sectores más conservadores de España como un peligro.⁶

En México, los gobiernos posrevolucionarios vieron la Exposición Iberoamericana como una oportunidad para, aprovechando este interés internacional por los logros de la Revolución, proyectar a gran escala la imagen de un país estable, renovado y socialmente inclusivo. Sin embargo, en el marco del gobierno conservador vigente durante el desarrollo de la exposición, la participación de México se caracterizó por una actitud diplomática y discreta en lo referente a temas delicados, como la cuestión agraria. En este entorno político se desarrolló la creación de la ornamentación pictórica del pabellón mexicano.

En junio de 1925 el gobierno mexicano anunció su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y al año siguiente se emitieron dos convocatorias para la construcción del pabellón que con su arquitectura representaría al país y en el que se exhibirían los productos nacionales. En enero de 1926 se convocó a los arquitectos e ingenieros nacionales a presentar proyectos para un edificio efímero, hecho con materiales ligeros.⁷ Posteriormente, en junio del mismo año se emitió una nueva convocatoria para el diseño de un edificio, esta vez permanente,⁸ del que resultó seleccionado el proyecto “Itzá” del arquitecto yucateco Manuel Amábilis Domínguez (1883-1966),⁹ que consistió

⁵ Almudena Delgado Larios, *La Revolución Mexicana en la España de Alfonso XIII (1910-1931)* (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993) 117.

⁶ Almudena Delgado Larios, *La Revolución Mexicana en la España de Alfonso XIII*, 171.

⁷ Proyecto de convocatoria para construir el pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, sin autor y sin fecha. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 523, folios 315 y 316.

⁸ Convocatoria de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo para el concurso de oposición para la construcción del pabellón mexicano en Sevilla con materiales pesados, puesto que será permanente y definitivo. México, junio 15 de 1926. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 523, folios 508-510.

⁹ Manuel Amábilis Domínguez fue un arquitecto nacido en Mérida, Yucatán en 1889. En 1909 comenzó sus estudios de Arquitectura en la *École Spéciale d'Architecture* de París, de la cual se graduó en 1912. Al regresar a su ciudad natal, colaboró activamente con los gobiernos socialistas de Salvador Alvarado y de Felipe Carrillo Puerto, con el primero como director de Obras Públicas entre

en un pabellón de estilo maya-tolteca,¹⁰ con referentes formales de los antiguos monumentos de Chichen Itzá y de algunos representativos del estilo *puuc*, como Sayil. Esta construcción inspirada en la estética prehispánica se combinó con el uso de materiales arquitectónicos modernos como el concreto armado. La composición del edificio se basó en los estudios que Amábilis realizó sobre la arquitectura prehispánica, delineados fuertemente por su formación en la *École Spéciale d'Architecture*¹¹ de París, escuela privada que ofrecía un modelo de formación alternativo al espectro de la *École des Beaux Arts*. En la *École Spéciale* se buscó combinar la formación eminentemente artística de los arquitectos de la *École des Beaux Arts* con la educación científica y técnica, es decir conciliar arte y ciencia en el saber arquitectónico. Si bien se conservaron algunos principios del modelo *beaux arts*, como por ejemplo las consideraciones sobre el arquitecto como un artista y la importancia de los referentes a la arquitectura de la antigüedad grecorromana –a los que se sumaron los de otras culturas y estilos históricos como la Edad Media y la época moderna europea–, se incorporaron preocupaciones por aspectos como la higiene, la construcción y la economía, considerando a la ciencia y la industria como una parte fundamental de la práctica arquitectónica, acercándola a la ingeniería.¹² En 1908, un año antes del ingreso de Amábilis a la institución, Gaston Trélat, hijo de Émile Trélat –creador de la institución y su primer director–, asumió la dirección de la escuela y con él, se vuelve a los principios académicos. A pesar



1915 y 1918, y con el segundo como director de la Escuela de Ingeniería de la Universidad Nacional del Sureste fundada por Carrillo Puerto en 1922. Su obra arquitectónica más representativa se encuentra en la ciudad de Mérida. Poco tiempo después se trasladó a la Ciudad de México para impartir la cátedra de Teoría de la Arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México. Amábilis fue un estudioso de la arquitectura prehispánica, especialmente la maya, cuyas formas recuperó de manera recurrente a lo largo de su producción. Sus investigaciones en este rubro se publicaron en un inicio en periódicos y revistas meridianas como *El Agricultor* y en los *Boletines de la Universidad Nacional del Sureste*, y posteriormente en importantes libros como *La arquitectura precolombina en México* (1927) y *Los Atlantes en Yucatán* (1963). Estos escritos revelan su peculiar aproximación a los antiguos monumentos mayas, sustentada en su formación parisina, que lo llevó a aplicar conceptos occidentales, específicamente grecorromanos, como el de proporción áurea a su análisis.

¹⁰ Según Amábilis, el edificio era de estilo tolteca y califica de inadecuada la denominación “maya”, dada por la arqueología, pues de acuerdo con sus estudios, los mayas o “aborígenes” que encontraron los españoles en la región de Yucatán, tenían “terror” a estos antiguos monumentos en los que decían que habitaban espíritus malignos, mientras que ellos vivían en chozas. Amábilis afirma que anteriormente a los mayas y aztecas, la civilización tolteca se extendió por el Norte hasta el altiplano de la meseta central de México y por el sur a través de Yucatán y de toda la América Central, llegó hasta Colombia. Por ello, califica el estilo del pabellón como genuinamente tolteca, categoría en la que inscribe todas las derivaciones del arte tolteca realizadas por los pueblos posteriores a la decadencia de esta cultura. Así, los “mayas” son considerados por el arquitecto como un vestigio o sedimento de la gran cultura tolteca, que a su vez fue la tercera sub-raza de los sobrevivientes de la Atlántida. Véase: Manuel Amábilis, *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929) 26 y Manuel Amábilis, *La arquitectura precolombina en México* (México: Orión, 1956) 49, 66 y 67.

¹¹ Institución privada, considerada la primera escuela de arquitectura francesa, creada en 1865 por iniciativa de Émile Trélat (1821-1907), discípulo de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), como respuesta a las deficiencias que se observaban en la enseñanza de la arquitectura en la *École des Beaux Arts*, fundamentalmente el énfasis en las materias artísticas y la falta del conocimiento de aspectos técnicos como la construcción y sus materiales. Sus principios se vinculan con la ideología política liberal y reformista. En 1908 con Gaston Trélat, hijo de Émile, como director volvió a los principios académicos y clásicos. Esta escuela sigue funcionando en la actualidad. Para mayor información sobre la *École Spéciale*, su creación y principales métodos formativos, véase: José Manuel Prieto González, “Enseñanza de la arquitectura y Globalización anticipada: dos modelos transfronterizos decimonónicos” en *Aedificare 2006* (México: Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Arquitectura, 2006) 49-77.

¹² José Manuel Prieto González, “Enseñanza de la arquitectura y Globalización anticipada”, 73-82.

de que introdujo asignaturas novedosas como “construcción metálica”, “aplicación de la electricidad” y “hormigón armado”, Gaston potenció la historia del arte grecolatino y el retorno al ideal tradicional de belleza.¹³ De esta escuela egresó Amábilis, conocer sus principios es importante para comprender muchos aspectos de su práctica profesional, el diseño de su edificio y las relaciones laborales que entabló con Víctor M. Reyes y Leopoldo Tommasi, temas que se tocan en este ensayo. Por ejemplo, el arquitecto se aproximó a los edificios prehispánicos conforme a los conceptos que poseía sobre la arquitectura clásica europea: “Del detenido estudio que he hecho de múltiples monumentos de México, he logrado encontrar cinco proporciones distintas u órdenes arquitectónicos, con un sistema perfectamente definido para proporcionarlos.”¹⁴ Esto denota una comparación con la tipología grecolatina. En concordancia con lo anterior, empleó la noción griega de la “Sección Áurea”¹⁵ para el diseño del pabellón. De esta forma, a lo largo de este ensayo se encontrarán reiteradamente alusiones a la unidad, armonía, proporción, originalidad y belleza, cualidades clásicas que el arquitecto buscó lograr en un edificio revestido de referencias a la arquitectura prehispánica maya y que resultan comprensibles a la luz de su formación en la *École Spéciale* en los momentos en que ésta atravesaba por su etapa más clasicista.

La ornamentación escultórica del edificio fue realizada por Leopoldo Tommasi López (1899-1976), quien se encargó de realizar las esculturas de la fachada, así como los diversos relieves distribuidos a lo largo y ancho del edificio. Tommasi era hijo de un escultor italiano establecido en Mérida,¹⁶ dedicado fundamentalmente a la elaboración de lápidas funerarias. En el taller familiar tuvo su primera formación y en 1916 ingresó a la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Mérida como uno de sus primeros alumnos.

Al interior del inmueble, la ornamentación pictórica estuvo a cargo del pintor Víctor Manuel Reyes (1896-1995), nacido en Campeche, pero inmerso en el ambiente social, educativo y político de Mérida durante la mayor parte de su formación artística. Reyes diseñó y ejecutó las pinturas de los frisos del vestíbulo del edificio; los diseños para las vidrieras distribuidas en distintas zonas del inmueble; la ornamentación de los arcos en la planta alta; los frisos con los escudos de los estados

¹³ José Manuel Prieto González, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2004) nota 188, 520 y 521.

¹⁴ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 32.

¹⁵ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 32.

¹⁶ Eduardo Urzaiz, “Historia del dibujo, la pintura y la escultura” en *Enciclopedia Yucatanense*, tomo IV (México: Edición oficial del Gobierno de Yucatán, 1944) 654 y 655.

de la República en los salones de exposición y los murales realizados en los frisos y la cubierta de la escalera. En estos últimos se centra el presente ensayo. En estas representaciones el artista desplegó un repertorio centrado en la revaloración de lo regional, lo indígena y sus herencias prehispánicas, así como de las actividades de la clase obrera y trabajadora.

Sobre los murales del pabellón se ha escrito poco, la historiografía que se ha producido hasta la fecha inició centrándose en la actividad de Amábilis y en la arquitectura del edificio, siendo hasta la década de los años 90 del siglo XX cuando se presentaron los primeros aportes al tema de la pintura de Reyes. Antes de comenzar con el desarrollo de los objetivos y contenidos de esta investigación, me parece pertinente abordar la historiografía sobre el tema, lo cual contribuirá para señalar los principales aportes de este ensayo. Desde la década de los años ochenta del siglo XX, se han publicado estudios sobre el pabellón centrándose en diversos ejes, uno de ellos es el análisis formal de su arquitectura. De los primeros trabajos en este sentido, es un artículo de Xavier Moysén escrito en 1986,¹⁷ en el que estudia diversos edificios construidos entre 1889 y 1976 en cuyo diseño se recuperaron elementos de la arquitectura prehispánica. La valía de este texto radica en que presenta a Manuel Amábilis como un explorador, que conoció y estudió los monumentos mayas de manera directa, y resalta a la arqueología como el punto de partida para el diseño de su arquitectura, lo cual es importante para el conocimiento de los elementos estilísticos de las construcciones mayas que Amábilis recuperó en la configuración del edificio. Su principal aporte es que desmenuza de manera general estas formas, el autor menciona que “las pilastras, con las enormes serpientes del Templo de los Tigres, del juego de pelota de Chichen Itzá, se copiaron para la puerta del pabellón. Relieves inspirados en los de Palenque se alternan con mascarones, grecas y narices del dios Chac; los clásicos junquillos atados, del estilo Puuc, cubren frisos y secciones de muros, como se encuentran en el Palacio de Zayil”.¹⁸

En 1998 María de Jesús Mejías Álvarez, escribió un artículo¹⁹ en el que realiza un ejercicio similar al de Moysén, al identificar los elementos de los edificios mayas presentes en el pabellón. Por medio de descripciones e imágenes, la autora menciona los monumentos en los que está basado su diseño, como el palacio de Sayil, el Templo de los Guerreros o el Templo de los Tigres (actualmente llamado Templo Superior de los Jaguares), estas comparaciones son importantes para comprender las influencias y las reinterpretaciones que el arquitecto hizo de éstas a la hora de concebir el edificio. A

¹⁷ Xavier Moysén, “El nacionalismo y la arquitectura”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 55 (1986): 111-131

¹⁸ Moysén, “Nacionalismo y la arquitectura”, 123 y 124.

¹⁹ Ma. de Jesús Mejías Álvarez, “Estética prehispánica en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929: El pabellón de México”, en *Laboratorio de Arte*, núm. 11, (1998): 319-336.

diferencia de Moyssén, la autora vuelve la mirada al interior del inmueble, específicamente hacia los murales de la cubierta de la escalera, solamente para evidenciar su similitud con la pintura mural de Bonampak en cuanto a distribución de las escenas y figuras en el espacio.²⁰ La asociación con este sitio arqueológico es incorrecta, pues fue descubierto en 1946, años después de la ejecución de las pinturas murales en el pabellón, motivo por el cual no pudo haber sido visto por el arquitecto y el pintor. Probablemente esta errata se debe a que la autora debió haber consultado para su investigación, la edición de 1956 del libro *La arquitectura precolombina en México* (1927), en la cual se incluyen fotografías de la pintura mural de Bonampak, con una nota a pie de página que aclara que el descubrimiento de los frescos de este sitio se llevó a cabo tiempo después de haber sido escrito el libro.²¹ Ésta es una de las limitaciones del estudio, a la que se suma el hecho de que en un gran número de páginas la autora describe ampliamente el edificio, pero prácticamente retoma las descripciones que ya había hecho Amábilis en su monografía sobre el pabellón, incluso utiliza el mismo lenguaje rebuscado del arquitecto.

Estos estudios muestran una preocupación por comprender las fuentes que inspiraron al arquitecto en la construcción del pabellón, así como un interés por resaltar las interpretaciones que realizó al momento de trasladar estos elementos a una construcción moderna. Los motivos presentes en la fachada del edificio y algunos del interior, fueron analizados de manera individual y comparados con los de importantes monumentos mayas, evidenciando su vínculo y recuperación. Esta tarea fue necesaria en un momento en el que los estudios sobre el pabellón eran incipientes. Por medio de estos trabajos descriptivos se logró comprender el repertorio visual del arquitecto producto de su labor como observador y estudioso de estos edificios antiguos y la manera en la que fue reinterpretado en un edificio moderno. Asimismo, el ejercicio de mostrar las recuperaciones de los elementos prehispánicos en el inmueble, está ligado al interés de estos autores por evidenciar que la noción de identidad presente en las primeras décadas del siglo XX, centrada en la revaloración del pasado indígena, encontró en la arquitectura un medio de expresión. Este argumento ha sido repetido reiteradamente en muchos de los estudios posteriores sobre el tema.

Otro de los ejes bajo los cuales se ha estudiado el pabellón, es el de su interior y los distintos elementos que lo ornamentan. En un capítulo del libro *V CENTENARIO. Arte e historia. 1492-1992*, publicado en 1993,²² Louise Noelle coloca sobre la mesa de manera general, el tema de la ornamentación

²⁰ Mejías Álvarez, “Estética prehispánica en la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, 335 y 336

²¹ Manuel Amábilis, *La arquitectura precolombina en México*, 144.

²² Louise Noelle, “Arquitectura prehispánica en Sevilla: El pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de 1929”, en *V CENTENARIO. Arte e historia. 1492-1992* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993), 93-102.

interior y sus implicaciones en los pabellones de exposiciones, al resaltar la preponderancia del espacio interior desde finales del siglo XIX en estos edificios,²³ lo cual es un precedente importante para pensar en la búsqueda de una articulación entre los elementos que componen el interior del pabellón mexicano y realizar una interpretación sobre ella. Éste es el primer objetivo de este ensayo.

En 1998 se publicó el libro escrito por Mauricio Tenorio Trillo sobre la participación de México en las Exposiciones Universales de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.²⁴ El capítulo dedicado a la Exposición Iberoamericana de Sevilla incluye el que considero es el primer estudio en el que se abordan los murales del pabellón mexicano. Este autor, sin intentar hacer una reconstrucción de los repertorios, menciona algunas de las escenas que integraron la ornamentación, lo cual brinda una idea general de las representaciones. Otro de sus aportes es la recuperación de referencias de archivo sobre la construcción del pabellón, en las que realiza una primera aproximación al tema del trabajo conjunto del pintor y el arquitecto del pabellón, en específico menciona la decisión de Reyes de incluir inscripciones que acompañaran algunas escenas de sus murales,²⁵ y esboza de manera general el conflicto que esto ocasionó. Este aspecto se aborda de una manera más amplia en el primer capítulo de este ensayo.

El acercamiento a los murales se amplió en el libro escrito por Alfonso Braojos Garrido y Amparo Graciani García, publicado ese mismo año por la Universidad de Sevilla.²⁶ Apoyada en las propias descripciones de Amábilis, además de fotografías antiguas localizadas en archivos y en colecciones particulares sevillanas, Graciani realiza una primera reconstrucción del programa iconográfico de los murales de la cubierta de la escalera y su distribución espacial. Asimismo, sentó un precedente para mi trabajo de investigación, puesto que realizó una interpretación del contenido discursivo de los murales, colocándolos en relación con las nociones de la época sobre la raza, la naturaleza y la exaltación del indígena, desde el ámbito federal.²⁷

Estas publicaciones se ocuparon del espacio interior del pabellón y se interesaron por documentarlo y reflexionar sobre él. Sus contribuciones radican en la aproximación a algunos procesos generados durante la construcción del edificio, o bien, en los esfuerzos por reconstruir la disposición de las escenas y motivos que conformaron la pintura mural del edificio. Éstos constituyen avances importantes, que se desligan de los estudios descriptivos y ofrecen interesantes líneas de interpretación.

23 Noelle, "Arquitectura prehispánica en Sevilla", 95.

24 Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

25 Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna*, 309.

26 Alfonso Braojos Garrido y Amparo Graciani García, *El pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998).

27 Braojos Garrido y Graciani García, *El pabellón de México en la Sevilla de 1929*, 61-64.

En 2010, cuando trabajaba como investigadora en el Museo Nacional de San Carlos, realicé mi primera aproximación al tema de la pintura mural de Víctor M. Reyes en el pabellón, en el marco de la investigación para la muestra temporal *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, en la que fui curadora de los núcleos dedicados a la Exposición Universal de Río de Janeiro en 1922 y a la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. De manera paralela a la exhibición, se publicó un catálogo que incluyó un artículo de mi autoría²⁸ en el cual apunté la relación existente entre la estética de los murales de Víctor M. Reyes en el pabellón y el contingente de obra artística que fue enviado a la exposición sevillana, integrado en su mayoría por obras de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. El texto es una aproximación al discurso expresado en los *panneaux* de los arcos y en él señalé por primera vez el vínculo de la obra de Reyes con la pedagogía y las características formales de los trabajos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Esta idea se desarrolla de manera más amplia en el segundo capítulo del presente escrito.

De este trabajo curatorial deriva mi interés por la actividad de Víctor M. Reyes como pintor, a partir del estudio de la que fue la obra pictórica más importante de su vida. En años recientes han salido a la luz trabajos en los que se ha hablado sobre su labor como funcionario gubernamental en materia de cultura,²⁹ primero en la Dirección de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública y posteriormente en el Instituto Nacional de Bellas Artes; sin embargo, su actividad como artista no ha sido estudiada con la debida profundidad, para lo cual esta investigación constituye una contribución.

En este ensayo se abordan algunas de las tareas que han quedado pendientes hasta el momento en la historiografía sobre el tema. A lo largo de sus páginas, se presenta un estudio histórico, iconográfico e iconológico de los murales que Reyes pintó en la cubierta del cubo de la escalera, articulado en torno a tres ejes, correspondientes a los tres objetivos generales de la investigación y desarrollados cada uno en un capítulo específico.

²⁸ Aurora Yartzeth Avilés García, “Imaginarios de lo mexicano: paisajes locales, indígenas y otros arquetipos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929” en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Catálogo de exposición (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de San Carlos, 2010) 58-75.

²⁹ Véase: Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Estudios de Posgrado, Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte, Colección Posgrado, 2009) y Ana Garduño, “Tecnología educativa fundacional del INBA: una historia no contada”, *Discurso Visual*, no. 22 (2013). Disponible en línea en: <http://www.discursovisual.net/dvweb22/agora/agoanagarduno.htm>. Consultado el 26 de octubre de 2016.

En el primer capítulo se desarrolla el primer objetivo de la investigación, que consiste en una aproximación al proceso creativo de los murales, determinado por el trabajo conjunto del arquitecto, el pintor y el escultor, que derivó en la integración de las pinturas con la arquitectura y la escultura, es decir, en un diálogo entre los distintos elementos plásticos del edificio, principal aspiración del arquitecto. Por ello, en distintos momentos de este análisis del trabajo de Víctor M. Reyes como ornamentista del pabellón, se toca de manera tangencial a los otros dos artífices, pues sus vidas, sus experiencias y su ideología coinciden –con sus respectivos matices y diferencias–, tanto en momentos anteriores al trabajo en el pabellón como en el transcurso del mismo. Como parte del análisis del proceso creativo, se considera la inserción de la obra en un circuito regido por reglas políticas y diplomáticas dentro del cual el pintor llevó a cabo su actividad. Esto permite comprender las decisiones tomadas por parte de las autoridades mexicanas en el curso de su desarrollo y que incidieron en el resultado final de los murales, que fueron susceptibles a la censura. Específicamente fueron eliminadas unas inscripciones que Reyes había incluido en diferentes secciones de las pinturas y que expresaban posturas políticas opuestas al régimen español de ese momento. En este punto, comencé la investigación con la hipótesis de que Amábilis -que en concordancia con su formación parisina supeditó a la pintura y escultura a la arquitectura-, probablemente había sido el que influyó en el hecho de que se coartara la libertad creativa del pintor. Sin embargo, fue interesante descubrir que la censura obedeció al circuito específico en el que se desarrolló la creación de la obra y que cada uno de los artistas actuó conforme a su posición en el campo.

El segundo objetivo de la investigación, desarrollado a lo largo del capítulo número dos, tiene como principal tema la búsqueda de las fuentes y modelos visuales que el pintor recuperó de otros artistas, tanto anteriores como contemporáneos, para reinterpretarlos después en su producción mural en Sevilla. Desde el inicio de la investigación tuve la hipótesis de que Reyes recibió la influencia de artistas de su época, específicamente de Diego Rivera, del cual recuperó modelos compositivos y temas. Durante el desarrollo de este trabajo fui encontrando que a las formas de este pintor se sumaron otras más, procedentes tanto de manifestaciones plásticas contemporáneas como antiguas, como el arte prehispánico maya. Este rastreo permitió identificar no sólo las influencias que Víctor M. Reyes asimiló en su producción, sino también descubrir los distintos caminos que recorrió como parte de su formación.

En el último capítulo y como un tercer objetivo, se realiza un análisis del contenido discursivo de los murales no sólo a la luz de la relación entre el arte y las esferas del poder federal –como ya ha sido trabajado por Graciani García–, sino también bajo una lectura regionalista que toma en cuenta la influencia del contexto yucateco en la configuración de las escenas representadas en los muros. En este sentido, mi hipótesis es que los muros del pabellón, poblados de escenas que revaloraban al indígena, al trabajador y a los tipos populares, fueron un espacio desde el cual se proyectó no sólo la imagen nacional ligada al discurso posrevolucionario, sino también donde se exhibió y exaltó la realidad yucateca. Bajo esta lectura se identifican las principales ideologías expresadas en ellos, que corresponden tanto a una forma de pensamiento personal del artista, como local y federal, resaltando como telón de fondo, la manera en que el contexto de Yucatán fue recuperado a nivel nacional como un ejemplo de los logros de la Revolución Mexicana.

De esta manera, se analizan las pinturas de Reyes en la cubierta de la escalera, tomando en cuenta algunos de los procesos fundamentales que atraviesan una obra de arte: el proceso creativo y las relaciones generadas a partir de él, la circulación e interpretación de los modelos visuales y la expresión de la subjetividad del artista a través de su obra.

Desafortunadamente los murales del pabellón ya no se conservan en la actualidad, por lo que no me fue posible realizar la investigación con base en la aproximación directa a la obra; experiencia fundamental para todo historiador del arte. Por ello, he escrito esta historia a la luz de otras obras, empleadas como fuentes primarias, relacionadas directamente con los murales y que me permitieron conocer aspectos fundamentales de ellos. Para identificar sus repertorios y reconstruir las escenas y su secuencia, me basé en los dibujos y estudios preparatorios del pintor, que me permitieron conocer la composición de las pinturas, la particularidad de las escenas representadas, así como su distribución a lo largo del espacio arquitectónico. Esta identificación se complementó de manera sustancial con la comparación de los dibujos con fotografías de la época, que muestran las escenas por secciones, permiten apreciar los cambios que sufrieron las pinturas en distintos momentos y presentan la obra final. Las fotografías también me ayudaron a conocer la distribución espacial de las pinturas en los muros, a través de la ubicación de puntos clave como ventanas, nichos y el acceso a la planta alta, sobre los cuales se colocaron escenas específicas. Este conocimiento de la espacialidad se sustentó en una visita que realicé al edificio en Sevilla, gracias a la cual pude recorrer y observar de manera directa la zona donde se hallaban los murales y de este modo realizar su reconstrucción.

Fue fundamental y de gran valor para esta investigación la posibilidad que tuve de acceder a la consulta del archivo personal de Víctor M. Reyes, en resguardo de la familia Reyes Luján –descendientes directos del pintor–, donde se conservan dibujos preparatorios, fotografías y documentos en los que está sustentado en gran medida este ensayo. Gracias a la generosidad de Javier Reyes Luján, desde 2010 –cuando realicé la revisión y selección del material para la exposición en el Museo Nacional de San Carlos–, he tenido la posibilidad de acceder a esta colección familiar en distintos momentos y he sido testigo de los cambios que ha sufrido. Muchas de las obras que la integraban originalmente, en la actualidad se encuentran dispersas en distintos repositorios, principalmente galerías y colecciones particulares (algunas no identificadas), por lo que una de las aportaciones de este escrito es que reúne las obras fundamentales para comprender el trabajo de Reyes en el pabellón y que probablemente será difícil volver a conjuntar en un futuro. Asimismo, en el acervo se conservan los documentos personales del artista, que dan cuenta de datos biográficos, profesionales e incluso de su ideología. Su consulta permitió un mayor conocimiento de Víctor M. Reyes como profesional y como persona.

También de suma importancia para este trabajo, fue un álbum de fotografías antiguas del pabellón resguardado por el profesor José María Cabeza Méndez en Sevilla, y que gracias a la generosidad de su propietario pude consultar y reproducir durante la estancia de investigación que realicé en aquella ciudad.

Gracias a estos materiales me fue posible conocer íntegramente los repertorios que conformaron los murales, así como su distribución, aspectos importantes en el caso de una obra que ya no existe. En este sentido se sitúa también la valía de este trabajo, como el rescate de una producción artística que ha desaparecido pero que es importante estudiar y difundir. Así, mi objetivo fundamental es situar el trabajo de Reyes en su justo valor y emitir una opinión sobre su relevancia en el campo de la Historia del Arte mexicano.

Complementé la información obtenida a partir de estas obras y documentos, con más fuentes primarias ubicadas en otros archivos como el “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Municipal de Sevilla. El material me permitió reconstruir sucesos fundamentales de esta historia.

Otras fuentes de gran utilidad para esta investigación fueron las publicaciones periódicas de la época, como los *Boletines de la Universidad Nacional del Sureste* y la *Revista Tierra*, que seguramente fueron leídas por los artistas y en las que también escribieron. Estas publicaciones resultan importantes en su entorno, pues en ellas se vertían los estudios y consideraciones sobre distintos temas

artísticos, sociales y educativos, que son esenciales para esta investigación, como la arquitectura prehispánica, las nociones sobre el arte y su vínculo con la esfera política, las aspiraciones identitarias de la sociedad yucateca, las cuestiones sociales, los conceptos que en la época se tenían sobre la “raza” y lo “popular”, por mencionar algunas. Estos impresos dejan ver la forma de pensamiento de la sociedad intelectual y artística de Mérida, así como los valores que se impulsaban en el contexto local. A través de ellos me empapé del entorno ideológico que rodeó a los creadores del pabellón, referido a cuestiones sociales, políticas y artísticas, y pude conocer sus posturas en estos temas. Ello me aproximó al conocimiento de la subjetividad que el pintor expresó en su obra mural.

Al interior de este ensayo, el lector encontrará citas muy extensas obtenidas de las fuentes antes referidas (documentos, artículos publicados en revistas periódicas y textos teóricos). Con ello, mi intención ha sido dejar hablar a los protagonistas de esta historia para conocer a través de sus propias palabras sus ideas, simpatías políticas, métodos de trabajo, consideraciones estéticas e incluso aspiraciones, que indudablemente encontraron en la obra de Sevilla un vehículo de expresión.

Pero el propósito fundamental es rescatar la voz del pintor y situar su trabajo en el pabellón en una justa dimensión. Se busca comprender su obra a la vista de su formación, su ideología, el entorno en el que se desarrolló y las fuentes visuales que tuvo a su alcance y que configuraron los repertorios que lo inspiraron para la composición de sus murales, tanto de manera formal como ideológica. Con ese afán fue concebida esta investigación.



Capítulo I

Las eventualidades del proceso creativo

El 18 de febrero de 1928, Manuel Amábilis dirigió, desde Sevilla, una carta al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México, comunicándole los avances que hasta esa fecha se habían tenido en la construcción y ornamentación del pabellón mexicano para la Exposición Iberoamericana. En ella se lee lo siguiente en referencia a la actividad de Víctor M. Reyes y de Leopoldo Tomassi, pintor y escultor del edificio, respectivamente:

La cooperación de estos Artistas [sic.] me permite asegurar a Ud un éxito definitivo para nuestro Pabellón, pues habiendo trabajado los tres juntos durante varios años en el estudio [...] de nuestros monumentos precortesianos y poseyendo los tres el mismo concepto, la misma técnica y alentando los mismos ideales y el solo deseo y propósito de poner al servicio de nuestra Patria lo mejor de nuestros modestos conocimientos, el Pabellón de México en Sevilla, presentará una perfecta unidad en su arquitectura, escultura y pintura, que son tan difíciles de aunar en la generalidad de las construcciones. Esta unidad, con la originalidad de nuestros estilos nacionales, harán de nuestro Pabellón, tal vez el más bello de la exposición y seguramente el que más llamará la atención.³⁰

Estas palabras evidencian no sólo los valores que el arquitecto buscó lograr en el diseño del edificio y la importancia que otorgó a la unidad entre los distintos elementos que lo conformaron (arquitectura, pintura y escultura), sino también la convicción de que esto podía concretarse de manera efectiva por medio de la colaboración con otros artistas con quienes compartía no sólo un mismo origen, sino también intereses, ideologías y un entorno regional común.

Sobre esta base, en el presente capítulo se realizará una aproximación al proceso creativo de los murales que Víctor M. Reyes pintó en la cubierta de la escalera del pabellón, proceso determinado por el trabajo conjunto con el arquitecto y el escultor, así como por las relaciones generadas

³⁰ Manuel Amábilis (firmado). Carta dirigida al C. Oficial Mayor de la Secretaría de Industria Comercio y Trabajo. Sevilla, 18 de febrero de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 528, folios 321 y 322.

en el marco de esa colaboración. Entre ellas están las discusiones y modificaciones que se fueron proponiendo y realizando en el conjunto de la obra en el transcurso de su producción. En este sentido, los murales se estudiarán tomando en cuenta su vínculo con la arquitectura y la escultura descubriendo los diálogos que establecían con su contexto arquitectónico y discuriendo sobre el sentido que adquirieron desde el sitio en que se encontraban ubicados.

De manera paralela, se busca reflexionar sobre otro de los procesos que incidió en la creación de estas pinturas: la existencia de un circuito oficial dentro del cual se desarrolló la acción de crear la obra, las reglas propias de ese campo (criterios políticos y diplomáticos principalmente) y la posición del artista dentro de este circuito. Todo ello determinó la susceptibilidad de que la obra fuera modificada por un agente externo al creador y tuviera al final, un sentido distinto al que el pintor concibió originalmente.

Analizar los murales a la luz de estos procesos que atravesaron su creación, es el principal objetivo de este capítulo.

CONVERGENCIAS FORMATIVAS

Durante las primeras décadas del siglo XX, Yucatán era una región en la que se desarrollaba cada vez con más fuerza la enseñanza de las artes plásticas. La Escuela de Bellas Artes de Mérida, creada el 24 de enero de 1916 por decreto del gobierno del general Salvador Alvarado,³¹ e inaugurada el 26 de febrero del mismo año,³² fue punto de encuentro de múltiples artífices, que desarrollaron un papel fundamental tanto en el centro de estudios como en el ambiente artístico del estado. En este lugar coincidieron por primera vez los tres artistas del pabellón.

Manuel Amábilis se formó en la *École Speciale d' Architecture* de París entre 1909 y 1912, después regresó a Mérida, donde ya en 1915 se encontraba ejerciendo su profesión.³³ En 1917 se integró al cuerpo docente de la Escuela de Bellas Artes del estado³⁴ como profesor de Dibujo arquitectónico, según se refiere en el Directorio publicado en un *Boletín de la Escuela de Bellas Artes*,³⁵ fechado en

31 Gobernador de Yucatán en el periodo comprendido entre 1915 y 1918.

32 Sin autor, "Nuestra Escuela de Bellas Artes" en *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste. Órgano del Departamento Universitario*. Época 2ª, tomo 5º, núm. 2, febrero de 1925, 67.

33 Enrique Urzaiz Lares, "Manuel Amábilis Domínguez. Una visión nacionalista de la arquitectura", introducción a *Manuel Amábilis*, por Louise Noelle, ed., *Cuadernos de Arquitectura* 9 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble, 2003) VIII. Juan Antonio Siller menciona que Amábilis se formó en París entre 1908 y 1913 graduándose en 1912. Asimismo, señala que se desempeñó como director de Obras Públicas de Yucatán durante el gobierno de Salvador Alvarado. Véase: Juan Antonio Siller, "Semblanza. Manuel Amábilis Domínguez (1883-1966)", *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, no. 9 (1987): 95.

34 "Nuestra Escuela de Bellas Artes", 68.

35 Sin autor, "Directorio de la Escuela de Bellas Artes" en *Boletín de la Escuela de Bellas Artes del Estado*. Año 1, núm. 1. Mérida, Yucatán, abril de 1917, 32.

abril de ese año. En él se consigna también, que para esa fecha Víctor M. Reyes y Leopoldo Tomassi se encontraban inscritos como alumnos y habían dibujado, junto con otros de sus compañeros, las viñetas que ornamentaron el mencionado boletín, basadas en “detalles de la ornamentación de un muro estucado que existe en Acanceh”,³⁶ ruina maya ubicada al sureste de la ciudad de Mérida.

Los tres artistas compartían el interés por el pasado prehispánico maya y por la interpretación de su arquitectura, formas y motivos en la obra que producían. Esta tendencia era fomentada tanto por las cátedras que se impartían en la escuela, como por los discursos impulsados desde el gobierno de Salvador Alvarado en un inicio y Felipe Carrillo Puerto después, centrados en la revaloración de la cultura maya como una fuente de identidad regional. En el centro educativo predominó un “localismo que claramente demuestra cuán grande es el amor que los yucatecos sienten por todo lo suyo”.³⁷ En este sentido, se impulsó la representación de temas regionales, como paisajes, personajes y actividades típicas de la zona; asimismo, se trasladaron “al lienzo las venerables ruinas de Uxmal y de Chichén”.³⁸

En este último aspecto, jugaron un papel fundamental las excursiones de estudio realizadas a las zonas arqueológicas antes referidas, a las que se sumaban otras como Acanceh e Izamal, por mencionar algunos ejemplos. Estas expediciones fueron impulsadas desde un inicio por José del Pozo, primer director de la escuela y eran organizadas cada año por los profesores, teniendo como personaje destacado a Miguel Ángel Fernández, pintor poblano que se integró al cuerpo docente de la escuela el mismo año que Amábilis. Su principal finalidad era que los discípulos estudiaran de manera directa las formas y motivos del pasado maya para después reinterpretarlos en sus producciones, además de fomentar en ellos el “amor hacia las venerables reliquias legadas por el pasado, y a todo lo que respira una vida yucateca”.³⁹ También, se organizaban exposiciones anuales, en las cuales se exhibían los trabajos más destacados tanto de los alumnos como de los profesores. La mayoría de las obras participantes en estas muestras, estaban inspiradas en los “motivos y asuntos” observados durante estas excursiones de estudio.

³⁶ Portada, *Boletín de la Escuela de Bellas Artes del Estado*. Año 1, núm. 1. Mérida, Yucatán, abril de 1917.

³⁷ Sin autor, “Hacia la creación de una obra genuina. Las Bellas Artes en Yucatán”, *El Universal Ilustrado*, t. 1, núm. 50, México, 19 de abril de 1918, reproducido por Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, con la colaboración de Julieta Ortiz Gaitán, tomo 2 (México: Universidad Nacional de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999) 181.

³⁸ Sin autor, “Hacia la creación de una obra genuina”, 182.

³⁹ Sin autor, “Hacia la creación de una obra genuina”, 182.

Inmersos en este ambiente, tanto Manuel Amábilis⁴⁰ como Víctor M. Reyes y Leopoldo Tommasi estudiaron por años la arquitectura de los antiguos monumentos mayas, como un modelo susceptible de interpretar en sus producciones. En la Exposición de 1917, la primera en la que participó Amábilis, se exhibió un proyecto de su autoría para un Museo de Arte en Mérida: “inspirado en la arquitectura maya [que] revela un estudio profundo del arte pre-hispánico [...] del arquitecto Amábilis, quien con verdadera pasión ha dedicado una buena parte de su tiempo y de sus energías a este género de estudios”.⁴¹ Al observar la planta radial de este proyecto (fig. 1), se advierte una estrecha semejanza con la planta del pabellón de México en Sevilla (fig. 2), que el arquitecto proyectó diez años después. Esto es un antecedente importante, pues evidencia que Amábilis recuperó para el edificio de Sevilla la distribución de los espacios que ya había propuesto para uno destinado a la misma finalidad: la exhibición de objetos y obras de arte.⁴²

Otro resultado interesante de sus aproximaciones al estudio de las antiguas producciones mayas, fueron sus investigaciones sobre la arquitectura de este periodo. Durante la revisión de algunas publicaciones periódicas de Mérida, del periodo comprendido entre 1922 y 1925, tales como los *Boletines de la Universidad Nacional del Sureste*, encontré publicados estudios sobre el tema escritos por Amábilis.⁴³ Asimismo, según refiere Xavier Moyssén, algunos de sus artículos sobre Uxmal y Chichén Itzá se encuentran insertos en varios números de la revista *El Agricultor*, publicada en Mérida en 1923.⁴⁴ Esto sugiere que probablemente fueron este tipo de publicaciones los primeros vehículos de difusión de sus investigaciones. Años más tarde, las vertió de manera más amplia en el libro *La arquitectura precolombina en México*, trabajo ganador de la medalla de oro en el IX Concurso de la

40 El interés de Manuel Amábilis por el estudio directo de los monumentos mayas antecede a la fundación de la Escuela de Bellas Artes. En la *Enciclopedia Yucatanense*, Eduardo Urzaiz lo señala como uno de los personajes que, antes de la fundación de la institución, se iban al campo “por su cuenta y riesgo” a pintar del natural. Véase: Eduardo Urzaiz, “Historia del dibujo, la pintura y la escultura”, 654. Eduardo Urzaiz, escritor de este capítulo de la enciclopedia dedicado a las artes plásticas, fue un personaje destacado en el ámbito intelectual y cultural de Mérida en la primera mitad del siglo XX. Nacido en La Habana, Cuba en 1876, emigró junto con su padre a Yucatán en 1890. Cuatro años después concluyó la carrera de profesor normalista de instrucción primaria inferior y superior. En 1897 comenzó la carrera de medicina, titulándose en 1902 con una tesis sobre enfermedades mentales y en 1905 viajó a Nueva York para especializarse en obstetricia y psiquiatría acorde al enfoque de la escuela freudiana de psicoanálisis. Véase: Deborah Dorotinsky Alperstein, “Preñar el futuro”, en *El futuro, XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010) 358.

41 Sin autor, sin título. *Boletín de la Escuela de Bellas Artes del Estado*. Año 1, núm. 1. Mérida, Yucatán, abril de 1917, 14.

42 Este tipo de planta tiene un antecedente en el sistema panóptico diseñado en 1787 por Jeremías Bentham y que en México fue empleado en el diseño de la penitenciaría de Lecumberri proyectado por Lorenzo de la Hidalga en 1850. Véase: Louise Noelle, “Arquitectura prehispánica en Sevilla”, 99. Además, esta distribución radial de los espacios de exhibición ya había sido propuesta por Ramón Rodríguez Arangoiti en su diseño para un palacio para la Exposición Internacional Mexicana de 1880 que se proyectó realizar en la Ciudad de México y que nunca se concretó. Véase: Hugo Arciniega Ávila, “La exposición internacional mexicana de 1880”, en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*. Catálogo de exposición (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de San Carlos, 2010) 17.

43 Manuel Amábilis, “La Arquitectura de los Itzaes” en *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, época 1a, tomo 1o, núm. 1, marzo de 1922, 79-92.

44 Xavier Moyssén, “El nacionalismo y la arquitectura”, 123.

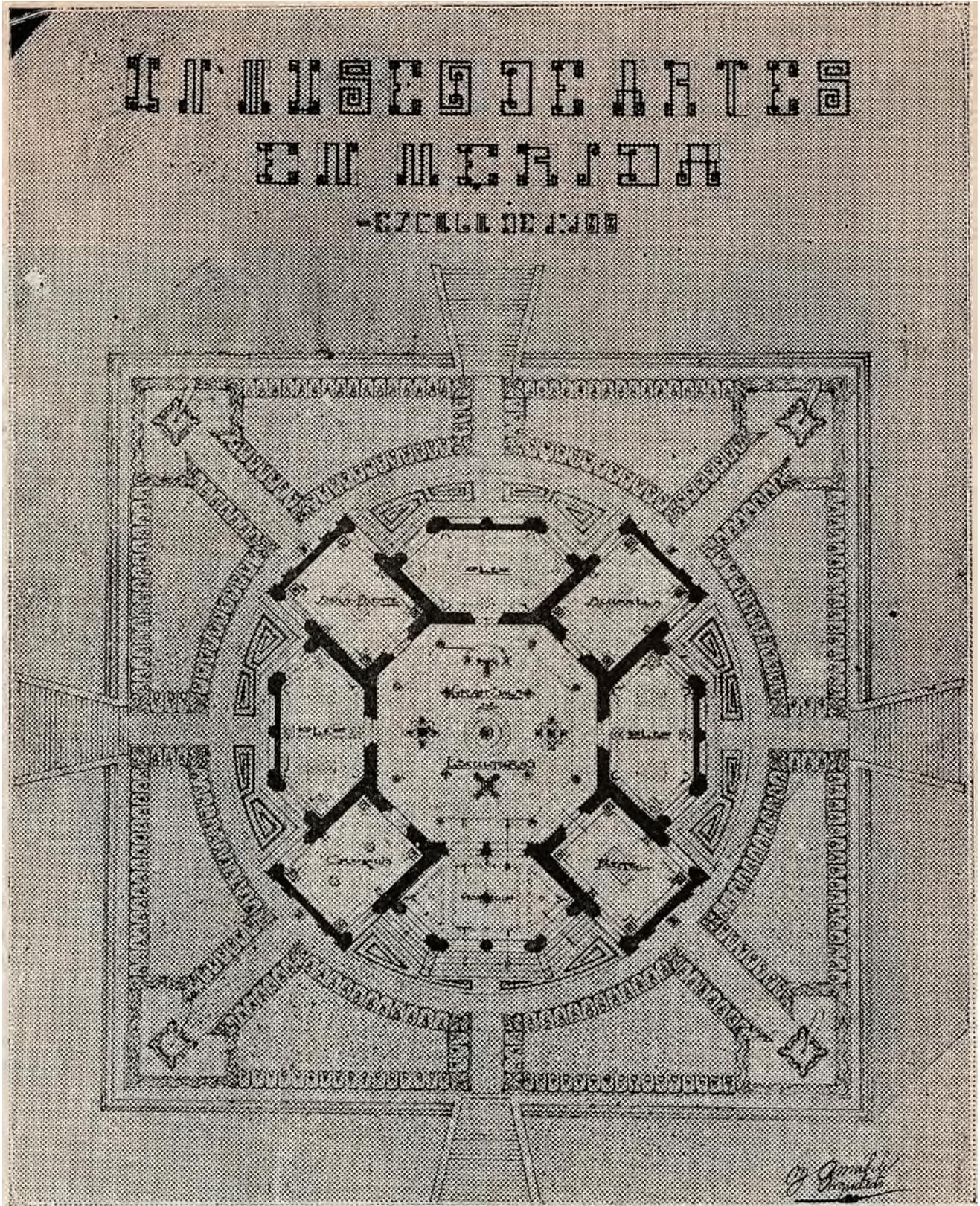


Figura 1.

Manuel Amabilis.

Museo de Artes en Mérida (planta), ca. 1917.

Fuente: *Boletín de la Escuela de Bellas Artes del Estado*. Año 1, número 1. Mérida, Yucatán, abril de 1917.

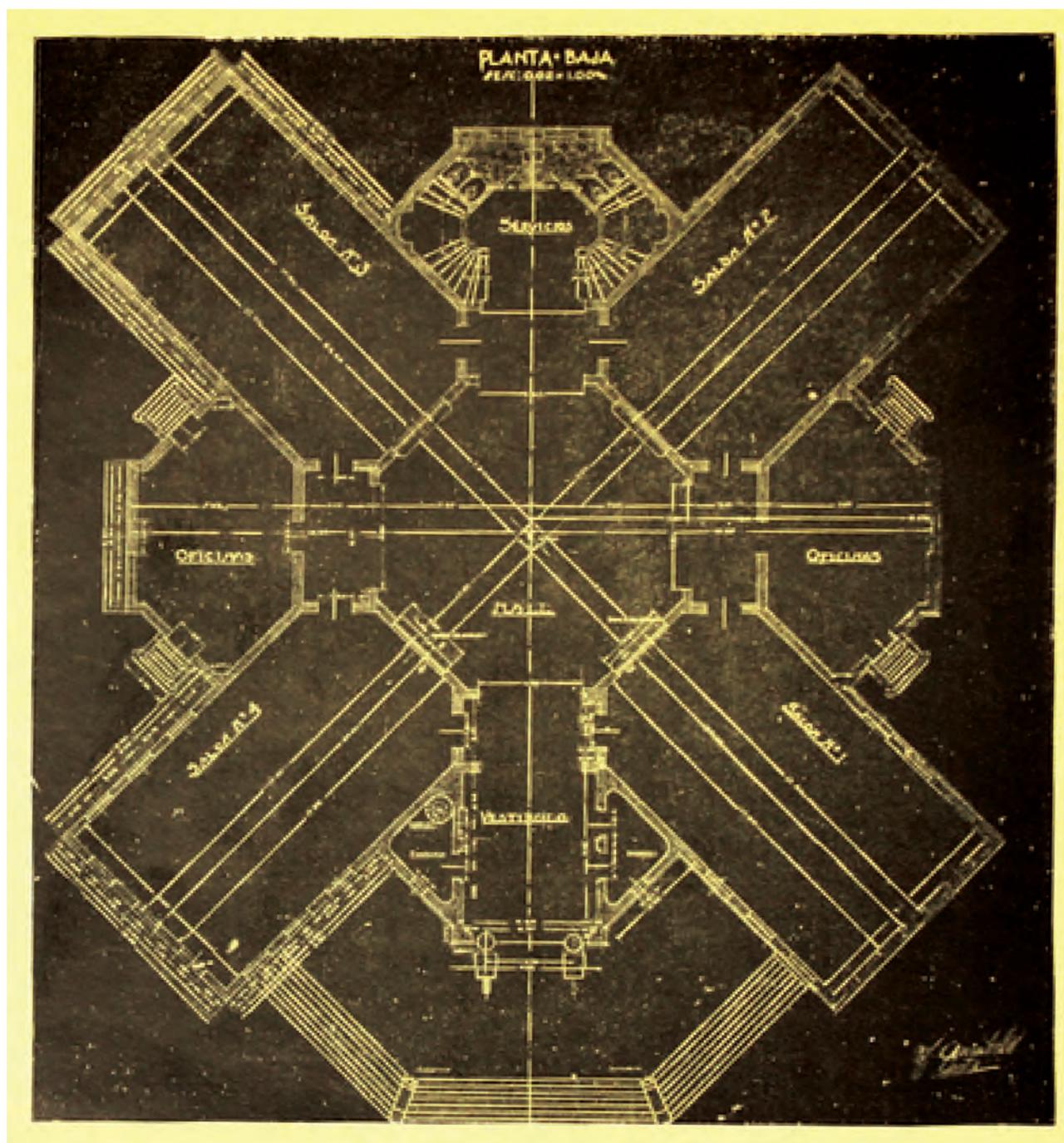


Figura 2.
Manuel Amábilis.
Pabellón de México en Sevilla (planta), 1927.
Fuente: Manuel Amábilis. *El pabellón de México en la
Exposición Iberoamericana de Sevilla*. México: Talleres
Gráficos de la Nación, 1929.

Fiesta de la Raza, convocado por la Real Academia de San Fernando de Madrid en 1927. Es importante destacar que, en este libro, Víctor M. Reyes escribió el capítulo correspondiente a la pintura, lo cual confirma el trabajo conjunto de ambos en momentos anteriores a la construcción del pabellón, tal como lo había manifestado el mismo Amábilis en la cita con la que se inicia este capítulo.

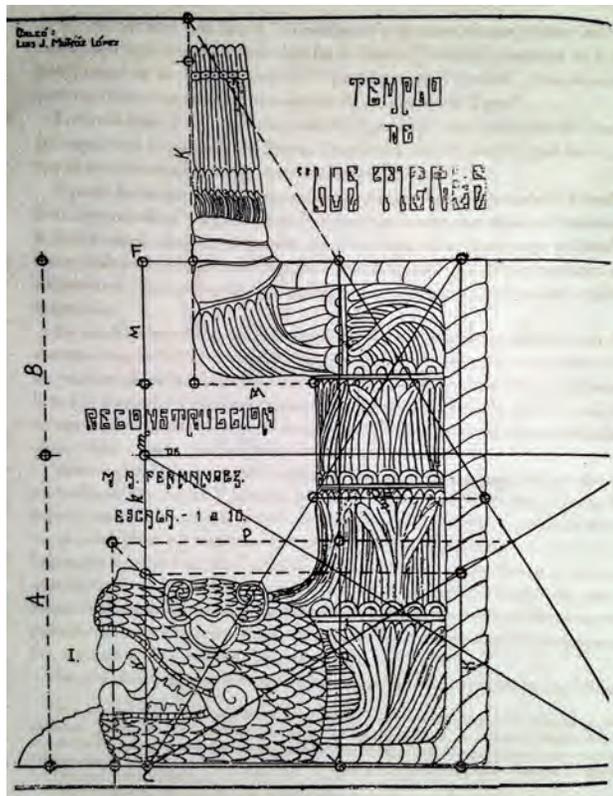
Por su parte, Víctor M. Reyes formó parte del equipo de Miguel Ángel Fernández en la expedición realizada a Chichén Itzá entre 1922 y 1924, siendo ésta una de las principales experiencias formativas del pintor, de la cual obtuvo gran parte de los repertorios visuales que recuperó en su obra plástica posterior, incluyendo la del pabellón. De esta excursión y su impronta en las escenas y motivos que Víctor M. Reyes pintó en los murales de la cubierta de la escalera, se hablará con mayor detalle en el siguiente capítulo. Por el momento, la referencia sirve para resaltar que el trabajo de Fernández en las ruinas no sólo fue retomado como punto de partida por el pintor en sus producciones futuras, sino también por el mismo Amábilis, quien años más tarde incluyó entre las ilustraciones de su libro *Los Atlantes en Yucatán* (1963) un dibujo del pintor poblano, realizado hacia 1925 y en el cual se observa la reconstrucción que hizo de una de las columnas del Templo de los Tigres (actualmente denominado Templo Superior de los Jaguares), uno de los edificios constitutivos del Juego de Pelota de Chichén Itzá (fig. 3).

Hacia 1924, Amábilis, Reyes y Tommasi colaboraron juntos en un taller artístico que denominaron “Estudios Nicté-Há” y que fundaron con el fin de estudiar el arte maya y “crear un arte nuevo”.⁴⁵ En la nota periodística que refiere este dato, se menciona como parte del estudio a Amábilis, a Tommasi y a “dos pintores”, sin incluir específicamente el nombre de Reyes; sin embargo, al encontrar entre los dibujos del pintor, un diseño para el letrero de este taller (figs. 4 y 5), pude confirmar que él era uno de los dos pintores a los que se refiere la nota.

Lo anterior muestra que fue en el entorno escolar donde los tres artistas se reunieron por primera vez, al tiempo que desarrollaron y maduraron algunas de sus propuestas arquitectónicas y plásticas, que años más tarde recuperaron en su trabajo en el pabellón. Este ambiente común, en el que seguramente ya se habían estrechado lazos de amistad, la afinidad de intereses y el conocimiento que tanto Víctor M. Reyes como Leopoldo Tomassi poseían de los antiguos monumentos mayas, producto de la observación directa de sus motivos, fue lo que indudablemente motivó a Manuel Amábilis a proponerlos para que se encargaran de la ornamentación pictórica y escultórica del pabellón.

⁴⁵ Hernando de Cocom, “Las artes plásticas en Yucatán. La escultura II” en *La Revista de Yucatán*, 21 de diciembre de 1924, 2.

Figura 3.
Templo de “Los Tigres” Reconstrucción de M.A. Fernández.
Publicado en: Manuel Amábilis, *Los Atlantes en Yucatán* (México: Orion, 1963).



Figuras 4 y 5. Víctor M. Reyes. Diseño para letrero (Estudios Nicté-Ha). Acuarela sobre papel. 2 x 12.6 cm. y 1.8 x 12.7 cm. Colección particular.

RUMBO A SEVILLA

El 12 de octubre de 1927, Manuel Amábilis dirigió una carta a Enrique Narváez, Agregado Comercial de la Legación de México en España, en la cual le señaló algunos de los puntos que era indispensable tener en consideración al momento de realizar el contrato con la empresa constructora que se elegiría para llevar a cabo la edificación del pabellón. Para el arquitecto, el principal se refería a la obligación, por parte de la compañía contratante, de aceptar los servicios profesionales de Leopoldo Tommasi y Víctor M. Reyes. Amábilis lo expresó de la siguiente manera:

Y a reserva de hablar con Ud. detenidamente acerca de este punto, me permito manifestarle, que la Secretaría de Industria, atendiendo las razones que le expuse, aceptó como indispensable la intervención de estos dos artistas, pues es la única manera de lograr que nuestro Pabellón luzca nuestros estilos nacionales en toda su pureza. Es necesario que el Escultor y el Pintor mencionados, se encarguen de ejecutar todos los originales o modelos de los ornamentos y pinturas y que dirijan los trabajos de los obreros que los van a ejecutar.⁴⁶

El arquitecto llegó a Sevilla el 22 del mismo mes para encargarse de la dirección de las obras del pabellón y el 31 se firmó el contrato⁴⁷ con la Compañía Casso Ingenieros, que fue la seleccionada para la ejecución de las obras. En este documento, se incluyó casi de manera textual lo que Amábilis expresó a Narváez en su carta respecto a la participación de Reyes y Tommasi. Se acordó además que su salario sería cubierto por el contratista y acordado con ambos de manera justa y equitativa.⁴⁸

En estos momentos Leopoldo Tommasi residía en la Ciudad de México, mientras que Víctor M. Reyes se encontraba en París, a donde llegó en enero de 1927 para tomar clases en la *École Nationale*

⁴⁶ Manuel Amábilis. Carta en hoja membretada dirigida a Enrique Narváez, Agregado Comercial de México en la Legación Mexicana. Madrid, 12 de octubre de 1927. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 525, folio 235.

⁴⁷ El contrato fue firmado por Pablo Campos Ortiz, Encargado de Negocios “ad interim” de México; por Enrique Narváez, Agregado Comercial de la Legación de México en España; asesorados por Manuel Amábilis, en su calidad de arquitecto director, así como por Rafael de Casso y Romero, en representación de la compañía contratada. El original de este contrato puede consultarse en el Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente IV-295-1 (II), folios 289-326.

⁴⁸ Sin autor. Contrato privado para la construcción del pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Sevilla, 31 de octubre de 1927. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Expediente IV-295-1 (II), folios 292 y 293.

des Arts Décoratifs.⁴⁹ Amábilis afirmaba que la presencia de Tommasi se requería con mayor urgencia que la de Reyes, por lo que el escultor debía partir a Sevilla “tan pronto como se celebre contrato, pues desde el inicio de las obras se necesitan sus servicios”,⁵⁰ a diferencia del pintor que, además de estar “a solo dos días de Sevilla [...], sus trabajos son menos largos que los de Tommasi y su ejecución forma parte de las últimas obras de edificación”.⁵¹

Las obras preliminares de construcción empezaron el 2 de noviembre de 1927, según lo comunicó Amábilis en una carta al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria de México. Para entonces aún no llegaban a Sevilla el pintor y escultor, ante lo cual el arquitecto manifestó que “para que los trabajos del Sr. Tommasi estén listos en tiempo oportuno, es preciso que salga de México en el mes de diciembre; a este respecto, escribo ampliamente al Sr. Tommasi”.⁵²

Los artistas llegaron en enero de 1928, Tommasi el día 2 y Reyes el 9. Al respecto el arquitecto afirmó que “está ya completo el personal técnico que ejecutará las obras de nuestro pabellón y con este motivo hemos emprendido nuestras diversas actividades y las estamos desarrollando conjuntamente [...]”.⁵³

Es importante destacar que el 17 de septiembre de 1927, más de un mes antes de la firma del contrato con Casso Ingenieros, Manuel Amábilis dirigió una nota al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, solicitando que “en el contrato de construcción que se celebre, se estipulará esta mi condición de Director Técnico de las Obras, con todas mis atribuciones, a fin de que el Contratista se obligue a ejecutar los trabajos bajo mi Dirección”,⁵⁴ lo cual efectivamente fue asentado en el documento. Quedaron así definidas las actividades y el sitio que cada uno ocuparía en

49 En el archivo personal de Víctor M. Reyes, resguardado por la familia Reyes Luján, se encuentran dos documentos que dan cuenta de que en enero de 1927, el pintor se encontraba en París solicitando su admisión a la Escuela de Artes Decorativas. El primero es una carta dirigida por el pintor a Alfonso Reyes, Ministro de México en Francia, en la cual le solicita una carta de presentación firmada por él, requisito necesario para poder participar en el concurso de admisión de la escuela parisina. El otro documento es la carta, firmada por Alfonso Reyes y dirigida al director de la Escuela de Artes Decorativas presentando a Reyes.

50 Manuel Amábilis. Nota dirigida al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo. México, 14 de septiembre de 1927. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 525, folio 124.

51 Manuel Amábilis. Carta dirigida al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 6 de noviembre de 1927. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 526, folio 180.

52 Manuel Amábilis. Carta dirigida al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 6 de noviembre de 1927. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 526, folio 180.

53 Manuel Amábilis. Carta dirigida al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 12 de enero de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 528, folio 29.

54 Manuel Amábilis. Carta dirigida al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. México, 14 de septiembre de 1927. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 525, folio 123.

el trabajo del pabellón, el arquitecto como director y el pintor y escultor como colaboradores ligados a esa dirección, en su calidad de subcontratados por la empresa constructora. Esto manifiesta la formación del arquitecto y su noción sobre el papel que él mismo debía desempeñar dentro del trabajo de construcción del edificio, reservándose la prerrogativa de supervisar la actividad de los involucrados para garantizar que se construyera tal y como él lo había proyectado, logrando la coherencia y unidad que él concibió como su esencia. El arquitecto quedó como el jefe de los ornamentistas y como el responsable de la obra ante el gobierno, lo cual era consecuente con la formación que recibió en París y con el proceso de producción de los espacios impulsado desde el siglo XIX por el modelo *beaux arts* y retomado por la *École Spéciale*, según el cual “el arquitecto era el que dominaba el ‘arte de la composición’, esa era la cualidad que lo distinguía del constructor y del decorador”.⁵⁵

Tener en consideración lo anterior, es fundamental para comprender las relaciones generadas en el marco del trabajo conjunto de los artífices y la forma en que determinaron el proceso creativo. Como parte de su función directiva, el arquitecto era quien daba cuenta a las autoridades mexicanas de los avances en la construcción. Para ello enviaba informes, primero semanales y después mensuales, en los cuales no sólo refería los adelantos técnicos, sino también aquellos relacionados con la ornamentación del edificio. Estos reportes, en conjunto con los informes oficiales que los diplomáticos de la Legación Mexicana enviaban a la Secretaría de Industria en México, brindan información valiosa sobre el avance de la edificación, los tiempos de producción y la manera en que se iba desarrollando el trabajo de los artistas. Estos datos son sustanciales para el conocimiento del proceso creativo de la obra que aquí se estudia.

⁵⁵ José Manuel Prieto González, “Enseñanza de la arquitectura y Globalización anticipada”, 51

BITÁCORA

El 14 de febrero de 1928 Enrique Narváez, Agregado Comercial de México en España, dirigió a la Secretaría de Industria un informe de su visita a Sevilla durante el mes de enero. En este documento señala que para estos momentos “la labor preparatoria de la decoración se halla en pleno desarrollo”. Sobre la ornamentación pictórica señaló que el pintor tenía “ya numerosos bosquejos de composiciones adecuadas, algunos de ellos verdaderamente hermosos por su símbolo y colorido, como son los de las columnas y cerramiento del hall”.⁵⁶ Con esto último, el Agregado Comercial se refería al emplomado o vidriera que se colocaría en la parte central de la cubierta del salón distribuidor principal o *Hall*, como lo llamaban en la época. Una comunicación enviada por Amábilis a la misma Secretaría cuatro días después, brinda detalles más específicos de las composiciones que ya habían sido producidas por el pintor: “la decoración de los grandes arcos del Hall y algunos dibujos para los emplomados, así como la cancela de la entrada principal y el balcón del Hall”.⁵⁷

Del conjunto del pabellón, Víctor M. Reyes realizó, además de los trabajos antes mencionados —entre los que se incluyen diseños para herrería—, los frisos del vestíbulo y la ornamentación interior de los salones de exposición, consistente en frisos con los escudos de los estados de la República. Además, realizó los ocho *panneaux*, colocados en las enjutas de los arcos de la planta alta. En ellos representó tipos populares como *Las yucatecas*, *Las tehuanas* y *Charro mexicano y china poblana*, en conjunto con trabajos y labores cotidianas como *Los mineros*, *Los agricultores*, *Los alfareros*, *Los tejedores* y *Los vendedores de flores*. Además de lo anterior, realizó la ornamentación pictórica de la cubierta del cubo de la escalera, que es el tema principal de este ensayo.

Los reportes mensuales enviados por Amábilis, indican que el trabajo del pintor se desarrolló con normalidad, teniendo rápidos avances. Para el 7 de abril, se encontraba aún realizando los diseños para los emplomados de los vitrales y los bocetos para los *panneaux*.⁵⁸ Su obra era admirada y elogiada por las autoridades mexicanas, quienes se mostraban satisfechas con su labor y avance, según lo indica Enrique Narváez en el informe enviado ese mismo mes a la Secretaría de Industria: “Cada vez

⁵⁶ Enrique Narváez. Informe del viaje de inspección que realizó a Sevilla, dirigido al Jefe del Departamento de Comercio de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Madrid, 14 de febrero de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 528, folio 244.

⁵⁷ Manuel Amábilis. Carta dirigida al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 18 de febrero de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 528, folio 321.

⁵⁸ Manuel Amábilis. Informe mensual correspondiente a marzo de 1928 dirigido al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 7 de abril de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 529, folio 221.

y a medida que avanza en su labor el artista Reyes, voy adquiriendo mayor convencimiento de que el decorado pictórico influirá grandemente en el éxito y lucimiento de nuestro Pabellón”.⁵⁹

Otro reporte enviado por Amábilis el 10 de mayo de 1928, indica que para esa fecha el pintor aún no había empezado a pintar sobre los muros, pero había terminado todos sus bocetos, “que ha ejecutado de acuerdo conmigo, con excepción de los bocetos de la decoración de la escalera principal que aún no termina”.⁶⁰

En la colección de la familia Reyes Luján se conservan varios de los estudios preparatorios que se mencionan en los documentos antes citados y que el artista realizó, seguramente durante todo el mes de mayo, para la cubierta de la escalera. Estos dibujos muestran las distintas etapas en las que el pintor resolvió la composición de los murales, la distribución de las escenas y su colorido. Se advierte que, en una primera etapa, por medio de un dibujo a manera de esquema general, Reyes resolvió la división del espacio arquitectónico para colocar las escenas, las distribuyó y resolvió la mayor parte de la composición de cada una de ellas. En este primer ejercicio se aprecia la importancia de herramientas plásticas como una cuadrícula, que le ayudó a distribuir los personajes en el espacio. En una segunda etapa, el pintor trabajó las diferentes secciones de la cubierta a partir de dibujos específicos de cada una de ellas, en estos estudios –en los que también se aprecia el uso de la geometría, evidente en trazos de compás–, dio mayor importancia a las líneas de contorno, que delimitan claramente los personajes y permiten apreciar ya concluidas las composiciones de cada una de las escenas. Posteriormente trabajó personajes y fragmentos específicos de algunas escenas, ensayando gestos, posturas corporales y detalles de objetos, para finalmente experimentar con el colorido en dibujos en los que dio mayor importancia a los volúmenes y al manejo de las sombras y la luz por medio del color. De esta manera, fue de lo general a lo particular.

Antes de analizar los estudios preparatorios y mostrar el repertorio iconográfico de las pinturas, es necesario conocer el espacio arquitectónico donde se encontraban ubicadas y con el que dialogaron; para ello procederé a realizar una descripción del edificio en general, así como del cubo de la escalera, lugar específico donde se realizaron las pinturas.

⁵⁹ Enrique Narváez. Informe del viaje de inspección que realizó a Sevilla, dirigido al Jefe del Departamento de Comercio de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Madrid, 12 de abril de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 529, folio 302.

⁶⁰ Manuel Amábilis. Informe mensual correspondiente a abril de 1928 dirigido al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 10 de mayo de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 530, folio 219.

Amábilis aplicó a sus estudios sobre los monumentos prehispánicos las nociones de la geometría, que en su opinión debía ser una herramienta indispensable para los estudios de la arquitectura indígena. Este concepto lo trasladó a la construcción del pabellón, que es un edificio simétrico con planta radial en forma de X (fig. 6), que colindaba al norte con la Plaza de América y con el pabellón de Brasil, al sur con la Avenida Villa Eugenia, al este con la Venta de Eritaña y al oeste (donde se dispuso la entrada principal) con la Plaza de México. Se trata de una construcción que, “de acuerdo con la forma radial de las plantas, [...] consta de cuatro fachadas simétricas [...] y en la fachada posterior se acusa el cubo de la Escalera Principal”.⁶¹ Las escaleras se encuentran en la parte posterior, formando un eje de simetría con la fachada principal.

De acuerdo con el programa arquitectónico establecido en la convocatoria para la construcción del pabellón, el edificio constaba de un sótano, dos plantas y cuatro miradores. En el sótano se instalaron las habitaciones del conserje y las bodegas. La planta baja tenía un vestíbulo de planta rectangular en el cual se ubicaban los servicios de portería e informes, así como los accesos para subir a los miradores; un salón distribuidor central de forma octagonal del que irradiaban los cuatro salones de exposición y que era el núcleo de todo el conjunto, en los laterales de este espacio dos oficinas para las distintas comisiones, con acceso directo a los jardines y los sanitarios para damas y caballeros ubicados al fondo del edificio, debajo de la escalera. La cubierta del salón distribuidor está sostenida por cuatro arcos toltecas apoyados en ocho columnas, en cuyas enjutas se podían apreciar *panneaux* ornamentales. La iluminación de este espacio era cenital (fig. 7). La planta alta disponía de cuatro salones de exposición colocados también de manera radial, de una galería para oficinas y de dos terrazas en los laterales.

En el envoltorio, Amábilis acusó la solución radial de la planta. Todas las fachadas son simétricas, las laterales son iguales y en la posterior se revela el cubo de la escalera principal. Al edificio se ingresa por un acceso central, en cuyo dintel se leía el lema de la Universidad Nacional de México: “Por mi raza hablará el espíritu”, y que está flanqueado por dos columnas en forma de serpiente (inspiradas en las columnas del Templo Superior de los Jaguares, edificio constitutivo del Juego de Pelota de Chichén Itzá), que sostienen el arquitrabe y el friso en el que se aprecia tanto el escudo nacional rodeado por un motivo tomado de la fachada oriental del anexo al edificio de *Las Monjas* de Chichén Itzá, como el nombre de MEXICO. Este conjunto está rematado por un ático en el que se inscribió un relieve que

⁶¹ Manuel Amábilis, *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929) 35.



Figura 7.
Juan José Serrano Gómez (1888-1969). Pabellón de México en Sevilla. Interior, ca. 1929. Reproducción fotográfica. Fototeca Municipal de Sevilla.

frente a la fachada principal había dos estelas con influencia maya, la del lado izquierdo representaba *El Trabajo* y la del derecho *La Espiritualidad*.

La ornamentación de las fachadas está concentrada en la planta alta, en la que además del conjunto central de la fachada principal que se acaba de referir, se emplearon relieves en forma de junquillos atados, inspirados en la zona arqueológica de Sayil. La planta baja es sobria, con paramentos lisos, ornamentados solamente con una moldura de piedra que remarca los contornos de los vanos (fig. 9).

Después de esta descripción general del edificio, es oportuno hablar del lugar específico donde se ubicaban las pinturas de Reyes, tema de esta investigación. El cubo de la escalera es de planta octagonal; la escalera principal es de seis tramos y cuatro descansos, con dos arranques de un cuarto de vuelta (uno del lado norte y otro del sur) y peldaños compensados o en abanico.

El trazado del cubo fue subrayado por el mismo Amábilis, quien satisfecho de la belleza de sus formas, señaló que: “en la realización del proyecto, hago especial mención de la construcción del pequeño Hall de la escalera principal, porque ha resultado verdaderamente bello por sus proporciones generales y por la de los grandes frisos inclinados que, formando una especie de bóveda de aristas rectas, al recibir las pinturas del Sr. Reyes, semejará una grande y preciosa jícara de Michoacán cubriendo dicho Hall”.⁶³ De esta afirmación es importante destacar dos aspectos: en primer lugar, el hecho de que fue el arquitecto quien determinó el sitio donde debían colocarse las pinturas murales (los frisos inclinados), lo cual delimitó el tamaño y la extensión de la ornamentación pictórica a una sección definida,⁶⁴ aunque no dictó el programa iconográfico, en el cual concedió cierta libertad a Reyes; y en segundo lugar, el reconocimiento que hace del carácter popular que las pinturas aportarían a un edificio clásico⁶⁵ y revestido por formas provenientes del mundo prehispánico.

Víctor M. Reyes, en el capítulo sobre pintura que escribió para el libro *La arquitectura precolombina*, autoría de Amábilis, reconoció la importancia de la geometría tanto para la arquitectura como para la pintura:

⁶³ Manuel Amábilis. Informe mensual correspondiente a mayo de 1928 dirigido al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 4 de junio de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 531, folio 29.

⁶⁴ Esto se confirma en un plano de corte transversal del pabellón, resguardado en el Archivo Municipal de Sevilla, donde se observa que el arquitecto dibujó las zonas donde debían colocarse los *panneaux* de las enjutas de los arcos y delimitó el tamaño de estas ornamentaciones en el espacio arquitectónico.

⁶⁵ El carácter clásico de este edificio se explica por la formación de Amábilis en la *École Spéciale d'Architecture* en el momento en que ésta atravesaba su etapa más clasicista durante la dirección de Gaston Trélat. Durante esta época se consideró a la escuela como un establecimiento que consagraba el regreso “de las fuerzas radicalmente opuestas a la modernidad”. Véase: José Manuel Prieto González, “Aprendiendo a ser arquitectos”, nota 188, 520. Además, el propio Amábilis se consideraba a sí mismo como un “tradicionalista”, noción que expresó en noviembre de 1933 en una conferencia dictada en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, en la cual criticó al funcionalismo, censuró a Le Corbusier y defendió el ideal clásico de belleza. Véase: Manuel Amábilis, sin título, en *Pláticas sobre arquitectura* (México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933) 4-9.



Figura 8.

Fotógrafo no identificado. Pabellón de México en Sevilla. Fachada principal, *ca.* 1929.
Reproducción fotográfica. Fototeca de la Dirección General del Acervo Histórico
Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, caja 1, s. 434. t

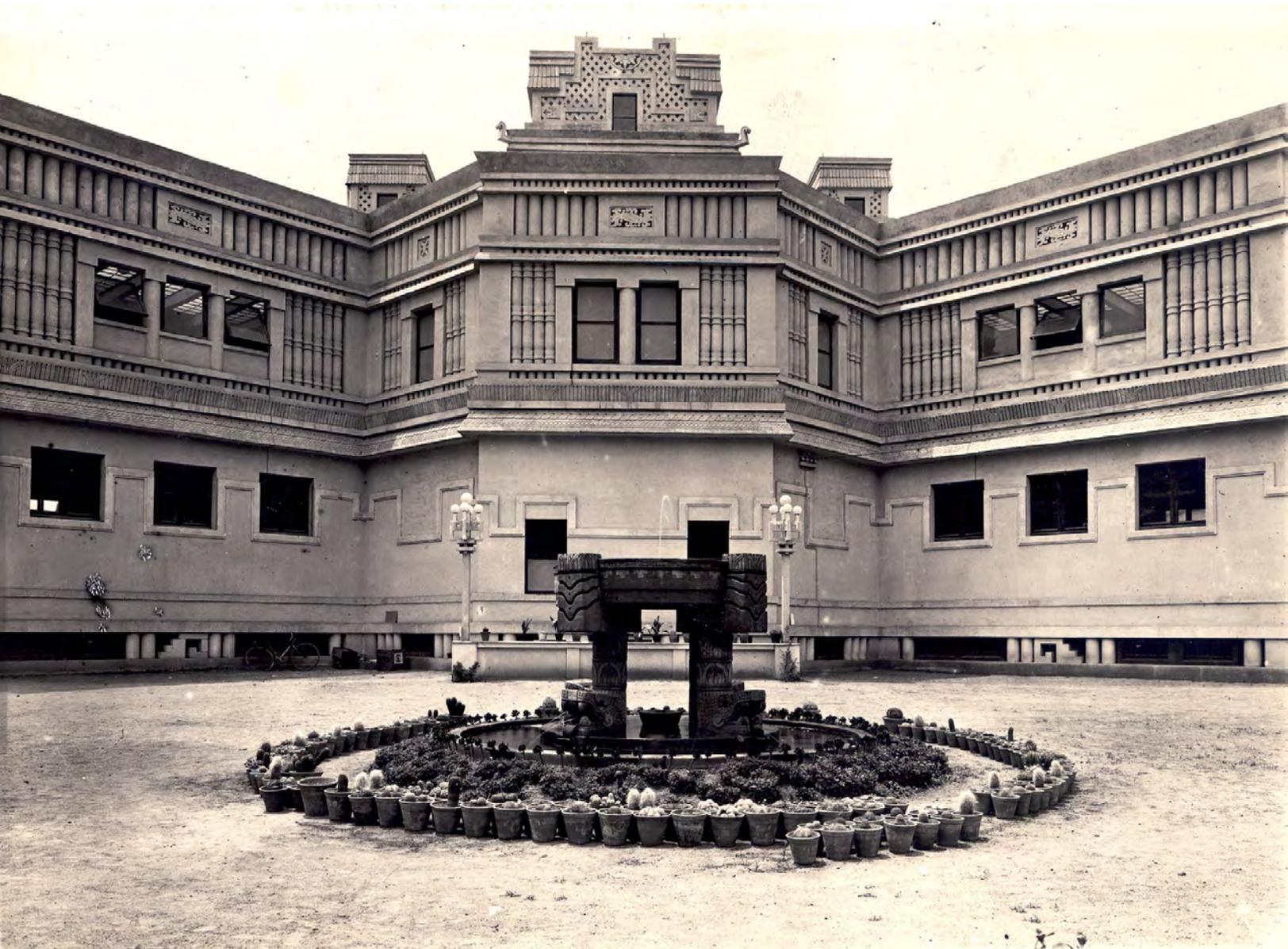


Figura 9.
Fotógrafo no identificado. Pabellón de México en Sevilla. Fachada posterior, *ca.*
1929. Reproducción fotográfica. Fototeca de la Dirección General del Acervo
Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, caja 1, s. 337.

Pero es indudable que el concepto del Arquitecto Tolteca influyó poderosamente en el Pintor Tolteca; ya que la base de la educación artística del primero fueron los profundos conocimientos de geometría, y lo demuestra la estructura o trazado regulador que genera la composición de las pinturas murales y la del “Vaso de Cámara” [vaso de cerámica que se decoraba con pinturas], en el que se ha usado la forma piramidal, con ejes simétricos por mitad, y ‘sección de oro’; es decir, los mismos principios básicos de la Arquitectura.⁶⁶

De esta manera, Víctor M. Reyes estudió el espacio que sería el soporte de sus pinturas y empleó la geometría como herramienta para poder dividirlo y ubicar las escenas. Los estudios que realizó el pintor, primero del espacio y después de las composiciones de las pinturas en particular, pueden apreciarse a través de sus múltiples bocetos, que permiten comprender el proceso de creación. De ellos se hablará a continuación.

Ya se ha mencionado que el primer paso de Reyes en la composición de sus pinturas fue la división del espacio y la distribución de las escenas y personajes en él. Para ello, realizó un dibujo a lápiz de mediano formato, en el cual segmentó el espacio para disponer los conjuntos y realizó un estudio general de la disposición de las escenas (fig. 10), incluyendo el cielo raso representado en la cubierta. En esta pieza esbozó la composición de la mayoría de las imágenes, aunque algunas de ellas aún no están definidas. La división del espacio pictórico propuesta por el pintor, responde a la forma del espacio arquitectónico en el que quedarían inscritas las composiciones, generándose un vínculo entre pintura y arquitectura. De esta manera, haciendo uso de la geometría, Reyes seccionó los grandes frisos inclinados de los que Amábilis hablaba, en trapecios de distintas anchuras en los cuales ordenó las representaciones. A su vez, dividió cada uno de estos trapecios por medio de una greca horizontal que le permitió representar figuras en la parte superior e inferior.

El dibujo es esquemático, duro, con trazos fuertes y algunos remarcados, el pintor delineó de manera general los personajes y objetos de las escenas que ya están resueltas y esbozó las primeras ideas acerca de aquellas que aún no se encuentran definidas, mismas que están trazadas de manera más suave. En esto radica la importancia de este boceto, en la aproximación que brinda a la intimidad del artista y a sus ideas preliminares sobre la obra. También permite conocer su forma de trabajo, pues revela el uso de una cuadrícula para dividir el espacio y distribuir los personajes, a la manera académica.

⁶⁶ Víctor M. Reyes, “Pintura” en *La arquitectura precolombina en México*, Manuel Amábilis (México: Orión, 1956) 151.

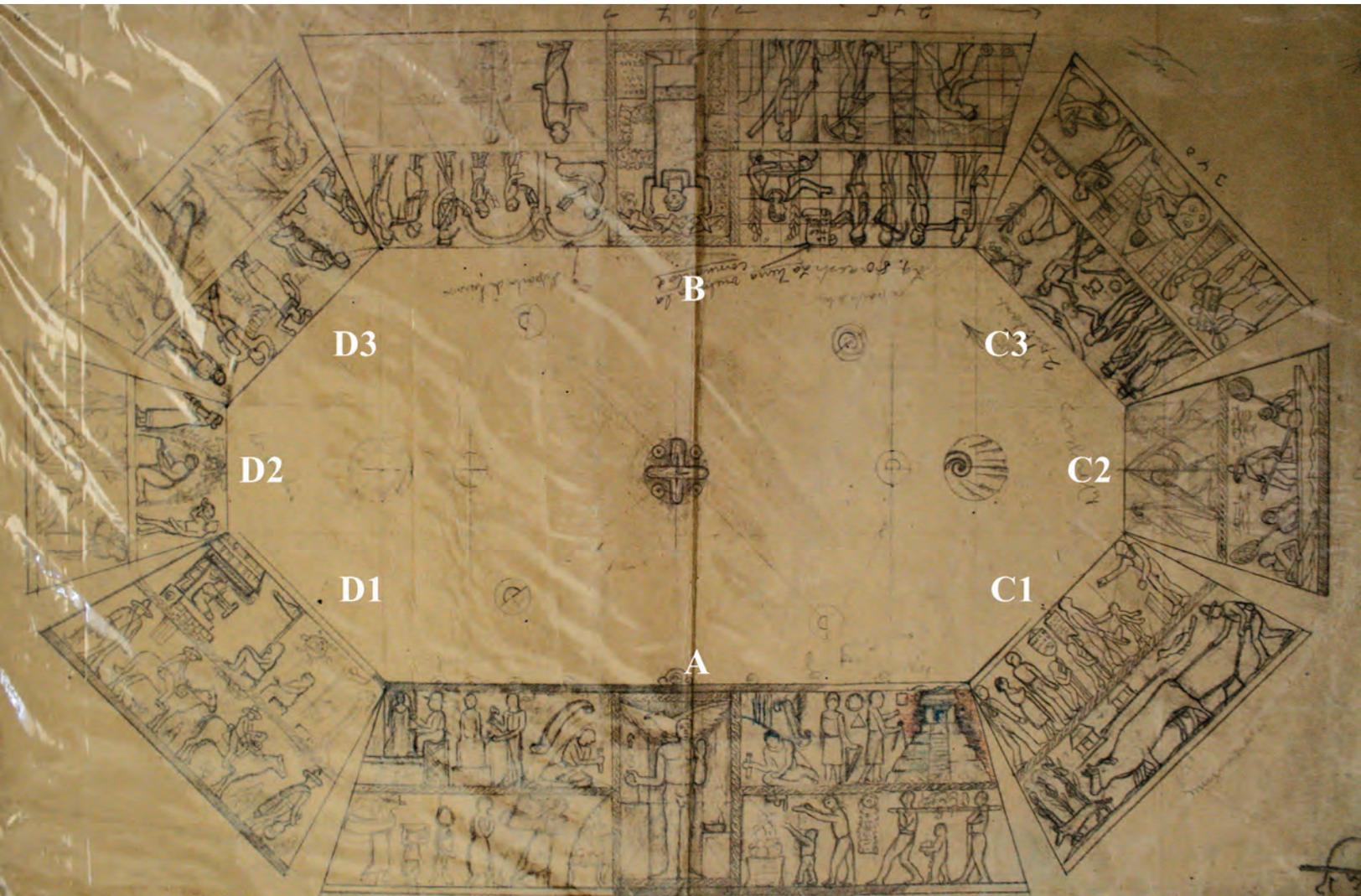


Figura 10.

Víctor M. Reyes. Estudio preparatorio para los murales de la cubierta de la escalera, 1928. Lápiz sobre papel. 33.5 x 48 cm. Colección particular. Fotografía: Huematzin Reyes.

Esta formación también queda en evidencia en sus consideraciones sobre la simetría y la “sección de oro”, expresadas en la cita del libro *La arquitectura precolombina* que se refirió anteriormente.

Es importante notar que Reyes trabajó este boceto tomando en cuenta la posición del espectador colocado en el extremo derecho del descanso principal de la escalera, indicación que el pintor señala con la representación en el ángulo inferior derecho, de una figura humana que observa los murales. Desde esta posición, el observador tenía una vista panorámica de la totalidad de las escenas. Al frente tenía el muro oeste (señalado en la figura 10 con la letra A) con la representación de la figura masculina, colocado en la parte superior del acceso a la planta alta y a sus espaldas el muro este, con la

representación de la figura femenina (B). En este último, la escena correspondiente a *Las manufacturas*, aún no está resuelta. A la derecha del observador se encontraba el muro norte, compuesto por tres frisos que he marcado como C1, C2 y C3. La escena de la parte superior del friso C2, correspondiente a *La Universidad* no está aún finalizada. Por último, a la izquierda del espectador, se encontraba el muro sur con los frisos D1, D2 y D3, de los cuales la escena de la parte inferior del D3, correspondiente a *La forja y Los tejidos*, todavía no está concluida.

Un aspecto interesante de este estudio preparatorio es el hecho de que contiene anotaciones del pintor, que marcan no sólo algunos datos técnicos, como cotas con las medidas de los frisos, sino también la división temática de las escenas y algunos aspectos sobre el contenido de las mismas. A través de estas anotaciones podemos conocer cuál fue su primera idea en cuanto a la distribución de los temas. Es así que en la zona del friso C2, escribió “Mujeres”, tema que probablemente iba a representar en lugar de *La Universidad*. En el friso C3 escribió “Solidaridad”, que coincide con la escena de la parte superior de éste, que es *La unión de los trabajadores del campo y de la ciudad*. Sobre el friso D2 escribió “Los artistas”, que corresponde a las escenas de *La música y La danza* ubicadas en la parte superior del friso D2 y D3, respectivamente. Esta idea sufrirá una modificación posterior, pues como se verá más adelante, en las escenas finales se agrupó bajo el nombre de “Los Artistas” al pintor y escultor representados en el muro oeste (A), a la izquierda de la figura masculina, en la parte superior.

En el muro este (B), a la derecha de la figura femenina, el pintor escribió una frase: “La tierra vuelve a la comunidad” y enseguida dibujó una flecha, que señala el lugar en el que debía colocarse la inscripción: una cartela ubicada entre la figura que se encuentra sentada y las que están de pie en la escena correspondiente a *La repartición de los ejidos*. Esto evidencia que el pintor consideró esta frase como importante en la obra, puesto que la tuvo en mente desde el principio, señalando en uno de los primeros bocetos, la escena y el sitio preciso donde debía colocarse. Es importante tener esto en mente, porque después esta frase será motivo de controversia y ocasionará una modificación en los murales.

Después de este estudio general, Víctor M. Reyes realizó, en lápiz y tinta, dibujos individuales de los frisos de cada sección de la cubierta, en los cuales se aprecian la totalidad de las escenas ya concluidas. En ellos trabajó con mayor detalle la composición de cada una, lo que permite apreciar de manera más clara su ubicación y la secuencia de las representaciones. Además, estos ejercicios le permitieron tener una conciencia más específica de la forma en cómo dividiría cada zona del espacio arquitectónico y de cómo distribuiría los personajes y objetos de cada sección.

En el muro oeste, cuyo boceto he colocado aquí de la manera en que el espectador podía observarlo si se colocaba frente a él (fig. 11), se aprecian las siguientes escenas: En la parte superior, a la izquierda de la figura masculina están *El estadista* (que es la figura frontal que un pintor está representando y que corresponde al retrato de Felipe Carrillo Puerto), *Los artistas* (pintor y escultor), *Los legisladores*, uno de ellos colinda con la figura masculina del lado izquierdo y el otro inicia la secuencia de escenas del lado derecho de esta figura. Así, del lado derecho, después del legislador, se encuentran *Los constructores*. En la parte inferior, a la izquierda de la figura masculina se encuentran *Las vendedoras de flores* y a la derecha *Los vendedores de frutas*.

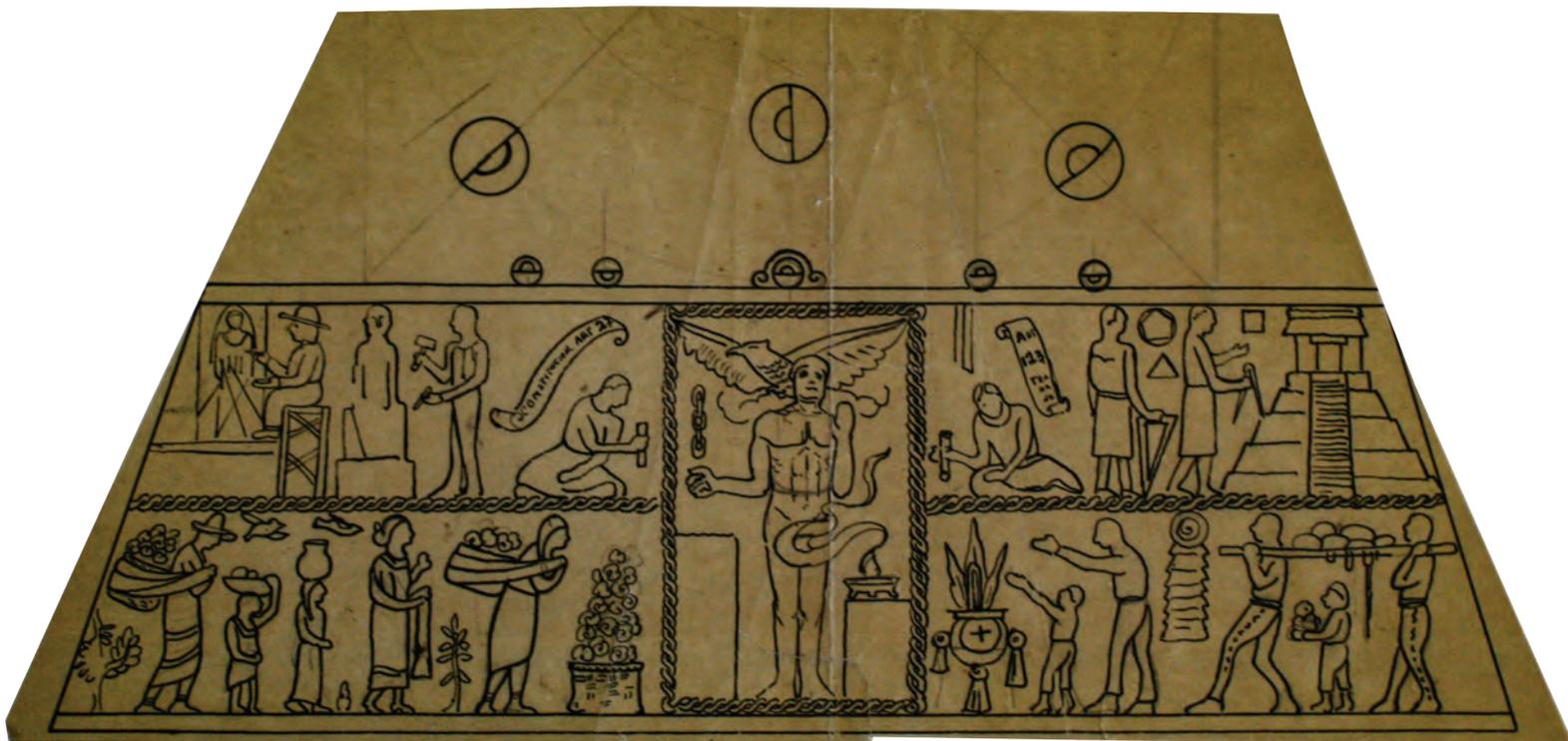


Figura 11.

Víctor M. Reyes. Estudio preparatorio para los murales de la cubierta de la escalera (Figura central masculina), 1928. Lápiz y tinta sobre papel. 12.5 x 26.5 cm. Colección particular.

En el muro este (fig.12), cuyo boceto he colocado también de la forma en que era visto por el espectador situado enfrente de él, se observan las escenas siguientes: En la parte superior, del lado izquierdo de la figura femenina estaba *La repartición de los ejidos* y del lado derecho *La cultura indígena*. En la parte inferior, del lado izquierdo se observa *Los mineros* y del lado derecho *Las manufacturas*.



Figura 12.

Víctor M. Reyes. Estudio preparatorio para los murales de la cubierta de la escalera (Figura central femenina), 1928. Lápiz y tinta sobre papel. 16.2 x 27 cm. Colección particular.

En el caso de los frisos del muro norte (fig. 13), las escenas eran: Friso C1: *Las organizaciones obreras* en la parte superior y *Los labradores* en la parte inferior. Friso C2: *La Universidad* en la parte superior y *Los pescadores*⁶⁷ en la parte inferior. Friso C3: *La unión de los trabajadores del campo y la ciudad* en la parte superior y *Los alfareros* en la parte inferior.

El dibujo correspondiente a los frisos del muro sur (fig. 14) muestra las escenas de esta zona: Friso D1: *El adivino* en la parte superior y *Los charros mexicanos* en la parte inferior. Friso D2: *La música* en la parte superior y *El mercado* en la inferior. Friso D3: En la parte superior estaba *La danza* y en la inferior *La forja* y *Los tejidos*.

En los dibujos se aprecia la intención de delimitar claramente los personajes y objetos por medio de líneas de contorno marcadas con tinta. El trazo infantilista cumple con su función de brindar suficiente información sobre las temáticas de las pinturas y sus protagonistas.

Una muestra más de la información que Reyes quería mostrar en estos dibujos, está en el hecho de que el pintor señaló las zonas en las que incluiría inscripciones, mismas que ampliarían la información sobre las imágenes. En el muro oeste, las indicó en las cartelas de los dos legisladores que flanquean la figura central masculina. En el muro este, indicó la leyenda que iría en la cartela junto a la figura sedente de la escena *La repartición de los ejidos* y que corresponde a la ya mencionada “La tierra vuelve a la comunidad”. Por último, en el muro norte, señaló la leyenda que iría colocada en el libro abierto de la composición *La Universidad*, en la parte superior del friso C2, así como inscripciones en los estandartes que portan los personajes de la escena *Las organizaciones obreras*, ubicada en la parte superior del friso C1. De estas inscripciones se hablará con mayor profundidad más adelante.

Posterior a estos estudios por secciones, el pintor realizó bocetos de personajes de algunas de las escenas, en los cuales ensayó detalles como las posturas corporales, la gestualidad y las particularidades de los objetos que los rodeaban. Ejemplos de ello son dos dibujos para los protagonistas de *La cultura indígena*, así como cuatro en los que figuró a los personajes constitutivos de la escena *Los charros mexicanos*. El primer par de obras, representa a una mujer que lee un libro y a dos niños, el niño escribe en una pizarra, mientras que la niña sostiene un libro (figs. 15 y 16). En los dibujos se revela un artista que se ejercita en la representación de la anatomía y la gestualidad, específicamente de las manos, con trazos ligados a la revaloración de las formas vinculadas al ámbito de lo popular, aspecto que es evidente tanto en los rasgos físicos de los personajes, como en sus peinados y vestimentas.

⁶⁷ Los nombres de las escenas se obtuvieron del libro Manuel Amábilis. *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929) 78. Amábilis omitió esta escena al momento de registrar la secuencia de las representaciones, por lo que tituló la imagen como *Los pescadores*, con base en el tema representado en ella.

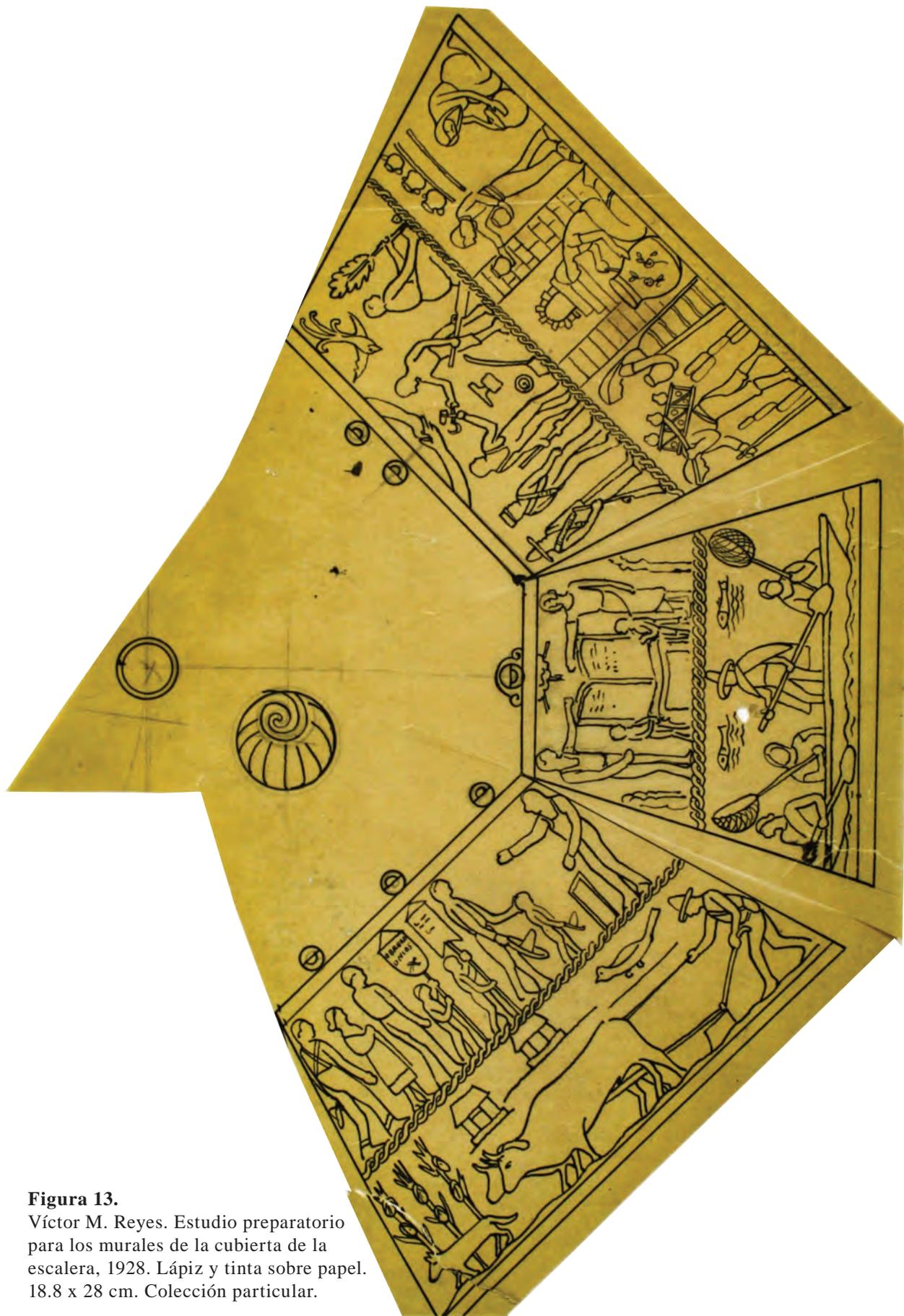


Figura 13.
Víctor M. Reyes. Estudio preparatorio
para los murales de la cubierta de la
escalera, 1928. Lápiz y tinta sobre papel.
18.8 x 28 cm. Colección particular.

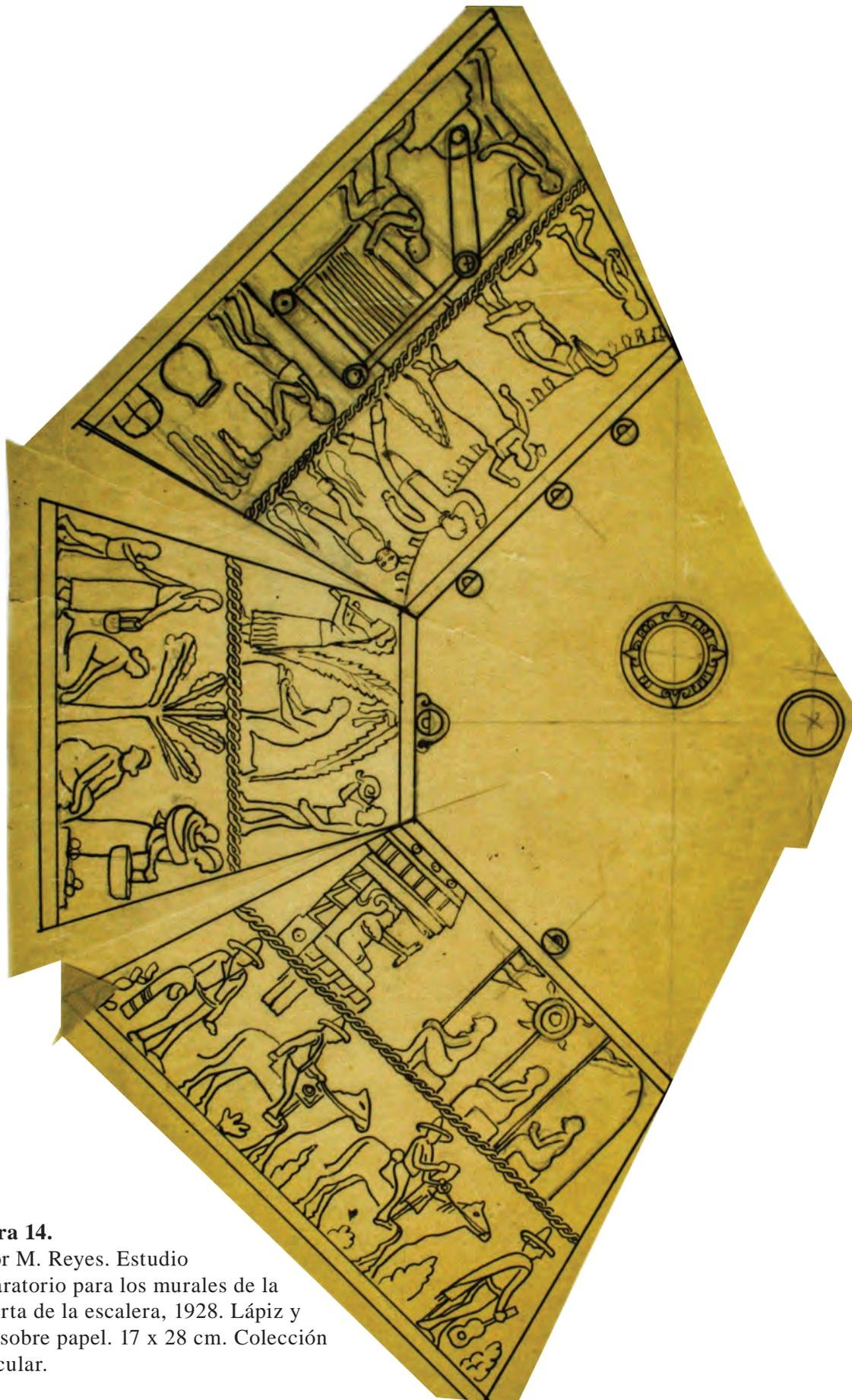
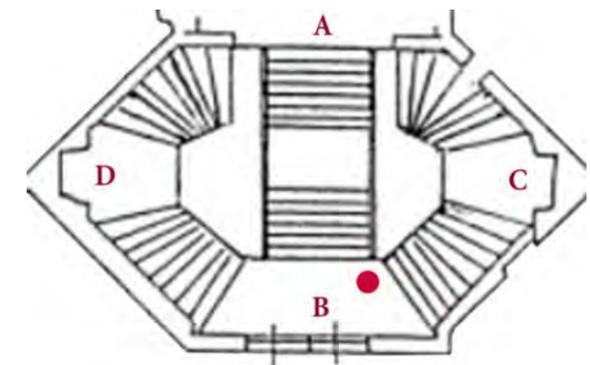
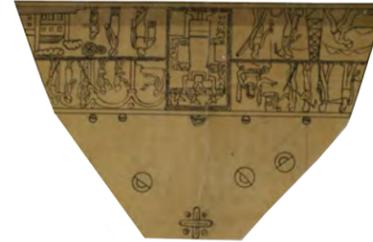


Figura 14.

Víctor M. Reyes. Estudio preparatorio para los murales de la cubierta de la escalera, 1928. Lápiz y tinta sobre papel. 17 x 28 cm. Colección particular.



Vista general de los murales de la cubierta de la escalera con la referencia a la posición del observador (punto rojo) colocado en el descanso principal de la escalera, teniendo enfrente el acceso a la planta alta. Desde esta posición el espectador tenía al frente el muro oeste (A), con la representación de la figura central masculina. A sus espaldas tenía el muro este (B), con la representación de la figura central femenina. A su derecha podía ver el muro norte (C) con las escenas de *La Universidad* y *Los pescadores* en el friso central. A su izquierda podía observar el muro sur (D) con las escenas de *La música* y *El mercado* en el friso central.

En cuanto a los dibujos particulares del tema *Los charros mexicanos*, el pintor trabajó en ellos los rostros, la postura corporal y los movimientos realizados por los personajes en distintas situaciones, ya sea montando un caballo (figs. 17 y 18) o de pie. Asimismo, estudió la vestimenta tradicional con la que figuró a sus charros (fig. 19). También, en uno de estos dibujos practicó la manera de representar ciertos detalles, como la anatomía del caballo y la posición adecuada de las manos de un jinete que sujeta sus riendas (fig. 20).



Figura 15.
Víctor M. Reyes. Mujer con libro (estudio preparatorio para la escena *La cultura indígena*), 1928. Lápiz sobre papel. 17.2 x 14.8 cm. Colección familia Reyes Luján.

Figura 16.
Víctor M. Reyes. Niños (estudio preparatorio para la escena *La cultura indígena*), 1928. Lápiz sobre papel. 15.4 x 17.4 cm. Colección familia Reyes Luján.



Estos dibujos realizados en lápiz y tinta son expresivos, en ellos se esbozan distintas gestualidades y se apuntan características físicas diferenciadas de los personajes, denotando la intención de brindar una personalidad específica a cada uno. Los trazos revelan un buen conocimiento de la anatomía de los equinos, del traje tradicional charro y de las actitudes de los personajes.

Los estudios de colorido probablemente se realizaron en varios momentos del proceso. En el dibujo general se muestran de manera incipiente algunas indicaciones de colores en la escena *Los constructores* del friso del muro oeste. Probablemente de manera paralela, el pintor realizó un dibujo de esta sección, en pequeño formato, en el cual esbozó los colores que emplearía (fig. 21), para



Figura 17.
 Víctor M. Reyes. Charro (estudio preparatorio para la escena *Los charros mexicanos*), 1928. Lápiz y tinta sobre papel. 24.2 x 15.3 cm.
 Colección particular.

ello utilizó la técnica de la acuarela. La obra está equilibrada con colores cálidos y fríos, se aprecia el uso de tonos pastel y se marcan las zonas de sombra por medio de una concentración de pigmento en las áreas que pretendía oscurecer.

La razón para pensar que este pequeño boceto se realizó al tiempo que el dibujo general, es que la escena representada es esquemática, las partes fundamentales están delineadas, pero no hay un trabajo de detalles en los rostros o vestimentas. Este modo de representación es similar a la factura de las escenas en el dibujo antes mencionado.



Figura 18.
V́ctor M. Reyes. Charro (estudio preparatorio para la escena *Los charros mexicanos*), 1928. Lápiz y tinta sobre papel. 22.4 x 14.2 cm. Colección particular.

Figura 19.
V́ctor M. Reyes. Charro (estudio preparatorio para la escena *Los charros mexicanos*), 1928. Lápiz y tinta sobre papel. 24.1 x 10.7 cm. Colección particular.



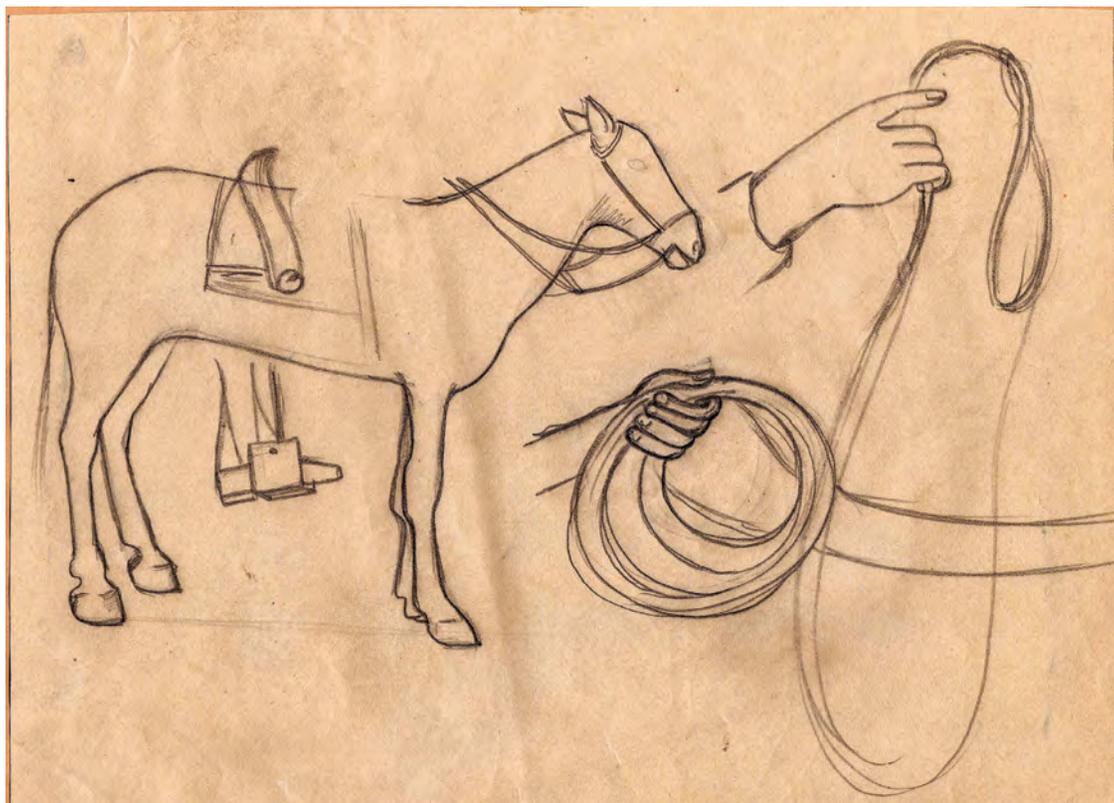


Figura 20.
 Víctor M. Reyes. Estudio preparatorio para la escena
Los charros mexicanos, 1928. Lápiz y tinta sobre papel.
 16.7 x 23.4 cm. Colección particular

El colorido también fue trabajado por el pintor en un par de dibujos, nuevamente en acuarela, en los cuales ensayó los colores que emplearía en las figuras centrales, tanto la femenina como la masculina (figs. 22 y 23). Probablemente el artista realizó este conjunto después de los estudios individuales y en una fase más avanzada, cercana al momento en que trasladó el dibujo a los muros. La principal razón que lleva a esta suposición es que en estos bocetos las composiciones se presentan más acabadas, con detalles importantes ya resueltos, como los rostros, las vestimentas y los volúmenes en los cuerpos, de manera muy similar a la forma en como quedaron plasmados finalmente en los muros.



Figura 21.
 Víctor M. Reyes.
Legislador y Los constructores, 1928.
 Acuarela sobre papel.
 3.5 x 10 cm. Colección particular.



Figura 22.
Víctor M. Reyes. Figura masculina,
1928. Lápiz y acuarela sobre papel.
17 x 11.5 cm. Colección particular.

Figura 23.
Víctor M. Reyes. Figura femenina, 1928.
Lápiz y acuarela sobre papel. 29.5 x 23.5
cm. Colección Galerías Grimaldi.



Estos dibujos revelan el uso de colores brillantes y vivos, pero aplicados de manera difuminada y opaca. Enrique Narváez había ya elogiado los cartones que Reyes había realizado para otras secciones del edificio por la “armonía de los colores”,⁶⁸ lo cual se confirma en estos bocetos. En ellos se observa el uso de tonos de una misma gama cromática, equilibrados con tonos de la gama cromática opuesta. De esta manera, colores cálidos como rojos, cafés, ocre, amarillos y rosados, conviven con toques de tonos fríos, especialmente el azul, en un buen manejo de la acuarela. Esto evidencia la habilidad del pintor para emplear adecuadamente la técnica y para crear composiciones equilibradas, lo cual facilita la aprehensión visual de la imagen.

Entre los estudios de colorido, se encuentra el boceto para la pintura de la cubierta, en el cual el artista plasmó la alegoría de un cielo, con los astros representados según la inspiración prehispánica: del lado izquierdo está el sol, que junto con las estrellas y la luna están representados siguiendo la tradición de las culturas del centro de México. Del lado derecho se encuentra la luna, representada con una concha, elemento que, según la mitología mexicana, corresponde al nombre de Tecuciztécatl “el morador del caracol”, quien se convirtió en este astro al arrojarse al fuego después de Nanahuatzin, el sol. En el centro del dibujo se aprecia el símbolo maya de Venus, que probablemente alude a la estrella polar, fija todo el año en el cielo y alrededor de la cual gira la bóveda celeste (fig. 24).⁶⁹

La representación de una bóveda celeste en la cubierta de este espacio evoca la tradición renacentista italiana de colocar pinturas representando el cielo en los techos de palacios, villas y edificios públicos, de los cuales un ejemplo destacado es el del Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado por el arquitecto Andrea Palladio en 1580, en el cual se representó un cielo en la cubierta de la sección de las gradas (fig. 25). En este sentido, Clara Bargellini ha señalado la influencia de los modelos renacentistas en las obras de los artistas del siglo XX posrevolucionario, cuando se retomó la noción del Renacimiento como momento privilegiado para la producción plástica, vinculado a la convicción de la importancia del arte de la posrevolución para la sociedad y a la figura del artista como un héroe.⁷⁰ Como ejemplo se puede citar el zodiaco que Roberto Montenegro pintó en 1923 en la bóveda de la

⁶⁸ Enrique Narváez. Informe del viaje de inspección que realizó a Sevilla, dirigido al Jefe del Departamento de Comercio de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Madrid, 12 de abril de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 529, folio 302.

⁶⁹ Información proporcionada por el Dr. Jesús Galindo Trejo durante una entrevista que tuve con él, el 12 de febrero de 2015. Agradezco enormemente al Dr. Trejo el tiempo y la ayuda que me brindó para la identificación de los cuerpos celestes y su representación en las culturas prehispánicas. De acuerdo con el Dr. Trejo, la pintura del cielo raso se trata de una alegoría inspirada en lo prehispánico, pero no corresponde de manera fidedigna con los cuerpos celestes, su representación y posición en el cielo.

⁷⁰ Clara Bargellini, “El Renacimiento y la formación del gusto moderno en México” en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988) 274 y 275.

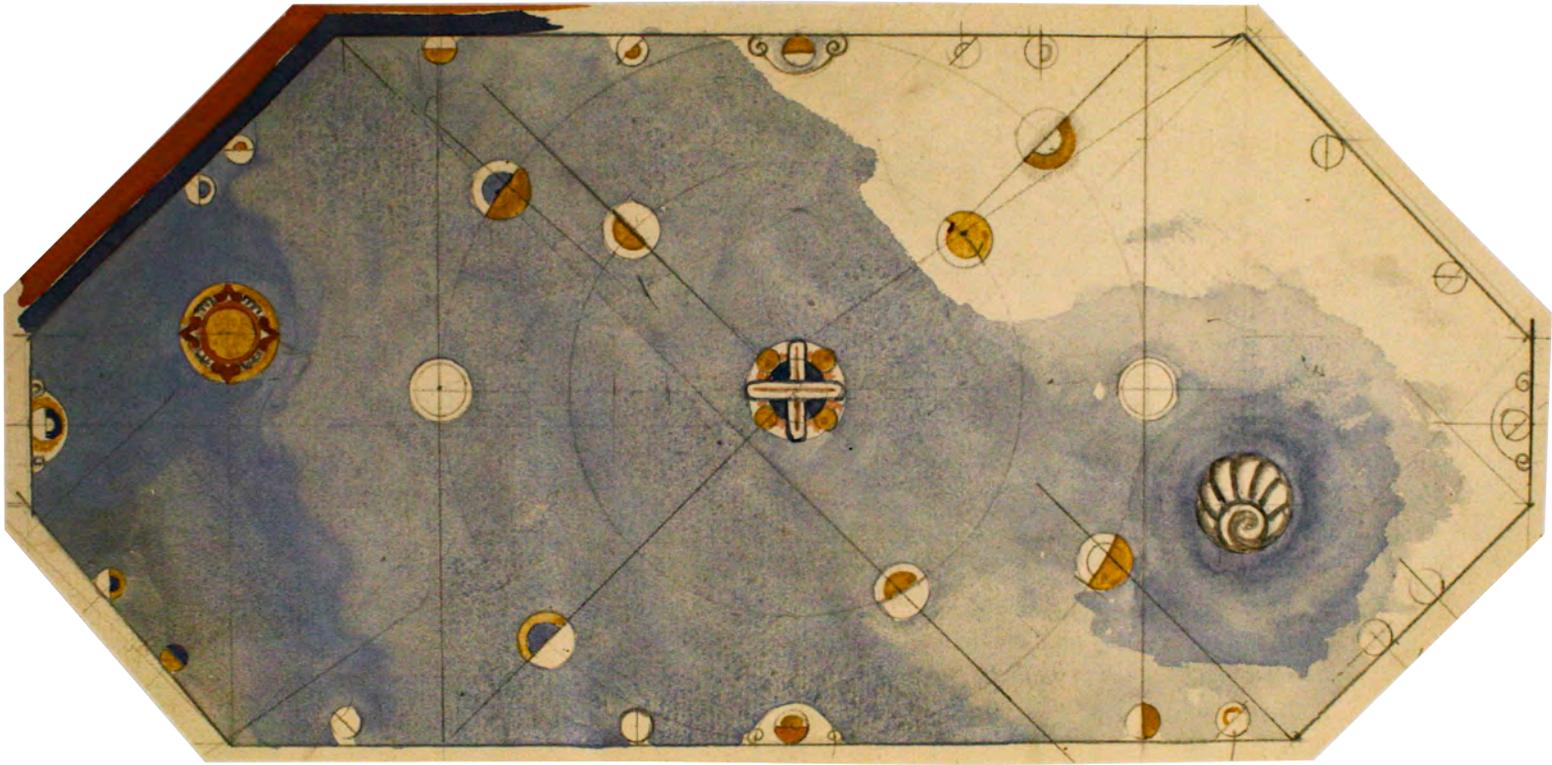


Figura 24.

Víctor M. Reyes. Bóveda celeste del techo de la cubierta del cubo de la escalera, 1928. Lápiz y acuarela sobre papel. 16 x 32 cm. Colección particular.

escalera del claustro oriente del antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo coronando el mural *La Fiesta de la Santa Cruz*.⁷¹ La recuperación de esta herencia renacentista evidencia la formación que Reyes tuvo en la Escuela de Bellas Artes de Mérida, donde, como parte del plan de estudios, se cursaba la asignatura de Historia de las Artes Plásticas, así como en la Escuela de Artes Decorativas de París, donde probablemente reforzó su formación con el conocimiento de repertorios representativos de distintos estilos históricos.

En este dibujo, Reyes combinó el uso de un tono pastel en el azul del cielo con colores más encendidos en los cuerpos celestes; asimismo, empleó líneas diagonales y un cuadrado para distribuir estas figuras en el espacio; nuevamente este uso de la geometría es indicativo de una formación académica. La acuarela, inconclusa, ostenta un buen manejo de la técnica por parte del pintor, manifiesto en la precisión del coloreado de los pequeños detalles del sol y de Venus.

⁷¹ Para mayor información sobre este mural, véase: Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994) 110-118.



Figura 25.

Fotógrafo no identificado. Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado por Andrea Palladio. Fotografía digital.

Una vez finalizados los estudios preparatorios, el pintor comenzó la tarea de trasladar los diseños a los muros (figs. 26 y 27). El reporte de actividades enviado por Amábilis con fecha del 4 de junio, señala que el día primero de ese mes, Reyes inició esta actividad, y precisa que el pintor se encontraba trabajando “personalmente en el decorado de la bóveda de la escalera y por medio de oficiales bajo su dirección en uno de los salones de exposición”.⁷² Esto revela la importancia que el pintor dio a las pinturas de la cubierta de la escalera. La información proporcionada por los reportes del arquitecto revela que los bocetos de estas pinturas fueron los últimos en realizarse, lo cual se explica por el hecho de que el pintor deseaba ejecutar esta ornamentación personalmente. En este sentido, produjo primero los dibujos de otras partes del edificio, como los de los salones de exposición, para que pudieran servir de guía a los oficiales pintores que tenía bajo su dirección y que lo apoyaron en su labor.

La técnica empleada por Reyes en los murales de la escalera fue el temple. En un inicio se contempló que la pintura mural de esta sección se colocaría sobre las paredes ya recubiertas con pintura al temple de marca “Matolin”, semejante a la marca “Rubolín” conocida en México, según se estipulaba en el subcontrato de ornamentación pictórica que el pintor firmó con Casso Ingenieros. Sin embargo, Víctor M. Reyes, preocupado por la calidad de los materiales, dirigió una carta al arquitecto Amábilis, en la que propuso sustituir la pintura “Matolín” por una de la marca “Stucpeint”. A su parecer, los muros revestidos con esta preparación, a base de polvo de piedra, exhibirían una calidad idéntica

⁷² Manuel Amábilis. Informe mensual correspondiente a mayo de 1928 dirigido al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 4 de junio de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 531, folio 29.



Figura 26.

Fotógrafo no identificado. Víctor M. Reyes trabajando en la ornamentación pictórica de la cubierta de la escalera, 1928. Negativo fotográfico. 8.3 x 11.3 cm. Colección familia Reyes Luján.

a la piedra natural y darían la sensación de estar hechos de ese material constructivo, aspecto que el pintor consideraba importante en las paredes del salón distribuidor y de la escalera principal, según lo expresó en el citado documento: “pues en lugar de verse pinturas al oleo y al temple, como son los panneaux del Hall y de la Escalera, sobre enlucidos de yeso pintado al temple como cualquier casa de alquiler, se verían estos decorados sobre paramentos idénticos a la piedra natural, ganando muchísimo en plasticidad y belleza”.⁷³ Amábilis apoyó la iniciativa de Reyes y después de un largo intercambio de documentos con las autoridades mexicanas y de una revisión del presupuesto, la propuesta del pintor fue aceptada.

⁷³ Manuel Amábilis, Carta dirigida a los Sres. Delegados de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, para la construcción del pabellón de México en Sevilla, en la cual transcribe textualmente una comunicación del pintor Reyes. Sevilla, 12 de junio de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 531, folio 125.



Figura 27.

Fotógrafo no identificado. Víctor M. Reyes trabajando en la ornamentación pictórica de la cubierta de la escalera, 1928. Negativo fotográfico. 8.5 x 11.3 cm. Colección familia Reyes Luján.

Víctor M. Reyes llevó a cabo la ornamentación pictórica de esta zona en un lapso de tiempo de poco más de un mes, según lo señala el informe mensual de Manuel Amábilis fechado el 8 de julio, que menciona que para esa fecha ya estaban terminadas estas pinturas murales: “personalmente el Sr Reyes ha ejecutado la decoración de la bóveda de la escalera, que está terminada”.⁷⁴

Las fotografías que se incluyen a continuación, muestran una vista general de los murales una vez concluidos (figs. 28 y 29). Para realizar las tomas, el fotógrafo se colocó en la misma posición que la indicada para el observador en el estudio preparatorio general que se muestra al inicio de este apartado, es decir en el descanso principal de la escalera, teniendo enfrente el muro oeste con la repre-

⁷⁴ Manuel Amábilis. Informe mensual correspondiente a junio de 1928 dirigido al Oficial Mayor de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Sevilla, 8 de julio de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 532, folio 24.

Figura 28.

Fotógrafo no identificado. Los murales de la cubierta de la escalera, 1928. Plata sobre gelatina. 7.7 x 9 cm. Colección particular.



Figura 29.

Fotógrafo no identificado. Los murales de la cubierta de la escalera, 1928. Plata sobre gelatina. 7.7 x 10 cm. Colección particular.



sentación de la figura masculina. De esta manera, se observan las escenas de la forma en que aparecen desplegadas en el boceto. Al observar estas fotografías en conjunto con los dibujos preparatorios, se advierte que las composiciones no variaron de manera significativa del papel al muro, lo cual denota que el pintor tenía desde el inicio una idea clara de lo que quería representar en este espacio y del resultado que pretendía lograr.

La importancia de estas fotografías radica en que muestran los murales tal como habían sido concebidos por el artista, antes de que sufrieran modificaciones. En este sentido, es interesante observar las inscripciones colocadas en dos sitios en específico. En la figura 29, en el lateral derecho de la fotografía, se advierte la leyenda escrita en la superficie del libro abierto de la escena *La Universidad*, mientras que en el ángulo superior izquierdo se distingue la leyenda escrita en la cartela de la escena *La repartición de los ejidos*. Esta información visual es de suma importancia para el análisis del proce-

so creativo de la obra, pues constituye un registro de la manera en que la obra fue planeada y ejecutada originalmente por el pintor. Posteriormente la obra sería modificada por medio de la supresión de estas inscripciones, suceso del que se hablará con mayor profundidad más adelante.

DIÁLOGOS ENTRE LAS ARTES

En abril de 1928, Manuel Amábilis concibió la idea de escribir y publicar una monografía descriptiva sobre el pabellón mexicano, con el objetivo de que se difundieran de manera más amplia los pormenores técnicos, estilísticos y plásticos del edificio, así como los valores y aspiraciones plasmados en sus distintos soportes. En este sentido, escribió a Enrique Narváez para darle a conocer su propuesta, expresándole lo siguiente:

Como Ud. comprenderá, cada uno de los bajo relieves, de los vitrales, cada una de las pinturas, han sido el fruto de largas meditaciones, porque no se ha querido que estas decoraciones sean solamente manifestaciones del genio artístico de mis colaboradores, sino que además y principalmente, sean símbolos de nuestra Patria en sus múltiples aspectos, en sus más elevados ideales, coordinados lógicamente y hermosamente, a fin de que el visitante sienta su alma impregnada, sumergida gratamente en el alma Nacional de México y así conozca nuestro genio racial, tal como es ahora; con todo lo que ha sido, con todo lo que es hoy y con todo lo que aspira a ser.⁷⁵

Estas palabras revelan la importancia que el arquitecto dio a la articulación de los discursos expresados a través de las distintas producciones plásticas constitutivas del pabellón –que estuvieron bajo la responsabilidad tanto del pintor como del escultor–, para que pudieran ser difundidos de una manera coherente y eficaz a lo largo del edificio. En este apartado se trabajará este eje, se reflexionará sobre el trabajo conjunto que realizaron los artífices del inmueble, sus discusiones e intercambios de opiniones encaminados al logro de la tan buscada unidad entre los distintos elementos constitutivos del edificio, así como la manera en que se establecieron los diálogos entre ellos. En este sentido, se estudiarán los murales desde su interrelación con las demás producciones plásticas, ubicadas en distintas zonas del edificio, descubriendo los vínculos discursivos que establecen con ellas.

⁷⁵ Manuel Amábilis. Carta dirigida a Enrique Narváez proponiéndole la redacción y publicación de una monografía descriptiva sobre el pabellón. Sevilla, 9 de abril de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 529, folios 233 y 234

La vinculación de las pinturas murales con el espacio arquitectónico era una característica fundamental de la ornamentación. Durante gran parte del siglo XIX en Francia, país donde se formaron tanto Amábilis en la *École Spéciale d'Architecture* y Reyes en la *École Nationale des Arts Décoratifs*, la décoration suponía “el más alto de los géneros artísticos: una pintura a gran escala que representara temas históricos o mitológicos y que residiera en un espacio público y tuviera el objetivo de visualizar valores comunitarios”.⁷⁶ Esta pintura mural debía cumplir con ciertas reglas: se esperaba que los murales armonizaran con sus alrededores, lo cual hacía que la pintura jugara un papel secundario en relación con la arquitectura; además, los murales tradicionalmente narraban historias didácticas a través de la alegoría, un lenguaje artístico impulsado por las academias de arte.⁷⁷

A lo largo de la lectura de la variedad de documentos escritos por Manuel Amábilis en relación al pabellón, desde notas, cartas y reportes dirigidos a los miembros del cuerpo político y diplomático mexicano, hasta la monografía descriptiva de la que se habló al inicio –que efectivamente fue publicada en 1929 por los Talleres Gráficos de la Nación y que actualmente es una de las principales fuentes para el conocimiento del edificio–, se observa recurrentemente la preocupación del arquitecto por lograr esta coherencia entre sus distintos elementos. Este objetivo sólo podía alcanzarse a través del trabajo conjunto con los otros dos artistas. Así, la colaboración entre ellos constituye un elemento fundamental que debe tomarse en cuenta como parte del proceso creativo de las pinturas murales de Reyes en la cubierta de la escalera, pues fue lo que determinó que estuvieran vinculadas con otras partes del edificio, así como los diálogos que se establecieron con ellas.

En este sentido, es pertinente retomar los planteamientos de Ernst E. Gombrich, enunciados en un capítulo referido a la pintura mural que se incluye en el libro *Los usos de las imágenes*.⁷⁸ El teórico cuestiona la forma tradicional en que editores de libros de arte e historiadores presentan y estudian, respectivamente, las escenas de forma aislada, bajo el principio de “un cuadro, un espacio, una escena”,⁷⁹ por lo cual es inusual que los murales se muestren conjuntamente con el escenario en el que están. Gombrich subraya la importancia de dotar de sentido al espacio en el que actúan las escenas, con la finalidad de apreciar en su totalidad la relación entre ellas. Así, advierte sobre la importancia de la lógica de la articulación de elementos en el espacio para producir empatía con el discurso que se pretende transmitir.

⁷⁶ Wanda M. Corn, *Women Building History. Public Art at the 1893 Columbian Exposition* (Berkeley: University of California Press, 2011) 95. (T.d.A).

⁷⁷ Wanda M. Corn, *Women Building History*, 95.

⁷⁸ Ernst H. Gombrich, “Pinturas en las paredes. Medios y fines en la historia de la pintura al fresco” en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (Singapur: Phaidon Press Limited, 2011) 14-47.

⁷⁹ Gombrich, “Pinturas en las paredes”, 17.

El estudio de los murales desde esta perspectiva es necesario dada la naturaleza misma del edificio, pensado como un espacio que no sólo tendría la función práctica de exhibir los productos mexicanos que participaron en la Exposición, sino también visto como el sitio en el que se proyectaron los valores y aspiraciones identitarias de México en un escenario internacional. Por ello, Amábilis lo concibió desde su esencia como un lugar donde las producciones artísticas que lo ornamentaron debían expresar contenidos y dialogar entre ellas.

Se mencionó anteriormente que al interior del inmueble, los salones de exposición y las demás dependencias se articulan en torno al salón distribuidor de planta octagonal, que se destinó a sala de lectura (fig. 30). Reyes y Amábilis estuvieron de acuerdo en que debía ser esta zona la que tuviera una mayor riqueza ornamental en comparación con otras, como los salones de exposición. Así lo manifestó el arquitecto: “Del cambio de impresiones que tuve en París con el pintor Sr. Reyes, llegamos a la conclusión de que no será posible poner pinturas en los salones de exposición y que aparecen anotadas en el ‘Corte Longitudinal’, porque el presupuesto de la obra no lo permite, y que sería más interesante dar toda la riqueza pictórica al ‘Hall’ nada más, y suprimirlas en los salones de exposición, donde no son necesarias”.⁸⁰ Como parte de esta riqueza ornamental, en cada uno de los ocho lados de este espacio se dispuso una “jamba” (como el arquitecto llamaba al conjunto de jamba y dintel) con distintas temáticas. En los siguientes esquemas (figs. 31 y 32), se muestran los temas de cada una de las “jambas” que integraban este espacio, tanto en la planta baja, como en la alta.

Es interesante notar que los temas de las jambas *Agricultura y Avicultura* y *Los Encantadores*, están ligados entre sí por medio de ejes de simetría diagonales formando una X, de manera consecuente con la planta radial del edificio. Las jambas *Los Guerreros* y *La fusión de las razas*, así como las de *Los misioneros* y *Los constructores* se vinculan por medio de un eje de simetría vertical y horizontal respectivamente, relacionando así los distintos temas: en diagonal la agricultura y avicultura con el conocimiento y la técnica aludida por medio de los símbolos de la Universidad colocados en la *Jamba de los Encantadores*; en vertical el mestizaje con la conquista militar y en horizontal la conquista espiritual con la forja de una nueva nación. En suma, España y México unidos por lazos culturales y espirituales, idea congruente con el espíritu de hispanoamericanismo presente en la exposición.

⁸⁰ Manuel Amábilis. Carta dirigida a Enrique Narváez. Madrid, 12 de octubre de 1927. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 525, folio 235.

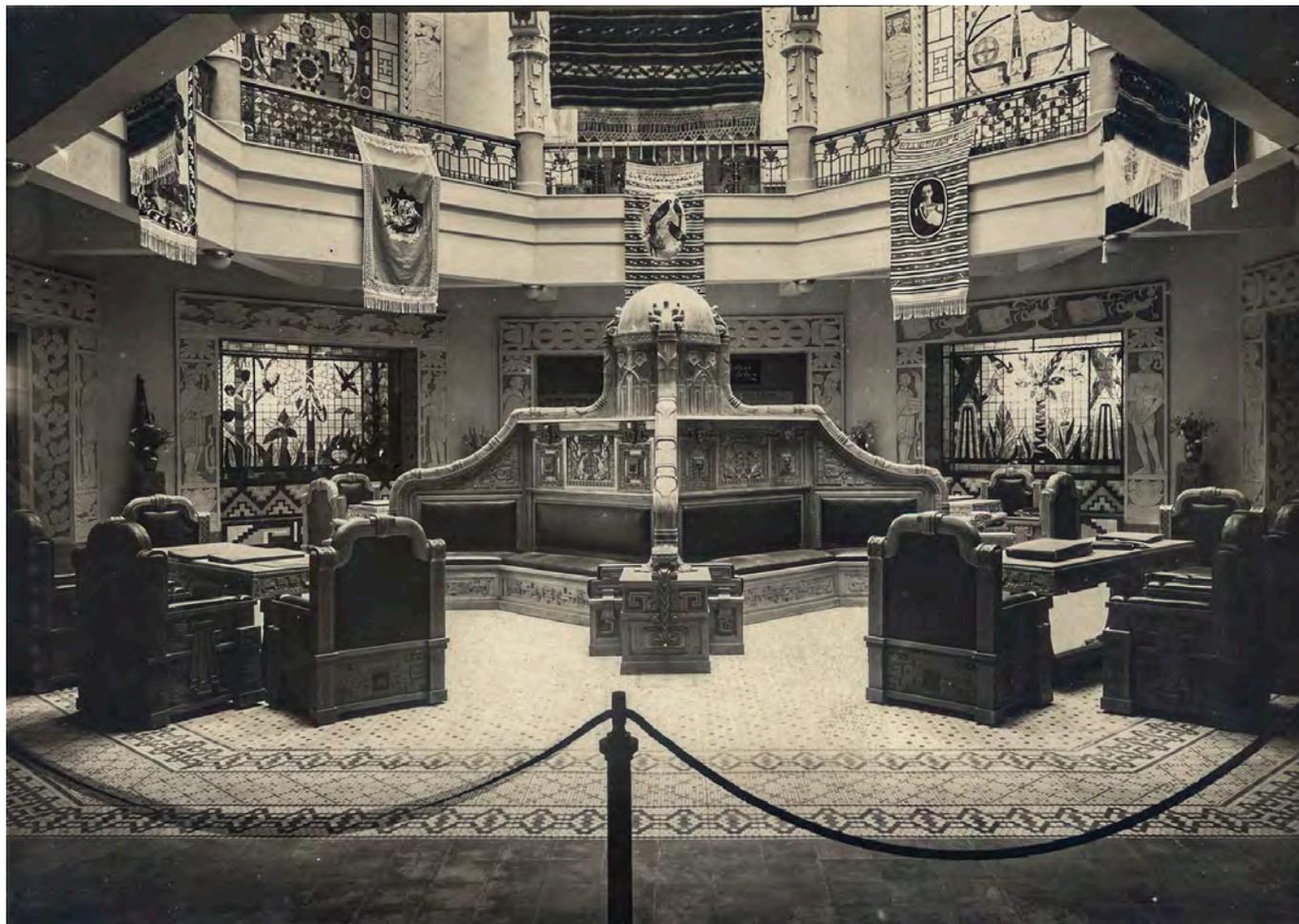


Figura 30.
Fotógrafo no identificado. Pabellón de México en Sevilla. Vista del salón distribuidor octagonal, ca. 1929. Reproducción fotográfica. Fototeca de la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores.



Figura 31.
Temas de las jambas de la planta baja.



Figura 32.
Temas de las jambas de la planta alta.

Por otro lado, la escalera es un elemento arquitectónico importante, pues constituye un lugar de tránsito que comunica la planta baja con la planta alta. Era un sitio de paso obligado en el recorrido de los visitantes. Como ya se ha mencionado, la escalera inicia con dos arranques (uno del lado norte y otro del sur). Según Amábilis, esta disposición permitió “darle importancia y escala a la bóveda”, pero también, por medio de los cuatro descansos, dio oportunidad a los visitantes de detenerse y contemplar los murales por secciones.

En este sentido, es importante comprender cuáles eran los contenidos plasmados en estas pinturas, lo cual permitirá identificar sus vínculos con otras partes del edificio. Manuel Amábilis señaló que “a semejanza de los toltecas, que pintaban sus alegorías en las bóvedas interiores de sus palacios, por medio de pequeñas figuras en filas superpuestas, para dar el sentimiento de sucesión [...] se ha logrado, con la misma técnica y concepto que los mexicanos podríamos llamar ‘primitivistas’, expresar costumbres, actividades, pensamientos, ideales del pueblo mexicano [...]”⁸¹ Aquí es interesante denotar que el término “primitivista” empleado por el arquitecto, coincide con la adjetivación que los críticos de arte e intelectuales de la época utilizaban para referirse a las producciones de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, impulsadas por Alfredo Ramos Martínez desde 1913 y contemporáneas al trabajo de Reyes, en las que observaban una herencia plástica del mundo prehispánico, así como características populares e infantiles. De esta manera se apunta un vínculo entre el trabajo del pintor del pabellón y los de las Escuelas, presente no sólo en las formas, sino también en las temáticas empleadas: indígenas, mestizos, trabajadores, paisajes locales y vida cotidiana.⁸² Así, un estilo simplificado se empleó en la representación de temas complejos, las formas asociadas con las nociones de identidad nacional del momento figuraron el discurso nacionalista, centrado en las ideas de revaloración e inclusión de las clases populares, así como en el papel de la historia y de las costumbres en la vida nacional.

En cuanto a los contenidos de los murales, en el Archivo “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores localicé una hoja de papel, escrita en lápiz con la letra del pintor, en la cual detalló las distintas alegorías que componían las pinturas, así como las inscripciones que se colocaron en cada una de ellas:

⁸¹ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 76.

⁸² Debe subrayarse que en la Exposición Iberoamericana de Sevilla se exhibieron en conjunto estas dos producciones: la pintura mural de Reyes y las obras de alumnos y maestros de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, que integraron el contingente de obra artística enviada a Sevilla. También como parte del contingente se encontraban obras de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Mérida, como Felipe Chi. Esto denota un interés de las autoridades mexicanas por exhibir en un entorno internacional estas tendencias plásticas vinculadas con la revaloración de lo popular y la herencia prehispánica, elementos importantes para sustentar el discurso posrevolucionario. Véase: Aurora Yartzeth Avilés García, “Imaginario de lo mexicano”, 69-74.

Hall de la escalera. - Alegoría de la cultura nacional.

Motivos alegóricos referentes a todas las actividades de la vida nacional en pensamiento y en acción.

Alegoría de la cultura nacional.

Escudo de la Universidad Nacional y la leyenda siguiente = “Tres faros alumbran la cultura que México imparte a sus hijos. Cooperación. Amor, Esfuerzo = Tres bases la sustentan. = Civilización Europea. Cristianismo. Tradiciones mexicanas. Tres ideales la propulsan = Libertad, Bienestar, Belleza”. =

Alegoría de la Raza. Hombre. “Y sólo tendremos Patria y Raza y noble Imperio sobre una hermosa zona del mundo, así que en nuestras almas el águila destroce a la serpiente”.
= “México en pensamiento y acción aspira a la solidaridad de todas las clases sociales libertadas de todos los prejuicios”.

Alegoría de la Raza = Mujer.

= “En torno del hombre y la Mujer actuales revolotean las águilas del libre pensamiento, como en torno de Afrodita las Palomas del Amor.” “La Comunidad y no el individuo tienen la llave de oro del porvenir”.

Alegoría de la dotación de tierras – “La Tierra ha vuelto a ser propiedad de la Comunidad”.

Alegoría de los legisladores. =

“Constitución de 1917”. “Reformas sociales”.

= “Leyes agrarias”. “Ley del trabajo” “Ley del Petróleo”.

Alegoría de la Cultura Indígena. Sin leyendas.

Alegoría del orador, obrero = [Esta inscripción está tachada y es ilegible]

Alegoría del trabajo.

Con diversos tipos populares.

Alegorías de trabajos intelectuales y de las artes.

Motines sociales [Esto está escrito entre líneas].

Música, danza, pintura, escultura, literatura, oratoria, uniones obreras etc.⁸³

En la siguiente imagen se indican las secciones de los murales correspondientes a las distintas alegorías que señala el pintor (fig. 33). He colocado la imagen de manera en que el observador vería las pinturas al colocarse en el arranque sur de la escalera, disponiéndose para subir. Los números romanos con que se distinguen los frisos se colocaron de acuerdo al orden en que el espectador veía la secuencia de escenas durante su ascenso por la escalera.

La *Alegoría del trabajo* corresponde seguramente a los registros inferiores de los murales, en los cuales se observan diversas labores productivas y manuales como *El mercado*, *Los tejidos*, *La forja*, *Las manufacturas*, *Los mineros*, *Los alfareros*, *Los pescadores*, *Los vendedores de frutas* y *Las vendedoras de flores*.

Las *Alegorías de los trabajos intelectuales y de las artes* corresponde al registro superior, donde se representan actividades ligadas a la razón y al ámbito artístico: *El adivino*, *La música*, *La danza*, *La cultura indígena*, *La Universidad*, *Los constructores*, *Los legisladores* y *Los artistas*. Seguramente, por la inscripción que está escrita entre líneas en esta alegoría, el pintor consideraba las acciones ligadas con lo social, tales como *El reparto de tierras*, *La unión de los trabajadores del campo y de la ciudad* y *Las organizaciones obreras*, parte de este grupo de actividades.

⁸³ Víctor M. Reyes. Documento en el que se detallan las distintas alegorías y las leyendas correspondientes a cada una en los murales de la cubierta de la escalera del pabellón, sin fecha. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 540, folio 346.

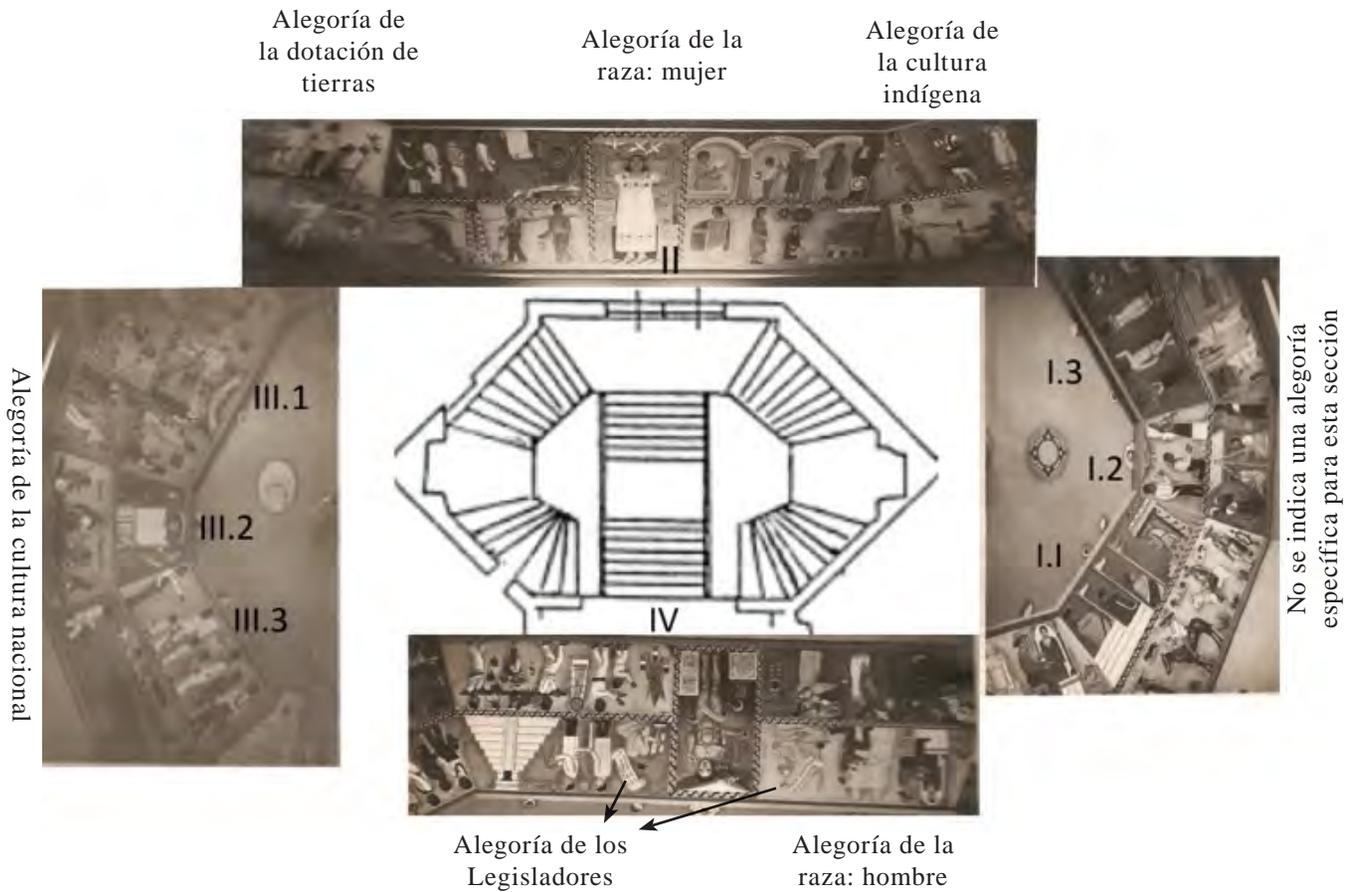


Figura 33.
Distribución de las distintas alegorías en los murales de la bóveda de la escalera.

En concordancia con su formación en París, Víctor M. Reyes empleó la alegoría para expresar principios, valores y aspiraciones nacionales, eventos históricos y esfuerzos humanos. Sus murales muestran que estaba al tanto de las discusiones que desde finales del siglo XIX se generaron entre los artistas franceses en torno a este lenguaje, así como de los recursos plásticos surgidos de ellas para representar estos temas en los espacios públicos. Reyes debió conocer y aprender estas herramientas a su paso por la *École Nationale des Arts Décoratifs*.

Desde la década de 1870, el gobierno francés lanzó una gran campaña para ornamentar las instituciones cívicas en París y en otras ciudades francesas importantes, desarrollándose un importante movimiento muralista en París, del cual nacieron varias propuestas. Una de ellas fue la del grupo de artistas que plantearon modernizar la alegoría, introduciendo la representación de elementos de su realidad contemporánea (obreros, vida citadina, sucesos contemporáneos), en diálogo con elementos del pasado. A esto se llamó *l'allégorie réelle* o alegoría real, término popularizado en 1855 por

Gustave Courbet.⁸⁴ El realismo fue puesto al servicio de ideas más grandes y profundas, se presentaban ideales que pretendían inspirar, elevar y educar al público.⁸⁵ De esta manera se fusionaba el realismo con la alegoría, en un “realismo histórico”, empleado para “contar historias que hicieran a los observadores sentirse parte de una historia mayor. Al imaginar las glorias del pasado, o comparando el pasado y el presente, las escenas realistas podían provocar orgullo y patriotismo. Las narrativas históricas del progreso eran particularmente capaces de hacer que los espectadores se sintieran bien acerca de la época en la que vivían”.⁸⁶

Los murales de Víctor M. Reyes eran una “alegoría real”,⁸⁷ en la que personajes cotidianos como alfareros, obreros, vendedores de flores, pescadores, charros, yucatecos y tehuanas, desempeñaban sus labores cotidianas en un escenario en el que convivían con la representación de las grandes acciones que los gobiernos posrevolucionarios habían emprendido para la mejora del país. A su vez, estos testimonios de la realidad inmediata estaban sustentados en las referencias al pasado prehispánico, específicamente al origen racial del pueblo yucateco; además, los referentes formales a los motivos prehispánicos mayas que el pintor recuperó en la composición de los murales, aludían a la idea de lo prehispánico como un sustento de la identidad nacional. Pasado y presente se conjuntaban para exhibir y exaltar las hazañas nacionalistas de la posrevolución a nivel regional y local, y por medio de la difusión de los ideales y aspiraciones posrevolucionarias se pretendía lograr la emancipación del pueblo.

En cuanto a las inscripciones, Víctor M. Reyes tomó algunas de ellas del libro *México en pensamiento y en acción*, escrito en 1926 por el poblano Rosendo Salazar, ideólogo, impresor y periodista revolucionario, impulsor de la organización sindical Casa del Obrero Mundial.⁸⁸ Salazar plasmó su visión sindicalista y revolucionaria en publicaciones como la antes mencionada, que además está ilustrada con “muchedumbre de reproducciones de la colosal obra pictórica de José Clemente Orozco, Diego Rivera y Dr. Atl”.⁸⁹ El autor la declaró como la más amada de sus producciones, porque en ella hacía “obra de superación en el debate de especiales puntos de vista, y además, canto mi ideal”.⁹⁰ Es decir, el volumen era una contribución del autor a las discusiones que en su época se estaban generando sobre los ideales, los principios y las acciones derivadas de la Revolución Mexicana, expresando su

84 Wanda M. Corn, *Women Building History*, 53 y 54.

85 Wanda M. Corn, *Women Building History*, 53 y 54.

86 Wanda M. Corn, *Women Building History*, 52. (T.d.A).

87 Agradezco profundamente al Maestro Fausto Ramírez los comentarios que realizó a esta tesis, entre los cuales estuvo el haberme hecho notar esta cuestión.

88 Javier Garciadiego, *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005) 131.

89 Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción* (México: Editorial Avante, 1926). Diego Rivera realizó la portada del libro, en la cual representó sobre un fondo rojo, a una serpiente emplumada flanqueada por dos puños que sostienen, cada uno, un haz de trigo. Véase: Raquel Tibol, *Diego Rivera gran ilustrador* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Banco de México, Editorial RM, 2008) 109.

90 Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*, 28.

postura en torno a estos temas. De esta publicación, Reyes recuperó dos fragmentos ubicados en diferentes capítulos y los unió para conformar la leyenda de la sección femenina de la *Alegoría a la raza*. Del capítulo XII dedicado a la solidaridad retomó: “En torno del hombre y la mujer actuales revolotean las águilas del Libre pensamiento [sic], como en torno de Afrodita las palomas del Amor”,⁹¹ mientras que del XV, relativo a la legislación en materia de trabajo y previsión, recuperó: “¡La comunidad, no el individuo, tiene la llave de oro del Porvenir!”.⁹²

Las demás inscripciones no están tomadas de manera textual del libro, pero están basadas en ideas que se desarrollan a lo largo de él, como la solidaridad y el reparto agrario, incluso llama la atención que un fragmento de la leyenda que el pintor planeó colocar en la sección masculina de la *Alegoría a la raza* alude al título del libro: *México en pensamiento y en acción*. Desconozco si Reyes las recuperó de otra publicación similar o si él las compuso con base en ideas y palabras sueltas; sin embargo, el empleo textual de dos de ellas muestra que las inscripciones enunciaban construcciones ideológicas que en la época se discutían con respecto a la Revolución Mexicana, consignadas en una publicación que para Reyes fungió como una fuente de conocimiento tanto de ideas como de imágenes, pues el texto está ilustrado con fotografías de los murales que Diego Rivera pintó en la Secretaría de Educación Pública –que fueron un modelo visual que inspiró a Reyes en la composición de sus murales–, y de los que José Clemente Orozco y el Dr. Atl realizaron en la Escuela Nacional Preparatoria y en su anexo respectivamente.

Una vez que se conocen los principales temas de las pinturas de la escalera, es posible identificar los discursos que establecen con otras partes del edificio. El vínculo discursivo más importante es el que existe entre la fachada principal y la escalera, que están unidas por un eje de simetría.

La información proporcionada por el pintor en su nota manuscrita se complementa con la que consigna Manuel Amábilis en su monografía. En ella el arquitecto señaló que la composición de los murales de esta sección “comprende dos figuras centrales enfrentadas, hombre y mujer, representativas de nuestro tronco racial”.⁹³ Esta dualidad masculino-femenino, de la que surge la humanidad, tiene un referente en la versión de Antonio Mediz Bolio⁹⁴ de la mitología maya, visión que circulaba en el ambiente intelectual de Mérida desde la década de los años veinte:



⁹¹ Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*, 137.

⁹² Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*, 160.

⁹³ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 76.

⁹⁴ Poeta y abogado nacido en Mérida en 1884. Sus primeras colaboraciones literarias aparecieron en las revistas *Pimienta* y *Mostaza* (1903) y *El Mosaico* (1904). En 1903 publicó su primer poemario *Evocaciones*. En 1907 se tituló como abogado con la tesis *El derecho de huelga*, presentada en la Escuela de Jurisprudencia de Yucatán. Fue diputado y diplomático en Europa, Centro y Sudamérica. Fundó en Mérida el Ateneo Peninsular y la Escuela de Bellas Artes. Véase: Francisco José Paoli Bolio, “Antonio Mediz Bolio: cultura y realizaciones”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, no. 234 (2005) 6; y José Emilio Pacheco, “La tierra del faisán y del venado”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, no. 258-259 (2011) 16.

El que todo lo hace [...] hizo al hombre varón con sus manos y lo puso en medio de la tierra. Para eso, labró la figura con barro húmedo y con heno verde. [...] Cuando eso, el hombre echó a andar sobre la tierra, solitario. Hasta que de él mismo nació la mujer, que dentro de él estaba, y, para ser aparte, se escapó del costado del hombre y le miró sonriendo. Entonces, el hombre rojo tuvo quien le respondiera y pobló la tierra con sus hijos.⁹⁵

Mediz Bolio recogió esta historia en su libro *La tierra del faisán y del venado*, publicado en 1922. Según el autor, en este volumen recopiló los antiguos mitos y leyendas de los mayas de la manera más cercana a como ellos “las conocen y recuerdan”. A pesar de ello, resulta interesante la similitud del relato del origen del hombre y de la mujer con la historia bíblica de Adán y Eva, lo cual concuerda con el tono general del libro, que se trata más bien de una creación literaria basada en las leyendas mayas que el poeta escuchaba de niño y de joven, reinventadas o reformadas desde su inspiración.⁹⁶ De manera consistente con su literatura, en este libro se acusa una doble visión indígena y criolla, es decir mestiza.

Las escenas representadas en el registro superior corresponden al ámbito masculino y las de la parte inferior al femenino: “De la representación masculina de nuestra raza surgen conceptos y actividades especulativas, tratando de implantar ideales, de crear belleza, de perfeccionar el tipo humano. De la representación femenina, en cambio, surgen conceptos cuya característica consiste en ser de una práctica, de una realización inmediata.”⁹⁷

Este discurso se relaciona con el de la fachada principal. Enfrente de ésta, para formar la entrada, el arquitecto dispuso que se colocaran dos “estelas toltecas”, que simbolizaban “las dos tendencias, las dos funciones humanas que han propulsado el progreso y de las que los mexicanos somos tan entusiastas”.⁹⁸ Estas estelas representaban el Trabajo y la Espiritualidad, otro tipo de dualidad, congruente con la importancia que en las culturas prehispánicas se dio a los opuestos como una forma de lograr el equilibrio del universo. Amábilis refiere que el Trabajo es “la resultante más realizadora de toda acción; la Espiritualidad, como síntesis de todas las funciones positivas del cerebro y el corazón humanos”⁹⁹. Este discurso corresponde al plasmado en los murales por medio de la división de las

⁹⁵ Antonio Mediz Bolio, *La tierra del faisán y del venado* (México: Editorial México, 1934) 48 y 49.

⁹⁶ Francisco José Paoli Bolio, “Antonio Mediz Bolio”, 18.

⁹⁷ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 76 y 77.

⁹⁸ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 38.

⁹⁹ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 38.

actividades correspondientes al género masculino y al femenino. Se plantea que a la mujer corresponden las actividades prácticas, de realización inmediata, que corresponden al trabajo manual, por lo que las escenas representan actividades productivas como los tejidos, el mercado, las vendedoras de flores, los alfareros, los labradores, por mencionar algunas. Esto se vincula con la estela del Trabajo presente en la fachada. Por otro lado, las actividades relacionadas con el género masculino en los murales, están relacionadas con la especulación, con el trabajo intelectual, tales como la Universidad, los constructores, los artistas y la música, por mencionar algunos ejemplos. Esto a su vez, se relaciona con la estela de la Espiritualidad, que según refiere el arquitecto es una síntesis de las funciones del cerebro humano.

Esta división de las actividades de los géneros es un recurso tradicional de la alegoría del siglo XIX. Como en las alegorías más tradicionales, Reyes situó a los dos géneros en deberes diferentes: “los hombres piensan, construyen y crean; las mujeres desempeñan labores domésticas y cuidan a los niños, y ocasionalmente fabrican algunas artes o artesanías”.¹⁰⁰

Existe otro diálogo entre los murales y la fachada principal en relación al tema del tronco racial. Amábilis empleó las esculturas chac-mool, uno masculino y otro femenino, para “simbolizar el tronco racial; nuestros abuelos custodiando y presidiendo nuestro Palacio”.¹⁰¹ Para ello, se basó en una leyenda tolteca conocida por él,

de la que se deduce que representan en la mitología tolteca al primer hombre, el Adán del relato bíblico. Dice esta leyenda: Cuando el hombre despertó estaba frente al Norte, pero estaba mirando hacia donde sale su padre (el Oriente y el Sol); estaba desnudo, porque de su propio esfuerzo habría de vestirse, pero en su pecho traía el signo del sacerdocio, porque es de origen divino; en su cabeza, la corona regia, porque es el rey de la Naturaleza; y calzaba fuertes sandalias, porque Dios nunca abandona a sus criaturas.¹⁰²

De esta forma, las esculturas chac-mool, colocadas en la parte alta de la fachada, están vinculadas discursivamente a los murales, pues ambas manifestaciones expresan un mensaje relacionado con el tronco racial tolteca, conformado por un primer hombre y una primera mujer.

¹⁰⁰ Wanda M. Corn, *Women Building History*, 62.

¹⁰¹ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 53.

¹⁰² Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 52.

Otra relación entre las temáticas de la fachada y las de los murales, está en el dintel de la entrada principal, que hace referencia a la Universidad por medio de su lema: “Por mi raza hablará el espíritu”, mismo que está también inscrito en los murales en la escena *La Universidad*, ubicada en la *Alegoría de la Cultura Nacional*.

Un último vínculo está en la relación existente entre el discurso del ático que remata la fachada principal y el de la sección masculina de la *Alegoría a la Raza*, ambos ligados a las nociones de solidaridad y de regeneración. Como se ha mencionado antes, en esta sección Reyes incluyó la siguiente leyenda: “Y sólo tendremos patria y raza y noble imperio sobre una hermosa zona del mundo, así que en nuestras almas el águila destroce a la serpiente. México, en pensamiento y acción, aspira a la solidaridad de todas las clases sociales libertadas de todos los prejuicios.” Con esta inscripción el pintor probablemente pretendía reforzar la imagen, presente ya en ciertos círculos intelectuales y progresistas internacionales, de la Revolución Mexicana como un hecho paradigmático en el que una población emprendió una acción colectiva para cambiar su realidad política y social. Así se reforzó la imagen de un México sustentado en la incorporación de todos los grupos sociales en el proyecto nacional, lo cual era uno de los principales estandartes de un país que había atravesado por una revolución popular. Este discurso se relacionaba con el ático de la fachada principal, que exhibe una composición con cinco figuras humanas que representaban, en palabras de Amábilis “la solidaridad de todas las clases sociales para el progreso de la Nación, que es uno de los ideales de la Revolución Mexicana”¹⁰³. En el ático, esta idea se vinculó con el socialismo a través de la representación en pequeño formato, de sus dos símbolos principales: la hoz y el martillo (colocados del lado superior derecho de la composición, entre la yucateca y el atlante) y la estrella (colocada del lado superior izquierdo de la composición, entre la tehuana y el atlante) (fig. 34). Así, tanto Reyes como Amábilis, veían en este sistema la solución que podría transformar la realidad del país en un entorno más inclusivo y justo, lo cual estaba sustentado en la experiencia yucateca, donde dos gobiernos socialistas (el de Salvador Alvarado y el de Felipe Carrillo Puerto) habían producido importantes avances en materia social. También, Rosendo Salazar consideraba a la solidaridad como “la conducta invariable del hombre de lucha moderno”,¹⁰⁴ como un motor para la transformación, lo que Amábilis señala como “progreso de la nación”.

Este discurso queda rebasado por otro que, aunque no lo menciona Amábilis en su monografía, es evidente al mirar la composición tallada en el ático: el tema del mestizaje, expresado en las figuras

¹⁰³ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 50.

¹⁰⁴ Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*, 129.



Figura 34.
Fotógrafo no identificado. Fachada principal del pabellón de México (detalle), ca. 1929. Negativo fotográfico. Fototeca de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

de dos mujeres mestizas, una tehuana y una yucateca representadas en los extremos del conjunto. Esto se relaciona a su vez con el contenido enunciado en la *Alegoría a la Raza* de los murales, uno de cuyos personajes centrales es una mestiza yucateca. Completando esta noción, la idea del reconocimiento de la contribución de la cultura española en el proceso de construcción de la identidad nacional mexicana se sostiene con la inscripción “Madre España: Porque en mis campos encendiste el sol de tu cultura y en mi alma la lámpara devocional de tu espíritu, ahora mis campos y mi corazón han florecido”, que se colocó en el dintel de la “Jamba de la raza”, como la llamó Amábilis, ubicada en el acceso al edificio.¹⁰⁵

En el ambiente ideológico yucateco no existía un consenso sobre el concepto de “raza”. De la lectura de los *Boletines de la Universidad Nacional del Sureste* y de la *Revista Tierra* del periodo comprendido entre 1922 y 1925, he podido rescatar que en ocasiones el término se empleaba para aludir al grupo que habitó la región de Yucatán en la época prehispánica, identificado ya sea con los Itzaes o bien, con los indígenas mayas del pasado. Por otro lado, también se denominaba “raza” al

¹⁰⁵ Mauricio Tenorio Trillo señala que el texto de esta inscripción fue ideado por Víctor M. Reyes (Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna*, 308 y 309). Sin embargo, durante mi revisión de los documentos resguardados en el Archivo Histórico “Genaro Estrada” descubrí una nota periodística que informa acerca de una conferencia sobre “Arte Mejicano” que Manuel Amábilis impartió la noche del 6 de diciembre de 1927 en el Salón de Actos del Ateneo de Sevilla. En la nota se transcriben algunos párrafos de la ponencia leída esa noche, uno de los cuales demuestra que el arquitecto fue el autor de esta inscripción. Por medio de estas palabras dedicó el pabellón mexicano a España: “Por eso ahora, Méjico os hace la ofrenda de su palacete, revestido de la floración de sus arcaicos monumentos como un presente sagrado, y dice: Madre España, porque encendistes [sic] en mis campos el sol de tu cultura y en mi alma la lámpara devocional de tu espíritu, ahora mis campos y mi corazón han florecido... acepta este modesto tributo de mi huerto, ungido por mi profundo agradecimiento”. “Una conferencia del señor Amábilis”, *El Liberal*, Sevilla, 7 de diciembre 1927. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 527, folio 117.

pueblo yucateco contemporáneo, es decir, a la población mestiza. Este último es el uso más extendido del término. En este sentido, la discusión es similar a la sostenida en el resto del país. El mestizaje fue visto a nivel nacional como un elemento cohesionador, prevalecía una política racial de “mestizofilia”, impulsada por los ideales nacionalistas que pretendían lograr a lo largo del territorio una población que compartiera “historia, idioma, aspiraciones y amor a la patria”; “la confluencia de razas se lograría a través del gran proyecto del mestizaje”.¹⁰⁶

Sin embargo, la particularidad de las concepciones sobre el aspecto racial de los pobladores de Yucatán, radica en la creencia de que los habitantes de esa tierra eran descendientes directos de los sobrevivientes de la Atlántida, idea que fue defendida en los estudios de importantes miembros del círculo intelectual de Mérida como Manuel Amábilis y Antonio Mediz Bolio y que posicionaba al pueblo yucateco como un grupo distinto al resto del país.

Amábilis aseguraba que la raza Atlante estuvo compuesta por siete subrazas, de las cuales la tercera fue la “tolteca”, que representó un gran adelanto en el tipo humano, fue tan dominante y bien dotada de vitalidad que sus mezclas con otras subrazas no pudieron modificarla. Pensaba que un grupo tolteca “no contaminado de perversión”, emigrado desde la isla de Poseidonis –ubicada en el océano Atlántico entre los continentes americano y europeo y sentenciada a desaparecer por un cataclismo–, fue el que “constituyó nuestro tronco racial”.¹⁰⁷ Según el arquitecto, llegaron a las playas de México y se establecieron en las márgenes del Usumacinta, fundando las primitivas ciudades cuyas “sucesoras son seguramente Palenque, Yaxchilán y todas las demás del área sur maya”.¹⁰⁸ Se extendieron por el norte hasta el altiplano de la meseta central de México y por el sur a través de Yucatán.¹⁰⁹ Esto último sucedió después del hundimiento de Poseidonis, cuando ascendió como gobernante el sacerdote Itzamná. Sus seguidores adoptaron el nombre de “Itzaes” y ya sea Itzamná o uno de los Itzaes recibió la misión de poblar Yucatán, siendo Itzamná quien “puso nombre a los puertos, a los bosques, a las hondonadas, a los rumbos, a las plantas y animales, a todo cuanto existe en la tierra del Mayab”.¹¹⁰ Tres de los discípulos de Itzamná fundaron Chichén Itzá.

¹⁰⁶ Deborah Dorotinsky Alperstein, “Visualidad, identidad y (trans) nación. Imágenes de la niñez dentro del proyecto de la educación rural en México en los años 30”, en Ingrid Kummels (coord.) *Espacios mediáticos. Cultura y representación en México* (Berlín: edition tranvía, Verlag Walter Frey, 2010) 133 y 134.

¹⁰⁷ Manuel Amábilis, *La arquitectura precolombina*, 50 y 51.

¹⁰⁸ Manuel Amábilis, *La arquitectura precolombina*, 51.

¹⁰⁹ Manuel Amábilis, *El pabellón de México*, 26.

¹¹⁰ Manuel Amábilis, *La arquitectura precolombina*, 52.

Por su parte, Mediz Bolio tenía una versión similar a la de Amábilis:

[...] los primeros hombres a que se refiere toda esta construcción obscura de nuestra historia que aparece ser la tierra del Caribe, son unos hombres puros que se salvan de la catástrofe y quedan destinados a poblar este pedazo de tierra salvada del hundimiento (el de la Atlántida). Estos hombres llamaronse [sic] los Itzaes que en la maya clásica quiere decir “hombres sanos, puros y limpios”. Los guiaba como a todos los pueblos de la antigüedad un sabio, una especie de semi-dios, un gran instructor que se llamaba el señor ZAMNA. Este señor Zamná, que representaba la figura del Moisés entre los Judíos, es el que enseñó a los Itzaes, a esta casta de hombres buenos, los secretos de las estrellas y la significación de los astros, y, por último, el que recorría toda la costa que iban a habitar y le puso nombre a todos los lugares de la costa y fronteras que ha de ocupar el pueblo para los hombres buenos y sanos [...]¹¹¹

De ahí se desprendía la idea de que la “raza” yucateca contemporánea, que estaba aún en formación, contaba con todos los elementos sociológicos, geográficos y culturales para lograr una personalidad propia y distintiva a la del resto del país, aspiraba a ser un pueblo especial, puesto que provenía de seres “puros”.¹¹² Se reconocía la contribución del pasado prehispánico y de la influencia española en la conformación de un nuevo pueblo, pero éste ya no sería maya, ni español, ni siquiera mexicano, sino yucateco:

¹¹¹ Antonio Mediz Bolio, “Chichén Itzá” (Fragmentos de un notable estudio del insigne literato Lic. Antonio Mediz Bolio quien lo tituló así: LOS ITZAES), *Revista Tierra*, Época III, núm. 12, Mérida, 15 de julio de 1923, 23.

¹¹² La Dra. Deborah Dorotinsky considera que entre importantes miembros del círculo intelectual de Mérida, como Eduardo Urzaiz, existían ideas de corte eugenésico. Menciona específicamente el ejemplo de la novela *Eugenia*, escrita por Urzaiz y publicada en 1919. En ella, el autor esboza un escenario futurista en el que la especie humana es mejorada por medio de la eugenesia, con lo cual se logró eliminar casi por completo la propagación de defectos de nacimiento. La Dra. Dorotinsky se inclina a pensar que la novela constituye una verdadera propuesta de corte eugenésico por parte del autor, más que una visión crítica o satírica de la realidad, como la prensa de la época la calificó en su momento. A su vez, esta propuesta respondió en gran medida, según la autora, a la utopía social de la pos-revolución que pretendía forjar una nueva patria. Véase: Deborah Dorotinsky, “Preñar el futuro”, 359 y 366. Dos años antes, en enero de 1917, el periódico *La Voz de la Revolución* publicó el cuento utópico *Mi sueño*, escrito por Salvador Alvarado, cuya portada ilustró Leopoldo F. Quijano. En esta narración, Alvarado sueña con un Yucatán ordenado, con bienestar, educación científica y regeneración. El autor presenta su idea de un México nuevo y de nuevos hombres para poblarlo, fuertes, libres y trabajadores; asimismo, según el relato, al gobierno le ha sido dada la encomienda de construir ese México nuevo. Esto es una muestra de las aspiraciones regionales por la creación de un nuevo grupo poblacional que habitara un país renovado por la Revolución. Véase: Deborah Dorotinsky Alpers-tein, “El pasado como futuro” en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción. XXXVI Coloquio internacional de Historia del Arte* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014) 541. Las ideas sobre la intervención directa del Estado en el mejoramiento de la población estaban vigentes también a nivel nacional, específicamente Narciso Bassols, en su periodo como titular de la Secretaría de Educación Pública entre 1931 y 1934, introdujo en las políticas educativas las nociones de biología social, eugenesia y mejoramiento racial. Véase: Deborah Dorotinsky, “Visualidad, identidad y (trans) nación”, 133.

Somos hijos de esta península del Yucatán que dio materia prima para formarnos: madres mayas, condiciones geográficas especiales, etc.; de la España nos vino la efervescente sangre de varios pueblos blancos, la lengua de Castilla y la religión de Cristo, y de todo el planeta ya, las ideas del mundo, la luz de la Ciencia, la voz de una civilización: la actual. [...]

¿Qué raza somos? Somos gama de una en formación. Del blanco al indígena el color se matiza y las ideas y las creencias también. [...]

Su pasado, antes de la conquista fue MAYA con civilización propia, (que lo diga su lengua que todavía habla); después, fue MAYA y ESPAÑOL. Es forzoso que su presente sea YUCATECO.

Comienza ya a inquietarnos el deseo de ser, y es porque nos estamos dando cuenta de que tenemos todos los elementos necesarios para llegar a tener una personalidad.

Cuna ayer de una raza artista y sabia, es madre hoy de una raza en formación, sana, fuerte y laboriosa.¹¹³

Así, en el ático se aprecian los elementos principales de esta idea sobre el surgimiento de la raza contemporánea: la madre indígena al centro y sus hijos, colocados uno a cada lado de ella, flanqueados por dos mestizas, una yucateca y la otra tehuana, en alusión al resto del país al ser este tipo popular uno de los principales contenedores de la identidad nacional en la época.¹¹⁴ Es importante destacar que en la imagen, el traje típico juega un papel importante como distintivo de la raza, es decir la idea del mestizaje se pronuncia a través del “vestido y del adorno corporal, a través del uso de trajes”.¹¹⁵ El traje es el contenedor de la idea mestiza de la raza y por tanto, de la identidad. Este recurso fue empleado también en los murales de Reyes, pues la mujer de la *Alegoría de la Raza*, una de las figuras representativas del tronco racial, ostenta el peinado y el traje característico de las mestizas yucatecas, reforzando la idea de la representación del mestizaje a través del atuendo.

Así, la representación de la visión sobre la raza que se tenía en el ámbito regional yucateco, se enlazó desde sus particularidades con la visión nacional. En la *Alegoría a la raza*, Reyes representó a un hombre y a una mujer enfrentados, el hombre desnudo presenta en su color de piel la alusión a su

¹¹³ Hernando de Cocom, “Yucatán. Algunas observaciones sobre sus condiciones sociológicas para el futuro de su Arte”. *Revista Tierra*, Época III, núm. 11. Mérida, 8 de julio de 1923, 25.

¹¹⁴ Véase: Luis Martín Lozano (ed.), *Del Istmo y sus mujeres: tehuanas en el arte mexicano* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992).

¹¹⁵ Deborah Dorotinsky, “Visualidad, identidad y (trans) nación”, 141.

carácter indígena, muy posiblemente de descendencia Atlante por su tono rojizo (Amábilis describía a los habitantes de la Atlántida como personajes de “color rojo oscuro”¹¹⁶) y la mujer ataviada con el traje yucateco exhibe su condición mestiza. La alegoría masculina presenta a un indígena del pasado, erguido y con participación en el futuro del país.¹¹⁷ Mientras tanto, en el ático se representó también, por medio de las figuras de indígenas y mestizos, una noción racial que se extendió al ámbito nacional al incluir la figura de una tehuana.

Es interesante resaltar que en un inicio Amábilis no contempló representar en el ático la escena antes aludida, pero sí otra con la misma temática: la raza. Un dibujo de la fachada principal del proyecto original muestra esta primera propuesta (fig. 35) y en una carta a Enrique Narváez el arquitecto explica la imagen:

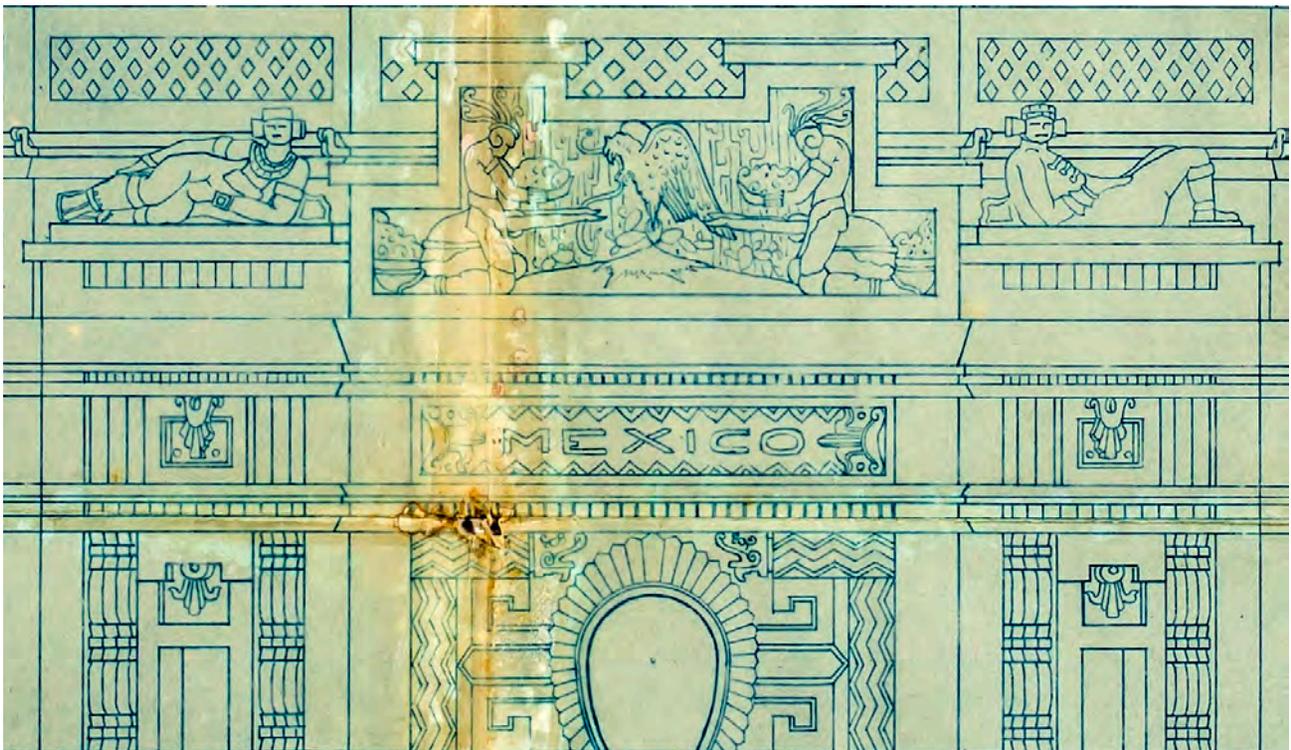


Figura 35.

Manuel Amábilis. Proyecto para el pabellón de México en Sevilla. Fachada principal (detalle), 1927. Heliografía. Colección Archivo Municipal de Sevilla.

¹¹⁶ Manuel Amábilis, *La arquitectura precolombina en México*, 49.

¹¹⁷ Sobre la representación, en el entorno de Mérida, de figuras indígenas del pasado con este sentido reivindicador y activo para el futuro, véase: Deborah Dorotinsky: “El pasado como futuro”, 540.

En la fachada principal tenemos el escudo nacional rodeado de motivos arqueológicos y tradicionales, indicando que el México de hoy no puede prescindir de sus valores raciales. Culmina esta fachada con un motivo central formado por dos figuras alagóricas [sic], el trabajo y el pensamiento quitando al pueblo (un hombre y una mujer) un dogal, todos los dogales, todos los yugos; y por dos grandes figuras laterales, hombre y mujer, simbolizando, el despertar de la raza...¹¹⁸

La idea de plantear un cambio en la composición y, por tanto, en el discurso, ocurrió en el mes de abril de 1928, según lo reporta Enrique Narváez en el informe de su viaje a Sevilla, realizado en ese mes:

[...] el escudo nacional no irá, probablemente, en la parte más alta de la fachada como aparece en el proyecto original, pues han visto nuestros artistas y estudian ahora lo más conveniente formando modelos, que sería de mayor visualidad y percepción de detalles que dicho escudo se esculpiera en el nicho con forma de herradura que está inmediatamente encima de la puerta principal, cubriendo la parte más elevada, entre las dos figuras humanas, con otro motivo escultórico que armonice en idea y composición con la representación de los “chacmoles”. Esto no es más que una idea que será proyectada o no según el resultado de los estudios que se están haciendo.¹¹⁹

Como ya se sabe, el cambio sí se llevó a cabo. El escudo nacional, que originalmente se encontraba en el ático que remata la fachada principal, estaba flanqueado por dos figuras humanas que sostenían lo que parecen ser ofrendas prehispánicas y detrás de ellas por otras dos figuras inclinadas en una reverencia, que podrían ser las que Amábilis menciona como subyugadas. El emblema nacional fue cambiado al friso y colocado en la herradura formada por el motivo ornamental que el arquitecto

¹¹⁸ Manuel Amábilis. Carta dirigida a Enrique Narváez proponiéndole la redacción y publicación de una monografía descriptiva sobre el pabellón. Sevilla, 9 de abril de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 529, folio 233.

¹¹⁹ Enrique Narváez. Informe del viaje de inspección que realizó a Sevilla, dirigido al Jefe del Departamento de Comercio de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México. Madrid, 28 de abril de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 530, folio 120.

recuperó de la fachada oriental del anexo al edificio de *Las Monjas* de Chichén Itzá. En su lugar, en el ático se colocaron las cinco figuras humanas cuyo mensaje de mestizaje dialogaba con el expresado en la *Alegoría a la Raza* de los murales. Los artistas optaron por realizar este cambio, seguramente debido al mensaje centralista que se emitía por medio de la representación del escudo nacional y dos figuras inclinándose ante él. En su lugar, el arquitecto ideó una imagen que se vinculaba más con las aspiraciones regionales yucatecas, en diálogo con la visión de otras partes del país, a las cuales aludió a través del tipo de la tehuana.

El intercambio de opiniones entre los artistas que trabajaron en el pabellón fue importante para definir la manera en la que los discursos se iban planteando y articulando, más allá de lo que el arquitecto había proyectado desde un inicio. La comunicación y el trabajo conjunto en el transcurso de la construcción fue un elemento fundamental del proceso creativo que definió los contenidos y discursos de la obra.

Asimismo, se percibe que el eje de simetría que une la fachada principal al frente del edificio con la escalera que se encuentra al fondo, no sólo funge como un elemento estructural, sino que también permitió al arquitecto relacionar las producciones plásticas de estos sitios de manera discursiva. La articulación de estos contenidos se logró de manera eficaz por medio de la colocación de las obras artísticas que los difundieron (escultura y pintura) en lugares con una gran importancia dentro del recorrido que los visitantes realizaban por el edificio, es decir, estos discursos se expresaron en lugares que eran de tránsito obligado para el público, como la entrada principal, acceso principal al edificio, y la cubierta de la escalera, lugar de comunicación entre la planta baja y la alta.

LA PINTURA ¿LIBRE DEL CIRCUITO OFICIAL?

No se escribe lo que se quiere.
Gustave Flaubert

El 12 de agosto de 1928, Manuel Amábilis escribió a Enrique Narváez con una noticia inesperada en relación a las pinturas murales de la cubierta de la escalera del pabellón:

(...) me dicen los paisanos que el sábado pasado, mas bien antepasado, estuvo a visitar el Pabellón el Señor Gobernador, en unión de algunos miembros del Comité y que como cosa

especial, parece que opinó en el sentido de que alguno de los letreros que figuran en las pinturas de la escalera, podrían interpretarse subversivamente en España; parece ser que se refirió al que dice: “La Tierra ha vuelto a ser de la Comunidad”; parece ser que le ha dicho algo a nuestro Consul a este respecto y tan pronto como vuelva éste, Varguitas, de Cadiz donde se encuentra, me informaré detalladamente, para hacerlo a mi vez con Ud.; [...] Yo le diré, porque creo que Ud. opina como yo, que tratándose de una cosa sin importancia intrínseca para nuestro Pabellón, que como Director de la obra trataré de satisfacer las indicaciones del Señor Gobernador, previa consulta con mis superiores.¹²⁰

Además de la información que brindan sobre la controversia generada en torno a una de las leyendas que Víctor M. Reyes incluyó en sus pinturas, estas palabras son reveladoras de la posición que Manuel Amábilis tenía en el circuito dentro del cual se llevó a cabo la creación de la obra artística. La afirmación expresada por el arquitecto al Agregado Comercial de la Legación Mexicana muestra que, como director de la obra, tenía la prerrogativa de tomar decisiones encaminadas a la solución de problemas que pudieran generarse en el marco de la construcción. Esto confirma una vez más la primacía que tuvo el arquitecto dentro de este equipo de trabajo. Sus palabras también son una muestra de la opinión que Amábilis tenía de la leyenda que originó la polémica, a la cual no consideraba como algo sustancial para el edificio.

La construcción del pabellón fue una acción que se desarrolló en un campo muy específico, un campo oficial regido por reglas políticas y diplomáticas. Por ello, en el análisis del proceso creativo de los murales que Reyes pintó en este edificio, es fundamental tomar esto en consideración, pues fue un factor que determinó de manera sustancial la susceptibilidad de la obra a ser modificada y, por lo tanto, el resultado final de la misma. De este modo, como señala Pierre Bourdieu, “es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual [...]”.¹²¹

¹²⁰ Manuel Amábilis. Carta dirigida a Enrique Narváez. Sevilla, 12 de agosto de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 533, folio 59.

¹²¹ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador” en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Buenos Aires: Montessor, Jungla simbólica, 2002) 9.

Las notas y cartas intercambiadas entre Amábilis y los miembros del cuerpo diplomático mexicano (integrado por Teodomiro Vargas, Cónsul de México en Sevilla; Enrique Narváez, Agregado Comercial de la Legación Mexicana en España, y Enrique González Martínez, Embajador de México en España) revelan que esta opinión expresada por el Sr. José Cruz Conde, gobernador de Sevilla y comisario regio del Comité Organizador de la Exposición Iberoamericana, generó cierta preocupación entre el arquitecto y los políticos mexicanos. En varios de estos documentos se percibe el interés de todos ellos por realizar cabildeos encaminados a la obtención de mayor información sobre las apreciaciones del gobernador y por verificar si éstas tendrían un impacto de mayor amplitud en esferas más altas del gobierno. Es así, que dos días después de su primera comunicación (14 de agosto) y después de hacer algunas averiguaciones por su cuenta, el arquitecto escribió nuevamente a Narváez:

También logré que me informara acerca de la crítica de alguno de los letreros de la escalera hecha por el Sr. Gobernador; no tiene ninguna importancia, pues según me dijo, se trata sencillamente de una frase que el Sr. Cruz Conde dijo a nuestro Consul en el Casino, cuando Varguitas le preguntó qué le había parecido nuestro Pabellón en su reciente visita; parece que le dijo que le había parecido todo muy bien y lo felicitó, pero le dijo al terminar: “Pero vaya unos letreros que se traen Uds.” y que al que realmente se refería es a ese que dice: “La tierra ha vuelto a ser de la Comunidad”.¹²²

Ante ello, Narváez consultó con su superior, Enrique González Martínez, Ministro plenipotenciario de México en España, quien de inmediato opinó que lo mejor sería borrar la leyenda. Ese mismo día Narváez escribió a Amábilis con las instrucciones que debía seguir:

He estado hablando muy extensamente con el Señor Ministro sobre la visita que hizo al Pabellón el Señor Gobernador Cruz Conde y opina que es conveniente borrar a la mayor brevedad el letrero de que “La tierra ha vuelto a ser de la comunidad”, sin dar lugar a que se convierta en asunto a tratar por escrito y oficialmente, pues entonces revestiría un carácter que debe evitarse a todo trance. La supresión del letrero que se haga sin comentarios que puedan trascender y sin consignarlo en ninguna información porque, realmente y como us-

¹²² Manuel Amábilis. Carta dirigida a Enrique Narváez. Sevilla, 14 de agosto de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 533, folio 67.

ted muy bien opina, se trata de un detalle sin importancia intrínseca para nuestro Pabellón [...] y así hasta podría interpretarse como algo espontáneo o de condescendencia con una opinión que debemos considerar.¹²³

En esta decisión influyó, como se advierte en las palabras de Narváez, la opinión expresada en primer lugar por el arquitecto, quien desde un principio mostró una actitud conciliadora al procurar no tener enfrentamientos con el sistema político del país receptor ni con sus comitentes. Esto demuestra la conciencia que el arquitecto tenía de las reglas que operaban en el circuito en el cual se inscribía su obra y de la conducta que debía tomar a este respecto. Asimismo, las autoridades mexicanas, conscientes de la importancia que tenía la participación de México en este certamen internacional y de las relaciones políticas y económicas que de ello se desprenderían, decidieron optar por la vía diplomática y solucionar el problema de una forma discreta y favorable para el país receptor, con el fin de evitar un conflicto.

México estaba haciendo “diplomacia cultural”, proceso en el cual la promoción de la cultura y el arte era un factor importante que contribuía a las relaciones políticas internacionales. Esta promoción cultural, manejada desde el Estado, constituía una valiosa herramienta propagandística.¹²⁴ En la exposición sevillana, México exhibió sus manifestaciones artísticas más vanguardistas (el contingente pictórico con obras de los alumnos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los murales de Reyes influidos por este lenguaje) con fines políticos, a saber, mostrar al mundo la imagen de un país inclusivo, renovado y estable, con la expectativa de consolidar intercambios políticos y comerciales. Por ello, las autoridades mexicanas no estaban dispuestas a permitir que un elemento ornamental en el pabellón, entorpeciera esos objetivos. Así, el pintor fue censurado, no se consideró su libertad creativa, sino que fueron estas cuestiones políticas las que determinaron la decisión de realizar cambios a las pinturas. Esto se manifiesta en una nota de Narváez dirigida a Amábilis en la que le decía: “desde un principio no hemos dado importancia ni el Doctor [Enrique González Martínez] ni yo a lo del letrerito, secundando así el criterio de usted; pero es conveniente, bajo otros aspectos, mantener el acuerdo de que se borre con lo que, llegado el caso y en forma hábil y discreta, podemos hacer alarde de nuestra incondicional y espontánea condescendencia”.¹²⁵

¹²³ Enrique Narváez. Carta dirigida a Manuel Amábilis. Madrid, 14 de agosto de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 533, folio 68.

¹²⁴ Véase: Alicia Azuela de la Cueva, “La diplomacia por otros medios” en *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social: México, 1910-1945* (México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005) 275 y 280.

¹²⁵ Enrique Narváez. Carta dirigida a Manuel Amábilis. Madrid, 17 de agosto de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 533, folio 91.

Inmediatamente, Amábilis comunicó esta decisión al pintor, solicitándole hacer los cambios pertinentes:

Desde luego he comunicado a Reyes el acuerdo del Sr. Ministro y de Ud. acerca del letrerito de marras, y procederá a cambiarlo inmediatamente. Igualmente he rogado a Varguitas, quien llegó esta mañana, que entreviste al Señor Gobernador para acabar de enterarse de lo que piensa este señor, pues sucedió, según me refirió Vargas, que el Gobernador empezaba a decirle lo de los letreros cuando se acercó a ellos Don José Luis de Casso y entonces el Gobernador cambió de conversación. Siguiendo sus instrucciones, le he dicho que entreviste a ese Señor, con cualquier pretexto, pero que si no le dice nada referente al asunto que él tampoco le pregunte.¹²⁶

Para el 10 de septiembre, transcurrido casi un mes del origen de la controversia, la inscripción de Reyes seguía dando de qué hablar. Esta vez, Enrique González Martínez consultaba con su superior, el Subsecretario de Relaciones Exteriores de México, sobre el asunto, expresándole su particular punto de vista al respecto:

Con el presente me permito remitir a usted una hoja que contiene copia de las inscripciones ejecutadas en la decoración de los muros del Pabellón de México en Sevilla por el pintor C. Víctor M. Reyes, con el objeto de que esa Superioridad lo comunique a la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, para saber si ésta Secretaría aprueba dichas inscripciones, ya que, a mi entender, el mencionado Sr. Reyes las llevó a efecto sin haber obtenido su autorización así como tampoco lo puso en conocimiento de esta Legación.

A mi juicio dichas inscripciones restan seriedad y belleza al conjunto de nuestro Pabellón en Sevilla, y salvo la determinación que tome sobre el asunto la secretaría de Industria, opino que dichas decoraciones debieran desaparecer.¹²⁷

¹²⁶ Manuel Amábilis. Carta dirigida a Enrique Narváez. Sevilla, 16 de agosto de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 533, folio 82.

¹²⁷ Enrique González Martínez. Oficio dirigido al Subsecretario de Relaciones Exteriores, encargado del Despacho en México. Madrid, 10 de septiembre de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 534, folio 56.

Las opiniones de González Martínez son reveladoras de la manera en la que el artista y su obra operaban dentro del campo específico en el que se desarrollaba su trabajo creativo. Las inscripciones eran parte de la obra, expresaban discursos que dialogaban con otras partes del edificio, como se mostró anteriormente. Además de ello, eran una muestra de la ideología posrevolucionaria que circulaba en la época a través de impresos como el de Salazar. En otras circunstancias, quizá el pintor no debió solicitar permiso para incluirlas, sin embargo, en este caso en particular, tomando en cuenta el ambiente oficial en el que se produjeron los murales, éstos debían contribuir a las labores de diplomacia cultural emprendidas por el gobierno mexicano en la exposición sevillana. La expresión de una postura contraria al sistema político del país receptor, que además ya había sido observada y comentada por el gobernador de Sevilla, fue vista por las autoridades mexicanas como un elemento que podría entorpecer la consecución de los objetivos políticos y comerciales que se pretendía lograr a través de la participación del país en la exhibición. Una obra realizada en un edificio que participa en un evento oficial está determinada por estas consideraciones de carácter político, a las que seguramente Reyes era ajeno.

Parece ser que en algún momento se pensó en modificar la controvertida inscripción en lugar de borrarla por completo. En el Archivo Histórico Genaro Estrada se conserva una hoja escrita a máquina, en la que se transcribió la información sobre los murales que Víctor M. Reyes había escrito con lápiz en la hoja de la que se extrajo la información sobre las alegorías, vertida en el apartado anterior. En el documento mecanografiado, está escrito con la letra de Enrique Narváez,¹²⁸ el cambio que debía hacerse a la leyenda. Según la anotación de Narváez, la leyenda “La tierra ha vuelto a ser propiedad de la comunidad”, debía sustituirse por “La tierra es la verdadera riqueza del pueblo”.¹²⁹

Al final, se acordó que todas las inscripciones que Reyes había colocado en los murales fueran borradas antes del 12 de octubre,¹³⁰ fecha en la que se llevó a cabo la inauguración oficial del pabellón mexicano. El Ministro González Martínez fue quien tomó la decisión final:

¹²⁸ Sé que la letra pertenece a Narváez porque he observado el mismo tipo de caligrafía en otros documentos del archivo, escritos y firmados por el Agregado Comercial.

¹²⁹ Sin autor. Documento escrito a máquina que contiene la transcripción de las leyendas de los murales de la cubierta de la escalera y los cambios que a ellas debían hacerse, sin fecha. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 540, folio 342.

¹³⁰ Es interesante mencionar que el 12 de octubre de 1928, es decir, la misma fecha en la que se inauguró el pabellón mexicano en la exposición sevillana, se instituyó de manera oficial en México la celebración del Día de la Raza, por iniciativa de José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública y del presidente Álvaro Obregón.

Autorizado por la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, mandé borrar las inscripciones que se habían colocado en algunas pinturas, pues el ambiente oficial de España no simpatiza con cierta propaganda, y las inscripciones tenían un carácter tendencioso. Nada se perdió con suprimirlas, y con ello dimos gusto al país de quien seremos huéspedes.¹³¹

El “carácter tendencioso” que el Ministro observó en las inscripciones no era más que la expresión de los ideales posrevolucionarios que circulaban a través de impresos como el de Rosendo Salazar, así como una muestra de la propia ideología del pintor, quien durante el tiempo en que vivió en Mérida estuvo inmerso en el ambiente político e ideológico impulsado por los gobiernos progresistas, primero de Salvador Alvarado y después de Felipe Carrillo Puerto. Reyes fue un asiduo seguidor de Carrillo Puerto e incluso lo retrató en los murales, sustentando el vínculo entre palabras e imágenes. De esta manera, la ideología expresada en palabras, tenía un complemento visual en las escenas desplegadas a lo largo de los murales, con temáticas relacionadas con las reformas socialistas que se estaban llevando a cabo en el Yucatán de su época, así como con las aspiraciones nacionalistas derivadas del movimiento revolucionario. De este tema se hablará con mayor profundidad en el tercer capítulo del ensayo. Sin embargo, muchas de estas ideas no armonizaban con el sistema político que se vivía en España en la época, encabezado por el General Primo de Rivera. Como se ha señalado, entre las muchas tareas que su gobierno tenía pendiente en materia social, estaba el tema de la reforma agraria, problema que su régimen no pudo solucionar.¹³² Por ello se explica, el hecho de que una inscripción de este tipo pudiera interpretarse de manera subversiva u ofensiva para el gobierno español y, de esa manera, vulnerar la relación política entre los dos países.

A continuación se incluyen imágenes que muestran el aspecto de los murales antes y después de que las inscripciones fueran borradas.

En la *Alegoría de la dotación de tierras* se suprimió la controvertida leyenda “La tierra ha vuelto a ser propiedad de la comunidad” (figs. 36 y 37).

En la sección femenina de la *Alegoría a la Raza* se suprimieron las leyendas ubicadas a ambos lados de la mujer: “En torno del hombre y la Mujer actuales revolotean las águilas del libre pensamien-

¹³¹ Enrique González Martínez. Oficio dirigido al Subsecretario de Relaciones Exteriores, encargado del Despacho en México. Madrid, 1 de noviembre de 1928. Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Fondo Embajada de México en España (EMESP), expediente 535, folio 158.

¹³² José Andrés Gallego, *Historia General de España y América: Revolución y Restauración (1868-1931)*, tomo XVI, vol. 2 (Madrid: Rialp, 1981) 542-545.

to, como en torno de Afrodita las Palomas del Amor.” “La Comunidad y no el individuo tienen la llave de oro del porvenir” (figs. 38 y 39).



Figura 36.

Fotógrafo no identificado. *La repartición de los ejidos* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 7.5 x 11 cm. Colección particular.



Figura 37.

Fotógrafo no identificado. *La repartición de los ejidos* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 11.8 x 16.5 cm. Colección José María Cabeza, Sevilla.

En la sección masculina de la *Alegoría a la Raza* se suprimieron las siguientes leyendas: “Y sólo tendremos Patria y Raza y noble Imperio sobre una hermosa zona del mundo, así que en nuestras almas el águila destroce a la serpiente”. “México en pensamiento y acción aspira a la solidaridad de todas las clases sociales libertadas de todos los prejuicios” (figs. 40 y 41).

En la *Alegoría de la Cultura Nacional* se suprimió la leyenda inscrita en el libro abierto: “Tres faros alumbran la cultura que México imparte a sus hijos. Cooperación. Amor, Esfuerzo. Tres bases la sustentan: Civilización Europea. Cristianismo. Tradiciones mexicanas. Tres ideales la propulsan: Libertad, Bienestar, Belleza” (figs. 42 y 43).



Figura 38.

Fotógrafo no identificado. Figura femenina de la *Alegoría a la Raza* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 7.5 x 11 cm. Colección particular.



Figura 39.

Fotógrafo no identificado. Figura femenina de la *Alegoría a la Raza* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 11.8 x 16.5 cm. Colección José María Cabeza, Sevilla.

Por otro lado, en los estandartes que portan los personajes de la escena *Las organizaciones obreras* se observan unas inscripciones que no fueron mencionadas por Reyes en el documento donde brindó información sobre las alegorías. Estas leyendas también fueron borradas (figs. 44 y 45).

Volviendo a las palabras de Amábilis con las que se inició este apartado, la inscripción que originó esta polémica no se trataba de algo sustancial para el pabellón, por lo cual podía modificarse de la manera en que se creyera más conveniente. Sin embargo, uno de los primeros estudios preparatorios que Reyes realizó de los murales, indica que esta inscripción era importante para el pintor, puesto que está marcada en el boceto desde el primer momento en que la obra estaba siendo producida. A pesar de esto, Reyes tuvo una actitud bastante moderada ante la censura, él era consciente de que la ornamentación pictórica debía subordinarse a la arquitectura (en este caso, a la decisión del arquitecto en acuerdo

**Figura 40.**

Fotógrafo no identificado. Figura masculina de la *Alegoría a la Raza* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 8.8 x 7.5 cm. Colección particular.

**Figura 41.**

Fotógrafo no identificado. Figura masculina de la *Alegoría a la Raza* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 11.5 x 18 cm. Colección José María Cabeza, Sevilla.

con los políticos mexicanos dada la importancia de la relación diplomática entre los dos países), según lo expresó en el capítulo sobre pintura que escribió en el libro *La arquitectura precolombina*, en el cual señaló que “como en todas las grandes épocas de arte de los pueblos, la pintura tolteca llenó sus funciones sirviendo de complemento, policromando la escultura y la arquitectura; además de cumplir su misión propia, cubriendo los muros de colores y ritmos con un concepto altamente decorativo, y siempre subordinando sus principios a los altos conceptos que tenían de la arquitectura”.¹³³ Por ello, en el momento en que le fue solicitado borrar las inscripciones, lo hizo sin ningún tipo de conflicto. Sin embargo, esto no implica que no se haya generado una alteración en el resultado final de los murales. Se ha señalado ya brevemente que la controversial frase establecía una relación con el contenido

¹³³ Víctor M. Reyes, “Pintura” en *La arquitectura precolombina*, 141 y 142.



Figura 42.
Fotógrafo no identificado.
La Universidad (detalle),
1928. Plata sobre gelatina.
7.7 x 10 cm. Colección
particular.



Figura 43.
Fotógrafo no identificado.
La Universidad (detalle),
1928. Plata sobre gelatina.
12 x 17 cm. Colección
particular.

visual de las pinturas. En este sentido ¿qué modificaciones en el discurso original de los murales, así como en su interrelación con las otras partes del edificio se generaron a partir de la supresión de las inscripciones?

Los murales de Víctor M. Reyes con sus inscripciones, como fueron concebidos originalmente, pueden ser leídos como lo que Peter Wagner llama “iconotextos”, que son imágenes que se acompañan con textos o leyendas y que por tanto tienen “intertextualidad”, es decir, “el significado en las imágenes

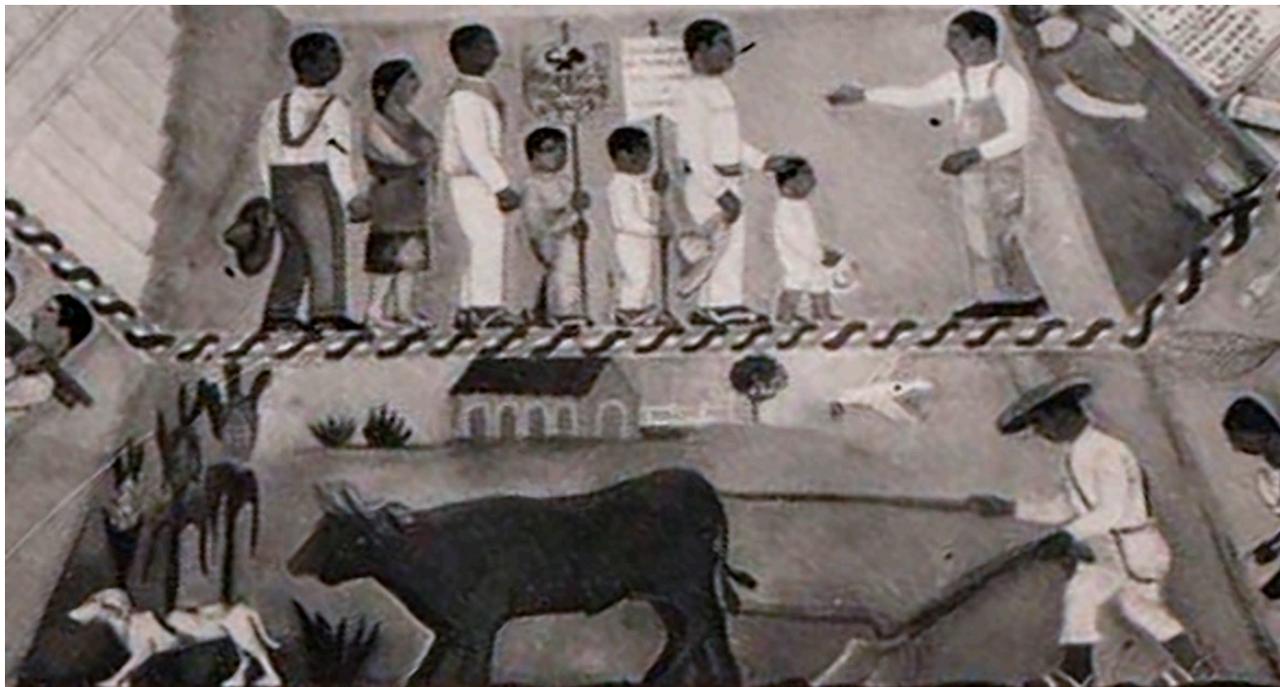


Figura 44.

Fotógrafo no identificado. *Las organizaciones obreras* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 7.7 x 10 cm. Colección particular.

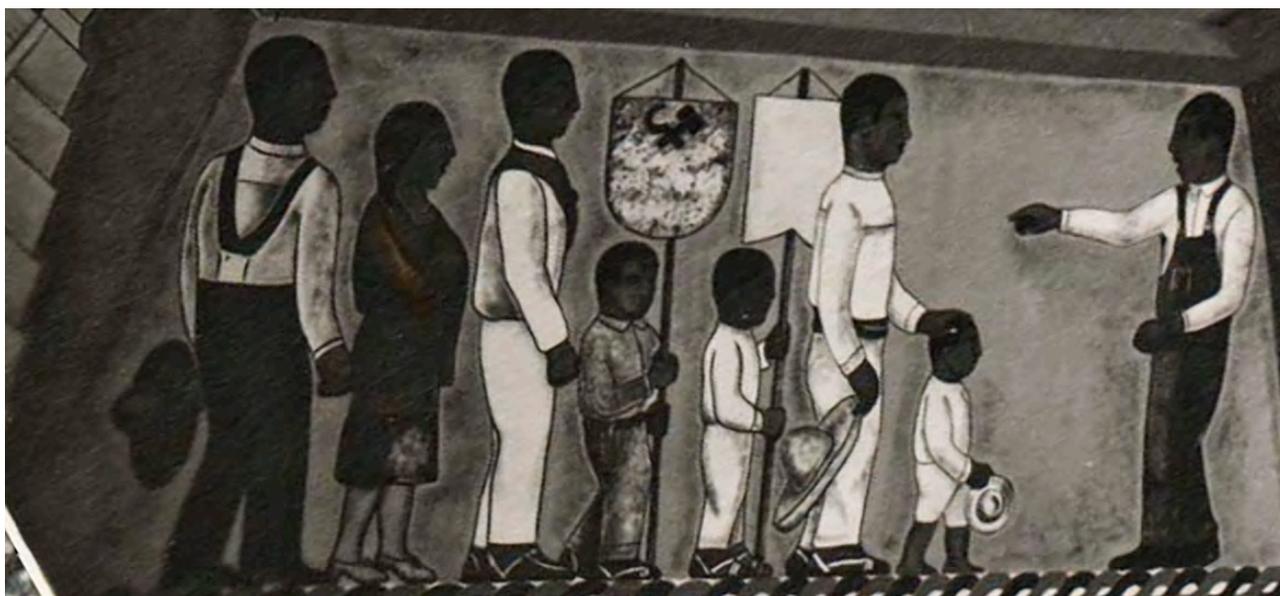


Figura 45.

Fotógrafo no identificado. *Las organizaciones obreras* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 12 x 17 cm. Colección particular.

depende de la decodificación de las alusiones en la imagen y en su leyenda”¹³⁴ Así, la característica fundamental de los iconotextos es la intercomunicación de textos e imágenes.¹³⁵

Wagner afirma que los iconotextos contienen rastros de poderosas líneas de discurso y mentalidad que probablemente estaban más allá del control del artista, es decir, contienen marcadas alusiones a varias formas del discurso contemporáneo a la creación de la obra.¹³⁶ Los murales de Reyes y las inscripciones expresaban los principios básicos de la ideología y de las aspiraciones posrevolucionarias, así como las acciones emprendidas por los gobiernos local y federal en ese sentido. Esta información circulaba en distintos medios, las publicaciones de la época, como la de Rosendo Salazar, eran uno de los más importantes. El pintor se encontraba inserto en ese discurso, su ideología personal –fortalecida por su experiencia yucateca–, estaba en consonancia con estos planteamientos y su obra se pronuncia como parte de ese discurso. Son imágenes propagandísticas, delineadas por una visión regional y potenciadas con frases obtenidas de otro medio a través del cual circulaba esta propaganda.

Con la supresión de las inscripciones se anuló la intertextualidad y la referencia a fuentes literarias de la época en las que circulaban estas ideas. Las leyendas reforzaban algunas de las imágenes, las explicaban y las relacionaban con conceptos en circulación en la época, evidenciando su pertenencia a una esfera de pensamiento más amplia que la propia ideología del pintor.

Además, quedaron diluidas las distintas alegorías que conformaban los murales y que se distinguían de alguna forma por medio de las inscripciones. Manuel Amábilis, al referirse a estas pinturas en su monografía, señaló que la composición de los murales se articuló en torno a dos figuras, una masculina y una femenina, representativas del tronco racial tolteca, sin hacer mención a las demás alegorías que conformaban los murales. De esta manera, parecería que la única alegoría presente en las pinturas fuera la *Alegoría de la raza*, cuando en realidad estaban integradas por un conjunto de ellas. Esta idea prevaleció en la historiografía sobre el tema por varios años,¹³⁷ al ser la monografía de Amábilis la fuente más directa de consulta sobre el pabellón y sus motivos.

Por otro lado, al ser borrada la inscripción “México en pensamiento y acción aspira a la solidaridad de todas las clases sociales libertadas de todos los prejuicios”, ubicada en la sección masculina de la *Alegoría a la Raza*, el vínculo discursivo que asociaba las pinturas con el ático del edificio (mismo que expresaba la idea de la solidaridad entre las clases sociales, según Amábilis) no fue materializado en la obra final.

¹³⁴ Peter Wagner, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution* (Londres: Reaktion Books, 1995) 11. (T.d.A.)

¹³⁵ Peter Wagner, *Reading Iconotexts*, 12.

¹³⁶ Peter Wagner, *Reading Iconotexts*, 101.

¹³⁷ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna*, 307 y Amparo Graciani García, “Un pabellón neoindigenista”, 145.

A pesar de lo anterior, creo que es posible considerar la idea de que aún después de haber sido borradas las inscripciones, las pinturas conservaron su poder expresivo y transmitieron de manera efectiva los contenidos principales.

De esta manera se evidencia que la posición del artista dentro del circuito en el que se desarrolló la creación de la obra, en su calidad de colaborador subcontratado por la empresa constructora Casso Ingenieros, determinó el hecho de que no tuviera la facultad de intervenir en la decisión de llevar a cabo modificaciones a su obra, a pesar de que haya tenido cierta libertad para componer las escenas y motivos de los murales, siempre en acuerdo con el proyecto arquitectónico. Los objetivos políticos y diplomáticos rebasaron la libertad creativa del artista y las inscripciones fueron borradas, modificando también la idea original del pintor y algunos de los vínculos que se establecieron con otras partes del edificio. Fue así como entraron en contradicción “*la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales* [políticas en este caso] que orientan la obra desde fuera”.¹³⁸

¹³⁸ Pierre Bourdieu, “Campo intelectual y proyecto creador”, 19.

Capítulo II

Modelos visuales

Ninguno debe gloriarse de haber sacado a la luz alguna cosa (al parecer) nunca vista: porque [...] por ventura se podrá hallar en otra parte; y si no adecuadamente en la composición del todo, al menos disipado en partes.

Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica*.

Los derroteros de un artista cuentan más sobre su producción que el análisis aislado de cada una de las obras que la conforman. La creación de una obra de arte es, entre muchas otras cosas, resultado del bagaje visual de quien la ejecuta. En este sentido, en el estudio de la obra de un pintor, es importante tomar en cuenta sus recorridos, su ir y venir por los sitios donde se formó (escolarizados y no escolarizados), los modelos plásticos que vio y que tuvo a su alcance en esa diversidad de lugares, el contacto con determinados temas, así como con otros artistas. Todo ello es susceptible de estudiarse como una fuente o influencia para su propia producción. Todo aquello que pudo haber sido visto por un pintor fue sin duda, parte de su formación.

En este capítulo se parte de la idea propuesta por Alfonso Pérez Sánchez de que

Los artistas –los pintores en este caso, incluso los más grandes– operan siempre sobre elementos plásticos, visivos, y a la hora de dar forma a sus propias ‘invenciones’, recurren a imágenes, formas, volúmenes o disposiciones espaciales, en buena parte recibidos, ordenando, fundiendo, permutando elementos formales que, con frecuencia, se remiten a lo visto en la obra de otros artistas, fundidos como es lógico, con elementos de la realidad que les rodea y con los frutos de su propia imaginativa.¹³⁹

Por ello, considero que en el análisis de una obra de arte es importante trabajar a partir de la identificación de estos motivos plásticos ajenos que influyeron en la obra del pintor, “se trata, pues de intentar buscar y fijar el mecanismo de creación de imágenes a partir de los repertorios visuales que, consciente o inconscientemente, los artistas de cada momento utilizan en la configuración de su propia obra”.¹⁴⁰

En este capítulo se realizará un breve recorrido por la formación de Víctor M. Reyes en años anteriores a la creación de las pinturas en Sevilla, lo que permitirá identificar algunos de los repertorios que el pintor tuvo a su alcance en distintos momentos y que constituyeron los modelos visuales que

¹³⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española* (Madrid: Alianza Editorial, 1993) 9.

¹⁴⁰ Pérez Sánchez, *De pintura y pintores*, 9.

posteriormente interpretó en la composición de los murales pintados en la cubierta de la escalera del pabellón. Estas fuentes visuales recuperadas por Reyes para la ornamentación del edificio mexicano en Sevilla, pueden ubicarse en cuatro momentos: la estancia del pintor en la Escuela de Bellas Artes de Mérida entre 1916 y 1925, donde se impulsaban temas y modos de representación similares a los que desplegó en los murales; su participación en las expediciones arqueológicas que Miguel Ángel Fernández llevó a cabo a Chichén Itzá entre 1922 y 1924, en las cuales se aproximó de manera directa a las formas y motivos presentes en los antiguos monumentos mayas, y su formación en la Academia de San Carlos de México, donde tomó clases con destacados profesores como Leandro Izaguirre y realizó ejercicios que después interpretaría en los murales del pabellón. Por último, es innegable la gran influencia que implicó el trabajo que Diego Rivera se encontraba realizando en los muros de la Secretaría de Educación Pública. Estas pinturas brindaron a Reyes no sólo repertorios, sino también ideas sobre temas susceptibles de representar y su distribución en el espacio pictórico.

Reconstruir ese fascinante itinerario y rastrear los modelos visuales que se filtraron en la composición de los murales de la cubierta de la escalera del pabellón en la forma de copias, interpretaciones, reutilizaciones o sutiles referencias a obras ajenas es la principal intención de este capítulo.

LOS ORÍGENES

Víctor Manuel Reyes Martínez nació el 23 de diciembre de 1896¹⁴¹ en el Barrio de San Francisco, en Campeche (fig. 46). Hijo de Marcial Reyes, sastre de oficio, y Rita Martínez, dedicada al hogar.

En Campeche, Víctor M. Reyes cursó la escuela primaria en la Escuela Modelo Número Uno,¹⁴² donde se fomentaba la enseñanza del dibujo. El pintor expresó que ahí fue donde comenzó su afición por este arte.¹⁴³ En las escuelas superiores de Campeche se le dio una gran importancia a la enseñanza del dibujo, como refiere José Manuel Alcocer Bernés: “la educación fue una de las propuestas más importantes después de la Independencia y en Campeche adquirió características específicas. La enseñanza del dibujo estuvo entre los planes de estudio y adquirió relevancia en las instituciones educativas”.¹⁴⁴ Esta afirmación era cierta para las instituciones de educación superior,

¹⁴¹ Currículum vitae del Prof. Víctor M. Reyes, sin fecha. Archivo personal de Víctor M. Reyes, colección familia Reyes Luján.

¹⁴² Víctor M. Reyes, *Pedagogía del dibujo. Teoría y práctica en la escuela primaria* (México: Porrúa, 1962) 94.

¹⁴³ Víctor M. Reyes conversaba mucho con su hijo Javier, quien recuerda con mucha precisión la información que su padre le compartía, así como los episodios importantes de su vida. Muchos de los datos personales sobre el artista contenidos en este ensayo, fueron obtenidos de las entrevistas que realicé en varios momentos a Javier Reyes; por ejemplo, esta referencia, que me fue expresada por él en una entrevista el 6 de diciembre de 2015.

¹⁴⁴ José Manuel Alcocer Bernés, “La enseñanza del dibujo en Campeche: una historia particular” en *La enseñanza del dibujo en México*, coord. Aurelio de los Reyes (México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014) 241.



Figura 46.

Fotógrafo no identificado. Casa donde nació Víctor M. Reyes, Barrio de San Francisco, Campeche, s.f. Plata sobre gelatina. 7.9 x 5.5 cm. Colección familia Reyes Luján.

pero no para las de educación básica. Esto es señalado por Víctor M. Reyes en su escrito *Pedagogía del dibujo*, publicado en 1962, en el cual el pintor refiere las deficiencias que tenía el sistema docente en cuanto al dibujo en su escuela primaria. Menciona que en la inauguración de la Escuela Modelo en 1904, el profesor Clemente L. Beltrán expresaba que “el nuevo sistema de enseñanza consiste en que el maestro debe ajustar su enseñanza a las necesidades del alumno, es decir, se necesita por parte del maestro de un conocimiento psíquico del sujeto que recibe la enseñanza para que ésta sea educativa, fructuosa y no atropelle las leyes naturales del desenvolvimiento intelectual [...] estando el nuevo sistema basado en datos psicológicos, psicogenéticos y subjetivos y objetivos [...]”.¹⁴⁵ Recuerda que a pesar de esto, en la práctica los alumnos tenían que “memorizar las lecciones y en tratándose de dibujo, hacíamos nuestro aprendizaje en los conocidos cuadernos de dibujo ‘El Discípulo’, que comenzaban por la cuadrícula”.¹⁴⁶

Esta primera experiencia determinó la aproximación que tendría hacia el dibujo en etapas posteriores de su vida. En primer lugar, en muchos de sus bocetos se observa el uso de la cuadrícula como

¹⁴⁵ Reyes, *Pedagogía del dibujo*, 94.

¹⁴⁶ Reyes, *Pedagogía del dibujo*, 94.

una herramienta fundamental que le ayudó a distribuir los personajes en el espacio, así como en el manejo de las proporciones. Quizá de esta primera formación se habituó a esta forma de trabajo, que, al ser un método trascendental para la creación artística, sin duda le fue reforzada en las escuelas de arte académicas en las que se educó en años posteriores. En segundo lugar, el método de enseñanza deficiente en el que se formó durante su educación primaria, probablemente lo dispuso para recibir favorablemente el sistema de la Escuela de Bellas Artes de Mérida, basado en el respeto a la subjetividad del artista como parte fundamental de la actividad creadora, lo contrario a lo que él vivió en la primaria campechana.

Unas fotografías, conservadas por la familia Reyes Luján, muestran lo que Víctor M. Reyes debió experimentar en materia artística durante su educación primaria. En ellas se aprecia a los alumnos realizando ejercicios de dibujo y de ornamentación pictórica en muros (figs. 47 y 48).

En su natal Campeche Víctor M. Reyes tuvo su primera aproximación con el arte y, según sus palabras, fue aquí donde el dibujo lo cautivó. Este interés se concretará años más tar-



Figura 47.

Fotógrafo no identificado. Alumnos ornamentando los muros de una casa en Campeche, s.f. Plata sobre gelatina. 6 x 10.6 cm. Colección familia Reyes Luján.

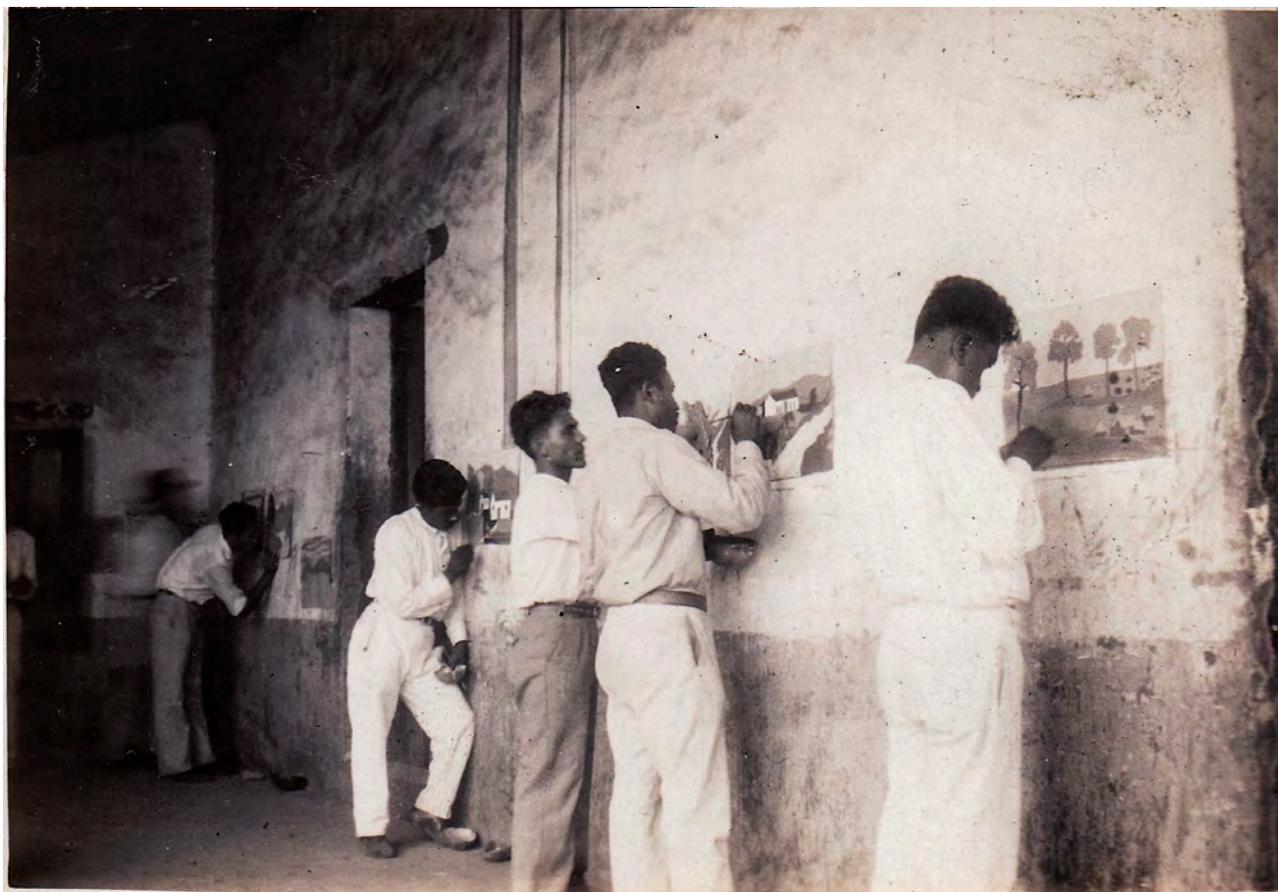


Figura 48.

Fotógrafo no identificado. Alumnos realizando ejercicios de dibujo y pintura, Campeche, s.f. Plata sobre gelatina. 5.4 x 8 cm. Colección familia Reyes Luján.

de con su ingreso a la Escuela de Bellas Artes de Mérida y se manifestará durante toda su vida a través de las cátedras que impartió en distintos momentos sobre esta disciplina, así como por medio de escritos (publicados e inéditos) donde teorizó sobre su enseñanza.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Publicados: *Pedagogía del dibujo. Teoría y práctica en la escuela primaria* (1962); *Introducción a la educación estética* (México: Coordinación de Extensión Universitaria, Unidad Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982). Inéditos: *Orientaciones*, escrito en 1926 en París, 5 cuartillas; *El dibujo maya en la escuela* (1930). Este trabajo formaba parte de una serie de cuadernos creados para servir como material didáctico a los estudiantes de las escuelas primarias de Mérida. Víctor M. Reyes propuso estos cuadernos al Jefe del Departamento de Educación Primaria de Mérida el 1 de abril de 1930: “He copilado [sic] una larga serie de Motivos ornamentales del grandioso Arte Maya, y los he arreglado y puesto en una forma Didáctica para ser aprovechados en la enseñanza del Dibujo en la Escuela Primaria; incluyo con este la ideología que ha inspirado este trabajo así como el plan de estudio en que a mi juicio puede ser aplicado en la práctica, y los Dibujos originales de dichos motivos”. Carta de Víctor M. Reyes al Jefe del Departamento de Educación Primaria de Mérida en la cual solicita la adopción de unos Cuadernos de Dibujo en el actual Programa de Estudios de la Escuela Primaria. Mérida, Yucatán, 1 de abril de 1930. Archivo personal de Víctor M. Reyes, colección familia Reyes Luján. Otro de estos cuadernos podría ser *Pirámides y grecas. Cuaderno de trabajo suplementario*, sin fecha. De estos dos cuadernos, se conservan en el archivo personal del artista los dibujos para el diseño de las portadas, así como un conjunto de motivos ornamentales mayas realizados en acuarela, tinta y grafito.

LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE MÉRIDA

Como ya se ha señalado, la Escuela de Bellas Artes de Mérida fue creada el 24 de enero de 1916 por decreto del gobierno del general Salvador Alvarado, e inició funciones el 26 de febrero del mismo año. Su principal objetivo era subsanar las carencias que se tenían en el estado en materia de enseñanza de las artes plásticas e impulsar el talento de los jóvenes interesados en estas ramas, que por falta de una guía no lograban desarrollar sus capacidades.¹⁴⁸

El sistema de estudios de la escuela se organizó en torno a clases-talleres, integradas por un máximo de veinte alumnos que para ingresar debían acreditar haber cursado la primaria. También había cursos libres, para los cuales no era requisito haber cursado la primaria.¹⁴⁹

En este punto, podríamos proponer que la Escuela de Bellas Artes de Mérida, con su oferta de cursos artísticos libres, fue un antecedente de la renovación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre planteada desde 1922 por Alfredo Ramos Martínez, quien las convirtió en centros de educación artística popular, configurándose como espacios de educación no profesional abiertos al público en general. Este proceso se consolidó en 1925 con el traslado de la Escuela de Coyoacán a Churubusco y la apertura de otras escuelas en Xochimilco, Tlalpan, Los Reyes y Guadalupe Hidalgo mientras que en 1928 se abrieron otras en San Ángel e Ixtacalco.¹⁵⁰ También por esta época en la Academia Nacional de Bellas Artes “se creó un programa especial dedicado a impartir cursos de arte a la población en general”.¹⁵¹ En este sentido, podríamos pensar que desde el centro del país se estaba volteando la mirada hacia la Escuela de Mérida más de lo que se ha supuesto hasta el momento.

En el Registro de Matrículas de la Escuela de Mérida, se consigna que el pintor se inscribió el 28 de febrero de 1916 con el nombre de Víctor Manuel Reyes en la asignatura de Dibujo Elemental.¹⁵²

Los primeros maestros de la institución y con quienes Víctor M. Reyes debió estar en contacto fueron José del Pozo, director de la Escuela hasta 1918, el Dr. Eduardo Urzaiz, el Ing. Carlos Mac-Gregor, Francisco Gómez Rul, el escultor Alfonso Cardone, Modesto Cayetano, Enrique Cervera y Gregorio G. Cantón. En 1917 se integraron al cuerpo docente Manuel Amábilis, Antonio Jané, Ariosto Evía

¹⁴⁸ La Escuela se instaló en el edificio del Ateneo Peninsular, en la entrada ubicada sobre la calle 58. Este inmueble, ubicado en el costado sur de la Catedral, era el antiguo edificio del Arzobispado, expropiado por el gobierno y modificado arquitectónicamente por Manuel Amábilis para adaptarse a las nuevas funciones que en él se desempeñarían.

¹⁴⁹ Jorge Cortés Ancona, *Panorámica plástica yucatanense* (México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2010) 28 y 31.

¹⁵⁰ Agradezco a la Dra. Alicia Azuela de la Cueva el haberme hecho notar esta cuestión. Véase: Alicia Azuela, *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social*, 77.

¹⁵¹ Alicia Azuela, *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social*, 56.

¹⁵² Jorge Cortés Ancona, correo electrónico recibido por la autora, 2 de enero de 2016. Agradezco al Dr. Jorge Cortés el haberme proporcionado este valioso dato.

Cervera y los capitalinos Miguel Ángel Fernández y Leopoldo F. Quijano.¹⁵³ José del Pozo figuraba como profesor de Dibujo para obreros, que eran clases nocturnas, y como profesor de Pintura en el Taller. Ariosto Evía tenía a su cargo la cátedra de dibujo nocturna, mientras que Gregorio G. Cantón, el curso libre de dibujo. Modesto Cayetano impartía el curso preparatorio de Dibujo, así como el de Perspectiva. Miguel Ángel Fernández era titular de las clases de Dibujo de modelo vivo, de Pintura al aire libre y de la nocturna de Modelado. En el ramo de escultura, Alfonso Cardone daba el curso preparatorio de Modelado y la clase de Escultura.¹⁵⁴ Por último, los doctores Eduardo, Luis y Carlos Urzaiz, se encargaron sucesivamente de la cátedra de Anatomía Artística.¹⁵⁵

Las asignaturas que conformaban el plan de estudios, dejan ver el fundamento académico que sostenía la escuela. Sobre esta base, se brindó también una formación de vanguardia, abierta a las nuevas tendencias artísticas que se estaban gestando en la época. Tal es el caso del ejercicio de la pintura al aire libre, fomentado desde 1913 por Alfredo Ramos Martínez con la creación de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita en la Ciudad de México, y que en la escuela de Mérida tuvo un papel fundamental en la formación de los estudiantes.

Asimismo, la visión educativa de la escuela yucateca se sustentó en el contexto social y político de la región en las primeras décadas del siglo XX. La institución fue creada en un entorno político progresista, que impulsaba la libertad individual y social como un valor fundamental, en este sentido, desde su fundación y en congruencia con el socialismo, ideología en la cual se desarrolló, se estableció la prioridad de brindar una gran importancia a la libertad creativa de los alumnos y a la subjetividad individual del artista, antes que a la copia o imitación de cánones establecidos.¹⁵⁶ Esta esencia se expresa en el artículo segundo del decreto de fundación de la institución, que señala que “la enseñanza será esencialmente libre y práctica. Se evitará todo género de estudios abstractos y de igual manera, el espíritu de todos aquellos será la franca libertad a la iniciativa individual”.¹⁵⁷ El respeto a la subjetividad individual del artista quedó consignado en el artículo quinto:

En lo tocante a sistemas de enseñanza y de acuerdo con el principio de que la facultad estética no se adquiere en ninguna parte, sino que es innata en los individuos, se procurará

¹⁵³ Sin autor, “Nuestra Escuela de Bellas Artes”, 67 y 68.

¹⁵⁴ Sin autor, “Directorio de la Escuela de Bellas Artes”, 32.

¹⁵⁵ Urzaiz, “Historia del dibujo, la pintura y la escultura”, 652.

¹⁵⁶ Es importante destacar que estas ideas sobre la libertad creativa que debía darse a los alumnos y la importancia de la subjetividad individual a la hora de realizar una obra, fueron aprehendidas por Víctor M. Reyes durante su estancia en esta institución y perduraron durante toda su vida, manifestándose en sus escritos teóricos, específicamente en el dedicado a la pedagogía del dibujo en las escuelas primarias, en el cual defendió una enseñanza basada en estos mismos principios.

¹⁵⁷ Citado por Cortés Ancona, *Panorámica plástica yucatanense*, 30.

respetar toda tendencia encauzándola debidamente. El fin del profesor será enseñar la parte técnica del arte, y guiar con su experiencia; pero de ninguna manera constituirse en propagandista de determinados principios estéticos. Para formar el criterio de los futuros artistas, se atenderá perfectamente a la teoría e historia de las Artes Plásticas.¹⁵⁸

De forma paralela al principio del respeto a la libertad creadora, la Escuela fomentó la representación de temas regionales, vinculados con el pasado prehispánico maya, el paisaje, los habitantes y la vida cotidiana local, así como las costumbres de la región. Esto quedó manifiesto en el artículo segundo del decreto de fundación:

Pero sin perjuicio de ésta [la libertad a la iniciativa individual] comprende la Escuela el deber que tiene de llamar la atención a todo lo que es nuestro. El nacimiento del Arte Nacional radica en gran parte, en el conocimiento profundo de nuestra nacionalidad, nuestro país, de nuestra historia, nuestras costumbres, serán el tema constante que por medio del estudio tenga que desarrollarse. La Escuela debe hacerse digna continuadora del bello pasado artístico de este pueblo.¹⁵⁹

Estas temáticas fueron fomentadas por los maestros desde los inicios de la institución, aspecto que era considerado como uno de los mayores logros y aportes de la Escuela a la producción artística regional. Una herramienta fundamental que propició que los jóvenes estudiantes voltearan la mirada hacia los temas locales, y que también se consideró una conquista de la Escuela en el entorno plástico regional, fue el ejercicio de pintar al aire libre, en contacto directo con los paisajes, los habitantes, las costumbres y la arquitectura prehispánica. Los principales promotores de esta forma de trabajo fueron José del Pozo y Miguel Ángel Fernández, pintor que al haberse formado en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, era conocedor de sus métodos y sus temas, mismos que puso en práctica en la escuela de Mérida. Eduardo Urzaiz elogia el papel de estos artistas y subraya el valor de su trabajo en el impulso de las artes en la región:



¹⁵⁸ Citado por Cortés Ancona, *Panorámica plástica yucatanense*, 30 y 31.

¹⁵⁹ Citado por Cortés Ancona, *Panorámica plástica yucatanense*, 30.

Cuando se fundó la Escuela de Bellas Artes, vinieron de México José del Pozo y Miguel Ángel Fernández, jóvenes artistas, modestos y sin pretensiones de fama europea; pero artistas de verdad [...] Su labor ha sido breve, pero fructuosa, ellos respetando el temperamento de los jóvenes alumnos, los pusieron frente a la naturaleza, el modelo eterno [...] Y ellos, finalmente, artistas mexicanos, huaches, que decimos por acá, hicieron arte yucateco. Y gracias a ellos, nuestros jóvenes pintores, que antes copiaban llanuras nevadas y montañas suizas, empezaron a trasladar al lienzo las asoleadas plazas, las callejas pintorescas y las viejas iglesias coloniales de los pueblos de Yucatán, sus playas arenosas y sus bellas mestizas de albos ropajes.¹⁶⁰

Para que los alumnos pudieran estudiar estos aspectos directamente del natural, se organizaban “(costeadas por el gobierno del estado) frecuentes excursiones de estudios a las ruinas de Chichén Itzá y de Uxmal, a los lugares más pintorescos del interior del estado, como Izamal, Valladolid y Acancheh, y hasta a Campeche. El pingüe fruto de estas excursiones era exhibido anualmente al cerrarse el curso escolar”.¹⁶¹

Víctor M. Reyes estuvo en contacto directo con estos temas y formas de trabajo durante sus años de estudio en la escuela (fig. 49), produciendo su obra en este contexto y bajo estas características. Esto lo demuestra una mención a su trabajo en la reseña de la exposición de 1926: “recordad aquellos frisos de Víctor Reyes, hoy en París, que eran una apoteosis de nuestros campesinos cortando el henequén o talando el árbol añoso”.¹⁶²

Inmerso en este ambiente y rodeado de estos temas, ideas y formas de representación, Víctor M. Reyes produjo numerosas obras con temáticas populares, entre paisajes locales en acuarela, donde se aprecia a los habitantes realizando sus tareas cotidianas; dibujos en grafito o coloreados con lápiz de color, en los que representó a mestizas yucatecas ataviadas con sus trajes típicos y rodeadas de su entorno, así como dibujos de indígenas mayas y personajes de la clase trabajadora desempeñando sus labores. Muchas de estas obras se conservan en la colección de la familia Reyes Luján y otras tantas han pasado a formar parte de galerías y colecciones particulares. Desafortunadamente no se cuenta con pintura de caballete de este periodo.

¹⁶⁰ Eduardo Urzaiz, “Por los fueros del Arte II”, *La Voz de la Revolución*, 5 de octubre de 1919, p. 7.

¹⁶¹ Urzaiz, “Historia del dibujo, la pintura y la escultura”, 657.

¹⁶² Oswaldo Baqueiro Anduze, “La Exposición de la Escuela de Bellas Artes”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, enero, febrero y marzo, 1926, 189.



Figura 49.

Fotógrafo no identificado. Víctor M. Reyes como estudiante de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Mérida, *ca.* 1920. Plata sobre gelatina. 13 x 8 cm. Colección familia Reyes Luján.

Es interesante notar la corbata Lavalliére en el cuello de Reyes, distintiva de los pintores de caballete.

Un ejemplo interesante de su producción en esta etapa, es un dibujo en grafito y con algunas partes coloreadas con lápiz de color, cuya protagonista es una mestiza yucateca que ha salido de su casa para recoger fruta de un árbol (fig. 50). La mujer se presenta en primer plano, mientras que en el segundo se observa su choza, característica de la región yucateca. La obra, inconclusa, está delineada en contornos suaves y exhibe irregularidades en la proporción, específicamente en la anatomía de la mujer, y en la escala de la choza en relación con la figura humana. Esto brinda un aspecto “infantilista” a la pieza. Se observa que el pintor puso especial atención en resaltar los rasgos físicos de la mujer, que la definen como una mestiza de la región: el peinado, la forma de los ojos y el color de la piel. El dibujo está trabajado siguiendo el lenguaje de las imágenes de tipos populares del siglo XIX, lo que se



Figura 50.
 Víctor M. Reyes. *Mestiza yucateca*,
 ca. 1920. Grafito y lápiz de color sobre
 papel. 20.3 x 15.6 cm. Colección familia
 Reyes Luján.

observa en el énfasis en la representación individual de la figura, para resaltar sus características particulares y la referencia al entorno en el cual se desenvuelve el personaje. Estas fórmulas decimonónicas fueron interpretadas por el pintor, quien empleó un modo de representación popular, y las adaptó a los temas que interesaban al círculo artístico yucateco.

Desafortunadamente en la actualidad no se conservan ejercicios y obras de alumnos y profesores de esta primera etapa de la Escuela, por lo tanto, es difícil saber con precisión las obras que Reyes vio al inicio de su formación y por consiguiente, los modelos visuales que pudo tener a su alcance. Sin embargo, a través de las reseñas de las exposiciones anuales, publicadas en los boletines de la Universidad Nacional del Sureste e ilustradas con ricas fotografías, es posible conocer algunas de las obras producidas en la Escuela a partir de 1922, cuando dejó de formar parte de la estructura del Ateneo Peninsular y pasó a ser una dependencia de la recién creada Universidad Nacional del Sureste.¹⁶³

¹⁶³ La Universidad Nacional del Sureste fue creada por decreto del gobierno de Felipe Carrillo Puerto el 25 de febrero de 1922.

Las fotografías de las exposiciones revelan los temas, tipos de obras y modos de representación desarrollados en el entorno escolar; obras de alumnos y maestros que seguramente Víctor M. Reyes vio una y otra vez durante su estancia en la institución.¹⁶⁴

En septiembre de 1922 se llevó a cabo la primera exposición de la Escuela ya dependiente de la Universidad. Para esta fecha, Víctor M. Reyes se desempeñaba como profesor de la institución, impartiendo la clase nocturna de Dibujo preparatorio. Este nombramiento le fue otorgado el 10 de marzo de 1922,¹⁶⁵ y de esta manera el pintor pasó a formar parte del cuerpo de funcionarios vinculados al gobierno socialista de Felipe Carrillo Puerto.

En la exposición se exhibieron varias obras con temas regionales, así como diseños para ornamentaciones pictóricas inspirados en motivos mayas prehispánicos. El autor de la reseña sobre la exposición resalta nuevamente los valores de la institución: “En ella se respeta ante todo la libertad artística; las innovaciones se acogen con entusiasmo, pero no se imponen; la espontaneidad del alumno es sagrada, y más que los primores de ejecución, se procura estimular y provocar aquella chispa genial y divina que el pintor traduce en luz y colorido [...]”.¹⁶⁶

Las imágenes que se incluyen a continuación (figs. 51, 52 y 53) muestran algunos de los trabajos exhibidos, realizados en clases vinculadas con la actividad de Víctor M. Reyes, tales como pintura y ornamentación. Probablemente, como profesor de la Escuela, recorría una y otra vez las exposiciones observando los trabajos de alumnos y colegas que en ellas se presentaban, factor que pudo contribuir a la formación de su repertorio visual.

En las imágenes se aprecia que las formas prehispánicas mayas, las mestizas yucatecas con sus trajes típicos y desempeñando sus labores cotidianas son los protagonistas de la mayor parte de los lienzos exhibidos. Se observan también algunos modos de representación que podrían adjetivarse como “ingenuos” o “primitivistas” y que revelan la prioridad que se daba a la expresión subjetiva del alumno, como lo menciona el crítico de la exposición.

El despliegue de estos temas se aprecia también en la exposición individual de las obras de Miguel Rodríguez celebrada en julio de 1924. Rodríguez fue colega de Víctor M. Reyes, era titular de

¹⁶⁴ Es extraño que en ninguna de las reseñas de las Exposiciones entre 1922 y 1925, se menciona el trabajo de Víctor M. Reyes, no se hace ninguna referencia a él en el texto de las reseñas ni tampoco se reproduce en imágenes. Se ignora la razón de esto.

¹⁶⁵ Nombramiento de Víctor M. Reyes como profesor de Dibujo preparatorio (segunda sección) (curso nocturno). Firmado Eduardo Urzaiz, rector. 10 de marzo de 1922. Archivo personal de Víctor M. Reyes, colección familia Reyes Luján.

¹⁶⁶ “La Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes del Estado”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1ª, tomo 2º, núm. 1, septiembre de 1922, 36.



Figura 51.

Fotógrafo no identificado. *Trabajos de las clases de Pintura y dibujo decorativos, 1922.*
Fuente: *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1ª, tomo 2º, núm. 1, septiembre de 1922



Figura 52.

Fotógrafo no identificado. *Pastel de Juan Manuel Cáceres, 1922.* Fuente: *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1ª, tomo 2º, núm. 1, septiembre de 1922



Figura 53.

Fotógrafo no identificado. *Trabajos al óleo del profesor Ariosto Evía, 1922.* Fuente: *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1ª, tomo 2º, núm. 1, septiembre de 1922

la clase de Modelado Decorativo y falleció a temprana edad en octubre de 1923. En las reseñas sobre esta muestra, los autores resaltaban dos aspectos importantes: por un lado, las temáticas populares y regionales de la mayor parte de sus obras y por otro, la forma de representación “ingenua” evidente en sus obras. Sara Molina, autora de una de estas reseñas, destacó el hecho de que el artífice era indígena maya, por lo cual “late allí el alma yucateca destilada en su propia esencia; una alma que se agita vibrante, espontánea, inequívoca”.¹⁶⁷ Las imágenes de algunas de las obras exhibidas (figs. 54 y 55) muestran este tipo de temas: “Yucatán, Yucatán nada más; detalles de sus ruinas, con trozos inerrables de pincel,

¹⁶⁷ Sara Molina, “Motivos. Miguel Rodríguez”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, tomo 4º, núm. 2, julio de 1924, 112.



Figura 54.
Guerra. Estudio al carbón. Del Prof. Miguel Rodríguez. Fuente: *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, tomo 4º, núm. 2, julio de 1924.

Figura 55.
Fotógrafo no identificado. *Retorno*. Pintura sobre madera. Trabajo del Prof. Miguel Rodríguez. Fuente: *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, tomo 4º, núm. 2, julio de 1924.



indios, mestizas [...]”¹⁶⁸ En otra de las reseñas de la exposición se subraya la “ingenuidad” de sus representaciones, esa “ingenua originalidad, que trascendía hasta los menores detalles de la obra, y que era la esencia de ella”.¹⁶⁹ De esta manera, se exaltó el hecho de que sus composiciones estaban resueltas con un lenguaje derivado de la subjetividad del artista por medio del cual traslucía su mundo interior. Éste es un punto importante de coincidencia entre el pensamiento estético de la Escuela de Bellas Artes de Mérida y las Escuelas de Pintura al Aire Libre. En estas últimas, se subrayaba el hecho de que la mayoría de sus alumnos fueran indígenas, puesto que sus creaciones eran interpretadas como una manifestación plástica heredada del mundo prehispánico y ese carácter fue lo que les confirió su sello de identidad. Salvador Novo lo expresó de este modo: “Lo que hoy hace el indio, la maravilla de expresión significativa que encierran las formas, las líneas, los colores que compone y maneja, no son otra cosa que la soberbia continuación de un pasado artístico, precolonial, no superado.”¹⁷⁰

Lo que los críticos llamaban “ingenuidad”, estaba determinada por su condición de indígena maya. El hecho de que temas ligados al mundo indígena –considerado una fuente de orgullo regional–, fueran llevados a los lienzos en obras realizadas por un miembro de ese grupo, empleando un lenguaje “primitivista”, se consideró un aporte fundamental para la consecución de un arte “yucateco”, un “arte del futuro”. En la crítica de arte se subrayó reiteradamente que este aporte sólo pudo generarse en la región en el contexto de un gobierno revolucionario como el de Carrillo Puerto, que dignificó y revaloró a la población maya. Sin embargo, debe notarse que, como en el caso de la mestiza yucateca de Reyes, las obras de Miguel Rodríguez exhiben una fuerte influencia del lenguaje plástico del costumbrismo decimonónico, reelaborado de acuerdo a los intereses y aspiraciones yucatecas. Asimismo, se aprecia también el regreso al “clasicismo” poscubista, vigente desde finales de la Primera Guerra Mundial y que Diego Rivera practicó y difundió.

En la exposición escolar celebrada en enero de 1925 el alumno Felipe Chí, un joven trabajador que sólo podía dedicarse a la producción artística por la noche, presentó unas figuras femeninas ataviadas en traje regional y desempeñando diversas labores (fig. 56). Dolores Bolio, autora de una de las reseñas de la Exposición resaltó la expresión de la experiencia del artista en la solución de las figuras, por encima de sus deficiencias en la técnica: “por intuición revela sentir el movimiento de la figura,

¹⁶⁸ Molina, “Motivos. Miguel Rodríguez”, 113.

¹⁶⁹ Juan M. Cáceres Novelo, “Miguel Rodríguez, el pintor del alma ingenua”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, tomo 4º, núm. 2, julio de 1924, 115 y 116.

¹⁷⁰ Véase: Texto de Salvador Novo publicado en la “Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre”, reproducido en *Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Artes Plásticas, 1981) 45.

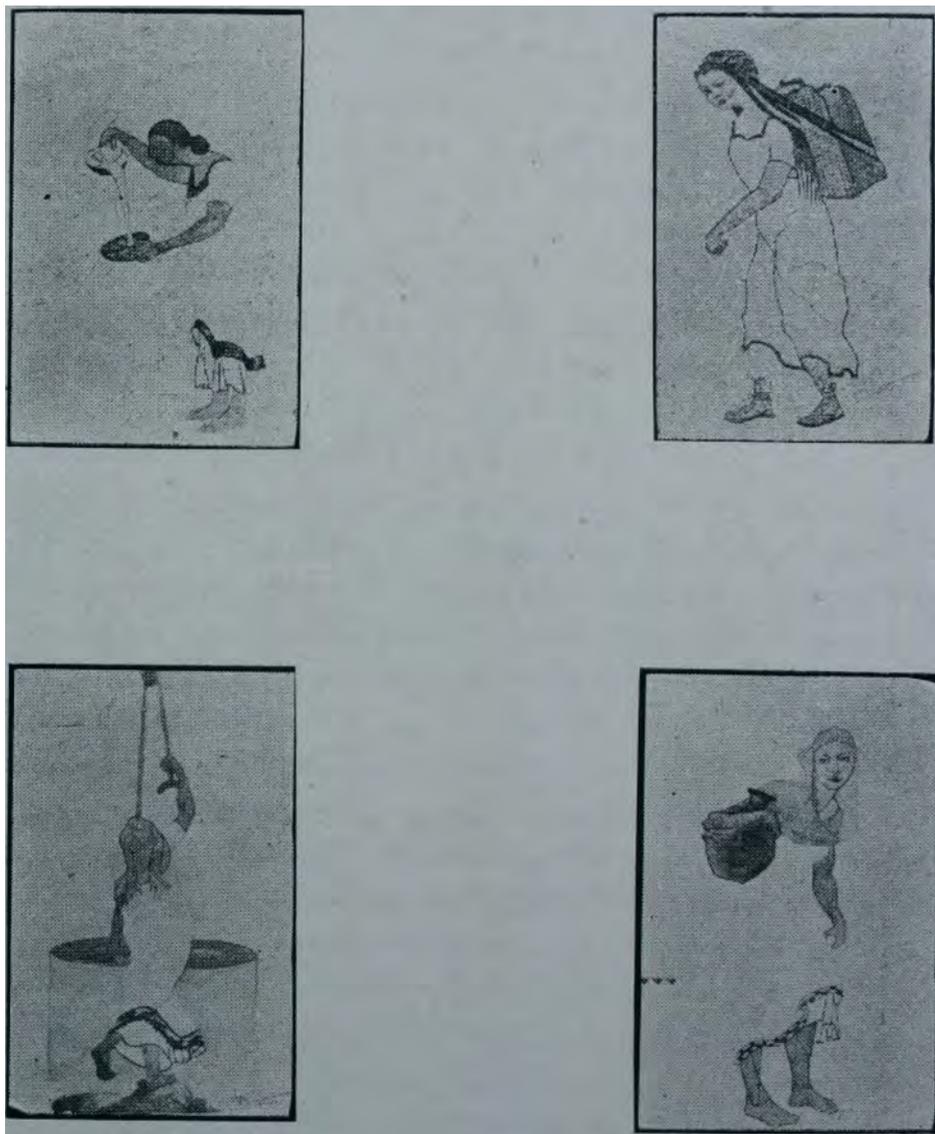


Figura 56.

Fotógrafo no identificado. Apuntes regionales por Felipe Chí, alumno de nuestra Escuela de Bellas Artes. Fuente: *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2a, Tomo 5º, Núm. 2., febrero de 1925

de una manera sorprendente. Las figuras de mujer en traje regional ofrecen esa mezcla de indecisión y fijeza de la línea cuando trata de insinuar el movimiento”.¹⁷¹ Las formas empleadas en la obra estaban en concordancia con la actitud que el artista tenía frente a la vida.

Otra pieza importante de Víctor M. Reyes, vinculada a las temáticas populares, es un retrato en carboncillo que el pintor realizó a una mujer no identificada (fig. 57), representada como una vendedora de flores, con la canasta a sus espaldas y las manos cruzadas a la altura del pecho para sostener el trozo de tela que le sirve como soporte. La obra no está fechada, pero probablemente corresponde al periodo entre 1925 y 1927, cuando el pintor viajó a la Ciudad de México y estuvo en contacto con

¹⁷¹ Dolores Bolio “La Escuela de Artes Plásticas. Su exposición”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, tomo 5º, núm. 2, febrero de 1925, 85.



Figura 57.
Víctor M. Reyes. *Retrato de mujer*, ca. 1925. Carboncillo sobre papel. 49.2 x 69.8 cm. Colección familia Reyes Luján.

las representaciones que Diego Rivera hizo de cargadores y vendedoras de flores, específicamente en los murales de la planta baja de la Secretaría de Educación Pública. Asimismo, las imágenes de Rivera circularon a través de las ilustraciones que el pintor realizó para libros. La representación de una vendedora de flores aparece como ilustración anexa a la página 24 del libro *Mexiko*, escrito por Alfons von Goldschmidt y publicado en Berlín en 1925 por la editorial Ernst Rowohlt Verlag.¹⁷² Es muy probable que Víctor M. Reyes se haya aproximado a los modelos pictóricos de Diego Rivera no sólo a través de la observación de sus murales, sino también a partir de estas ilustraciones, que circulaban en un

¹⁷² Véase: Raquel Tibol, *Diego Rivera gran ilustrador*, 76.

formato más pequeño y accesible. Sobre la influencia de Rivera en el trabajo de Reyes se hablará más adelante. El retrato muestra un avance en la técnica del pintor, apreciable en la soltura del dibujo, el buen trabajo de las manos y el rostro, así como en el trabajo de aplicación de las sombras. La figura está despojada de accesorios y la línea es sintética, lo cual manifiesta nuevamente el regreso a las formas simplificadas.

La forma de representar a la retratada está en estrecha relación con las tendencias que Reyes aprendió en la Escuela de Mérida, específicamente el impulso de temas populares y cotidianos en un esfuerzo por exaltar a los grupos indígenas y trabajadores, ideas con las que Víctor M. Reyes comulgaba plenamente. Asimismo, en su modo de representación interpretó formas plásticas desarrolladas en el centro del país. Posteriormente, el pintor recuperó la composición de este retrato como modelo para la representación de una de las mujeres de la escena *Las vendedoras de flores* (fig. 58) en los murales de la cubierta de la escalera del pabellón de Sevilla. Es interesante notar que esta composición fue muy recurrida por el pintor, puesto que después de su actividad en la ciudad andaluza y encontrándose ya de regreso en México, recuperó nuevamente este modelo para la realización de otro retrato femenino. Esta obra revela a un artista con mayor madurez artística, pues el trazo es más seguro, el rostro de la mujer tiene mayor expresión y suavidad, y el trabajo de las manos y las flores es más logrado. Probablemente se trata de un boceto para una pintura, pues el artista marcó con toques de gouache blanco las zonas donde colocaría la luz (fig. 59).¹⁷³ Esto muestra que el pintor reutilizó modelos compositivos de sus producciones anteriores para la representación de ciertas figuras en los murales y que probablemente fue un método de trabajo que empleó en varias ocasiones a lo largo de su actividad.

“EL ARTE MAYA LO GUARDO EN EL CORAZÓN”¹⁷⁴

Otra de las influencias visuales evidente en el trabajo del pintor en el pabellón es la estética prehispánica maya, con la que Víctor M. Reyes estuvo en contacto directo durante su participación en las expediciones a Chichén Itzá con Miguel Ángel Fernández entre 1922 y 1924. Víctor M. Reyes ayudó a limpiar el relieve policromado ubicado en el interior del templo adosado al lado oriente del basamento del Templo de los Tigres en Chichén Itzá. Este edificio se conoce en la actualidad como Templo Inferior

¹⁷³ Javier Reyes Luján, en una entrevista realizada el 6 de diciembre de 2015, me comunicó el orden de ejecución de los retratos. Esta información le fue proporcionada por su padre durante las frecuentes conversaciones que sostenían y se confirma al observar en ellos una evolución plástica del trabajo del pintor.

¹⁷⁴ Frase expresada por Víctor M. Reyes a su hijo Javier Reyes durante una de sus múltiples conversaciones. Entrevista a Javier Reyes Luján el 1 de noviembre de 2015.



Figura 58.
Fotógrafo no identificado. *Las vendedoras de flores* (detalle), 1928.
Negativo fotográfico. 8.5 x 11.3 cm.
Colección familia Reyes Luján.



Figura 59.
Víctor M. Reyes. *Retrato de mujer*, s.f. Lápiz y gouache
sobre papel. 49.2 x 69.8 cm. Colección particular.

de Los Jaguares (fig. 60). Juan Manuel Cáceres, un colega de Víctor M. Reyes en la Escuela de Bellas Artes, refiere en una disertación sobre la pintura en Yucatán, la particular manera de representación de la figura humana en el arte maya: “Toda pintura arcaica tiene como carácter distintivo el presentar sus figuras de perfil; así la egipcia, y también los bajo-relieves asirios. La pintura maya sigue esta regla, y todas sus figuras murales están de perfil, presentando además de particular, como la egipcia, el ojo y los torsos de frente, y las caderas, muslos, piernas y pies de perfil”.¹⁷⁵



Figura 60.

Templo inferior de los Jaguares, Periodo Clásico Terminal (ca. 800-1050 d.C). Fotografía: <https://www.flickr.com/photos/42682677@N00/285103930>

Una mirada atenta a los personajes que constituyen las diferentes escenas de los murales de la cubierta de la escalera del pabellón, permite apreciar que Víctor M. Reyes representó varios de ellos de la manera en que Cáceres refiere, en analogía con la forma en la que se figuró el cuerpo humano en este relieve, que conocía bien (fig. 61). Tal es el caso de personajes que integran las escenas de *La música*, *El adivino*, *Los legisladores*, *Las organizaciones obreras*, *Los constructores* y *La unión de los trabajadores del campo y de la ciudad*. En ellos se observa la cabeza, cadera y piernas de perfil, mientras que el pecho o la espalda se presenta de frente (fig. 62). También de manera similar a la estética maya, en algunas ocasiones sólo la cabeza y los pies se representan de perfil, mientras el pecho,

¹⁷⁵ Juan Manuel Cáceres, “La pintura en Yucatán”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1ª, tomo 2º, núm. 6, marzo de 1923, 347.



Figura 61.

Adela Bretón (1849-1923). *Relieve del Templo Inferior de Los Jaguares (detalle), ca. 1900.*

Reproducido en: Graciela Romandía de Cantú y Román Piña Chan, *Adela Bretón: una artista británica en México (1894-1908)*. México: Edición privada de Smurfit Papel y Cartón de México S.A. de C.V., 1993, 132

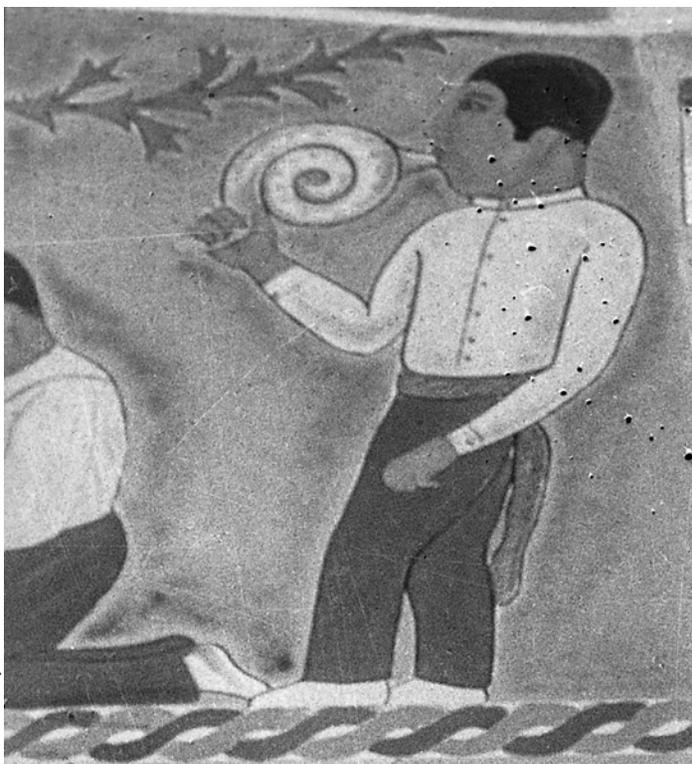


Figura 62.

Autor desconocido. *La música (detalle), ca. 1928.*
Negativo fotográfico. 8.5 x 11.3 cm. Colección familia Reyes Luján.

la cadera y las piernas están de frente o de espaldas. Además de esto, Reyes empleó un modo de representación propio del arte “popular”. Así conjugó en su obra los dos elementos paradigmáticos de la identidad nacional en la época: lo prehispánico y lo popular.

Estas figuras se alternan con otras representadas de perfil. Esto no se trata de un error en el dibujo por parte del artista, considero que su intención es trazar un vínculo con la pintura prehispánica y expresar su particular postura en los debates que se estaban generando en la época sobre lo que debía ser el arte yucateco.

En 1922 una vez que la Escuela de Bellas Artes pasó a ser una dependencia de la Universidad Nacional del Sureste, Felipe Carrillo Puerto, gobernador del estado, expresó su intención de que la educación artística estuviera basada en un resurgimiento del antiguo arte maya. En junio de 1923, el Consejo Universitario convocó a todos los profesores de la institución a una serie de reuniones, en las cuales se discutirían varios puntos al respecto. Las sesiones se llevaron a cabo del 16 al 28 de julio y el reglamento de éstas fue presentado por Manuel Amábilis, que para entonces era el director de la Escuela de Ingeniería. Uno de los temas que debía resolverse en estas juntas fue: “¿Qué es necesario hacer, teniendo en cuenta nuestra constitución étnica y nuestra civilización occidental, para asimilarnos el Arte de las Ruinas hasta poder traducirlo en nuestras obras modernas?”¹⁷⁶ A estas sesiones seguramente asistió Víctor M. Reyes, quien en ese momento se desempeñaba como profesor de la institución.

El gobierno socialista pretendía que las formas y motivos de los antiguos monumentos mayas constituyeran un referente directo que debía recuperarse en la realización de las obras contemporáneas. Ante esto, se generaron dos posturas entre el círculo de artistas. La primera fue expresada por Juan Manuel Cáceres en la disertación sobre la pintura yucateca que se refirió anteriormente. Cáceres expresó que “mayor confusión ha venido a añadir aún, para los criterios poco sólidos, la revolución socialista, al iniciar un poderoso movimiento hacia un utópico Renacimiento del antiguo Arte Maya”.¹⁷⁷ Ante esto, consideraba que las producciones artísticas de los antiguos mayas: arquitectura, pintura y escultura, tenían un simbolismo y una función específicos dentro de sus sistemas de culto y que con la extinción de esta cultura era impensable hablar de un “resurgimiento” de sus manifestaciones plásticas, pues ya no existía en ese momento el contexto que activara esos símbolos, los significados

¹⁷⁶ Eduardo Urzaiz, “Convocatoria. Universidad Nacional del Sureste”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1a, tomo 3°, núm. 3, junio de 1923, 136.

¹⁷⁷ Cáceres, “La pintura en Yucatán”, 350.

y las funciones originales para las que estas artes fueron creadas. Por ello, tachó esta idea de utopía y consideró que: “todo esfuerzo que se emprenda en este sentido será [...] un conato de regresión hacia moldes ignorados y ficticios, falsos por no sentidos, y cuyos sentimientos generadores están ya marchitos en el alma de la raza”.¹⁷⁸ Cáceres consideraba que para que este renacimiento pudiera llevarse a cabo de manera genuina, debía primero renacer en el pueblo yucateco, y por tanto en los creadores de las obras de arte, el antiguo espíritu de los mayas de la época prehispánica.

La otra postura fue expresada por Leopoldo Tommasi, el escultor del pabellón, quien concordaba con Carrillo Puerto en la idea de que los antiguos monumentos mayas debían constituir el principal referente para la creación de las obras de arte modernas. En un artículo que escribió en el *Boletín de la Universidad*, el escultor recordó las palabras que el gobernador, quien para ese momento ya había sido asesinado, dirigió a los artistas en una ocasión en que se reunió con ellos:

La Península tiene admirables Ruinas Mayas que hoy atraen la atención del mundo [...] bien pueden ustedes inspirarse en ellas, para hacer un Arte basado y fundamentado en esas grandes concepciones... Y que ese Arte sea para el pueblo...!

¡Cuánta verdad decía! El Arte de nuestros monumentos mayas debe ser la única fuente de motivos y el libro que debe enseñarnos la manera con que hoy hagamos nuestro arte. Es verdad que nuestras costumbres, religión y ética no son las mismas que hicieron a los antiguos Mayas esculpir su historia y expresar sus sentimientos estéticos por medio de geoglíficos [sic], pero también es verdad que para definir nuestro arte moderno que responda a nuestras necesidades y educación de hoy, las ruinas no nos deben dar más que el concepto artístico, para interpretar nuestra naturaleza, y la técnica, llena de recursos, para traducir nuestras ideas, imágenes y sentimientos estéticos.¹⁷⁹

Seguramente Víctor M. Reyes estaba de acuerdo con las ideas de su amigo y, aunque no se cuenta con un documento escrito por el pintor que manifieste sus consideraciones sobre el asunto, sus pinturas hablan por sí mismas. Como se mostró anteriormente, las formas de representación que Víctor M. Reyes desplegó en los murales, revelan una fuerte influencia de la estética maya, enriquecida con otros

¹⁷⁸ Cáceres, “La pintura en Yucatán”, 351.

¹⁷⁹ Leopoldo Tommasi López, “Felipe Carrillo y el arte de Yucatán”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, tomo 4º, núm. 1, junio de 1924, 51.

elementos nacionalistas, como las formas “populares”. Estas pinturas dejan ver no sólo las influencias plásticas y los modelos visuales que Reyes recuperó de la pintura maya, sino también su postura en los debates que se estaban generando en su entorno en la época. Él creyó en la idea de que el arte prehispánico debía ser una de las fuentes primordiales para la creación de un arte yucateco.

Asimismo, en las pinturas del pabellón se observa el apego a uno de los principales principios impulsados por la Escuela de Bellas Artes: la libertad del artista para crear y la preeminencia de la subjetividad sobre el uso de cánones impuestos. Lo importante era la expresión del alma del pueblo. Los murales presentan características “infantilistas” relacionadas con esta idea, que Reyes apprehendió en la Escuela y que mantuvo vigente en su ideario y aplicó en su trabajo durante toda su vida, específicamente en sus labores de docencia del dibujo. En su libro *Pedagogía del Dibujo*, publicado en 1962, el artista explica los elementos esenciales de una metodología de enseñanza que él mismo utilizó durante su labor como docente en las escuelas primarias y que sugiere a los maestros emplear para hacer más eficiente el trabajo docente. Según Reyes, este método debe ser “subjetivo, porque ésta es la característica principal del dibujo infantil, que expresa de adentro hacia fuera, que en esencia es creador e imaginativo y que no puede haber otro método que convenga mejor para hacerlo evolucionar”.¹⁸⁰ Asimismo, resalta la importancia de la observación del natural al momento en que se realiza la obra: “el método será intuitivo porque tenemos necesidad de poner al niño frente a la observación sensible del mundo en que vivimos, cuyo objeto inmediato es la comprensión y representación de las apariencias visuales”.¹⁸¹ Para él, el dibujo libre era la base de la enseñanza moderna del dibujo, su finalidad era “lograr la evolución de la expresión gráfica infantil, además, estimular el desarrollo de la imaginación y de la facultad creativa, [...] el niño no trata de copiar nada sino de expresarlo todo”.¹⁸²

Así, el modo de representación que se observa en los murales, con énfasis en las formas populares, evidencia también su teoría estética y el modo en que él pensaba debían producirse y enseñarse las artes plásticas en México. En esta metodología es evidente la influencia de las ideas de la Escuela de Bellas Artes de Mérida, así como de las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

Ya se ha mencionado que Víctor M. Reyes participó en las expediciones a Chichén Itzá, lideradas por Miguel Ángel Fernández entre 1922 y 1924. En 1921 Fernández conoció a Manuel Gamio, que se encontraba en Mérida organizando los trabajos que se realizarían en Chichén Itzá. A partir de

180 Reyes, *Pedagogía del dibujo*, 260.

181 Reyes, *Pedagogía del dibujo*, 260.

182 Reyes, *Pedagogía del dibujo*, 267.

1922, y a solicitud de Gamio, comenzó a trabajar como dibujante “reconstructor” en el Departamento de Antropología, del cual Gamio era titular. En ese mismo año lo comisionó para efectuar trabajos de consolidación en el Juego de Pelota de Chichén Itzá, así como para realizar dibujos reconstructivos de los relieves y pinturas murales.¹⁸³

Víctor M. Reyes participó, junto con otros artistas de la Escuela, en estas tareas, dibujando los motivos de los edificios después de que fueran consolidados¹⁸⁴ y ayudando a limpiar las pinturas de los relieves.¹⁸⁵ Luis Rosado Vega, director del Museo Arqueológico de Mérida, recordaba haberlo visto en ese lugar: “Entonces hace de esto algunos años, yo lo vi en compañía de Miguel Ángel Fernández, pasarse meses y meses en esa subyugadora Chichén Itzá, dedicado desde la primera tinta rosa del sol hasta el ocaso, a sorprender los secretos de ese arte, en los motivos ornamentales, en la arquitectura, en los frisos, en las columnas, en los frescos, empapándose de ellos alma y pensamiento, para interpretarlos después en desenvueltas estilizaciones donda [sic] ya la personalidad del novel artista apuntaba de firme.”¹⁸⁶ Como se mencionó anteriormente, Reyes tuvo un contacto muy cercano con el relieve policromado del “Templo de Los Tigres”, como se le llamaba entonces, y que actualmente se conoce como Templo Inferior de Los Jaguares. Esta experiencia constituyó una de las mayores influencias para su producción plástica, el contacto directo con el monumento le permitió conocer sus formas y motivos principales, mismos que después utilizó en su obra.

Además de la aproximación directa al monumento, las representaciones que se hicieron del mismo fueron una fuente a la que Víctor M. Reyes recurrió a la hora de realizar las pinturas de Sevilla. La composición general de los murales y la forma de disponer las figuras en el espacio, evidencian que además de haber visto directamente el relieve (fig. 63), Reyes se basó en un dibujo que Miguel Ángel Fernández realizó de éste (fig. 64). Al comparar los murales y el dibujo de Fernández, se aprecia que los registros inferior y superior están divididos por una greca idéntica en los dos casos (fig. 65). Asimismo, Reyes figuró a los personajes a manera de procesión, como aparecen en el relieve, la mayoría

¹⁸³ Daniel Schavelzon, “Semblanza. Miguel Ángel Fernández y la arquitectura prehispánica (1890-1945)”, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, no. 8 (1986): 85.

¹⁸⁴ En la colección de la familia Reyes Luján se conservan numerosos dibujos de pequeño formato realizados en este contexto, que reproducen motivos de los relieves de distintos edificios de Chichén Itzá. Estas obras fueron realizadas en lápiz o carboncillo, tienen un número de serie y exhiben un dibujo rápido, probablemente debían ejecutarse en poco tiempo y de manera expedita. Estas piezas muestran un estudio detallado de varias secciones de los edificios antiguos.

¹⁸⁵ El propio pintor expresó años después que él no intervino las pinturas, solamente les quitó el moho y la suciedad acumulados, en el momento en que su herramienta se llenaba de algún color, dejaba de limpiar esa parte. Entrevista con Javier Reyes Luján el 6 de diciembre de 2015.

¹⁸⁶ Luis Rosado Vega, “El yucateco que decoró el Pabellón de México en Sevilla. Victor Reyes”, *Diario de Yucatán*, domingo 27 de enero de 1929.



Figura 63.

Adela Bretón (1849-1923). *Relieve del Templo Inferior de Los Jaguares* (detalle), ca. 1900. Reproducido en: Graciela Romandía de Cantú y Román Piña Chan, *Adela Bretón: una artista británica en México (1894-1908)*. México: Edición privada de Smurfit Papel y Cartón de México S.A. de C.V., 1993, 132



Figura 64.

Miguel Ángel Fernández, *Relieve en el interior del templo situado en la parte posterior del "Templo de los Tigres" del Juego de Pelota* (Templo inferior de Los Jaguares), ca. 1925. Publicado en: Ignacio Marquina, *Estudio arquitectónico comparativo de los monumentos arqueológicos de México*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1928.



Figura 65.

Fotógrafo no identificado. *Alegoría de la raza y Alegoría de los Legisladores* (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 11.5 x 18 cm. Colección José María Cabeza, Sevilla.

divididos en escenas específicas, aunque en ocasiones los personajes de dos escenas distintas conviven en el mismo espacio, por ejemplo en el caso de *La Forja* y *Los Tejidos*, así como en *Los Legisladores*, *Los artistas* y *Los constructores*.

El pintor representó a algunos personajes en los murales interactuando con objetos prehispánicos mayas, de manera parecida a como se verían las figuras antiguas en el relieve. Hay un escudo circular entre los vendedores de frutas y éstos se detienen frente a un adoratorio (fig. 65, lado derecho, registro inferior), mientras que frente a la vendedora de flores (fig. 65, lado izquierdo, registro inferior) se observa un antebrazo que sostiene un tributo. Los recuadros en los que inscribió a las figuras centrales masculina y femenina, son una variación del pintor, que evidencia la apropiación del lenguaje prehispánico maya (greca) para crear composiciones propias.

Así, se muestra que es altamente probable que Víctor M. Reyes haya tenido a su alcance los dibujos de Miguel Ángel Fernández a la hora de realizar los murales; éstos le permitieron disponer de los repertorios de los antiguos monumentos mayas en un formato más pequeño, accesible y transportable.

LA HERENCIA DE LA ACADEMIA DE SAN CARLOS Y LA INFLUENCIA DE DIEGO RIVERA

A principios de 1925, Víctor M. Reyes se trasladó a la Ciudad de México con la intención de inscribirse a los cursos de la Academia de San Carlos. Un registro de inscripción fechado el 4 de febrero de 1925 lo consigna como alumno asistente a las clases de Pintura y de Dibujo del Modelo Desnudo,

con los profesores Francisco de la Torre y Leandro Izaguirre respectivamente.¹⁸⁷ Un año más tarde, el 10 de febrero de 1926, se inscribió a las mismas clases, sólo que en esta ocasión el curso de Pintura lo impartía Germán Gedovius.¹⁸⁸

Unas fotografías, conservadas en su archivo familiar, dan cuenta de su paso por esta institución. En una de ellas aparece retratado frente al cuadro *Mineros*, realizado en 1922 por el artista belga Anto Carte y exhibido en la Academia en ese año durante la Exposición de Pintura Belga Contemporánea (figs. 66 y 67). La obra, adquirida por la Academia en dicha exhibición, representa unos mineros que se asean después de realizar su trabajo, uno de ellos está siendo curado por la anciana que se encuentra sentada del lado izquierdo de la composición. No resulta extraño que esta obra llamara la atención de Reyes, dado su interés hacia los temas sociales.

En la otra fotografía, Víctor M. Reyes aparece en un retrato grupal, realizado durante un brindis, en el interior de lo que seguramente fue el salón donde Leandro Izaguirre impartía su clase de Dibujo del Modelo Desnudo (fig. 68). Izaguirre se encuentra en primer plano en el extremo izquierdo de la fotografía, vistiendo un saco color claro y volviéndose hacia la modelo desnuda que se encuentra más arriba. Junto a ella, casi en el centro de la composición está Reyes, quien viste un traje color claro con corbata y levanta el brazo derecho, con el que sujeta un vaso, apuntando en dirección al hombre que sostiene la botella de vino. Sentado, en el extremo derecho de la fotografía, Germán Gedovius mira hacia la cámara.

Las clases que Reyes tomó en esta institución le brindaron modelos visuales que recuperó años más tarde en la composición de los murales en Sevilla. En la clase de Dibujo del Modelo Desnudo, el pintor realizó una academia,¹⁸⁹ ejercicio que dejó inconcluso, y que recuperó como modelo para representar la figura central masculina de la *Alegoría a la Raza* en los murales de Sevilla (figs. 69 y 70).

En la Ciudad de México, Víctor M. Reyes seguramente visitó los murales agrupados bajo el nombre *Visión política del pueblo mexicano*, que Diego Rivera se encontraba pintando en el edificio de la Secretaría de Educación Pública. Para este momento, las pinturas de la planta baja (Patio del Trabajo y Patio de las Fiestas), las del cubo de la escalera y las grisallas del primer piso, ya estaban

¹⁸⁷ Registro de inscripción núm. 238. Universidad Nacional de México. Escuela de Bellas Artes. 4 de febrero de 1925. Archivo personal de Víctor M. Reyes, Colección familia Reyes Luján.

¹⁸⁸ Registro de inscripción núm. 309-25. Universidad Nacional de México. Escuela de Bellas Artes. 10 de febrero de 1926. Archivo personal de Víctor M. Reyes, Colección familia Reyes Luján.

¹⁸⁹ El propio Víctor M. Reyes afirmó haber realizado el ejercicio en esta clase. El pintor pedía a su hijo Javier que le ayudara a ordenar y guardar sus obras, para lo cual las dividía en grupos y colocaba notas explicativas que orientaran a su hijo acerca del periodo en que habían sido realizadas. Reyes colocó esta academia junto con otros dibujos sobre los cuales escribió una nota que dice lo siguiente: “Dibujos hechos por VMR en la clase de Desnudo que daba el maestro Leandro Izaguirre en la Escuela de Bellas Artes (Academia de San Carlos), por el año de 1922”. Entrevista con Javier Reyes Luján el 6 de diciembre de 2015.



Figura 66.
Fotógrafo no identificado. Víctor M. Reyes en la Academia de San Carlos, ca. 1925. Plata sobre gelatina. 5.9 x 10.6 cm. Colección familia Reyes Luján.



Figura 67.
Anto Carte (1886-1954). *Mineros*, 1922. Óleo sobre tela. 172 x 153.2 cm. Colección Museo Nacional de San Carlos, INBA.

concluidas.¹⁹⁰ Asimismo, para 1926 algunos de los murales del segundo piso estaban ya terminados, según lo muestra el libro de Rosendo Salazar, publicado ese año e ilustrado con obra de Rivera, en el cual se reproducen los siguientes murales de ese piso: *Felipe Carrillo Puerto*,¹⁹¹ *El proclamador*¹⁹²

¹⁹⁰ Estos trabajos fueron realizados entre 1923 y 1924.

¹⁹¹ Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*, 2.

¹⁹² Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*, 28.



Figura 68.

Jiménez. Víctor M. Reyes en un brindis en el interior del salón de Dibujo del Modelo Desnudo, ca. 1926. Plata sobre gelatina. 12 x 16.7 cm. Colección familia Reyes Luján.

y *Fraternidad*,¹⁹³ que fueron los principales modelos que Reyes recuperó en sus pinturas de Sevilla. Así, se evidencia que tuvo acceso a las imágenes de Rivera a través de la consulta de la publicación de Salazar, además de la visita que seguramente realizó al edificio de la Secretaría de Educación Pública. Por medio del libro de Salazar, Reyes tuvo la posibilidad de llevar consigo a Sevilla las imágenes de Rivera en un formato más transportable.

Es probable que el interés de Reyes por conocer la obra reciente de Diego, se haya acrecentado por el acercamiento que éste había tenido años atrás con su entorno en Mérida. En 1921 Rivera y otros artistas e intelectuales, acompañaron a José Vasconcelos en un viaje de cinco días a Yucatán. Entre otros lugares, visitaron las zonas arqueológicas de Uxmal y Chichén Itzá, guiados por el gobernador

¹⁹³ Rosendo Salazar, *México en pensamiento y en acción*, 209.

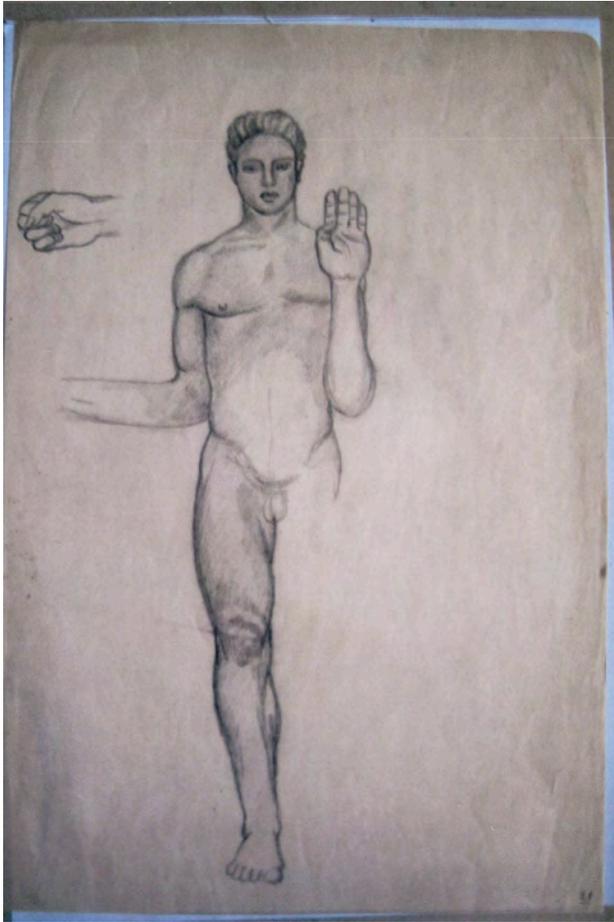


Figura 70.
Fotógrafo no identificado. Murales de la cubierta de la escalera (detalle), 1928. Plata sobre gelatina. 11.5 x 18 cm. Colección José María Cabeza, Sevilla.

Figura 69.
Víctor M. Reyes. Academia, ca. 1925. Lápiz. 33.5 x 16 cm. Colección particular.



electo Felipe Carrillo Puerto y por Manuel Amábilis.¹⁹⁴ En este momento se dio un intercambio entre el centro del país y la península, pues al tiempo que Vasconcelos explicaba sus consideraciones sobre temas como el mestizaje, el patrimonio, la educación, etcétera, los artistas visitantes aprovecharon para conocer las particularidades del estado, no sólo en cuanto a formas plásticas, sino también a costumbres, paisajes, habitantes y labores, que después recuperarían en algunas de sus obras. Un cronista del periódico *El Popular* mencionaba que “los pintores que viajan en la comitiva inspíranse para sus

¹⁹⁴ Victoria Novelo-Oppenheim, “De revoluciones y cambios culturales. Yucatán 1915-1929”, *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, núm. 2 (2012) 182.

futuras obras sobre arte maya”.¹⁹⁵ Asimismo, en el caso particular de Diego, Teresa del Conde afirma que “regresó de allí con un cúmulo de anotaciones sobre el paisaje, las gentes, la vida en las comunidades agrícolas, los levantamientos de los peones en las haciendas henequeneras. Además, conoció al líder del sureste, el gobernador yucateco Felipe Carrillo Puerto”.¹⁹⁶ Derivado de ello, Rivera incluyó alusiones a Yucatán en los murales de la SEP, como *El cenote* y *Mestiza maya* en el cubo de la escalera, así como dos retratos de Carrillo Puerto: uno en la planta baja y otro en el segundo piso.

A su vez, el intercambio entre el centro y la península fue recíproco, pues esta monumental obra constituyó una fuerte influencia para Víctor M. Reyes quien, para el diseño de los murales de Sevilla, retomó no sólo figuras y repertorios, sino también algunos de los temas representados y la disposición de éstos en el espacio. La influencia que implicó el trabajo de Rivera para Reyes, fue señalada por Manuel Amábilis en su monografía sobre el pabellón:

En esta parte del edificio, ha querido el pintor, de acuerdo con el Arquitecto, hacer una manifestación de las modernas tendencias de la pintura Mexicana, en cuya primera fila se encuentra nuestro artista de fama mundial, don Diego María Rivera. Este gran pintor mexicano es el primero que, sinceramente, se ha inclinado a contemplar el profundo ostracismo donde yacía el pueblo mexicano, y de esa inopia acerba, ha ido extrayendo sus dolores y entusiasmos, sus creencias y sus luchas, su agobiado existir entero, para exponerlo ante las demás clases sociales, tal como es: triste, silencioso, tenaz, activo; para que se le aprenda a amar y, entonces, poder orientarlo hacia su emancipación, antes que material, espiritual.¹⁹⁷

En los murales de Sevilla, Reyes enuncia el vínculo entre su obra y la de Diego por medio de la representación del propio Rivera en la escena *Los artistas*, pintando el panel de Felipe Carrillo Puerto con la herida de bala en el pecho, ubicado en el muro norte del segundo piso del edificio de la SEP (figs. 71 y 72). En este sentido, no resulta extraño que en la fotografía en la que aparece con su obra mural en el pabellón, Reyes haya decidido posar junto a esta representación. La figura de Felipe Carrillo Puerto que Diego pinta fue considerada por Reyes y por Amábilis como una escena aparte, a la que nombraron *El estadista*.

¹⁹⁵ Novelo-Oppenheim, “De revoluciones y cambios culturales”, 182.

¹⁹⁶ Teresa del Conde, introducción a *Guía de los murales de Diego Rivera en la SEP* por Antonio Rodríguez (México: Secretaría de Educación Pública, 1984) 9.

¹⁹⁷ Amábilis, *El pabellón de México*, 74 y 75.



Figura 71.
Fotógrafo no identificado. Víctor M. Reyes en los murales de la cubierta de la escalera (detalle), 1928. Negativo fotográfico. 8.5 x 11.3 cm. Colección familia Reyes Luján.



Figura 72.
Diego Rivera (1886-1957). “Felipe Carrillo Puerto”, 1926, detalle del mural *Visión política del pueblo mexicano*. Fresco. Secretaría de Educación Pública. Fotografía: Huematzin Reyes

De los murales de Diego, Reyes recuperó algunos modelos que reinterpretó en su producción en Sevilla. Del panel *El proclamador*, ubicado en el muro sur del segundo piso, retomó la postura y actitud de la figura humana central para representar a la mujer de la *Alegoría a la Raza*. Ambas figuras se encuentran en posición frontal, de pie, con los brazos en alto (figs. 73 y 74). Otras referencias visuales en este sentido, son las tehuanas de la escena *Mujeres tehuanas*, ubicada en el muro oriente del Patio del Trabajo, en la planta baja del edificio (figs. 75 y 76). En este sentido, es interesante notar que Reyes recuperó la figura de la tehuana en la escena *La música* de sus murales. Desde las paredes de la SEP, este arquetipo se erigía como un elemento nacionalista importante en la época. Así, los murales de Sevilla y los de la Secretaría quedaron vinculados también por medio de la representación de los mismos tipos nacionales.

Asimismo, Reyes vio la escena *Fraternidad*, ubicada en el muro oriente del segundo piso del edificio de la SEP, ya que de manera similar a ésta resolvió la escena del pabellón con tema análogo: *La unión de los trabajadores del campo y de la ciudad*. Las posturas del campesino y del obrero son similares en las dos obras, el primero se encuentra de frente y el segundo de perfil; la diferencia radica en que en la pintura de Rivera, los personajes se estrechan la mano, mientras que en la de Reyes ambos levantan un brazo para unir las herramientas que aluden a su trabajo, formando en alto el símbolo del socialismo (figs. 77 y 78).

Por último, es interesante notar que para la representación de la escena *Los constructores*, Reyes se inspiró en la grisalla *La arquitectura* del primer piso. De ella retomó la idea del arquitecto con el compás en mano frente a una pirámide prehispánica. Las composiciones de las escenas son distintas, sin embargo en ambas el personaje se muestra en esa actitud (figs. 79 y 80).

Además de los modelos que recuperó para la construcción de sus personajes y escenas, Reyes retomó de los murales *Visión política del pueblo mexicano*, la idea de representar algunos de los temas presentes en ellos, así como la manera de distribuirlos. Entre estos temas se encuentran actividades productivas como *Los alfareros*, *Los mineros*, *Los tejedores*, *El mercado*, así como la alusión a la importancia de la dotación de tierras y de las uniones obreras y campesinas. En cuanto a la distribución, en el registro inferior de sus murales, Reyes dispuso las escenas relacionadas con los trabajos y las actividades productivas, de manera similar a como Diego colocó las representaciones relacionadas con estos temas en la planta baja del Patio del Trabajo. Asimismo, en el registro superior, el pintor campechano representó los temas vinculados con las actividades intelectuales, y con las exaltaciones de las reformas sociales postuladas por la Revolución y el espíritu de lucha y unión generado en los

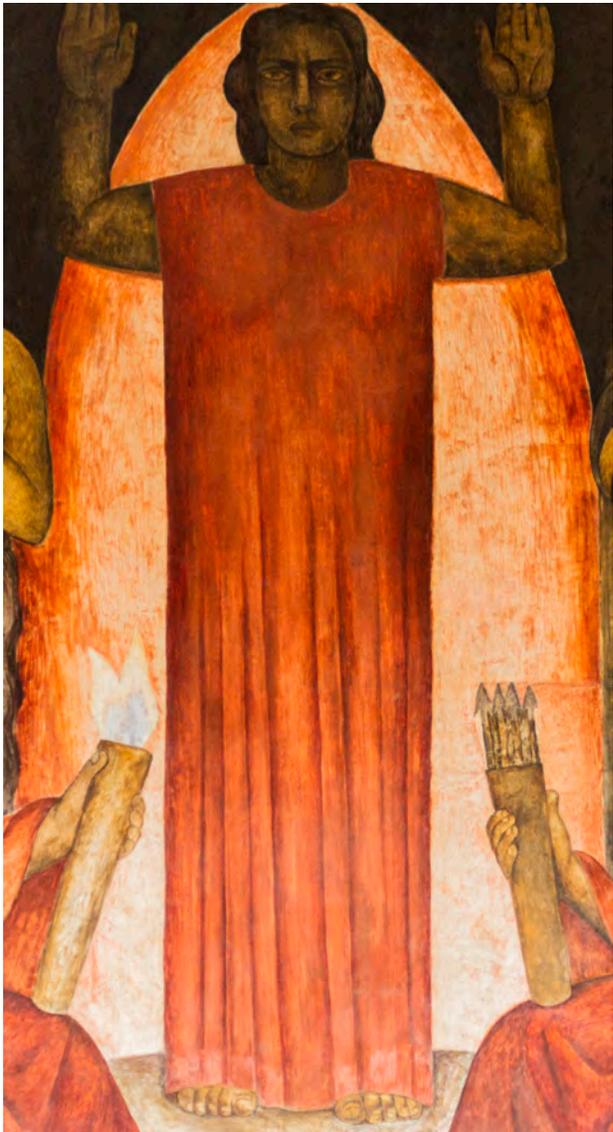


Figura 73.
Diego Rivera (1886-1957). “El proclamador”, 1926,
detalle del mural *Visión política del pueblo mexicano*.
Fresco. Secretaría de Educación Pública. Fotografía:
Huematzin Reyes



Figura 74.
Fotógrafo no identificado. Murales de la
cubierta de la escalera (detalle figura femenina),
1928. Plata sobre gelatina. 11.8 x 16.5 cm.
Colección José María Cabeza, Sevilla.



Figuras 75 y 76.

Diego Rivera (1886-1957). "Mujeres tehuanas", 1923-1924, detalles del mural *Visión política del pueblo mexicano*. Fresco. Secretaría de Educación Pública. Fotografías: Huematzin Reyes

campesinos y obreros a partir de este suceso histórico. Esto tiene un referente en la representación que Diego realizó de las ciencias y artes, así como de las luchas sociales, en el primer y segundo piso del edificio de la SEP.

De esta manera se muestra que Víctor M. Reyes en los años anteriores a la realización de los murales en la cubierta de la escalera, se nutrió de las múltiples influencias que recibió en distintas etapas de su formación, recuperando no sólo composiciones y formas específicas, sino también ideas y temas. La forma expresaba el contenido. En ocasiones retomó fragmentos de pinturas ubicadas en



Figura 77.
Diego Rivera (1886-1957). “Fraternidad”, 1926, detalle del mural *Visión política del pueblo mexicano*. Fresco. Secretaría de Educación Pública. Fotografía: Huematzin Reyes



Figura 78.
Fotógrafo no identificado. Murales de la cubierta de la escalera (detalle *La unión de los trabajadores del campo y de la ciudad*), 1928. Plata sobre gelatina. 12 x 17 cm. Colección José María Cabeza, Sevilla.

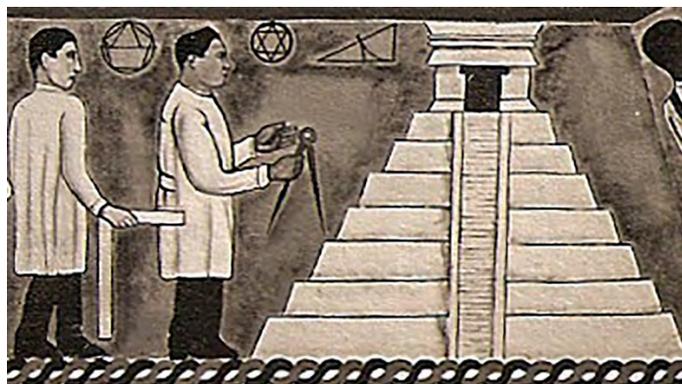


Figura 79.

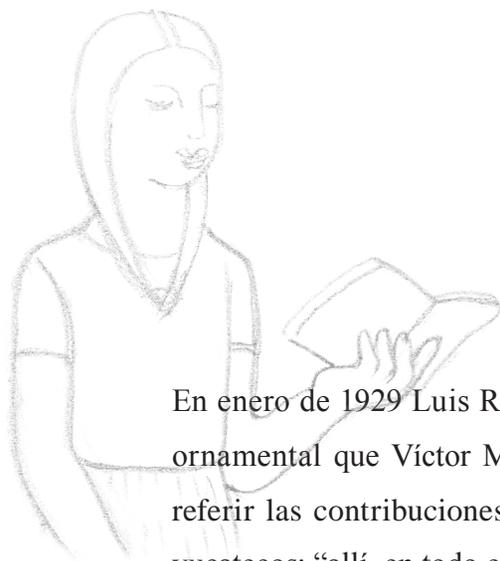
Fotógrafo no identificado. Murales de la cubierta de la escalera (detalle *Los constructores*), 1928. Plata sobre gelatina. 11.5 x 18 cm. Colección José María Cabeza, Sevilla.

Figura 80.

Diego Rivera (1886-1957). “La arquitectura, grisalla”, 1923-1924, detalle del mural *Visión política del pueblo mexicano*. Fresco. Secretaría de Educación Pública. Fotografía: Huematzin Reyes



distintas partes de un mismo edificio para reinterpretarlos en su propia producción como un todo coherente. Así, se aprecia el papel de las obras tanto del pasado, como de artistas contemporáneos, como un punto de partida para la reformulación de los lenguajes plásticos. Sus principales influencias fueron el pasado maya, los temas y métodos de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, regionalizados en la Escuela de Bellas Artes de Mérida, el método académico y la producción muralista de Diego Rivera. Además de estos préstamos e influencias, es interesante descubrir que el artista reutilizó formas y composiciones de su propia producción para la creación de obras nuevas, lo cual probablemente fue una práctica recurrente en su trabajo.



Capítulo III

Yucatán en el cuerpo y el alma del pabellón

En enero de 1929 Luis Rosado Vega escribió un artículo en el Diario de Yucatán sobre el trabajo ornamental que Víctor M. Reyes había realizado en el pabellón mexicano en Sevilla. Después de referir las contribuciones de los tres artistas que trabajaron en él, subrayó el hecho de que eran yucatecos: “allí, en todo ese magnífico conjunto, están plenamente el alma, el pensamiento y la mano de Yucatán”.¹⁹⁸ Esta enunciación de Rosado no puede ser más acertada. Una visión del conjunto del edificio, revela que tanto las formas como los contenidos del edificio expresaban las tendencias artísticas, las discusiones, las ideas y las aspiraciones de una gran parte de la sociedad de esa región. El pabellón materializaba la ideología de los artistas expresada a través de su obra, al tiempo que evidenciaba las inclinaciones plásticas de cada uno de ellos, manifiestas en el lenguaje empleado para enunciar los discursos: una tendencia clásica y arqueologizante en Amábilis y Tomassi, así como una vertiente vanguardista y popular en Víctor M. Reyes. El lenguaje de Reyes era distinto al de los otros dos artistas y por medio de él exaltó en sus pinturas las costumbres, los habitantes y el orden social imperante en la época en Yucatán. Sin embargo, líneas después el autor reconoció que en la obra de Reyes lucían además de “nuestros motivos regionales especialmente”, los “motivos nacionales como es debido pues se trata de un exponente nacional”.¹⁹⁹ De esta manera, las expresiones del pueblo yucateco se mostraron en convivencia con ideas, arquetipos y acciones representativas del sistema identitario y político nacional posrevolucionario.

Para los tres artífices del pabellón, las cuestiones políticas de su estado eran muy cercanas. Los planteamientos y las acciones gubernamentales se daban a conocer no sólo en los diarios regionales, sino que también los artistas e intelectuales escribían extensos artículos sobre ellas en las publicaciones periódicas que circulaban en su entorno y de las cuales eran lectores y colaboradores activos. Ejemplos de ellas son los *Boletines de la Universidad Nacional del Sureste*, en los que tanto Amábilis como Tommasi escribían, y la *Revista Tierra*, que era el órgano de difusión de la Liga Central de Resistencia del Partido Socialista, en la cual Reyes contribuyó como ilustrador de una de sus portadas. Estos volúmenes constituyen una fuente de gran riqueza que permite conocer la posición política que los artistas e intelectuales de la época tenían.

¹⁹⁸ Rosado Vega, “El yucateco que decoró el Pabellón de México en Sevilla”.

¹⁹⁹ Rosado Vega, “El yucateco que decoró el Pabellón de México en Sevilla”.

Además, no hay que olvidar que la Universidad Nacional del Sureste fue una institución en la cual estuvo presente la influencia directa del gobierno estatal. Debe recordarse que Carrillo Puerto al inicio de su mandato expresó sus opiniones acerca de los principios que pretendía se aplicaran en la creación de un arte auténticamente regional y emprendió acciones encaminadas al logro de este objetivo, además se reunía con los artistas para intercambiar ideas y ellos a su vez asistían a eventos políticos. Durante el gobierno de Carrillo Puerto, intelectualidad y política estuvieron estrechamente relacionadas. Esto determinó que una parte de los contenidos de los murales de la cubierta de la escalera expresaran la ideología política personal del pintor (que seguramente era también la de los otros dos artistas), misma que a su vez se traduce en la expresión de una ideología política regional.

El presente capítulo pretende realizar un acercamiento al “alma y al pensamiento del pabellón” y, a través de imágenes extraídas de los murales de la cubierta de la escalera, mostrar una síntesis de los principales discursos e ideas que subyacían en ellos. La mayor parte de estas imágenes corresponden a las alegorías que Reyes había diferenciado en un inicio y expresan los principales temas que el pintor deseaba abordar.

Asimismo, para realizar esta lectura se toman en cuenta tres aspectos principales: la expresión de la ideología personal de Reyes, íntimamente relacionada con su entorno regional y con la voluntad de realizar una exaltación de éste; el vínculo de Yucatán con la esfera nacional y la manifestación de las ideas y acciones que se estaban llevando a cabo en este ámbito y, en un tercer momento, el interés por difundir los discursos anteriores (regionales y nacionales) en un entorno internacional como el español. Se trata de reflexionar sobre la manera en que Víctor M. Reyes construyó los contenidos ideológicos de los murales y llevó “con sólo el esfuerzo máximo de su decisión no sólo a Sevilla sino hasta más allá, un trazo como una firma de esta nuestra tierra yucateca”.²⁰⁰

LA REVOLUCIÓN EN YUCATÁN

La Revolución llegó a Yucatán de la mano de Salvador Alvarado y el constitucionalismo en 1915. El general sonoreense había sido designado gobernador y comandante militar del Estado por Venustiano Carranza, quien en ese momento se había establecido en Veracruz. Asumió el cargo el 19 de marzo de 1915 y desde ese momento puso en marcha una política reformista y progresista, con el fin de cumplir con los ideales revolucionarios y transformar los ámbitos económico, político y social del Estado.

200 Rosado Vega, “El yucateco que decoró el Pabellón de México en Sevilla”.

Desde el primer momento de su gubernatura se aprecia el interés por organizar a los obreros e impulsar políticamente la conciliación de clases, es decir, la unión entre la clase media o asalariada y los obreros. Asimismo, fomentó las relaciones con y entre los trabajadores del campo y de la industria. Se preocupó por legislar para beneficio de los trabajadores, los niños y las mujeres. Decretó la liberación de los peones acasillados y de la servidumbre doméstica, dando por finalizado el sistema de deudas que los sujetaba. Impulsó la emancipación de las mujeres, les brindó igualdad jurídica y promovió su incorporación laboral en la administración pública.²⁰¹

Estableció que la educación primaria fuera laica, gratuita y obligatoria. Instituyó una red de bibliotecas públicas y fundó cerca de 600 escuelas rurales. Creó las Escuelas Vocacionales de Artes y Oficios para hombres y de Artes Domésticas para mujeres, bajo la consideración de que en su mayoría los miembros de la sociedad yucateca se veían precisados a dedicarse a las actividades manuales o industriales, a las artes decorativas, a las industrias químicas, a los trabajos comerciales, entre otros.²⁰² Y por supuesto, durante su gobierno se fundó la Escuela de Bellas Artes.

En junio de 1916 se fundó el Partido Socialista Obrero, que desarrolló la política oficial del gobierno militar constitucionalista y permitió a la clase obrera el acceso a puestos políticos. La unidad básica del partido era la “liga de resistencia”. Así, “el poder se había salido de manos de la élite para caer en las de una clase antes marginada y despreciada”.²⁰³

Francisco José Paoli sostiene la tesis de que en los primeros años del gobierno de Alvarado se gestó el Proyecto de Estado Nacional que se desarrollaría más tarde, no sólo a nivel estatal, sino también a nivel federal.²⁰⁴ Considero que esta afirmación no es errada, sobre todo si se toma en cuenta que en materia legislativa, Yucatán tuvo una gran contribución en la creación de artículos que defendieran los derechos de los trabajadores en la Constitución de 1917. Sobre esto se hablará más adelante.

Un personaje importante en el periodo alvaradista fue Felipe Carrillo Puerto, líder obrero nacido en Motul, quien había regresado a Mérida en 1915 procedente de Nueva Orleans. Según Paoli, el cónsul de México en Nueva Orleans envió un cablegrama al general Alvarado avisando que Carrillo Puerto se había embarcado con destino a Yucatán y traía proclamas firmadas por Emiliano Zapata

201 Francisco José Paoli, *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano. Gobierno de Salvador Alvarado, 1915-1918* (México: Ediciones Era, 1984) 65-67.

202 Jorge Cortés Ancona, *Salvador Alvarado. Revolución y cultura* (Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán, Fundación Cultural MACAY, S.A., Museo Fernando García Ponce, 2015) 10-12.

203 Marisa Pérez Domínguez, “Vientos de cambio en el Sureste: Yucatán y la Revolución Mexicana”, *Bicentenario*, núm. 10 (2010), 49.

204 Paoli, *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano*, 70 y 117.

dirigidas a los indígenas mayas, alentándolos a luchar por la causa agraria y contra el “carrancismo”. A causa de este aviso fue aprehendido en Puerto Progreso y conducido a la penitenciaría estatal. Ahí, Alvarado se entrevistó con él, y al mostrar su disposición a colaborar con su gobierno fue puesto en libertad y nombrado miembro de la Comisión Agraria del Estado.²⁰⁵ A partir de entonces Carrillo Puerto desempeñó una intensa actividad política y se convirtió en presidente del Partido Socialista Obrero a finales de 1917. Bajo su mandato, el Partido fue rebautizado con el nombre de Partido Socialista del Sureste y se extendió por la península y estados aledaños a través de las ligas de resistencia coordinadas por una liga central en Mérida.²⁰⁶ Desde ese momento, el discurso que manejó el partido se radicalizó. Carrillo Puerto, desde el partido, apoyó la candidatura presidencial de Álvaro Obregón.

Alvarado dejó el poder el 1° de febrero de 1918. El Partido Socialista del Sureste postuló a Carrillo Puerto como candidato a gobernador en noviembre de 1921, ganando éste las elecciones. Durante su gobierno fomentó una revaloración de la cultura maya y de la población perteneciente a este grupo, se dirigía a ellos en su lengua y realizó acciones encaminadas a su emancipación, así como al conocimiento y rescate de esta cultura. En este sentido, fundó la Academia de la Lengua Maya y el Museo Arqueológico e Histórico de Yucatán. En materia educativa fundó la Universidad Nacional del Sureste en 1922 y la Escuela Vocacional de Artes y Oficios. Fomentó las ligas feministas y estableció servicios médicos y jurídicos gratuitos. Realizó un intenso reparto agrario y promulgó leyes a favor de los trabajadores. Las acciones de Carrillo Puerto en este sentido se abordarán más a fondo en los apartados siguientes. El gobernador fue asesinado el 3 de enero de 1924 en el marco de la rebelión de Adolfo de la Huerta. Él y sus principales colaboradores intentaron huir a Cuba pero fueron capturados. Se les realizó un juicio rápido y sin sustentos legales en el que fueron condenados a muerte, los fusilaron en el cementerio de Mérida.

El contexto histórico que he esbozado de manera breve muestra que las acciones en materia educativa, agraria, social y legislativa, iniciadas durante el gobierno de Salvador Alvarado y continuadas por Felipe Carrillo Puerto, posicionaron a Yucatán como un estado socialista donde los ideales y principios de la Revolución se estaban llevando a cabo de manera tangible. Las causas sociales, la organización de los obreros y campesinos, la legislación para defensa de los trabajadores, el fortalecimiento de la educación pública y el reparto de tierras dejaron de ser sólo ideas sobre un papel y se volvieron parte del entorno de la mayor parte de la población.

²⁰⁵ Paoli, *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano*, 114.

²⁰⁶ Pérez Domínguez, “Vientos de cambio en el Sureste”, 49.

LOS DISCURSOS EN IMÁGENES

EL ARTE Y LOS ARTISTAS



Fotógrafo no identificado. Víctor M. Reyes con los murales de la cubierta de la escalera (detalle *Los artistas*), 1928. Negativo fotográfico. 8.5 x 11.3 cm. Colección familia Reyes Luján.

En junio de 1924 Leopoldo Tommasi escribió en el *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste* un artículo titulado *Felipe Carrillo y el arte de Yucatán*. En él realizó una apología del desarrollo del arte en Yucatán a partir de la fundación de la Escuela de Bellas Artes y durante el gobierno de Carrillo Puerto. De hecho, todo el *Boletín* estaba dedicado a resaltar las acciones del gobernador en distintos rubros, en una especie de homenaje a quien había sido asesinado meses atrás, el 3 de enero del mismo año. En los artículos no sólo se exaltaba su buen gobierno, su rectitud, la defensa que hizo de las causas sociales y su amor por el pueblo, sino que también se enaltecía su figura, elevada a la categoría de mártir.

En su texto, Tommasi emplea un lenguaje político al afirmar que:

El arte, antes de 1922, respondía a las necesidades de las clases superiores, de las clases capitalistas. El arte solamente tenía por objeto dar placer a los ricos, que en su sempiterno gesto burgués, se ostentaban viajando por Europa y pagaban bien al Cicerone para que les explicara las obras de arte, sin tomarse la molestia de analizar y comprender por sí mismos. Para esa clase de hombres había que pintar, que esculpir y que proyectar la mansión burguesa. Y el artista se veía obligado a copiar de una manera rutinaria y sistemática las producciones artísticas de Europa [...] Pero aquello debía terminar, o cuando menos debía hacerse a un lado, para darle preferencia al nuevo Arte, que podríamos llamar Socialista, que tenía por finalidad educar al pueblo y hacer un arte para él [...] Y así bien lo sintió el Glorioso Mártir de enero, Felipe Carrillo Puerto; y en su condición de Jefe del Gran Partido Socialista del Sureste de México y de Gobernador de Yucatán, se propuso desarrollar un programa en cuestiones artísticas que estuviera íntimamente ligado con el programa societario, de emancipación y de progreso.²⁰⁷

Tommasi expresó de esta forma su apoyo al régimen socialista de Carrillo Puerto y a su particular forma de concebir el arte, un arte que debía realizarse para el pueblo. Víctor M. Reyes también provenía de esta ideología, pues era miembro del Partido Socialista del Sureste desde 1918.²⁰⁸ Seguramente ambos artistas tuvieron trato con el gobernador, pues Tommasi refiere que “Felipe”, como él le decía, se reunía con los artistas para expresarles sus particulares ideas sobre lo que debía ser el arte y para solicitarles su apoyo en la consecución de las mismas. “Tenía más que cariño por los artistas, compañerismo”,²⁰⁹ expresó el escultor.

Víctor M. Reyes militaba en el Partido Socialista, colaboraba en las publicaciones vinculadas a éste y participaba en los eventos políticos encabezados por el gobernador. En este sentido, ilustró la portada del número correspondiente al 21 de octubre de 1923 de la *Revista Tierra*, que era el órgano de difusión de la Liga Central de Resistencia, con sede en Mérida y cuyo presidente era el mismo Carrillo Puerto. La Liga Central articulaba a las demás Ligas, distribuidas por todo Yucatán y por los estados aledaños. En la revisión de los distintos números de la revista publicados entre mayo y diciembre

²⁰⁷ Tommasi López, *Felipe Carrillo y el arte de Yucatán*, 50 y 51.

²⁰⁸ Antecedentes de Víctor M. Reyes. Documento fechado el 18 de diciembre de 1934. Archivo personal de Víctor M. Reyes. Colección Familia Reyes Luján.

²⁰⁹ Tommasi López, *Felipe Carrillo y el arte de Yucatán*, 51.

de 1923, es interesante notar que así como en los boletines de la Universidad Nacional del Sureste se incluían artículos que abordaban las principales acciones que el gobierno emprendía en distintas materias, en la *Revista Tierra* se publicaban artículos que reseñaban las actividades de la Escuela de Bellas Artes, por ejemplo las exposiciones de los trabajos de alumnos y maestros organizadas por la institución educativa. Había un vínculo cercano entre estas dos publicaciones, puede decirse que el *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, un volumen escolar, tenía contenidos políticos, mientras que la *Revista Tierra*, un semanario político, tenía toques artísticos, pues alumnos y maestros de la Escuela ilustraban sus portadas²¹⁰ y, junto con otros intelectuales, escribían textos donde vertían sus consideraciones estéticas, sus estudios sobre los monumentos prehispánicos o sobre distintos aspectos de la cultura maya.

En la portada que realizó para este número, Reyes representó “un exquisito símbolo del trabajo y la fraternidad”.²¹¹ A través de la representación de la hoz y el martillo, de unas manos que se estrechan y que aluden a la unión de los trabajadores del campo y la ciudad, así como del uso del color rojo, símbolo del socialismo, el pintor expresó en esta imagen no sólo la ideología del Partido, sino también la suya (fig. 81).



Figura 81.

Víctor M. Reyes, Portada de la *Revista Tierra*, núm. 26, Mérida, 21 de octubre de 1923.

²¹⁰ Los principales artistas que ilustraron esta publicación fueron Víctor Montalvo, Víctor M. Reyes y Xavier Batista.

²¹¹ Sin autor, “Nuestras Portadas”, *Revista Tierra*, núm. 27, Mérida, 28 de octubre de 1923, 11.

Asimismo, se tienen evidencias de la participación de Reyes en eventos políticos. Una fotografía en plata sobre gelatina, conservada en la colección de la familia Reyes Luján, muestra que el pintor asistió a la ceremonia en la que Felipe Carrillo Puerto inauguró la carretera que iba del municipio de Dzitás a Chichén Itzá el 14 de julio de 1923 (fig. 82). El gobernador dirigió su discurso en lengua maya exaltando tanto a los habitantes de esta antigua cultura, como a los indígenas contemporáneos que habían construido el camino que permitiría una mayor accesibilidad a las ruinas prehispánicas, un camino que unía el presente con el pasado:

Compañeros, así como los antiguos mayas hicieron un pueblo, igualmente ustedes han hecho una carretera que dicen que es una gran obra. Ustedes la han hecho, compañeros, porque si no es por ustedes, el dinero del Gobierno fuera inútil sin brazos que pongan piedras y sahcab para que pasen las aplanadoras sobre este camino.²¹²



Figura 82.

Fotógrafo no identificado. *Inauguración de la carretera Dzitás- Chichén Itzá*, 1923. Plata sobre gelatina. 11.4 x 16.2 cm. Colección familia Reyes Luján.

212 Sin autor, “Inauguración de la carretera Dzitas-Chichén Itzá”, *Revista Tierra*, núm. 13, Mérida, 23 de julio de 1923, 10.

Entre la multitud que mira a Carrillo Puerto frente al monumento conocido como “El recordatorio del caminante”, se encuentra Reyes que, pensativo, fuma un cigarro.

Carrillo Puerto expresó a los artistas que, además de las ventajas económicas, turísticas e industriales, la construcción de esta carretera tenía la finalidad de hacer más accesible el sitio arqueológico para fomentar que tanto los artífices como el pueblo en general, se llenaran de las enseñanzas de los antiguos monumentos y se fortaleciera la identidad social sustentada en los referentes a la antigua cultura. “La carretera –nos afirmaba Felipe– no es solamente para que la industria y la ciencia se beneficien, sino para que llegue cuanto antes al indio el arte que le corresponde.”²¹³

Manuel Amábilis y Leopoldo Tommasi también participaban de manera activa en las labores políticas. En la *Revista Tierra* se consigna que la Liga Central de Resistencia del Partido Socialista, a través de su Departamento Cultural, llevaba a cabo asambleas culturales periódicas. Amábilis y Tommasi participaron en la asamblea del 10 de septiembre de 1923, dictando una conferencia cada uno, la del arquitecto se tituló “La Función del Arte en el Socialismo” y la del escultor “Estilizaciones mayas”.²¹⁴

Lo anterior muestra el vínculo que tenían los artistas con la ideología del Partido Socialista. En los murales de la cubierta de la escalera, Reyes aludió a esta idea en la escena *Los artistas*, en la que representó a Tommasi en el proceso de esculpir su monumento a Felipe Carrillo Puerto, ubicado en el Paseo Montejo en Mérida (fig. 83) y a Diego Rivera pintando el fresco de Felipe Carrillo Puerto, ubicado en el segundo piso del edificio de la Secretaría de Educación Pública en la Ciudad de México. La figura de Carrillo Puerto que Diego pinta, constituye una escena aparte denominada *El estadista*. A través de ella, Reyes enuncia el vínculo de los murales de Sevilla con el entorno yucateco de su época y con los temas esenciales impulsados por el gobierno de Carrillo, representado a la manera de un mártir cristiano, con una herida de bala en el pecho. En este sentido, constituye también un homenaje al líder socialista.

Asimismo, en esta sección de los murales, Reyes extiende un vínculo con el centro del país a través de la figura de Diego Rivera. En este punto, no sólo alude a la influencia de este pintor en la composición de sus murales en el aspecto formal, sino que expresa una proximidad entre su trabajo y el de él en cuestión ideológica. Al parecer de Víctor M. Reyes, este artista se preocupó, al igual que

²¹³ Tommasi López, *Felipe Carrillo y el arte de Yucatán*, 52.

²¹⁴ Sin autor, *Revista Tierra*, Época III, núm. 20, Mérida, 9 de septiembre de 1923, p. 4.



Figura 83.

Leopoldo Tommasi López, Monumento a Felipe Carrillo Puerto en el Paseo Montejo, Mérida, 1926. Fotografía: <http://meridaenlahistoria.com/resena-historica/historia-del-monumento-a-felipe-carrillo-puerto/>

él, por la representación de las condiciones sociales del pueblo, por la exaltación de sus actividades y su cultura, por su redención espiritual, así como por la defensa de sus derechos. Esto lo manifiesta Amábilis en su monografía:

No creemos que nadie pueda vituperar el noble propósito de don Diego Rivera. El ha dado el primer paso en la futura misión de los artistas, que será acercarse a las clases desheredadas para prodigarles su arte, porque son las que más lo han menester; ensalzar los sentimientos enaltecedores que alientan estas clases e inspirarse en su sencillez, en su ingenuidad, en su sinceridad, porque estas cualidades han menester ellos a su vez.

Y el pintor del Pabellón de México en Sevilla, alentado por el mismo ideal, ha querido exponer algunos encantadores aspectos de las ignoradas, de las humildes actividades de los obreros del campo y de la ciudad; porque en la vida afanosa de ese nuestro pueblo palpita el sedimento de arte ancestral que prodiga sus joyas en los hogares, en los mercados, en las ferias de los obreros, en sus trajes y costumbres; porque el verdadero genio artístico de la raza, con todas sus demás potencialidades que hicieron nuestros abuelos los primeros civilizadores de América, se ha refugiado en el alma popular nuestra, donde también está

latente todo el futuro de México. De este pueblo sufrido, callado, fuerte, han surgido y surgirán siempre, los hombres forjadores de ese porvenir.²¹⁵

Esta tendencia coincide con los planteamientos impulsados por Felipe Carrillo Puerto de crear un arte dirigido al pueblo, accesible y encaminado a su emancipación social y espiritual, según lo manifiesta Tommasi en las palabras con las que se inicia este apartado. Las características ingenuas y espontáneas del pueblo lo hacían merecedor de ser enaltecido. Debía crearse un arte que expresara las costumbres populares y que estuviera al servicio del pueblo, para lo cual las formas plásticas “infantilistas” y “primitivistas” empleadas por Reyes, eran las adecuadas para expresar estos conceptos. La forma estaba acorde con el contenido, pues no sólo manifestaba un lenguaje plástico, sino una actitud ante la vida.

En sus murales, Víctor M. Reyes pretendió trazar un vínculo con otro artista que, en el Valle de México, se encontraba trabajando de manera coincidente con el espíritu artístico de Yucatán. En este sentido, puede hablarse de una influencia formal del trabajo de Diego Rivera en los murales de Reyes, pero no de una influencia ideológica del muralismo del centro del país en el trabajo de los pintores yucatecos, pues como se ha mostrado, la preocupación por la representación de los temas sociales y de la creación de un arte para el pueblo surgió en Yucatán desde antes de la consolidación del muralismo en el centro. En la península la semilla se plantó en 1916 con la fundación de la Escuela de Bellas Artes en el marco del gobierno progresista de Salvador Alvarado. Jorge Cortés Ancona se inclina también en este sentido y subraya la “condición de precedente que tuvo Yucatán sobre el resto del país en cuanto a una visión social y revaloradora del mundo campesino e indígena. No fue el muralismo el que influyó en Yucatán para esta posibilidad sino que ya se estaba dando antes, desde los inicios de la Escuela de Bellas Artes en Yucatán”.²¹⁶ Esto se refuerza con las propias palabras de Rivera, quien señalaba que: “Es en Yucatán donde [está] lo más interesante de la República, porque se admiten todas las inquietudes y todas las verdades sociales y artísticas.”²¹⁷

Con la representación de Diego Rivera y de Leopoldo Tommasi en esta escena, uno procedente del Valle de México y otro de la península, Reyes enuncia el papel del artista, pero de ciertos artistas, los ligados al socialismo y a las causas sociales, como un actor que podría colaborar de manera efecti-

²¹⁵ Amábilis, *El pabellón de México*, 75 y 76.

²¹⁶ Cortés Ancona, *Panorámica plástica yucatanense*, 16.

²¹⁷ Citado por Cortés Ancona, *Panorámica plástica yucatanense*, 41.

va en la renovación y en la mejora de la condición social. Así, exhibe la contribución de Yucatán en la lucha, desde el ámbito artístico, por la defensa y emancipación de las clases populares, al tiempo que muestra la forma en que esta misma tendencia se desarrollaba en el centro del país en la figura de uno de sus principales exponentes.

LA CUESTIÓN AGRARIA



Fotógrafo no identificado. Murales de la cubierta de la escalera (detalle *La repartición de los ejidos*), 1928. Plata sobre gelatina. 7.5 x 11 cm. Colección familia Reyes Luján.

Uno de los principales postulados de la Revolución fue el relativo al reparto de tierras. En Yucatán, esta cuestión estuvo entre las preocupaciones tempranas del gobierno de Salvador Alvarado. Desde su primer año de gobierno emprendió acciones encaminadas a la dotación de tierras a los campesinos. El 6 de abril de 1915 formó una comisión agraria para estudiar la situación general y proyectar el reparto. Días más tarde, el 27 de abril nombró a una comisión de ingenieros que estudiaran la disponibilidad de los terrenos y las condiciones de los mismos. Asimismo, anunció que los primeros repartos se harían con tierras de colonizadores y de concesionarios que no hubieran cumplido sus obligaciones con el estado. Asimismo, convocó a todos los yucatecos a una encuesta para conocer la cuestión agraria del estado, se trató de una verdadera consulta popular, encaminada a conocer la opinión de los yucatecos para resolver asuntos trascendentales. Paoli afirma que en las acciones de Alvarado en esta materia, pueden verse algunos rasgos que constituyen una prefiguración de la reforma agraria que después se

promovería a nivel nacional, como la combinación de propiedad comunal con pequeña propiedad y la idea de que había que repartir tierra a los productores directos y apoyarlos con créditos refaccionarios y sistemas de irrigación.²¹⁸

Durante el periodo de Carrillo Puerto se llevó a cabo una labor más intensa en este rubro. Según un artículo del *Boletín de la Universidad*, en 1922, primer año de su gobierno, repartió 208,972 hectáreas, con beneficio para 10,727 agricultores que recibieron sus ejidos. En diciembre de 1923 el número de hectáreas repartidas ascendía a más de medio millón. Además de esto, creó la Dirección Técnica de Agricultura, cuya función consistía en enseñar a los campesinos los procedimientos agrícolas modernos y en brindar a los pueblos más pobres de instrumentos necesarios para el cultivo.²¹⁹ Las Ligas de Resistencia ayudaron a realizar la distribución de las tierras ejidales, que se hacía “casi diariamente”. En el momento de la muerte del gobernador, se decía que “en la mayor parte de las poblaciones del estado, cada agricultor posee ya su pedazo de tierra para cultivar, siendo el único dueño de sus productos, sin tener la carga del pirata intermediario. Estas tierras ejidales eran cultivadas por “los antiguos esclavos de las fincas, que Carrillo Puerto convirtió en hombres libres”.²²⁰

En la escena *La repartición de los ejidos*, Reyes evoca estas acciones emprendidas por los gobiernos socialistas en beneficio de los campesinos y pequeños agricultores. Carrillo Puerto afirmaba que su primera meta había sido redistribuir las tierras comunes o ejidos a la gente y que la apropiación de la tierra por las comunidades indígenas, como sucedía en la época antigua, era hasta el momento la contribución de la Revolución.²²¹ Sin embargo, Reyes no expresa sólo la acción del reparto en sí, sino también las consideraciones de Felipe Carrillo Puerto que orientaron esta conducta. La controvertida inscripción “La tierra ha vuelto a ser propiedad de la comunidad”, aludía a las opiniones expresadas por Carrillo Puerto sobre la naturaleza de la propiedad de la tierra. En este sentido señalaba que:

Esta tierra no se da a ningún individuo. Los mayas son un pueblo comunitario, con una gran responsabilidad de grupo. Las tierras son comunes y pertenecen a la comunidad. Cada comunidad tiene una comisión agraria que vigila la distribución

218 Paoli, *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano*, 69 y 70.

219 “La muerte del mártir (I)”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, tomo 4º, núm. 1, junio de 1924, 13.

220 “La muerte del mártir (I)”, 15.

221 Felipe Carrillo Puerto, “EL NUEVO YUCATÁN. Un mensaje a todos los americanos del martirizado líder de los mayas”, *Survey*, vol. 52, mayo de 1924, 138-142. Tomado de Francisco Paoli Bolio y Enrique Montalvo, *El socialismo olvidado de Yucatán (elementos para una reinterpretación de la Revolución Mexicana)* (México: Siglo XXI Editores, 1987) 218.

de la tierra según las necesidades que cada comunidad determina. Ninguna persona puede comprar o vender la tierra comunal; cada quien tiene solamente el derecho de trabajar la tierra y disfrutar de los frutos que produzca. El producto es su producto.

El suelo pertenece a la comunidad.²²²

De esta manera, a través de la inscripción que posteriormente fue borrada, Víctor M. Reyes pretendía mostrar el pensamiento que orientó y sustentó el reparto de las tierras de las haciendas durante el gobierno Carrillo Puerto. De Yucatán quiso mostrar el discurso detrás de la acción y en los murales, el contenido detrás de la imagen.

LOS LEGISLADORES



Fotógrafo no identificado. Murales de la cubierta de la escalera (detalle *Los Legisladores*), 1928. Plata sobre gelatina. 11.5 x 18 cm. Colección José María Cabeza, Sevilla.

Entre las principales preocupaciones de Salvador Alvarado al inicio de su mandato, estuvo la de crear un sistema legislativo que lo facultara para llevar a cabo las acciones previstas por su gobierno. La legislación que dio sustento a estas iniciativas se conformó a partir de decretos, expedidos a finales de 1915, que constituyen verdaderas leyes con incidencia directa en materia social. La Ley del Trabajo fue una de las más importantes, tanto en su gobierno, como en el de Carrillo Puerto. Alvarado la expidió el 11 de diciembre de 1915. La primera consideración de esta ley expone las condiciones mínimas que

²²² Carrillo Puerto, "EL NUEVO YUCATÁN", 219. El resaltado con negritas es mío.

debe tener el trabajador para su subsistencia: “Considerando: que nadie tiene derecho a lo superfluo mientras los que trabajen carecen de lo necesario.”²²³ En otro de los “considerandos” introduce la idea de la alianza entre el Estado y la clase obrera. Entre otros, esta ley reguló los siguientes aspectos: la jornada máxima de ocho horas, el descanso semanal, el trabajo de las mujeres, las condiciones de higiene y seguridad en los lugares de trabajo, los accidentes de trabajo y los salarios. También creó las Juntas de Conciliación y Arbitraje para resolver cualquier conflicto laboral que pudiera generarse.²²⁴

Es interesante mencionar que Yucatán, desde esta experiencia legislativa local, contribuyó en la formulación de la legislación en materia federal a nivel nacional. El 26 de septiembre de 1916, Venustiano Carranza convocó a cada estado a la realización de elecciones para seleccionar a los diputados que los representarían en el Congreso Constituyente que se llevaría a cabo para redactar la Constitución de 1917. De Yucatán, tres de los cuatro diputados electos eran cercanos a Alvarado, por lo que no resulta extraño que llevaran a la Constitución la visión del proyecto alvaradista. Entre ellos se encontraba Héctor Victoria, dirigente ferrocarrilero y miembro del Partido Socialista.²²⁵ Paoli Bolio refiere que cuando se encontraban discutiendo las reformas y adiciones al artículo 5 (el artículo referido al trabajo en la Constitución de 1857), Victoria, teniendo el referente de la experiencia yucateca, propuso que se sentaran bases para desarrollar leyes laborales que tomaran en cuenta la realidad en la que se movían los trabajadores y así dictar normas que los protegieran de manera integral. Su principal argumento fue el siguiente:

[...] tal vez los obreros que están en mejores condiciones en estos momentos en la República gracias a la revolución constitucionalista, son los del Estado de Yucatán; de tal manera que somos los menos indicados, según el criterio de algunos reaccionarios o tráfugas del campo obrero, para venir a proponer esas reformas; pero nosotros pensamos y decimos al contrario; si en el estado de Yucatán estamos palpando todos estos beneficios, si allí los trabajadores no le besan la mano a los patrones, si ahora lo tratan de tú a tú, de usted a usted, de caballero a caballero; si por efecto de la revolución los obreros yucatecos se han reivindicado, señores diputados, un representante obrero del estado de Yucatán viene a pedir aquí se legisle radicalmente en materia del trabajo. Por consiguiente el artículo 5º, a discusión, en

²²³ Citado por Paoli Bolio, *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano*, 162.

²²⁴ Paoli Bolio, *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano*, 162 y 163.

²²⁵ Paoli Bolio, *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano*, 118 y 119.

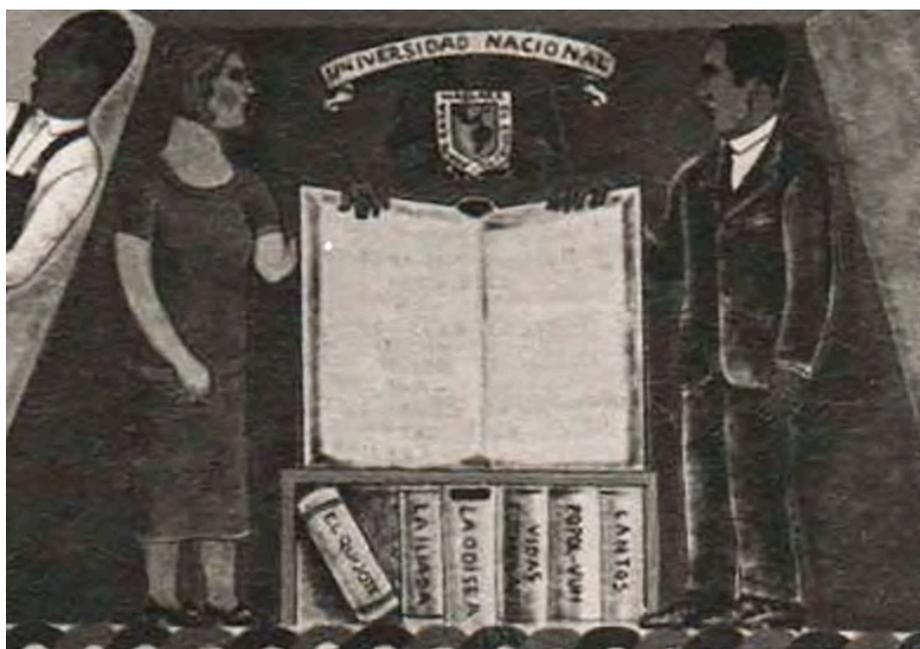
mi concepto debe trazar las bases fundamentales sobre las que ha de legislarse en materia del trabajo, entre otras cosas, las siguientes: jornada máxima, salario mínimo, descanso semanario, higienización de talleres, fábricas, minas, convenios industriales, creación de tribunales de conciliación, de arbitraje, prohibición del trabajo nocturno a las mujeres y niños, accidentes, seguros e indemnizaciones, etcétera.²²⁶

En suma, Victoria proponía que en la ley federal se codificaran los aspectos que ya habían sido regulados en Yucatán por la ley estatal. Según Paoli, en el debate se acordó que la idea del constituyente yucateco se materializara y que se escribiera en la Constitución un artículo completo que reuniera las principales normas laborales: el 123.

De esta manera, es interesante resaltar el hecho de que Yucatán, desde su experiencia regional, contribuyó de manera importante en la configuración del sistema político nacional. En la escena *Los Legisladores*, Víctor M. Reyes representó estos fundamentos del orden social: las leyes, que funcionaron no sólo en el ámbito nacional, sino también en el regional. En las cartelas de los personajes se alude a los principales ordenamientos creados después de la Revolución. Las inscripciones CONSTITUCIÓN DE 1917 y REFORMAS SOCIALES, subrayan la importancia en el sistema nacional de la Constitución, escrita durante el régimen carrancista (que fue el que llevó a Alvarado al poder) que incluye artículos que contienen destacadas contribuciones sociales y seguramente aluden también al papel de Yucatán en la conformación de este sistema, específicamente en materia de legislación laboral. Esta ley está mencionada a su vez en la cartela del otro legislador. En ella se mencionan también otra de las leyes importantes para el proyecto posrevolucionario y cuyos frutos ya se estaban disfrutando en Yucatán: la ley agraria. También en este aspecto, Yucatán sentó un precedente importante.

²²⁶ Paoli Bolio, *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano*, 119 y 120.

LA CULTURA NACIONAL



Fotógrafo no identificado. Murales de la cubierta de la escalera (detalle *La Universidad*), 1928. Plata sobre gelatina. 12 x 17 cm. Colección particular.

Con este nombre Víctor M. Reyes denominó a la alegoría integrada por la escena *La Universidad*. En esta sección, exaltó una acción del gobierno federal que tuvo gran impacto en la vida cultural del país: la reorganización de la educación emprendida por José Vasconcelos. Este personaje fue nombrado rector de la Universidad Nacional en junio de 1920 y posteriormente secretario de Instrucción Pública, cargo que desempeñó de 1921 a 1924. La idea central de Vasconcelos fue el impulso de la educación popular, “hacer de la escuela una casa del pueblo y del maestro un líder de la comunidad”.²²⁷ Si bien en las imágenes anteriores, Reyes presentó diversas vías para la emancipación del pueblo, desde ámbitos como la tierra y la legislación, en esta sección mostró la que quizá debería ser la principal ruta para la reivindicación social de la población mexicana: la educación. Según Vasconcelos, éste era el medio para alcanzar la meta del desarrollo, el progreso y el bienestar de los pueblos.²²⁸

²²⁷ Javier Ocampo López, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 7 (2005) 139.

²²⁸ Ocampo López, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, 140.

Vasconcelos vio con claridad las necesidades que en materia educativa también habían visto ya Alvarado y Carrillo Puerto, a saber, el requerimiento de una educación indígena que llegara a la población marginal, de una educación rural que elevara el nivel de vida del campo mexicano y de una educación técnica para las ciudades.²²⁹ Asimismo, planteó que debía ser la confirmación de la cultura propia con su filosofía particular lo que se transmitiera a través de la educación y no la imitación de otras realidades.

Creó un amplio sistema de bibliotecas y encargó ediciones de los libros clásicos. Consideró que las civilizaciones que más contribuyeron a la formación de América Latina fueron la española, la mexicana, la griega y la india.²³⁰ Defendió la identidad nacional mexicana no de manera aislada, sino integrada al proceso cultural iberoamericano y universal.²³¹

Víctor M. Reyes representó la idea de la Universidad con un gran libro abierto en el centro de la composición, que está colocado sobre un pequeño librero y flanqueado por un hombre y una mujer que lo sostienen. Sobre él, se observa el escudo de la Universidad y su lema. En el librero, se encuentran varios volúmenes en cuyos lomos se leen los siguientes títulos: *El Quijote*, *La Ilíada*, *La Odisea*, *Vidas ejemplares*, *Popol-Vuh* y *Cantos*. Algunos de estos volúmenes corresponden a los libros editados por José Vasconcelos como parte de su proyecto educativo y que difundió para su lectura por todo el país, tal es el caso de *La Ilíada* y *La Odisea de Homero* y *Vidas ejemplares* de Romain Rolland.²³² Mientras tanto, *El Quijote* alude al país anfitrión de México en la Exposición Iberoamericana y el *Popol-Vuh*, perteneciente a la cultura maya, representa la cultura regional sustentada en lo prehispánico.

Además de la exaltación y la expresión de estos temas como parte del entorno local yucateco y nacional mexicano, ¿qué proyección tenían los contenidos de los murales en el ámbito internacional en el cual eran exhibidos, en específico en el contexto español?

La Revolución Mexicana atrajo el interés de los sectores socialistas y reformistas españoles, que en medio del gobierno de Alfonso XIII, pretendían encontrar una solución a los conflictos sociales y a las malas condiciones laborales, problemas que venían arrastrando desde finales del siglo XIX. En este contexto “junto al componente fundamentalmente agrario del movimiento revolucionario mexicano, destacaron, por su importancia y por su carácter innovador, las leyes sociales promulgadas en la Constitución de 1917, que aparecían condensadas en el artículo 123”.²³³ Como se aprecia, las acciones

229 Ocampo López, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, 142.

230 Ocampo López, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, 147 y 148.

231 Ocampo López, “José Vasconcelos y la educación mexicana”, p. 150.

232 Agradezco al Maestro Fausto Ramírez el comentario en este sentido.

233 Delgado Larios, “La Revolución Mexicana en la España de Alfonso XIII”, 171.

emprendidas por los gobernadores y líderes mexicanos en el marco de los ideales revolucionarios se convirtieron en un referente para sectores poblacionales de otros países con problemas similares y que siguieron de cerca el caso mexicano en busca de un modelo de acción.

Otro de los aspectos que atrajo la atención española fue la reforma educativa emprendida por Vasconcelos. “Los reformistas y los socialistas españoles resaltarán y alabarán la reforma educativa emprendida por el nuevo régimen mexicano. En la España de la crisis de la Restauración, la ‘cuestión’ de la enseñanza generó un intenso debate y fue uno de los caballos de batalla de los partidarios de la secularización del Estado y de una incorporación de las masas proletarias a la vida del país. Por tanto, los comentaristas se sentirán muy implicados ante los cambios de México. De nuevo, el experimento mexicano es presentado como un ejemplo a seguir”.²³⁴

Lo anterior sugiere que los contenidos de los murales del pabellón, que ostentan una temática social y una exaltación de las acciones revolucionarias tanto en Yucatán como en el país, probablemente fueron recibidos con gran interés por parte del sector socialista y reformista español, que seguía de cerca las acciones del gobierno posrevolucionario por medio de la prensa. Sin embargo, hay que recordar que algunos de estos temas, en especial el referido al reparto de tierras, no fueron bien vistos por otro sector de la población, minoritario, pero que en ese momento era el más importante para México: el sector oficial, representado por el gobierno del rey Alfonso XIII y del general Primo de Rivera. Entre estos dos grupos y visiones distintas, actuaron las pinturas de Víctor M. Reyes desde su sitio en los muros.

De esta forma, al mirar los murales se identifican escenas que aluden a políticas sociales, legislativas y culturales que los gobernadores progresistas de Salvador Alvarado y Felipe Carrillo Puerto impulsaron en el ámbito regional. Estas representaciones conviven con otras que muestran algunos de los temas en los que se estaba trabajando a nivel nacional, específicamente en materia cultural y legislativa. Se trata de una reorganización del aparato estatal yucateco socialista y del federal posrevolucionario. En ciertos momentos estos dos ámbitos se tocan, haciendo evidente el sitio de Yucatán en el sistema político, cultural y social a nivel nacional. El registro inferior en el que se representan los trabajos y actividades productivas sostiene, a manera de infraestructura, a la superestructura, traducida en las actividades intelectuales y culturales, entre las cuales se encuentran manifestaciones peninsulares como la jarana, representada en la escena *La danza*, la mestiza yucateca y la política de

²³⁴ Delgado Larios, “La Revolución Mexicana en la España de Alfonso XIII”, 195.

Felipe Carrillo Puerto, en convivencia con tipos populares de otras regiones del país como la tehuana y los charros mexicanos.

En suma, los murales de Víctor M. Reyes en la cubierta de la escalera constituían no sólo la expresión de una ideología personal y regional socialista, sino también la exaltación de Yucatán –el entorno en el que se desarrolló el artista–, al subrayar sus riquezas culturales y productivas, así como los beneficios de dos regímenes de gobierno que hicieron cumplir en esta región los postulados de la Revolución. En un segundo nivel, eran un testimonio de las contribuciones de Yucatán a la política estatal nacional, resaltando el sitio y la importancia de esta región en el país. En un tercer nivel, eran una muestra de la aplicación de los principios posrevolucionarios en la política nacional: se exhibían los principales aportes que el sistema federal estaba impulsando para hacer de México un país moderno, civilizado, inclusivo y socialmente renovado. En este punto, se resaltaban sus ventajas frente al mundo y en especial frente a España, país en el cual algunos sectores se encontraban estudiando a la Revolución Mexicana como un ejemplo para proponer mejoras en cuestiones agrarias, del trabajo y de cultura en su propio país. Este movimiento armado era visto por algunos sectores de la población española como un paradigma, por lo que no resulta extraño que esta imagen positiva se pretendiera difundir en el entorno internacional de una manera propagandística. Así, he realizado la lectura de los murales en tres niveles: la exaltación de Yucatán y sus acciones e ideologías políticas; la exhibición del vínculo de Yucatán con el centro del país y, por tanto, con la política nacional; y, por último, el enaltecimiento de las políticas nacionales que hacían de México un país moderno, popular, inclusivo y revolucionario, punto en el cual los discursos se enlazan también con el ámbito internacional.

El pabellón no sólo era un espacio de proyección de los productos y el arte de México, sino también del sistema político que los hacía posibles.

Conclusiones

El pabellón de México en Sevilla fue un edificio concebido por Manuel Amábilis como un conjunto esencialmente unitario, coherente y armónico. A lo largo de este ensayo académico se muestra que esta unidad se consiguió parcialmente, pues se logró un vínculo en términos discursivos, mas no en cuestiones estilísticas. Se lograron establecer diálogos a partir de los contenidos expresados en distintas partes del edificio, que estaban unidas a su vez de manera estructural por medio de ejes de simetría. Un aspecto que contribuyó a la consecución de estas interrelaciones, fue el trabajo conjunto de los tres artistas (Manuel Amábilis, Víctor M. Reyes y Leopoldo Tommasi), que no solamente eran amigos y compartían una misma ideología política, sino que además ya habían tenido la experiencia de organizarse y trabajar juntos en otras empresas artísticas desde momentos anteriores a su participación en el pabellón. En este sentido, el objetivo de Amábilis se logró parcialmente gracias al entorno común en el que se conocieron los tres artífices: la Escuela de Bellas Artes de Mérida, donde estuvieron rodeados de temas, intereses e influencias similares.

Sin embargo, a pesar de estas coincidencias formativas, en este ensayo se demuestra que los artistas desarrollaron distintos lenguajes plásticos para expresar las necesidades y los contenidos del edificio. La base formativa común a los tres era una educación académica, misma que se nutrió de sus particulares intereses estéticos. Manuel Amábilis y Leopoldo Tommasi se pronunciaron desde las teorías clásicas y desde las formas recuperadas de la arqueología maya, mientras que Víctor M. Reyes fue influido por los lenguajes plásticos franceses, por la estética de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y por las formas de representación del muralismo posrevolucionario, y actuó desde el ámbito de las vanguardias pictóricas que se estaban gestando en la época y que promovían la exaltación de lo “popular”. Bajo estos lenguajes reinterpreto los elementos del arte prehispánico, trascendiendo la noción arqueologizante de sus compañeros. Amábilis y Tommasi recurrieron al pasado como una herramienta plástica, mientras que Víctor M. Reyes reinterpreto ese pasado por medio de la observación de su presente y de la recuperación de las corrientes artísticas que se consideraron de vanguardia en su época. Aquí se encuentra el fundamento de su estética personal.

Los murales de Reyes parecen estar limitados a un espacio muy específico de la arquitectura. A diferencia de las producciones del muralismo posrevolucionario, no se extienden a lo largo y ancho del espacio arquitectónico e incluso parece que son rebasados por éste. Esto se debió a que Manuel Amábilis determinó desde el inicio en el proyecto original del edificio, los puntos donde se colocaría

la ornamentación pictórica y delimitó la proporción de ésta en relación al espacio. En este sentido, una de las preguntas fundamentales que quise responder con esta investigación es: ¿De qué manera incidió Víctor M. Reyes en el pabellón con la ornamentación pictórica de la cubierta de la escalera? A lo largo de este ensayo, se demuestra que la contribución de los murales de esta sección radica en la incorporación del elemento popular y social en el discurso de un edificio clásico y arqueologizante, nociones que se expresaron por medio de un lenguaje artístico vanguardista. Sobre soportes arquitectónicos clásicos, como los frisos de la escalera, y laborando bajo una organización del trabajo usual en la arquitectura decimonónica, Reyes proyectó los temas y los trazos que estaban siendo tendencia en la época posrevolucionaria. Los colores brillantes, las formas simplificadas, planas e “infantiles”, debieron realzar visualmente esta sección y, al mismo tiempo, Reyes completó el discurso nacionalista posrevolucionario presente en el edificio. A lo largo y ancho del pabellón se encontraban sus elementos fundamentales: la recuperación de la cultura prehispánica en el trabajo de Amábilis y Tommasi, y la exaltación del mundo popular en las pinturas de Víctor M. Reyes, en las cuales el lenguaje plástico que empleó estaba asociado con el contenido de las imágenes. En este sentido, el pintor cumplió su objetivo como ornamentista del edificio.

Las relaciones laborales entre los tres artistas tenían sustento en la formación académica y europea que habían recibido. Cada uno estaba consciente de su función en la construcción del edificio y en la ocasión en la que se suscitó una controversia con la consecuente necesidad de modificar una parte de la obra, cada uno asumió el papel que le correspondía dentro de la organización tradicional del trabajo, siendo dicha problemática resuelta por intermediación del arquitecto a quien correspondía, en su calidad de director de la obra, la toma de decisiones relativas a la construcción y sus elementos constitutivos. La censura que sufrieron los murales obedeció al circuito específico en el que se desarrolló su creación, en el cual los intereses políticos prevalecieron sobre la libertad creativa de Reyes. En este sentido, no hubo ningún enfrentamiento entre los artistas, pues el pintor actuó conforme a su posición en el organigrama y acató la decisión de Amábilis.

Durante la primera década del siglo XX, la Escuela de Bellas Artes de Mérida estaba realizando una importante labor en la formación artística de los habitantes de la región. Desde 1917 contó en su plantilla de profesores con destacados artistas procedentes de la Ciudad de México como Miguel Ángel Fernández, que había estado en contacto con las Escuelas de Pintura al Aire Libre y aplicó sus métodos en la escuela yucateca, abriendo el camino para la observación directa y el trabajo al aire libre. De esta manera, se produjo una relación muy cercana entre los temas y la forma de trabajo de la

escuela en Mérida y los de las Escuelas de Pintura al Aire Libre que comenzaban a operar en el país. La particularidad de la aplicación de este sistema en la institución educativa peninsular radica en la “regionalización” de los motivos y temas. Lo anterior, en conjunto con la observación al aire libre, dio un sentido distinto a las obras de arte, pues al salir del estudio, los alumnos no sólo tenían referentes tomados del natural, sino que ello les permitía convivir de manera directa con los personajes y las formas que protagonizaban sus lienzos: el pueblo, los indígenas mayas, la arquitectura vernácula y los edificios arqueológicos. Esto, aunado a las formas de representación “infantilistas” brindó a las obras un sentido de identidad regional. Es probable que la Escuela de Bellas Artes de Mérida, que desde sus inicios en 1916 contó con una oferta de talleres libres, fuera un precedente para el cambio que dieron las Escuelas de Pintura al Aire Libre hacia una educación artística no profesional, por medio de la oferta de cursos dirigidos a la población en general a partir de 1922.

La revaloración de la cultura maya dio un carácter particular a la producción artística de Mérida. Para los artistas constituyó un referente directo para sus obras, retomaron e interpretaron los motivos de los edificios que se estaban explorando en la época, varios de ellos correspondientes a lo que actualmente se denomina el estilo *puuc*. Se consideraba que, además de las formas de representación sustentadas en los motivos de esta antigua cultura maya, en las obras se encontraba la expresión del espíritu del pueblo, del indígena maya contemporáneo, en una especie de vínculo entre el pasado y el presente, al que se dio una fuerte carga de identidad regional. Esta revaloración de lo maya tuvo su expresión en otros ámbitos de la cultura: lengua, historia, cosmogonía, etcétera. Estos temas se estudiaban y discutían ampliamente, tanto en los *Boletines de la Universidad Nacional del Sureste*, como en la *Revista Tierra*.

Chichén Itzá fue una ciudad fundamental para el proceso creativo del pabellón. De ella se recuperaron gran parte de los motivos que se interpretaron en la arquitectura y en la ornamentación pictórica del edificio, pero también se manifiesta como un punto de contacto entre la península de Yucatán y el centro del país. La historiografía vigente en nuestros días señala que Chichén Itzá representa el encuentro entre estas dos regiones, dado a través de la migración tolteca ocurrida en el siglo IX y que marca el inicio del Posclásico en Yucatán. Como resultado, en Chichén están presentes elementos estilísticos toltecas. Para Manuel Amábilis, Chichén Itzá era una ciudad eminentemente tolteca pues, según sus escritos, fue construida por los Itzaes, el grupo tolteca que pobló Yucatán y que también se extendió hacia el Altiplano central. El diseño del pabellón se configuró siguiendo este modelo, es un edificio “genuinamente tolteca”, según las palabras de su arquitecto, quien calificó como incorrecta

la denominación “maya” dada por la arqueología. En este sentido, el pabellón es de estilo neo-maya desde nuestra perspectiva actual y tomando en cuenta las conceptualizaciones de la arqueología, mientras que desde el punto de vista de Manuel Amábilis era neo-tolteca. En el inmueble, las múltiples referencias a Chichén Itzá se articulan de manera sutil con los vínculos que extienden los artistas, especialmente el pintor, con las producciones plásticas del centro del país. Así, el edificio de Sevilla era como una pequeña Chichén, donde convivían los discursos y estilos yucatecos con los del centro. Esto explica en gran medida la razón por la cual una construcción realizada en un estilo recuperado principalmente de la antigua ciudad maya-tolteca fue elegida para representar a todo el país frente al exterior, pues se pronunciaba como un elemento de unión entre diferentes latitudes y especialmente entre dos regiones que se encontraban realizando importantes contribuciones al proyecto nacional posrevolucionario.

Víctor M. Reyes, al igual que Tommasi, se postuló en favor de la tendencia impulsada por Felipe Carrillo Puerto de que los artistas recuperaran los antiguos monumentos mayas como un referente directo en sus obras. Esto constituyó una gran influencia plástica para su trabajo, brindándole no sólo soluciones compositivas que empleó en los murales del pabellón, sino también formas aisladas que reinterpretó en ellos. Asimismo, el modo de representación empleado en las figuras de los murales, enuncia no sólo la influencia de las formas mayas, sino también su postura a favor de la interpretación de sus motivos con nuevos lenguajes plásticos, para la composición de las obras contemporáneas. Como parte de los modelos visuales que se aprecian en los murales del pabellón, se encuentran no solamente los referentes a la cultura prehispánica maya y a los temas propuestos por la escuela de Mérida, sino que también se hacen evidentes los modelos que el pintor tuvo a su alcance durante su estancia en la Ciudad de México. Entre 1925 y 1926 asistió a las clases de la Academia de San Carlos, también conoció la obra de Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, cuyas imágenes circularon a través de las fotografías publicadas en el libro *México en pensamiento y en acción* de Rosendo Salazar; estas producciones le brindaron modelos y temáticas para la configuración de sus propios murales. En el caso de Diego, es interesante descubrir que Reyes extiende no sólo un vínculo plástico con su obra, sino también uno ideológico, expresando una especie de homologación discursiva con un pintor que, activo en el Valle de México, tenía intereses similares a los de él (militancia en el socialismo y voluntad de realizar un arte para el pueblo, que expresara sus trabajos, costumbres y aspiraciones). De esta manera trazó un nexo entre Yucatán y el centro del país. En materia ideológica no puede hablarse de una influencia directa del muralismo mexicano en el arte yucateco, pues como se ha

mostrado, los temas representados y la convicción de crear un arte para el pueblo, se habían generado de manera temprana en la escuela de Mérida desde 1916, en el marco de gobiernos progresistas y revolucionarios. En este sentido, se destaca la condición de Yucatán como un precedente en esta materia.

El arte en la región durante este periodo se desarrolló dentro de un engranaje que articulaba la política con las expresiones artísticas de una manera eficaz y coherente. Había un vínculo muy cercano entre el gobierno y los artistas, lo cual favoreció que intelectuales y artífices se alinearan a las filas socialistas y formaran parte del circuito del gobierno. De esta forma, se favoreció el hecho de que las manifestaciones artísticas expresaran las ideas y aspiraciones del régimen, que también eran las de los propios artistas. En Mérida, la ideología socialista fue llevada a los soportes plásticos por convicción.

En términos discursivos, los murales de la escalera constituyen una expresión de la ideología personal del pintor, que a su vez tenía un referente en las ideas políticas presentes en el Yucatán de su época. Asimismo, este entorno regional se vinculó con el ámbito federal. De esta manera, la lectura que realicé de los contenidos de los murales se articula en tres niveles: En primera instancia desde una perspectiva regionalista, que identifica en los murales la expresión de las particularidades culturales de Yucatán y de la mejora en las condiciones sociales lograda a través de los gobiernos progresistas de Salvador Alvarado y de Felipe Carrillo Puerto. En segundo lugar, en los murales se extiende un vínculo entre la península y el ámbito federal, resaltando las aportaciones de Yucatán a la reorganización estatal nacional. En un tercer momento, se aprecia que los murales subrayan las acciones que los gobiernos nacionalistas posrevolucionarios emprendieron en distintos rubros como educación y legislación. Así, se pretendió proyectar la imagen de un país moderno, estable, renovado y socialmente inclusivo. En este punto, se resaltaban las ventajas de México frente al mundo y en especial frente a España, país en el cual algunos sectores reformistas se encontraban estudiando a la Revolución Mexicana como un ejemplo para proponer mejoras en cuestiones agrarias, laborales y culturales en su propio país, por lo cual no resulta extraño que esta imagen positiva se pretendiera difundir en el entorno internacional de una manera propagandística. En suma, la lectura de los murales está dada en tres esferas: lo regional, el vínculo de lo local con lo federal y lo nacional en relación también con lo internacional.

La relación de los contenidos del pabellón con el entorno mundial, se aprecia también en la expresión de la noción de hispanoamericanismo –sobre la cual estaba sustentada la exposición–, en dos partes importantes del edificio: el acceso principal y el salón distribuidor. La idea del reconocimiento de la contribución de la cultura española en el proceso de construcción de la identidad nacional mexi-

cana se enunció por medio de la inscripción “Madre España: Porque en mis campos encendiste el sol de tu cultura y en mi alma la lámpara devocional de tu espíritu, ahora mis campos y mi corazón han florecido”, que se colocó en el dintel de la “Jamba de la raza”, como la llamó Amábilis, ubicada en el acceso al edificio. Asimismo, las jambas *Los Guerreros* y *La fusión de las razas*, así como las de *Los misioneros* y *Los constructores*, ubicadas en el salón distribuidor, estaban vinculadas por medio de un eje de simetría vertical y horizontal respectivamente, relacionando así los distintos temas: en vertical la conquista militar con el mestizaje y en horizontal la conquista espiritual con la forja de una nueva nación. En suma, estos dos elementos arquitectónicos reforzaban la idea de que España y México se encontraban unidos por lazos culturales y espirituales, idea congruente con el espíritu de hispanoamericanismo de la exposición.

El aporte conseguido en esta investigación da cuenta del trabajo del pintor como ornamentista de una sección específica del pabellón, con el principal objetivo de rescatarlo y revalorarlo. Considero parte de su historia los modos en que su obra fue producida, su incidencia en el conjunto del edificio, los espacios formativos que le brindaron repertorios visuales por medio de los cuales configuró su estética personal y la ideología particular con la que se pronunció desde estos muros. La importancia de estos murales para el campo de la Historia del Arte radica en que fueron el encargo artístico más importante que recibió Víctor M. Reyes y, por tanto, su producción pictórica más destacada. El trabajo que realizó en el pabellón de México en Sevilla era el único ejemplo que hubiera quedado en un espacio público de su actividad como pintor, por lo tanto, es lamentable su pérdida.

Con este ensayo ha sido mi intención dar una voz al pintor; rescatar, estudiar y difundir los murales de la escalera desde sus formas y sus contenidos; abrir una ventana a los procesos de creación de la obra; descubrir los rumbos y las huellas del artista y, mostrar las particularidades del entorno que determinó sus intereses y filiaciones políticas. Así, presento y considero su trabajo en una justa dimensión.

Bibliografía

Acevedo, Esther, coord. *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. México: Conaculta- Dirección General de Publicaciones, 2002.

Alcocer Bernés, José Manuel. “La enseñanza del dibujo en Campeche: una historia particular”. En *La enseñanza del dibujo en México*, coordinado por Aurelio de los Reyes, 240-256. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2014.

Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social: México, 1910-1945*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Bargellini, Clara. “El Renacimiento y la formación del gusto moderno en México” en *Historia, leyendas y mitos de México: su expresión en el arte. XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 261-275. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor, Jungla simbólica, 2002.

Braojos Garrido, Alfonso y Graciani García, Amparo. *El Pabellón de México en la Sevilla de 1929: evocaciones históricas y artísticas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

Chaos and Classicism: Art in France, Italy and Germany, 1918-1936. Exhibition catalogue. New York: Guggenheim Museum, 2011.

Corn, Wanda M. *Women Building History. Public Art at the 1893 Columbian Exposition*. Berkeley: University of California Press, 2011.

Cortés, Ancona, Jorge. *Panorámica plástica yucatanense*. México: Instituto de Cultura de Yucatán, 2010.

Cortés, Ancona, Jorge. *Salvador Alvarado. Revolución y cultura*. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán, Fundación Cultural MACAY, S.A., Museo Fernando García Ponce, 2015.

Del Conde, Teresa, introducción a *Guía de los murales de Diego Rivera en la SEP* por Antonio Rodríguez, 7-10. México: Secretaría de Educación Pública, 1984.

Delgado Larios, Almudena. *La Revolución Mexicana en la España de Alfonso XIII (1910-1931)*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1993.

Dorotinsky Alperstein, Deborah. “Preñar el futuro”, en *El futuro. XXXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 353-382. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010.

Dorotinsky Alperstein, Deborah. “Visualidad, identidad y (trans) nación. Imágenes de la niñez dentro del proyecto de la educación rural en México en los años 30”. En *Espacios mediáticos. Cultura y representación en México*, 123-153. Berlín: edition tranvía, Verlag Walter Frey, 2010.

Dorotinsky Alperstein, Deborah. “El pasado como futuro” en *Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción. XXXVI Coloquio internacional de Historia del Arte*, 531-550. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014.

Gallego, José Andrés. *Historia General de España y América: Revolución y Restauración (1868-1931)*, Tomo XVI, vol. 2. Madrid: Rialp, 1981.

Garciadiego, Javier. *La Revolución Mexicana. Crónicas, documentos, planes y testimonios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Garduño, Ana. *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Estudios de Posgrado, Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte, Colección Posgrado, 2009.

Gombrich, Ernst H. “Pinturas en las paredes. Medios y fines en la historia de la pintura al fresco” en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, 14-47. Singapur: Phaidon Press Limited, 2011.

González Matute, Laura. *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México: INBA-Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, Cenidiap, 1987.

Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Artes Plásticas, 1981.

Lozano, Luis Martín (ed.) *Del Istmo y sus mujeres: tehuanas en el arte mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

Mediz Bolio, Antonio. *La Tierra del Faisán y del Venado*. México: Editorial México, 1934.

México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929). Catálogo de exposición. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de San Carlos, 2010.

Moyssén, Xavier. *La crítica de arte en México*. México: Universidad Nacional de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Noelle, Louise, “Arquitectura prehispánica en Sevilla: El pabellón de México para la Exposición Iberoamericana de 1929” en *V CENTENARIO. Arte e historia. 1492-1992*, 95-102. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Noelle, Louise, ed. *Manuel Amábilis*, Cuadernos de arquitectura 9. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Dirección de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico Mueble, 2003.

Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Paoli, Francisco José. *Yucatán y los orígenes del nuevo Estado Mexicano. Gobierno de Salvador Alvarado, 1915-1918*. México: Ediciones Era, 1984.

Paoli Bolio, Francisco y Montalvo, Enrique. *El socialismo olvidado de Yucatán (elementos para una reinterpretación de la Revolución Mexicana)*. México: Siglo veintiuno editores, 1987.

Pérez Sánchez, Alfonso E. *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Prieto González, José Manuel. *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2004.

Prieto González, José Manuel. “Enseñanza de la arquitectura y Globalización anticipada: dos modelos transfronterizos decimonónicos” en *Aedificare 2006*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de Arquitectura, 2006, 45-105.

Reyes, Víctor M. *Pedagogía del dibujo. Teoría y práctica en la escuela primaria*. México: Porrúa, 1962.

Reyes, Víctor M. *Introducción a la educación estética*. México: Coordinación de Extensión Universitaria, Unidad Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.

Romandía de Cantú, Graciela y Piña Chan, Román. *Adela Bretón: una artista británica en México (1894-1908)*. México: Edición privada de Smurfit Papel y Cartón de México S.A. de C.V., 1993.

Saturnino Herrán. Jornadas de Homenaje, Cuadernos de Historia del Arte núm. 52, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989.

Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Tibol, Raquel. *Diego Rivera gran ilustrador*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Banco de México, Editorial RM, 2008.

Urzaiz, Eduardo. “Historia del dibujo, la pintura y la escultura” en *Enciclopedia Yucatanense*, tomo IV, 561-668. México: Edición oficial del Gobierno de Yucatán, 1944.

Wagner, Peter. *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. Londres: Reaktion Books, 1995.

HEMEROGRAFÍA

Mejías Álvarez, Ma. de Jesús. “Estética prehispánica en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929: El pabellón de México” *Laboratorio de Arte* 11 (1998) 319-336.

Morales Martínez, Alfredo J. “Sevilla, la Exposición Ibero-americana de 1929 y la Exposición Universal de 1992”. *Artigrama*, no. 21 (2006): 125-145.

Moyssén, Xavier “El nacionalismo y la arquitectura” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 55 (1986) 111-131.

Novelo-Oppenheim, Victoria “De revoluciones y cambios culturales. Yucatán 1915-1929”, *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, núm. 2 (2012) 178-191.

Ocampo López, Javier. “José Vasconcelos y la educación mexicana”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, vol. 7 (2005) 139-159.

Pacheco, José Emilio. “Antonio Mediz Bolio (1884-1957) La tierra del faisán y del venado”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, no. 258-259 (2011) 14-21.

Paoli Bolio, Francisco José. “Antonio Mediz Bolio: cultura y realizaciones”, *Revista de la Universidad Autónoma de Yucatán*, no. 234 (2005) 3-17.

Pérez Domínguez, Marisa. “Vientos de cambio en el Sureste: Yucatán y la Revolución mexicana”, *Bicentenario*, núm. 10 (2010) 47-51.

Schavelzon, Daniel, “Semblanza. Miguel Ángel Fernández y la arquitectura prehispánica (1890-1945), *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, no. 8 (1986) 85-93.

Siller, Juan Antonio. “Semblanza. Manuel Amábilis Domínguez (1883-1966)”, *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, no. 9 (1987) 95 y 96.

RECURSOS DIGITALES

Garduño, Ana. “Tecnología educativa fundacional del INBA: una historia no contada”, *Discurso Visual*, no. 22 (2013).

Disponible en línea en: <http://www.discursovisual.net/dvweb22/agora/agoanagarduno.htm>.

FUENTES

Amábilis, Manuel. “La Arquitectura de los Itzaes” en *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, época 1ª, Tomo 1º, Núm. 1., marzo de 1922, 79-92.

Amábilis, Manuel. *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1929.

Amábilis, Manuel. Sin título, en *Pláticas sobre arquitectura*, 4-9. México: Sociedad de Arquitectos Mexicanos, 1933.

Amábilis, Manuel. *La arquitectura precolombina en México*. México: Orión, 1956.

Baqueiro Anduze, Oswaldo “La Exposición de la Escuela de Bellas Artes”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, enero, febrero y marzo, 1926, 188-191.

Boletín de la Escuela de Bellas Artes del Estado. Año 1, número 1. Mérida, Yucatán, abril de 1917, 32.

Bolio, Dolores. “La Escuela de Artes Plásticas. Su exposición”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, Tomo 5º, Núm. 2., febrero de 1925, 82-86.

Cáceres, Juan Manuel “La pintura en Yucatán”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1ª, tomo 2º, núm. 6, marzo de 1923, 344-352.

Cáceres Novelo, Juan M., “Miguel Rodríguez, el pintor del alma ingenua”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, Tomo 4º, Núm. 2., julio de 1924, 114-120.

De Cocom, Hernando “Yucatán. Algunas observaciones sobre sus condiciones sociológicas para el futuro de su Arte”. *Revista Tierra*, Época III, núm. 11. Mérida, 8 de julio de 1923, 25 y 26.

De Cocom, Hernando “Las artes plásticas en Yucatán. La escultura II.”, *La Revista de Yucatán*, 21 de diciembre de 1924, 2.

Godoy, José F. *México en Sevilla. Breves apuntes acerca de la Feria o Exposición Iberoamericana, que se verifica en el año actual de 1929, en la Ciudad de Sevilla, España, y de lo que se ha hecho para que nuestro país esté dignamente representado en aquel certamen* (México: Tipografía Papelería Nacional, 1929)

Mediz Bolio, Antonio “Chichén Itzá” (Fragmentos de un notable estudio del insigne literato Lic. Antonio Mediz Bolio quien lo tituló así: LOS ITZAES), *Revista Tierra*, Época III, núm. 12, Mérida, 15 de julio de 1923, 23-25.

Molina, Sara “Motivos. Miguel Rodríguez”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2ª, Tomo 4º, Núm. 2., julio de 1924, 112 y 113.

Rosado Vega, Luis, “El yucateco que decoró el Pabellón de México en Sevilla. Victor Reyes”, *Diario de Yucatán*, domingo 27 de enero de 1929.

Salazar, Rosendo. *México en pensamiento y en acción*. México: Editorial Avante, 1926.

Sin autor, “Directorio de la Escuela de Bellas Artes” en *Boletín de la Escuela de Bellas Artes del Estado*. Año 1, número 1. Mérida, Yucatán, abril de 1917.

Sin autor, “Inauguración de la carretera Dzitas-Chichén Itzá”, *Revista Tierra*, núm. 13, Mérida, 23 de julio de 1923, 5 y 10.

Sin autor, “Hacia la creación de una obra genuina. Las Bellas Artes en Yucatán”, *El Universal Ilustrado*, t. 1, núm. 50, México, 19 de abril de 1918.

Sin autor, “La Exposición anual de la Escuela de Bellas Artes del Estado”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1^a, tomo 2^o, núm. 1, septiembre de 1922, 36-39.

Sin autor, “La muerte del mártir (I)”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2^a – Tomo 4^o – Núm. 1. – junio de 1924, 9-18.

Sin autor, “Nuestra Escuela de Bellas Artes” en *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2^a, Tomo 5^o, Núm. 2., febrero de 1925, 67-72.

Sin autor, “Nuestras Portadas”, *Revista Tierra*, núm. 27, Mérida, 28 de octubre de 1923, 11.

Sin autor, “Portada”, *Boletín de la Escuela de Bellas Artes del Estado*. Año 1, número 1. Mérida, Yucatán, abril de 1917.

Sin autor, “Una conferencia del señor Amábilis”, *El Liberal*, Sevilla, 7 de diciembre 1927.

Tommasi López, Leopoldo “Felipe Carrillo y el arte de Yucatán”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 2^a – Tomo 4^o – Núm. 1. – junio de 1924, 50-53.

Urzaiz, Eduardo. “Por los fueros del Arte II”, *La Voz de la Revolución*, 5 de octubre de 1919, 7.

Urzaiz, Eduardo, “Convocatoria. Universidad Nacional del Sureste”, *Boletín de la Universidad Nacional del Sureste*, Época 1^a, Tomo 3^o, Núm. 3., junio de 1923.

ARCHIVOS Y COLECCIONES

Archivo personal de Víctor M. Reyes, colección familia Reyes Luján.

Colección artística de la familia Reyes Luján.

Archivo Histórico “Genaro Estrada”, Secretaría de Relaciones Exteriores.

Fototeca de la Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores.

Galerías Grimaldi, México.

Archivo Municipal de Sevilla.

Fototeca Municipal de Sevilla.

Colección José María Cabeza Méndez, Sevilla.