

EL MURALISMO DEL SIGLO XX EN MORELOS

MEMORIAS

Coordinadora
Fabiola Hernández Flores

El muralismo del siglo XX en Morelos: Memorias / Fabiola Hernández Flores, coord. --Primera edición. -- México: El Colegio de Morelos, 2026.

58 páginas

ISBN digital: 978-607-2639-18-8

1. Muralismo -- 2. Morelos -- 3. Memorias

El muralismo del siglo XX en Morelos: Memorias

D. R. de la edición, El Colegio de Morelos, 2026.

D. R. Fabiola Hernández Flores, coordinadora.

D. R. de los textos, Carlos A. Barreto Zamudio, Víctor Hugo Valencia Valera, Adriana Palafox Argáiz, Frida Varinia Ramos Koprivitz, Milena Koprivitz Acuña, Fabiola Hernández Flores, Mitzi de Lara Duarte, María Alicia Dorantes Camacho, Omar Martínez Morales, Tatiana Valdez Bubnova y Arlette González Vences, 2026.

Las imágenes reproducidas de los murales *Bailes típicos mexicanos* (Alfonso Xavier Pena) e *Historia y mestizaje de un pueblo* (Roberto Martínez García) se utilizan con fines exclusivamente académicos y sin ánimo de lucro. Se realizó una búsqueda razonable para localizar a los titulares de derechos patrimoniales sin resultados concluyentes. Se respetan los derechos morales de los autores. Su uso queda limitado para esta publicación.

Av. Morelos sur 154, esq. Amates, col. Las Palmas,

C. P. 62050, Cuernavaca, Morelos, México.

+ 52 777 318 0126 | + 52 777 318 0127

www.elcolegiodemorelos.edu.mx

Primera edición, junio de 2026.

ISBN digital: 978-607-2639-18-8

Diseño de portada: Susana Espinosa Martínez

Leticia Neria Monroy

Coordinadora de Difusión

Susana Espinosa Martínez

Producción y diseño editorial

Oswaldo de Jesús Alonso Ortiz

Corrección de estilo



Creemos que el conocimiento es un bien público y común, por ello, los libros editados en

El Colegio de Morelos están disponibles en **acceso abierto y gratuito** en

<http://editorial.elcolegiodemorelos.edu.mx>. No se permite la comercialización de esta obra

sin el permiso de El Colegio de Morelos, ni se autoriza el uso total o parcial del contenido

de esta obra para el entrenamiento, desarrollo o mejora de sistemas de inteligencia artificial.

Editado en México

Contenido

EL MURALISMO DEL SIGLO XX EN MORELOS	5
Horizontes de la memoria Carlos A. Barreto Zamudio	
EL MURALISMO	8
Una práctica social artística Víctor Hugo Valencia Valera	
INTRODUCCIÓN	9
Mitzi de Lara Duarte Fabiola Hernández Flores	
PAREDES CON HISTORIA	10
Murales del siglo XX en la ciudad de Cuernavaca Adriana Palafox Argáiz	
LOS MURALES DE DIEGO RIVERA DEL PALACIO DE CORTÉS	16
Un libro abierto, un discurso público Frida Varinia Ramos Koprivitza Milena Koprivitza Acuña†	
MURALISMO E IMAGEN TURÍSTICA DE CUERNAVACA, 1930-1940	21
Fabiola Hernández Flores	

<i>ESPAÑA HACIA AMÉRICA</i> DE JOSEP RENAU: Una lectura formal entre el cine, el cartel y el fotomontaje Mitzi de Lara Duarte	27
LA ESTRUCTURA DEL LENGUAJE PICTÓRICO EN LA OBRA MURAL <i>EL NACIMIENTO DE LA HISPANIDAD</i> DE JOSEP RENAU EN EL HOTEL CASINO DE LA SELVA María Alicia Dorantes Camacho	31
"CANTINFLAS" EN CUERNAVACA Los murales del museo Cassa Gaia y del Centro Educativo Anglo Mexicano Morelos Omar Martínez Morales	38
OPOSICIONES SIMBÓLICAS BINARIAS EN EL MURAL <i>HISTORIA Y MESTIZAJE DE UN PUEBLO</i> DE ROBERTO MARTÍNEZ GARCÍA Tatiana Valdez Bubnova	46
DOCUMENTACIÓN, BIBLIOTECARIOS Y COMUNIDAD Reflexiones en torno al muralismo morelense desde la biblioteca del Museo Morelense de Arte Contemporáneo Arlette González Vences	52

EL MURALISMO DEL SIGLO XX EN MORELOS

Horizontes de la memoria

Al presente volumen hay que verlo más allá de una compilación de trabajos académicos: se trata de una invitación a mirar, interpretar y resguardar uno de los lenguajes visuales más poderosos de la historia contemporánea mexicana. Esta obra nos recuerda que el muralismo no se trata únicamente de una técnica pictórica, sino de una práctica con contenido social que ocupa el espacio público para dialogar con la comunidad y, en no pocas ocasiones, confrontarla. Como se muestra, pintar en muros abiertos implica un gran atrevimiento y compromiso al exponer una concepción del mundo ante una colectividad diversa, en un escenario donde la obra se encuentra simultáneamente protegida y amenazada por la intemperie física y social.

El muralismo, entonces, se revela bajo la forma de una escritura histórica. Los muros son páginas abiertas, accesibles para todos, donde el color sustituye a la tinta y la composición visual pasa a ser la narrativa. En un país marcado por profundas desigualdades sociales y por una intensa historia de luchas, el muralismo del siglo XX se convirtió en un vehículo de democratización del conocimiento. En él, los pueblos, tanto como los propios autores, encontraron no solo una representación estética, sino una forma de reconocerse a sí mismos en el tiempo y en el espacio.

Esta obra tiene su origen en el coloquio “El muralismo del siglo XX en Morelos”, realizado en mayo de 2025 por iniciativa del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), delegación Morelos, y El Colegio de Morelos. Aquella reunión académica —que congregó a historiadores, historiadores del arte y especialistas en restauración— representó un momento fundacional en el estudio regional del muralismo. Por primera vez, se articuló sistemáticamente un esfuerzo por analizarlo desde una perspectiva localizada, reconociendo sus particularidades, pero también sus tensiones y sus aportes al patrimonio cultural del estado.

En ese sentido, la obra que hoy se presenta es también resultado de un diálogo interdisciplinario. Estas contribuciones permiten comprender al muralismo morelense no como un fenómeno aislado, sino como parte de una red altamente compleja de procesos históricos, sociales, políticos y culturales. A través de sus páginas, el lector encontrará aproximaciones que van desde el análisis formal de las obras hasta la reconstrucción de sus contextos

de producción, pasando por reflexiones sobre su conservación, su función social y su relación con fenómenos como el turismo, la modernización urbana y la construcción de imaginarios colectivos.

El estado de Morelos, y particularmente la ciudad de Cuernavaca, ocupa en esta narrativa un lugar singular. Durante buena parte del siglo XX, este territorio se convirtió en un espacio de convergencia para artistas nacionales e internacionales. Aquí se instaló una comunidad artística diversa, cuyos integrantes encontraron en los muros de la región un soporte ideal para sus propuestas estéticas. Así, los edificios históricos, los espacios públicos, los hoteles y las residencias privadas se transformaron en lienzos donde se plasmaron visiones múltiples del México moderno.

Entre los nombres que aparecen en este volumen se encuentren figuras centrales del muralismo mexicano, como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, junto a artistas menos conocidos pero igualmente significativos en el ámbito regional. Esta coexistencia da cuenta de la pluralidad del fenómeno muralista en Morelos, donde las grandes narrativas nacionales conviven con expresiones locales que enriquecen y complejizan el panorama artístico.

Particularmente revelador resulta el análisis de obras emblemáticas como *Historia de Morelos, Conquista y Revolución*, de Diego Rivera, en el Palacio de Cortés. Este mural no solo ofrece una lectura visual de los procesos históricos que han marcado al estado, sino que se constituye en una verdadera lección de historia accesible a todos los públicos. Como bien se destaca en la obra, el muralismo permitió que incluso las poblaciones no alfabetizadas pudieran participar activamente en la construcción de la memoria colectiva al encontrar en las imágenes una forma directa de comprensión del pasado.

Las contribuciones que abordan la relación entre muralismo y turismo ponen de relieve la manera en que estas obras participaron en la construcción de la imagen de Cuernavaca como destino cultural. Durante las décadas centrales del siglo XX, los murales no solo embellecieron los espacios urbanos, sino que se integraron a estrategias más amplias de promoción turística, en las que el paisaje, el folclore y la historia se entrelazaron para proyectar una identidad regional atractiva tanto para visitantes nacionales como extranjeros.

No obstante, esta riqueza patrimonial enfrenta desafíos. Numerosos murales han sufrido procesos de deterioro, fragmentación o incluso

destrucción, debido a cambios en el uso de los espacios que los albergan o a la falta de políticas adecuadas de conservación. Casos como el del Casino de la Selva o el del mural *Bailes Típicos Mexicanos* evidencian la urgencia de implementar acciones coordinadas para su protección.

En este contexto, la publicación de esta obra adquiere una relevancia particular. No se trata únicamente de un ejercicio académico, sino de un acto de responsabilidad cultural. Documentar, analizar y difundir el muralismo del siglo XX en Morelos es también una forma de resistencia frente al olvido, el deterioro y la pérdida. Es afirmar que este patrimonio pertenece a la sociedad y que su preservación es una tarea colectiva.

Desde la perspectiva institucional, El Colegio de Morelos, en estrecha colaboración con el INAH, asume con esta publicación su compromiso con el estudio, la difusión y la defensa del patrimonio cultural de la entidad. Como institución dedicada a la investigación en ciencias sociales y humanidades, El Colegio ha buscado consolidarse como un espacio de reflexión crítica y de producción de conocimiento orientado a los problemas y potencialidades de la región.

La obra dialoga con una agenda más amplia que busca fortalecer los estudios regionales en México. En un contexto global donde las dinámicas culturales tienden a la homogeneización, resulta fundamental recuperar las particularidades de cada territorio, sus historias, símbolos y formas de expresión. El muralismo morelense, con su diversidad de estilos, temas y contextos, ofrece un campo privilegiado para este tipo de aproximaciones.

En última instancia, esta obra nos invita a reconsiderar nuestra relación con los espacios que habitamos. Los muros que diariamente transitamos no son superficies neutras: son portadores de memoria, de conflictos, de aspiraciones.

Que este volumen sirva, entonces, como punto de partida para nuevas investigaciones, como herramienta para la educación y como estímulo para la valoración del patrimonio mural de Morelos. Porque, en efecto, como lo demuestra el muralismo, la historia no solo se escribe en los libros: también se pinta en los muros. Y, en Morelos, esos muros siguen siendo, hoy como ayer, un espejo de nuestra identidad y un horizonte de nuestra memoria.

Carlos A. Barreto Zamudio
Rector de El Colegio de Morelos

EL MURALISMO

Una práctica social artística

Referirse al quehacer artístico de plasmar color e ideas en paredes y amplios espacios públicos es y siempre será un gran atrevimiento y compromiso de quien lo realiza, ya sea en lo individual o en lo colectivo, pues es posible exponer una concepción del mundo de manera amplia y total, o incluso, la más sencilla idea. Esto con el fin de que sea vista y valorada más allá del público que deseamos.

La creación artística en espacios o paredes públicas de una comunidad o ciudad siempre tendrá la libertad de la creación técnica, por lo que implica pintar y plasmar ideas “a la intemperie”, en donde la naturaleza será su principal cobijo o detractor paulatino. Esto implica la exposición a la luz del sol, lluvia y todo lo que pueda darse en cualquier espacio, como una barda, pared de edificio, o cualquier rincón urbano que se preste para pintar. Es decir, los espacios públicos son receptores de creatividad artística como de manifestaciones de protesta o reclamos; la diferencia es la manera de plasmarlos y la posibilidad de que la sociedad civil los puede aceptar o rechazar, más allá de las valoraciones de especialistas del arte público o del arte pictórico. Con esto se señala la gran diferencia de la creación artística en espacios públicos y en paredes al interior de edificios, ya sean estos públicos o privados, pues es claro que se requiere de un antecedente de calidad de autoría y experiencia artística por ser un espacio que se pinta y plasma una idea o un proyecto donde existe responsabilidad de autor o autores y del propietario del inmueble, en donde se asegura su preservación y custodia y donde es clara la diferencia para el ejercicio de ese quehacer cultural que se ha dado en llamar “muralismo”.

Se invita al análisis y discusión sobre el tema de esta creación artística llamada muralismo y que el coloquio bien intitulado “El muralismo del siglo XX en Morelos” signifique una buena contribución analítica a esta práctica pictórica que rompió fronteras y definió al arte para un disfrute social más amplio, visto a través de pintar para todo público.

Víctor Hugo Valencia Valera

Instituto Nacional de Antropología e Historia, delegación Morelos

INTRODUCCIÓN

La presente obra reúne las contribuciones de los ponentes partícipes en el coloquio “El muralismo del siglo XX en Morelos”, el cual se llevó a cabo el 22 y 23 de mayo de 2025 por convocatoria del Instituto Nacional de Antropología e Historia, delegación Morelos, y El Colegio de Morelos. En dicho evento, historiadores, historiadores de arte y restauradores afrontaron el reto de aproximarse por primera ocasión a la obra mural desde una perspectiva regional a partir de los enfoques propios de sus disciplinas. El acercamiento permitió conocer el estado actual en materia de investigación y preservación de dicho patrimonio. En este sentido, el encuentro destacó la necesidad de generar a futuro más estudios regionales sobre el legado artístico moderno.

El muralismo sin duda es uno de los movimientos más icónicos de México. Desde el punto de vista estatal, se observa que, en Morelos y en particular la ciudad de Cuernavaca, la obra mural propició la confluencia de diversos artistas, quienes, con diferentes procedencias, recursos visuales, materiales y técnicas, dejaron su impronta en espacios históricos, turísticos, recreativos, residenciales e incluso religiosos. Tal pluralidad permite reconocer las dinámicas propias de la modernización regional en el siglo XX; por tanto, las piezas en su conjunto configuran un patrimonio singular de gran valor cultural.

Hablamos de una época cuando Cuernavaca tuvo un auge turístico y se convirtió en el centro de encuentro de intelectuales, artistas y figuras públicas. Entonces los edificios y los muros de la ciudad comenzaron a ser el soporte de magnas pinturas. Además de los murales elaborados por los maestros más emblemáticos del movimiento como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, existen otras obras de artistas locales igualmente significativas en la construcción de la historia y la identidad morelense.

Esta compilación documenta los temas presentados en el coloquio “El muralismo del siglo XX en Morelos”, y también registra las principales aristas del muralismo en Cuernavaca, fenómeno complejo y heterogéneo. Se deja en claro que frescos y mosaicos revelan un rico y dinámico mapa visual donde investigar, documentar y difundir son acciones prioritarias para la conservación de tan importante patrimonio de la región.

Mitzi de Lara Duarte
Fabiola Hernández Flores

PAREDES CON HISTORIA

Murales del siglo XX en la ciudad de Cuernavaca

Adriana Palafox Argáiz

Restauradora independiente

Cuernavaca, la capital del estado de Morelos, es una ciudad famosa por su clima, historia y vida cultural. En ella se esconde a plena vista un patrimonio artístico sobresaliente: los murales que adornan calles y edificios. Más que simplemente decorar muros, “su esencia empata su valor estético y se le mira transformarse en un altavoz que grita y que ofrece a quién los admire un mensaje que pretende agitar las mentes que lo rodean”.¹ Este texto tiene como objetivo dejar una memoria de la ponencia homónima que se impartió en el coloquio “El muralismo del siglo XX en Morelos”, el cual ofreció un panorama general del muralismo en la ciudad de Cuernavaca utilizando doce obras representativas. Este tema fue abordado extensamente en cuatro artículos de divulgación del *Suplemento cultural El Tlacuache* del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Morelos.

México vivió diversos periodos de prosperidad económica en diferentes momentos de la historia; algunos ejemplos son: el término de la Revolución mexicana en los años treinta o El Milagro Mexicano de las décadas de 1940 a 1970. “El Milagro Mexicano o también llamado Desarrollo Estabilizador abarcó de 1948 a 1975, es decir, los sexenios de los presidentes [...] que supieron aprovechar el impulso que tuvo la economía nacional, luego de la Segunda Guerra Mundial, para consolidar el mercado interno e insertar a nuestro país en el comercio internacional”.² Este crecimiento económico incentivó la inversión pública y privada en el arte. En Cuernavaca hubo varios encargos de mecenas para adornar varios inmuebles con murales que representaban las ideologías nacionalistas durante el apogeo del muralismo o, en años posteriores, murales hechos de trazos más abstractos pero llenos de simbolismos,

1. Patricia Zoé Izquierdo Peralta, “El muralismo mexicano, su devenir histórico y su función pragmática en el entendimiento de conceptos”, *Des-encuentros* 2, núm. 2 (enero-junio 2025).
2. Angélica Navarrete R., “¿Qué fue el llamado Milagro Mexicano?”, *El Universal*, 14 de junio, 2023.

donde se expresaba la lucha social y resiliencia. “El Movimiento Muralista Mexicano fue uno de los fenómenos estéticos más profundos que ha experimentado nuestro país, no sólo por sus cualidades artísticas y la fuerza de su contenido, sino por ser un movimiento social y político de resistencia e identidad”.³

Tras una investigación y aplicación de criterios, tales como autoría, técnica, valor histórico, entre otros, se seleccionaron doce obras murales en Cuernavaca (Fig. 1).

1. Diego Rivera, *Historia del Estado de Morelos, Conquista y Revolución*, 1930, Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés).
2. Eduardo Solares Gutiérrez, *Sin título*, 1934, Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés).
3. Salvador Tarazona, *Sin título*, 1938, Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés).
4. Alfonso Xavier Peña, *Bailes Típicos Mexicanos*, 1941, Pasaje Bella Vista (Anteriormente Hotel Bella Vista).
5. Josep Renau Berenguer, *España hacia América*, 1946-1950, Papalote Museo del Niño (Originalmente en el Casino de la Selva).
6. Norberto Martínez Moreno, *Las Aportaciones que la Región de Cuauhnáhuac dio a la Cultura Mexicana*, 1954, Biblioteca/Galería Miguel Salinas
7. José García Narezo, *Juego con Luna/Creación y Naturaleza*, 1958, Glorieta Paseo de la Reforma.
8. José Reyes Meza, *De la Conquista al México Moderno*, 1959, Papalote Museo del Niño (Originalmente en el Casino de la Selva).
9. David Alfaro Siqueiros, *Trazos de Composición Espacial y Trazos Composición Piramidal*, 1965 -1974, La Tallera.
10. Roberto Martínez García, *Historia y Mestizaje de un Pueblo*, 1982, Templo de San José y Parroquia de Tlaltenango.
11. Roberto Rodríguez Navarro “Roguez”, *Historia del Estado de Morelos/ Magno Mural*, 1994, Parque Alameda.
12. Jesús Rodríguez Arévalo, *El Esfuerzo del Médico Mexicano*, 1995, Clínica 20 del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

3. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, “Comemoración 2022-2023: 100 años del movimiento muralista mexicano”.

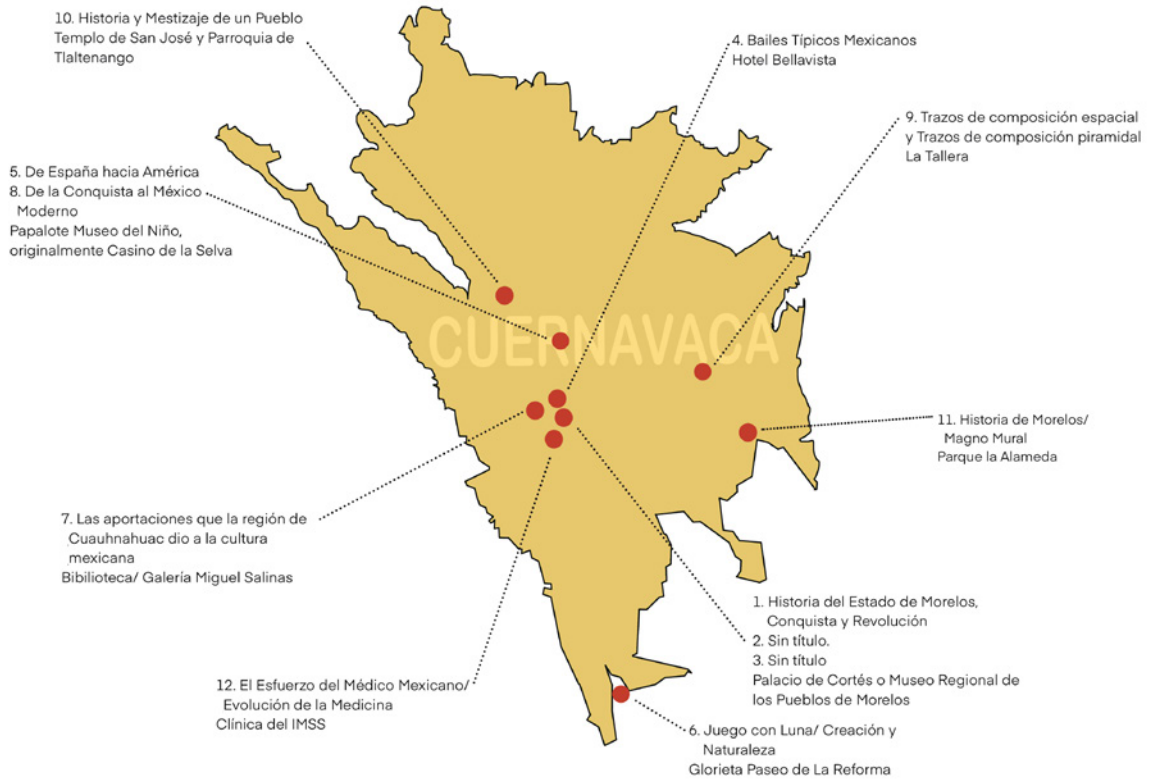


Fig. 1: “Mapa de Cuernavaca con las ubicaciones de los doce murales”. Elaboración propia con información de Ana María Logreira Campos, “Análisis de las relaciones entre arquitectura patrimonial y pintura mural del siglo XX” (tesis de maestría, UNAM, 2009), 59-60. Federico Cambieri y Denise Charua Ayala, “La Sala del Congreso del Palacio de Cortés: la pintura mural como documento de los programas gubernamentales del estado de Morelos (1897-1938)”, *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1094 (8 de septiembre de 2023).

Cada una de estas obras artísticas nos ofrece una perspectiva única: desde la vibrante narrativa histórica de Diego Rivera hasta la innovación de Siqueiros o García Narezo; pasando por el rescate de saberes ancestrales del mural de Norberto Martínez hasta el homenaje a los médicos de Jesús Rodríguez.

Esta investigación inició para hacer un artículo de divulgación en el *Suplemento cultural El Tlacuache* del Centro INAH Morelos. Al avanzar en la pesquisa se tomó la decisión de dividir el artículo en cuatro publicaciones

(núm. 1149, núm. 1157, núm. 1164 y núm. 1175).⁴ La primera presenta un contexto histórico general, un resumen del movimiento del muralismo mexicano; así como la mención de los doce murales seleccionados y su ubicación. Los otros tres artículos exponen cuatro murales por edición, describen cada uno de ellos, así como la biografía de los autores y datos relevantes. Estos textos aproximan los murales al público interesado en el patrimonio cultural pero también a quienes conviven con ellos en el día a día.

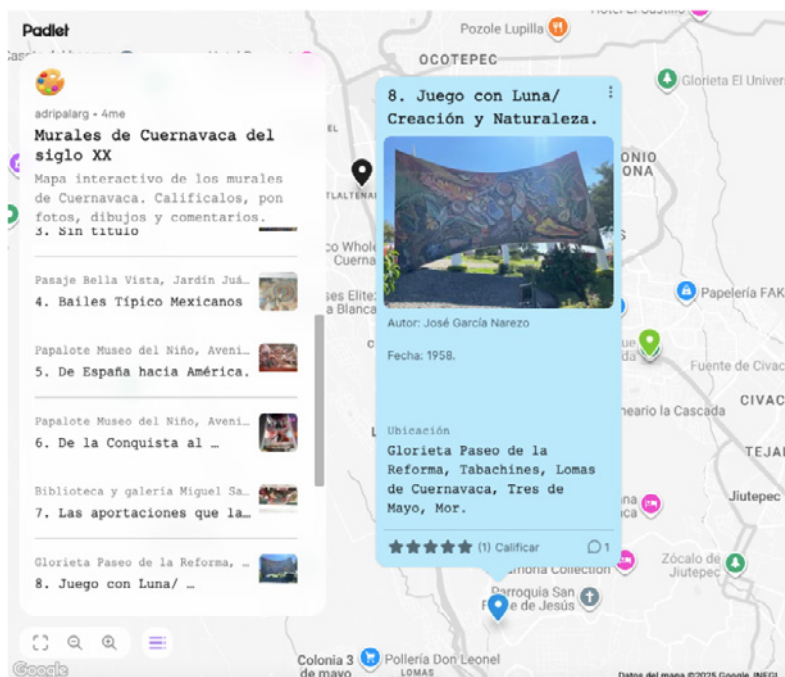


Fig. 2: “Murales de Cuernavaca del siglo XX”. Detalle del Mapa Interactivo de Padlet. Elaboración propia.

4. Mitzi de Lara y Adriana Palafox, “Los murales modernos de Cuernavaca. 1ª parte”, *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1149 (9 de octubre de 2024); Mitzi de Lara y Adriana Palafox, “Los murales modernos de Cuernavaca. 2ª parte”, *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1157 (6 de diciembre de 2024); Mitzi de Lara y Adriana Palafox, “Los murales modernos de Cuernavaca. 3ª parte”, *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1164 (24 de enero de 2025); Mitzi de Lara y Adriana Palafox, “Los murales modernos de Cuernavaca. 4ª parte”, *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1175 (11 de abril de 2025).

Al mismo tiempo de las publicaciones, se diseñó un mapa interactivo en línea en la plataforma Padlet.com (Fig. 2) concebido como una herramienta didáctica de participación de los lectores. En el mapa, el usuario puede localizar los murales, conocer su autoría y año de realización; así como calificar el mural, comentar, publicar fotografías y dibujos. La interactividad convierte al mapa en un espacio vivo, donde se vincula el pasado y el presente y acerca a la comunidad a valorar este patrimonio artístico.

Uno de los propósitos de esta investigación es promover la conservación de estos murales para evitar la pérdida de patrimonio tan importante. Se recuerda el caso del deterioro y destrucción de la obra mural del Casino de la Selva, donde las obras de Renau y de Reyes Meza fueron reubicadas y ahora se encuentran en la sala de exposiciones temporales del museo interactivo del Papalote. Otro ejemplo es el caso del mural *Bailes Típicos Mexicanos* de Alfonso Xavier Peña, el cual se encuentra dividido por paredes en diversos locales comerciales, siendo el uso actual una cafetería, donde originalmente fue el vestíbulo del Hotel Bella Vista. Estos casos nos revelan la fragilidad del patrimonio ante el cambio del uso y función de los espacios que lo contienen. Por ello, es una prioridad documentar, proteger y difundir la obra mural del siglo XX; no solo como una labor académica, sino como un acto de resistencia ante la destrucción del patrimonio artístico de la ciudad de Cuernavaca.

La obra mural de Cuernavaca constituye un testimonio visual de la historia, política y cultura del estado y del país. No solo los doce murales seleccionados, sino todos los que adornan algún muro de la ciudad. Estas obras entretejen cosmovisiones, luchas y diversas identidades. Es tarea colectiva protegerlos porque el patrimonio de Morelos es de todos y es nuestro derecho disfrutarlo y nuestra obligación cuidarlo.

Fuentes de investigación

Cambieri, Federico y Denise Charua Ayala. "La Sala del Congreso del Palacio de Cortés: la pintura mural como documento de los programas gubernamentales del estado de Morelos (1897-1938)", *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1094 (8 de septiembre de 2023). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/2826/3089>.

De Lara, Mitzí y Adriana Palafox. "Los murales modernos de Cuernavaca. 1a parte", *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1149 (9 de octubre de

- 2024). https://inah.gob.mx/images/suplementos/tlacuache/1149/web/20241009_Tlacuache_1149.pdf.
- De Lara, Mitzi y Adriana Palafox. "Los murales modernos de Cuernavaca. 2ª parte", *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1157 (6 de diciembre de 2024). https://inah.gob.mx/images/suplementos/tlacuache/1157/web/20241206_Tlacuache_1157.pdf.
- De Lara, Mitzi y Adriana Palafox. "Los murales modernos de Cuernavaca. 3ª parte", *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1164 (24 de enero de 2025). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/3416/3766>.
- De Lara, Mitzi y Adriana Palafox. "Los murales modernos de Cuernavaca. 4ª parte", *Suplemento cultural El Tlacuache*, núm. 1175 (11 de abril de 2025). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/3452/3807>.
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. "Conmemoración 2022-2023: 100 años del movimiento muralista mexicano". <https://inba.gob.mx/muralismo100/conmemora.html>.
- Logreira Campos, Ana María. "Análisis de las relaciones entre arquitectura patrimonial y pintura mural del siglo XX". Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2009.
- Navarrete R., Angélica. "¿Qué fue el llamado Milagro Mexicano?", *El Universal*, 14 de junio, 2023. <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/que-fue-el-llamado-milagro-mexicano/>.
- Padlet. Murales de Cuernavaca del siglo XX. <https://padlet.com/adripalarg/murales-de-cuernavaca-del-siglo-xx-tsph7bi2sfyrwruu>.
- Peralta Izquierdo, Patricia Zoe. "El muralismo mexicano, su devenir histórico y su función pragmática en el entendimiento de conceptos". *Des-encuentros 2*, núm. 2 (enero-junio 2025).

LOS MURALES DE DIEGO RIVERA DEL PALACIO DE CORTÉS

Un libro abierto, un discurso público

Frida Varinia Ramos Koprivitza

El Colegio de Morelos

Milena Koprivitza Acuña†

*La verdadera civilización será
la armonía de los hombres con la tierra
y de los hombres entre sí*
Diego Rivera

En esta propuesta de análisis, los murales son el sujeto, pero no desde el punto de vista de privilegiar “el arte por el arte” o a la obra en sí por encima de su creador, dejando con ello a un lado la importancia de su autor. No. En esta oportunidad solo deseamos hacer algunos apuntes y subrayados para releer este mural de Diego Rivera, puesto que nos mueven varias motivaciones: en primer lugar, nuestra mirada local, ya que al recuperar el acceso a los murales de Diego en el Palacio de Cortés después de un larga restauración a partir del temblor del 2017, en la que permaneció cerrado a la luz pública, nos gustaría retomar el profundo discurso social que lleva implícito, con el fin de no olvidar y colocar en su justa dimensión, si esto es posible, estas obras representativas de nuestra identidad nacional, sin ir muy lejos.

La segunda motivación es volver la mirada a esta “lección de historia”, legible para todo espectador: para quien no la conoce o es muy joven y no la visualiza, así como para todas las personas, propias y extrañas, que puedan retomarla con los ojos de arte público, con los ojos del arte social y democrático, sin temor a prejuicios y etiquetas, puesto que Rivera lo expresó explícitamente. Él fue un artista que de manera franca y directa mostró su intencionalidad no sólo estética de interpretar la historia, sino una propuesta ideológica, una perspectiva comprometida con los desposeídos. Este mural, sin temor a equivocarnos, es una clara visión y reivindicación de los vencidos de la Conquista española, en donde los pueblos originarios y prehispánicos son los protagonistas visibles y valorados. Y no solo en este periodo de la historia, sino en todo el espectro de las grandes transformaciones realizadas por el pueblo mexicano.

El interés de esta participación es reflexionar sobre el muralismo mexicano, movimiento artístico que aportó al mundo un sentido de presencia social, crónica y ejercicio de memoria, y presencia histórica que trascendió las expectativas identitarias de nuestro país y se convirtió en la expresión auténtica, legítima y original de nuestra cultura mexicana. No deberíamos olvidarnos, a cien años de distancia, de su aporte artístico y cultural de carácter universal pero, sobre todo, a nosotros mismos como mexicanos, que hoy como nunca hemos recuperado el rumbo de nuestro origen, de la valoración intrínseca de quienes somos, de lo que hemos sido y de lo que las luchas sociales hicieron por nosotros para vivir libres y soberanos.

Bajo la idea clara de que no todas las revoluciones son armadas: no todos los cambios de paradigma son el resultado de la guerra, sino que también son el resultado de las grandes revoluciones culturales en las que participó Rivera, pues tenía además un gran sentido pacifista, de ahí el énfasis en el arte como instrumento que genera conciencia, el arte como el espejo simbólico de la sociedad.

El trabajo de nuestro artista no solo impulsó sino que dejó plasmado en su quehacer estético esa voz revolucionaria que sigue resonando hoy desde y con sus muros de fuego histórico que señalan las desigualdades sufridas por nuestro pueblo, ya que están impregnados de personajes que fueron sometidos por los hacendados. Por eso, más allá del colorido, de la simetría y de la gran capacidad expresiva de la plástica de este artista, está la fuerza y convicción de las ideas.

La narrativa histórica, como ya mencionamos, va desde los pueblos originarios, la época colonial y la Revolución mexicana. Nos deja ver nuestros cañaverales, el maíz y sobre todo la presencia de nuestro máximo héroe revolucionario, Emiliano Zapata. A este discurso que da cuenta de nuestro pasado, no se necesita más que añadirle la disposición de ver y querer ver; las poblaciones analfabetas pueden participar activamente de esta lección de historia. Diego, con toda intención, entendió lo que ya expresó como mayor claridad un gran estudioso del arte como lo es Arnold Hauser: "La conciencia del artista se expande no sólo a la selección de los medios que corresponden a su intención artística, sino también a las determinaciones de esa misma

intención. El programa teórico se refiere tanto a los métodos artísticos como los fines del arte”¹

Y si estos fines están ligados a los procesos sociales de cambio como lo fue la Revolución Mexicana, el artista no solo ilustra y retoma un periodo de la historia, nos la muestra y demuestra con la posibilidad de involucrarnos en su narrativa, identificarnos y reconocernos en ese universo humano, cercano y nuestro. Entonces, antes de seguir, hablemos del hombre, el artista, el sujeto creador.

La mayoría estamos de acuerdo que pocas veces se dan personajes con “el genio, la inteligencia y la enorme capacidad de trabajo como el maestro mexicano, pintor realista, Diego Rivera”, así lo señala su entrañable colega y amigo Juan O’Gorman y continúa: “El gran valor de su obra consiste en que ha sabido expresar con precisión científica a México, mediante una plástica original que actualiza la tradición de Anáhuac, centro de la cultura de América”². Esta América amenazada, que sigue luchando por conservar sus valores culturales y su autonomía económica; esta América que está en permanente peligro ante los abusos de sistemas económicos y políticos capitalistas e imperialistas.

Diego, desde su formación marxista y su visión socialista, no dejó nunca de poner sus conocimientos y experiencia al servicio de un pueblo ávido de saber y conocerse a sí mismo. Y el muralismo no solo vino a ser el medio, la técnica y la estética más adecuada para lograrlo, “sino también la posibilidad de establecer ese diálogo, esa mirada del espectador con su propia identidad”³. Solo hacía falta la voluntad política de un plan de gobierno y la visión de Estado que permitiera que esa fuerza social impregnada por un artista y un ideólogo, como lo fue Rivera, se sumara al proyecto de nación posrevolucionario. “El contenido político de su pintura —nos dice O’Gorman— tiene valor positivo y objetivo por dos razones: porque en ella se aplica el conocimiento dialéctico de la historia y de los procesos sociales y

1. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Manierismo, barroco, clasicismo, romanticismo (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969), 15.

2. Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáez y Elizabeth Fuentes R., *La palabra de Juan O’Gorman* (México: Unidad Editorial; Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 335.

3. Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman*, 335.

por el enorme placer estético que producen la forma y el color de sus invenciones plásticas”⁴

Diego al final de sus días y con sus propias palabras lo expresó claramente:

La historia es la memoria del pueblo; mis murales vendrán a ser parte de esa memoria, porque un pueblo sin memoria es como un hombre sin recuerdos. Si conocemos nuestro pasado, si comprendemos nuestras raíces, tenemos confianza en el futuro. Esa es la importante razón que me llevó a pintar un Morelos, un Juárez, un Hidalgo que, de tamaño natural, estuvieran cercanos a los niños, a los jóvenes, a los viejos, para que todos los vean en la forma que quieran, con el tema que entiendan... al fin y al cabo es enseñanza... es historia.⁵

Diego Rivera tuvo, casi desde siempre, dos cosas muy claras: que quería pintar y quería hacerlo para los demás, para un pueblo trabajador y libre; para un trabajador del campo o para un obrero, para una infancia que también vio trabajar y a quienes también les dio representación y presencia, pues siempre hay espacio para las niñas y los niños en su obra. Antes de conocer el marxismo y el realismo socialista del que formó parte, siempre supo en su corazón que debería hacerlo con alegría y felicidad y así lo confesó poco antes de su muerte, no a un biógrafo o periodista, sino a otro entrañable amigo, Luis Suárez, quien dice que admiraba de Diego su gran capacidad creadora y su enorme fantasía e imaginación: “le admiro, más que nada, el que tuviera bien puestos los pies en la tierra... pero con su cabeza cósmica”⁶

Aquel hombre que transitó del Renacimiento al realismo socialista, quien realizó un espléndido “Paisaje zapatista” desde la mirada fragmentada del cubismo, quien había pasado por el impresionismo y el posimpresionismo y que para el conjunto de sus estudiosos era suficiente como para pasar a la historia del arte contemporáneo, sin contar su enorme conocimiento adquirido en Europa y su paso por la Academia de San Carlos, en donde tuvo grandes maestros como José María Velasco, Félix Parra, Santiago Rebull y Germán Gedovius, entre otros, hasta ese hombre enfermo que, nos dice Suárez, tenía frente a él un hombre que estaba al final de su vida, quien

4. Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’ Gorman*, 335.

5. Rodríguez Prampolini, 400.

6. Luis Suárez, *Confesiones de Diego Rivera* (México: Ediciones Grijalbo, 1975), 35.

había sido polémico y controvertido, pero sin ninguna duda muy productivo, que estaba ahí haciéndole confesiones en su estudio de San Ángel y quien le dijo: “Para mí la finalidad suprema de vivir es el amor en todas sus formas [...] He vivido por alegría. Por la alegría ha sido el combate. Por la alegría muero: que la tristeza no se asocie nunca a mi nombre”.⁷

Y en esas mismas confesiones, dijo que sin duda sus obras preferidas eran aquellas que tenían como tema “la paz y la lucha social” y en el desarrollo de su madurez encontró en el muralismo la respuesta a sus inquietudes: comunicar a través de sus personajes estilizados y, con su carga estética y simbólica, la fuerza social y crítica en defensa de los pueblos oprimidos y marginales, sin dejar que el abatimiento los desposeyera de su esperanza de vivir. Los había dotado de belleza y de alegría, con ese amor a la vida que, dicho por él, le aprendió a Frida y con quien aprendió a recorrer todo el territorio, mirando y plasmando ese México convertido en arte, ese México legítimo que consagraron ambos en sus obras, que dio sentido a una iconografía propia y al mismo tiempo universal.

Fuentes de investigación

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo II. Manierismo, barroco, clasicismo, romanticismo. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

Rodríguez Prampolini, Ida, Olga Sáez y Elizabeth Fuentes R. *La palabra de Juan O’Gorman*. México: Unidad Editorial /Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Rodríguez, Antonio. *Diego Rivera: pintura mural*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1987.

Suárez, Luis. *Confesiones de Diego Rivera*. México: Ediciones Grijalbo, 1975.

7. Suárez, *Confesiones de Diego Rivera*, 35.

MURALISMO E IMAGEN TURÍSTICA DE CUERNAVACA, 1930-1940

Fabiola Hernández Flores
El Colegio de Morelos

A propósito de la inauguración del mural de Diego Rivera *Historia de Morelos, Conquista y Revolución* en el Palacio de Cortés en Cuernavaca, la revista *Mexican Folkways* publicó la siguiente reseña en 1930:

Ahora la galería de la cara posterior del edificio, que domina la barranca y una estupenda vista de montañas y valles, ha sido transformada por los frescos. Se siente inmediatamente la harmónica relación que existe entre los muros pintados, la arquitectura y el paisaje. [...]

Cuernavaca debido a su delicioso clima y la belleza de su paisaje, es un centro de turismo al cual no hay visitante de México que deje de ir, y la galería donde se desarrollan los frescos se está convirtiendo en un santuario (sic).¹

En ese tiempo, la invitación a deleitarse con el clima, el paisaje y la arquitectura apareció en la reseña anterior, así como en la publicidad de transportes, hoteles y restaurantes. Inicó este trabajo con la propaganda del fresco del Palacio de Cortés y de Cuernavaca porque muestran la sinergia entre el movimiento muralista y el turismo en la creación de una imagen atractiva de la capital morelense, la cual resultaba necesaria en tanto la Revolución mexicana afectó gravemente al estado. Este texto expone la vinculación del muralismo con el turismo a partir de la representación del paisaje y el folclor en las obras *Historia, conquista y Revolución* y *Bailes típicos mexicanos* respectivamente.

Paisaje: *Historia de Morelos, Conquista y Revolución*

En octubre de 1929, el embajador estadounidense Dwight Morrow comisionó a Diego Rivera para pintar un mural en el Palacio de Cortés que incrementara el prestigio de Cuernavaca. El fresco lleva el título *Historia de Morelos, Conquista y Revolución* y se localiza en la terraza del edificio con vista hacia los

1. Frances Toor, "Homenaje a Diego Rivera", *Mexican Folkways* 4, núm. 4 (1930): 160.

volcanes. Los episodios principales incluyen la toma de Cuernavaca, la construcción del Palacio de Cortés, el establecimiento de las haciendas azucareras y la revuelta de Emiliano Zapata. Si bien Diego Rivera pintó la conquista en otros frescos, particularmente en esta composición abunda la vegetación en casi todos los episodios (Fig. 1).



Fig. 1: Diego Rivera, *Historia de Morelos, Conquista y Revolución*, 1930. Fragmento. D. R. © 2026 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo no. 20, col. Centro, alc. Cuauhtémoc, C. P. 06000, Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2026.

Es conocido que el régimen posrevolucionario fomentó la idealización del campo con fines nacionalistas y turísticos.² Diego Rivera conocía la promoción del paisaje ya que ilustró impresos para viajeros como la revista *Mexican Folkways* editada por la antropóloga Frances Toor, *Little Mexico* de William Spratling y *Mexico: A Study of Two Americas* de William Chase. En dichas ilustraciones Rivera contribuyó a fraguar una imagen tropical de la vida rural del sur del país.

La intención de enfatizar el paisaje en la obra en cuestión asimismo se advierte en el relato de Bertrand Wolfe, biógrafo de Rivera: “El fresco fue pintado en una galería abierta expuesta al sol y al aire. A través de la columnata se domina el verde valle y a lo lejos la perspectiva de las serranías que se elevan hasta fundirse en los volcanes coronados de nieve y el intenso y luminoso azul del cielo. Este panorama también tiene su reflejo y manifestación en el mural”.³

La explicación de Bertrand Wolfe deja pensar que el mural pretendió hacer de la terraza del Palacio de Cortés un mirador desde donde observar la naturaleza y su correlato en el paisaje del mural, la arquitectura y la historia. No es casual que el fresco resaltara el panorama natural y el pasado en tanto esta fue la mercadotecnia turística de México durante 1930, la cual ofertaba viajes como experiencias de bajo costo, románticas y educativas.⁴ Desde esta perspectiva, la obra que nos ocupa puede considerarse una excursión por la geografía y la historia morelense.

El mural efectivamente formó parte de la captación de turistas como se desprende de la difusión del fresco. El mismo se incluyó en *Mexican Folkways*, prensa, guías turísticas y en exposiciones de arte en Estados Unidos. La guía *Frances Toor's Guide to Mexico* ilustró la sección de Cuernavaca con la imagen del ingenio azucarero del mural donde resaltan las cañas. Hay que subrayar que los cañaverales no son originarios de la flora morelense, al tratarse de los cultivos injertados por los españoles en un inicio los carrizos no se consideraban como íconos de la región, sino de las haciendas.⁵ En virtud

2. Ver Dina Berger, *The Development of Mexico's Tourism Industry: Pyramids by Day, Martinis by Night* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006).

3. Bertram D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera* (México: Editorial Diana, 1986), 102.

4. Berger, *The Development*, 11-26.

5. Pablo González Barrios, “Plutarco Elías Calles y el auge del jardín privado y semiprivado

de que el turismo integró a Morelos como parte del camino a Acapulco es posible que el régimen buscara que el paisaje de Cuernavaca se identificara con estereotipos de tierra caliente como las cañas y su evocación de los verdes brillantes del Istmo. Esta caracterización regional también se observa en el siguiente mural *Bailes típicos mexicanos*.

Folclor: Bailes típicos mexicanos

El pintor tamaulipeco Alfonso Xavier Peña realizó, entre 1940 y 1941, el mural *Bailes típicos mexicanos* en el Hotel Bella Vista por encargo del expresidente Emilio Portes Gil y dueño del establecimiento. La obra representa en primer plano la danza de la pluma de Guerrero y Oaxaca, los chinelos de Morelos, la danza del venado de la región Yaqui y la danza de los quetzales de la sierra norte de Puebla. Hacia el plano medio también se representaron el jarabe tapatío de Jalisco y el baile tehuano de la Zandunga. El paisaje geográfico y vegetal ocupa todo el fondo del mural (Fig. 2).

Si bien esta obra, al igual que el fresco del Palacio de Cortés, destaca por el paisaje y sus colores vibrantes, las danzas en primer plano remiten a la integración de los bailes como parte del folclor regional y del repertorio turístico durante la primera mitad del siglo XX. Las danzas recibieron gran atención al ser vistosas, reproducibles y transportables para representar a México en el extranjero.⁶ Hacia 1940, las revistas ilustradas principalmente contribuyeron a consolidar estereotipos de las danzas. Así, los imaginarios indígenas cobraron capacidad recreativa para una clase media urbana. Precisamente el mural que nos ocupa se estructura como una nota gráfica.

En la nota gráfica, una imagen única al inicio se usa para condensar el significado de un contenido. El resto de la nota es un fotorreportaje, donde las fotografías secuenciales del baile relatan e ilustran de manera progresiva el desarrollo de la danza.⁷ De manera análoga, los perfiles del primer plano en contrapicada del mural sintetizan la esencia de los bailes con proporciones

en la Cuernavaca posrevolucionaria durante la década 1930-1940" (tesis de doctorado, COLMOR, 2022), 81.

6. Deborah Dorotinsky, "Imagen e imaginarios sociales: los indios yaqui en la revista *Hoy* en 1939", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, núm. 94 (2012): 93-126.

7. Dorotinsky, "Imagen e imaginarios sociales", 101.

magnas y colores brillantes de vestidos y tocados. Mientras las escenas del fondo, como en una nota gráfica, completan las coreografías.

La difusión de los bailes indígenas se debió a que hacia finales de los años de 1930 y principios de la década de 1940 la propaganda pro-turismo en México y Cuernavaca giró alrededor del concepto México típico. La publicidad de los hoteles ofrecía noches mexicanas, bailes y kermeses, entre otros espectáculos con representaciones de músicos en trajes regionales. En este sentido, los colores, las coreografías y la sensación de movimiento resultaban parte del espectáculo.



Fig. 2: Alfonso Xavier Peña, *Bailes típicos mexicanos*, 1940-1941. Fragmento. Fotografía: Mitzi de Lara Duarte.

Llama la atención que las regiones representadas en la pieza, en la vida real tienen climas, geografías y costumbres particulares. Sin embargo, el paisaje, la tez morena de los danzantes, y el colorido de los trajes en el

mural logran la impresión de unidad cultural. Nuevamente la asociación de localidades pudo derivarse de que Puebla, Cuernavaca, Taxco, Acapulco y Oaxaca solían integrarse en las rutas turísticas. La industria cinematográfica de Hollywood también contribuyó a homogeneizar los bailes típicos. En los años 40 fue común encontrar a famosas actrices estadounidenses en las revistas ilustradas con sombreros típicos mexicanos y vestidos de china poblana. Incluso la Secretaría de Gobernación contrató a modelos neoyorkinas para filmar cortometrajes en Cuernavaca, Taxco y Puebla portando nuestros más vistosos trajes regionales.

Emilio Portes Gil quizá eligió a Alfonso Peña para ejecutar la obra del Hotel Bellavista porque el pintor tenía amplio conocimiento en pintura de vida popular para un público extranjero. En 1935, Peña estudió en Francia con apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores. En 1937, el artista obtuvo muy buenas críticas por sus murales en la Exposición Universal de París y por su muestra en una galería parisina donde presentó *Fiesta en Juchitán*, *Xochimilco* y *Músicos del pueblo*.

Fuentes de investigación

Berger, Dina. *The Development of Mexico's Tourism Industry: Pyramids by Day, Martinis by Night*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006.

González Barrios, Pablo. "Plutarco Elías Calles y el auge del jardín privado y semiprivado en la Cuernavaca posrevolucionaria durante la década 1930-1940". Tesis de doctorado, El Colegio de Morelos (Colmor), 2022.

Dorotinsky, Deborah. "Imagen e imaginarios sociales: los indios yaqui en la revista Hoy en 1939", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 3, núm. 94 (2012).

Toor, Frances. "Homenaje a Diego Rivera", *Mexican Folkways* 4, núm. 4 (1930).

Wolfe, Bertram D. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Editorial Diana, 1986.

ESPAÑA HACIA AMÉRICA DE JOSEP RENAU:

Una lectura formal entre el cine, el cartel y el fotomontaje

Mitzi de Lara Duarte

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Este texto es una lectura formal de la obra *España hacia América* del autor Josep Renau realizada de 1946 a 1950 para decorar el muro del salón de juegos del conjunto Hotel Casino la Selva en Cuernavaca, Morelos, propiedad de don Manuel Suárez y Suárez.

El objetivo es analizar la composición del mural desde las soluciones plásticas implementadas por el autor, tales como el uso de las técnicas cinematográficas, el cartel y el fotomontaje. El estudio considera el contexto en el cual la obra fue elaborada, es decir, el espacio de producción y su relación con el mecenas don Manuel Suárez y Suárez.

El mural tiene una dimensión de 5 metros de alto y 28 metros de largo, la composición es una secuencia cinematográfica, donde las escenas se ordenan de izquierda a derecha y forman dos narrativas. El lado izquierdo corresponde a la historia de la península ibérica, y el lado derecho al arribo a América. En la parte superior y central de la composición se encuentra el torso y rostro de un personaje femenino.

Las batallas ilustradas a lo largo del mural se pueden observar desde diferentes perspectivas, ya que el espectador debe caminar a lo largo de los 28 metros para mirar la totalidad de la obra, esto cambia el punto focal de referencia y entonces las escenas ocurren diacrónica y sincrónicamente. La sintaxis narrativa del mural tiende a la acumulación espacial de alegorías, por tanto, la morfología figurativa utilizada en este mural radica en el sintetismo geométrico.

El sintetismo geométrico o sintetismo fue un movimiento artístico postimpresionista centrado en la simplificación de la forma y la expresión de sentimientos a través del color y la línea. En lugar de representar la realidad con precisión, los artistas crearon una "síntesis" o "comprensión" eliminando detalles innecesarios y utilizando colores planos y contornos definidos; tal como se presenta en el mural de *España hacia América*.

El primer mural de Renau en México fue su participación en la obra *Retrato de la Burguesía* (1939) ubicada en el cubo de la escalera del edificio del Sindicato de Trabajadores de la Electricidad. Este proyecto comprendió una obra colectiva, donde participaron David Alfaro Siqueiros, Luis Arenal, Antonio Pujol, Rodríguez Luna y Miguel Prieto. Siqueiros conoció a Renau en España en 1937, cuando este era director general de Bellas Artes del gobierno de la República Española; al llegar exiliado a México, Siqueiros lo invitó a colaborar con otros artistas exiliados por la guerra civil española. Esta obra significó la posibilidad de los artistas extranjeros, como Josep Renau, de entrar al movimiento muralista mexicano.

Renau resultó uno de los artistas con mayor participación en dicho proyecto, compartía con Siqueiros el entusiasmo por la experimentación con la tecnología, implementando la fotografía, el cine y el montaje a la comunicación plástica. Esta experiencia previa se manifiesta en términos compositivos para el mural del salón de juegos. Por otra parte, las grandes líneas de orientación visual del conjunto permiten desarrollar varias escenas en un mismo plano, para esto su experiencia como cartelista le sirvió de gran ayuda.

Renau fue considerado un magnífico cartelista cinematográfico. También realizó carteles publicitarios para la empresa de Manuel Suárez "Techo Eterno Eureka S. A.". Esta actividad ya la había desempeñado en España y así se ganó la vida durante su exilio en México. La composición de los carteles es un sistema espacial figurativo binario, donde en el primer plano se observan los rostros de los protagonistas y en el fondo o segundo plano elementos alusivos al argumento del filme.

El nexo entre los elementos de esta configuración del sistema espacial se produce a través de superposiciones, contigüidades, solapamientos y otros recursos de montaje visual bidimensional. En ocasiones, el sistema espacio – figurativo puede llegar a subdividirse en tres o más subsistemas, definidos siempre por respectivas metáforas del plano fílmico y capaces de producir, a su vez, varios sublugares cada uno de ellos.¹

1. Jaime Brihuega, "Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957)", en *Josep Renau (1907-1982)* (España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009), 38.

Renau utilizó algunos recursos del color (policromía, bicromía, gama dominante, claroscuro, tinta plana, sombreado, etc.) a fin de producir un sistema espacial para cada subsistema binario. Logrando esto con la superposición, la contigüidad, el solapamiento, entre otros, como estrategias de montaje visual bidimensional. Esta técnica probablemente permitió unir cada una de las escenas que conforman el mural a lo largo de los 28 metros de la superficie, considerando el movimiento del espectador, siendo este quién otorgó secuencia a la yuxtaposición los planos. Tal efecto fue posible gracias al conocimiento de Josep Renau sobre el funcionamiento de los medios de reproducción mecánica con los cuales experimentó durante su trayectoria artística.

Manuel Suárez y Suárez encargó la decoración de las bóvedas de la cantina y los muros del salón de juegos para dicho proyecto. Renau contaba con libertad para plantear los temas. Don Manuel quería convertir el Casino de la Selva en un centro cultural, por lo cual decidió hacer una inversión suficiente para la realización de los murales propuestos por Renau, ya que se alineaban con el propósito de don Manuel Suárez. El mecenas buscaba demostrar la interacción del arte producido en México con el arte de la península ibérica, y la relación o forma en la que se complementan de acuerdo con la visión del empresario con la analogía de entrelazar un sistema económico entre ambas culturas; quizá a manera de dejar una huella de su legado cultural en el país.

El mural *España hacia América* se considera la obra más importante de Renau realizada en México, posiblemente por dos características. La primera particularidad se refiere al aspecto formal sobre el manejo de la perspectiva resuelta con herramientas del cartel y la composición de yuxtaposición de escenas. Aunado a esto, se destaca la armonía entre la composición y la narrativa: vincular el lado izquierdo con el derecho para integrarlos con la figura del centro del mural. Esto deriva de las múltiples escenas o alegorías que Renau utilizó para narrar la primera parte del mural (lado izquierdo), lo cual visualmente genera un corte o ruptura con el resto de la obra. La integración de la totalidad del espacio debía tener un ritmo dinámico que permitiera dar continuidad a cada una de las escenas o caracteres individuales, para lo cual el artista aprovechó al máximo el sintetismo geométrico, la composición binaria de carteles y la yuxtaposición de planos.

La segunda cualidad atañe a la narrativa particular de la conquista. Renau planeó el encuentro como el asombro de dos culturas, el cual generó

un cambio en la forma de concebir el mundo. En términos ideológicos esto tiene relación con las aportaciones de Manuel Suárez y Suárez a la economía y el progreso de la sociedad mexicana. Renau, entonces, enfatizó la conquista como el inicio de un intercambio que dio origen al México moderno.

En 1950 ocurrió una ruptura entre Manuel Suárez y Suárez y Josep Renau, los motivos se desconocen. Por lo tanto, Renau únicamente realizó el mural *España hacía América* en uno de los muros del salón de juegos del Hotel Casino la Selva, sin ejecutar los murales proyectados para los otros tres muros del salón de juegos.

Fuentes de investigación

Brihuega, Jaime. "Zum sobre el periodo mexicano (1939-1957)". En *Josép Renau (1907-1982)*. España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009.

LA ESTRUCTURA DEL LENGUAJE PICTÓRICO EN LA OBRA MURAL *EL NACIMIENTO DE LA HISPANIDAD* DE JOSEP RENAU EN EL HOTEL CASINO DE LA SELVA

María Alicia Dorantes Camacho
El Colegio de Morelos

Renau decía: En el mural que estoy realizando en Cuernavaca [...] que titulo España hacia América, considero la etapa histórica a que me refiero, más que como una suma o sucesión de personajes y anécdotas, como un impulso dinámico en el tiempo en el que las personas y los hechos mismos no son más que la expresión episódica del movimiento general, considerándolo como protagonista.¹

Josep Renau Berenguer (17 de mayo de 1907-11 de noviembre de 1982) fue pintor, cartelista, fotomontador, diseñador gráfico, muralista, cineasta, profesor, teórico del arte y militante comunista español con una obra muy extensa. Este artículo se concentra en el mural *El nacimiento de la hispanidad o España hacia América* realizado de la mano de su pareja Manuela Ballester en la nave principal del hotel Casino de la Selva, construido por el arquitecto Jesús Martí en Cuernavaca, Morelos en 1946 (Figs. 1, 2, 3). La pieza se aborda a partir de la teoría de “La historia de la mirada” propuesta por Jean Robert, Barbara Duden e Iván Illich.² El estilo propio de Renau nos remite a estudiarlo con los parámetros que lo definen como hijo de su tiempo: plasmó en su obra una síntesis de estilos que son consecuencia de las condiciones culturales y la actividad política, artística y científica de su momento histórico en un código de expresión pictórica. Si bien su arte presenta la influencia de los muralistas

1. Fernando Bellón, “La espinosa Hispanidad de Cuernavaca”, en *Renau: la abrumadora responsabilidad del arte* (España: Fundación Alfonso el Magnánimo de la Diputación de Valencia, 2009).
2. Jean Robert, “La Instrumentalización de la mirada y más allá: un alegato por una ética óptica para la edad digital”, *Revista Impulsa* 6, núm. 17 (2018).

mexicanos, es muestra de la vanguardia estética definida por Jean Robert e Iván Illich en la *opsis histórica* como parte del tercer régimen escópico.³

En el mural *El nacimiento de la hispanidad*, Renau experimentó como cineasta: movió el punto de vista del ojo del espectador y modificó la perspectiva en busca del efecto de movimiento de la cinematografía. Incluso fue más allá, en el primer panel que inicia la obra en ángulo recto de izquierda a derecha, tal como lo menciona Adrián García Cortés,⁴ plasmó las pinturas de Altamira, en Santander, España con el diseño de un “corte estratigráfico” (Fig. 2). Esto muestra las exploraciones estilísticas vanguardistas de Renau, donde se observa, de acuerdo con Illich y Bárbara Duden, la desaparición del punto de vista, una abstracción gráficamente dotada de una “concretud desplazada” que introdujo la época diagramática, el origen de los visiotipos que marcan el inicio del cuarto régimen escópico, el régimen que va de la objetividad a los sistemas del espectáculo.⁵



En el siguiente panel Renau plasmó la conquista romana de la península en una composición con los elementos que conformaron el estilo del romanticismo: el terror, la ferocidad, el sadismo y el sensualismo. Coincidió con Delacroix en la elección de un relato visual de acuerdo con el tercer régimen

3. Humberto Beck, “Jean Robert: la mirada en la historia”, *Letras Libres*, 1 de abril de 2007.

4. Adrián García Cortés, *Los murales del Casino de la Selva* (México: Talleres de Manuel Quezada Brandi Editor, 1975), 47.

5. García Cortés, *Los murales*.

escópico;⁶ aquí el espectador es una prolongación de la representación donde las víctimas son mujeres desnudas, algunas muertas, otras con gestos de dolor se funden con las olas, eje de la composición, que cambian de verde a tonos naranjas simulando llamas, el mar se convierte en ola de sangre. Renau utilizó el color en forma degradada y en combinaciones contrastantes para representar el movimiento a modo de la pintura de Cézanne, y para introducir la energía del futurismo en la composición. La escena remata con una mujer que voltea con ojos cerrados y rictus de angustia hacia el Cesar a caballo, que, en el colmo de su crueldad, contempla con indolencia la muerte y la catástrofe tal como Delacroix mostró el asesinato de las amantes de Sardanápalo (Fig. 1).



Fig. 1: Josep Renau, *El nacimiento de la hispanidad* (fragmento). Tal como se encontraba en el muro Norte de la nave principal. Copyright Fundació Josep Renau – València. Fotografía: Derechos reservados @LazaroSandoval Fotógrafo.

6. Beck, "Jean Robert".



Fig. 2: Josep Renau, *El nacimiento de la hispanidad* (fragmento). Tal como se encontraba en el muro Norte de la nave principal. Copyright Fundació Josep Renau – València. Fotografía: Derechos reservados @LazaroSandoval Fotógrafo.



Fig. 3: Josep Renau, *El nacimiento de la hispanidad* (fragmento). Tal como se encontraba en el muro este de la nave principal. Copyright Fundació Josep Renau – València. Fotografía: Derechos reservados @LazaroSandoval Fotógrafo.

A partir de la imagen del César, Renau prosiguió en este panel a semejanza del romanticismo francés presente en la obra de Delacroix, *La caza del león*. Renau pintó las frecuentes invasiones sufridas en la península; desde los fenicios hasta la reconquista, apareciendo el Cid Campeador bajo la mano derecha de España con una composición caótica y dramática en “ejes transversales” que remite a José Clemente Orozco. Por medio de un mar agitado que se convierte con el cambio de color en rojo, en un mar de sangre, el artista conformó el manto de la mujer o España que ocupa la mayor parte del mural. Con maestría, Renau replicó la angustia del *Guernica* de Picasso en la Mujer-España, personaje principal, y resulta, al estilo expresionista, con una emoción intensa, ojos dilatados y la boca firme. Las dinámicas formas geométricas en movimiento remiten al estilo futurista; así como el cuello y los cabellos de la Mujer-España que, a su vez, recuerdan a las líneas sinuosas y orgánicas del Art Nouveau.

Bajo el hombro de España, un grupo de personajes españoles asociados al avance en la ciencia y en el arte del mundo inicia la segunda parte de la pieza. A continuación, Renau representó a los conquistadores, entre ellos Hernán Cortés. Destacando en primer término un caballo blanco en actitud bronca, jalado por un soldado y seguido por otros que continúan en el siguiente panel arrastrando cañones y arcabuces. Todo con trazos más de estilo barroco, similar al de Diego Velázquez que captura la atmosfera psicológica de los personajes, y que, de acuerdo con Illich, parte del tercer régimen escópico (Fig. 1).⁷

En la siguiente sección del mural, el autor multiplicó el brazo izquierdo de España, y muestra las diferentes facetas de ésta. Así, la primera mano está abierta y vacía, en actitud de abrazar; otra mano, con una espada, denota la violencia del contacto y, por último, una que sostiene un libro abierto en el que se lee el fragmento de José De Acosta: “estuvieron tan lejos los antiguos de pensar que hubiese gentes en este nuevo mundo, que muchos de ellos nos hicieron creer que no había tierra de esta parte y lo que es más de maravillar, no faltó quien también negase haber acá este cielo que vemos”. Renau utilizó la perspectiva cónica para la realización de las manos, componente del ingenio de David Alfaro Siqueiros.

7. Jean Robert, “El cuidado de la mirada en la era del espectáculo”, 23 de septiembre 2012, México.

En el remate del mural en ángulo recto, Renau mostró el Nuevo Mundo en forma vigorosa: el mar agitado da paso a una vegetación profusa, donde destacan tres cuerpos de mujer desnudos: uno de frente, otro inclinado y el tercero de espaldas. Dichos cuerpos alcanzan con la mano la flora diversa de la selva caducifolia de Cuernavaca. Se trata de un estilo semejante al de Diego Rivera: expresivo y vibrante con colores fuertes e integrando a las mujeres realizadas en un naturalismo estilizado (Fig. 3).

La influencia de la estructura pictórica del cuadro del *Guernica* de Pablo Picasso se puede apreciar en la composición espacial y la estructura pictórica de ambas obras conformadas a base de fotomontajes. El tríptico del *Guernica* tiene organización en triángulos, en cambio, el políptico de *El nacimiento de la hispanidad* de Renau tiene por estructura notas de un pentagrama; la música era una de las pasiones de Renau, especialmente en el ámbito de la vanguardia artística. Renau diseñó el mural de *El nacimiento de la hispanidad* como un guion a fin de combinar la narrativa de la historia de España con la música, creando una experiencia teatral completa.

El eje de la composición de pentagrama del mural es una gran ola de mar que corresponde a las dimensiones de la pieza en su totalidad: más de 4 metros de altura por 30 de longitud. La ola conduce desde el viejo mundo al nuevo y narra toda la historia de España de una manera dinámica, a modo de guion cinematográfico, para el espectador, tal como lo plantea el estilo futurista, donde se celebra la modernidad, la velocidad, la tecnología y el dinamismo. Es importante resaltar que este fenómeno también se puede observar en *El Guernica* de Picasso. En la pintura se aprecia el tercer régimen escópico en tanto el artista plasmó simultáneamente el movimiento y las emociones plásticas que se originan al recorrer el objeto, es decir, la inmersión del espectador en la composición induce a la vivencia de la narración, tal como lo hace el cine. En el mural *España hacia América*, Renau fraguó una síntesis de estilos combinados entre sí y representó la narrativa histórica con una creatividad intelectualista.

A pesar de la sentencia de Neruda, al describir los murales como “La Capilla Sixtina mexicana”,⁸ la obra mural de *España hacia América* fue destruida en un 50 % en el 2001.⁹

Fuentes de investigación

Beck, Humberto. “Jean Robert: la mirada en la historia”, *Letras Libres*, 1 de abril de 2007. <https://letraslibres.com/cultura/jean-robert-la-mirada-en-la-historia/>.

Bellón, Fernando. “La espinosa Hispanidad de Cuernavaca”. En *Renau: la abrumadora responsabilidad del arte*. España: Fundación Alfonso el Magnánimo de la Diputación de Valencia. España, 2009.

Casasús Mario. *Pablo Neruda en Morelos 1941-1966*. México: Libertad bajo palabra, 2016.

García Cortés, Adrián. *Los murales del Casino de la Selva*. México: Talleres de Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

Martínez G. Salazar, Roberto. *Informe sobre el estado que guardaban los murales del Casino de la Selva*. Morelos: Poder Judicial del Estado de Morelos, 2001.

Robert, Jean. “El cuidado de la mirada en la era del espectáculo”, 23 de septiembre 2012, México. <https://www.ivanillich.org.mx/19cuidado.pdf>.

Robert, Jean. “La instrumentalización de la mirada y más allá: un alegato por una ética óptica para la edad digital”, *Revista Impulsa* 6, núm. 17 (2018). https://www.jeanrobert.org.mx/hemerografia/impulsa_la_salle_17.pdf.

8. Mario Casasús, *Pablo Neruda en Morelos 1941-1966* (México: Libertad bajo palabra, 2016), 64-65.

9. Roberto Martínez G. Salazar, *Informe sobre el estado que guardaban los murales del Casino de la Selva* (Morelos: Poder Judicial del Estado de Morelos, 2001).

“CANTINFLAS” EN CUERNAVACA

Los murales del museo Cassa Gaia
y del Centro Educativo Anglo Mexicano Morelos

Omar Martínez Morales

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos/
Universidad Nacional Autónoma de México*

Gracias a su privilegiado clima y cercanía con la ciudad de México, Cuernavaca ha sido un imán donde artistas y políticos fijaron sus residencias. Inmuebles como la Finca Palmira de Lázaro Cárdenas, la casa de Siqueiros (hoy La Tallera Siqueiros), la “Casa de las Tortugas” de María Félix o la extinta casa de Plutarco Elías Calles son tan sólo ejemplos de una urbe que se transformó con la presencia de estas personalidades. Mario Moreno “Cantinflas” no fue la excepción, y no solo habitó una, sino dos casas en Cuernavaca.

“Cantinflas” compró una casona del siglo XVIII ubicada en la esquina del boulevard Benito Juárez y la calle Bartolomé de las Casas del centro de Cuernavaca. La casa perteneció al cómico durante los años cincuenta y después pasó por varios dueños hasta que en el año 2019 fue adquirida por coleccionistas que abrieron el Museo Cassa Gaia en el 2020 y donde se exhiben piezas mexicanas del siglo XX. “Cantinflas” mandó construir una alberca y en 1955 pidió a su amigo Diego Rivera la realización de un mural subacuático que lleva por título *Gaia* (Figs. 1 y 2).

El mural fue hecho en mosaico veneciano y las teselas fueron elaboradas en los talleres de la Familia Perdomo, cuya fábrica se encuentra ubicada en Avenida Compositores, en Cuernavaca.¹ La fábrica de Mosaicos Venecianos fue fundada por Elpidio Perdomo, quien conoció el arte de la musivaria durante una caminata en la ciudad de México, cuando se topó a Francesco de Min colocando un mural de mosaicos en un hotel y desde entonces echó a andar la empresa en la que más tarde contrató al maestro musivario Tullio Ferro para aprender la técnica del mosaico.²

1. Miguel Ángel Fernández, *Mosaicos en México: el taller de la familia Perdomo* (México: Artes de México y del mundo S. A, 2006).
2. Esta fábrica tiene un papel relevante para el muralismo de mosaico, ya que también se elaboraron las teselas para obras de David Alfaro Siqueiros, Francisco Eppens, José



Fig. 1: Diego Rivera, *Gaia*, 1955. Mosaico veneciano industrial. 3.96 x 9.90 x 2.30 m. D. R. © 2026 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo No. 20, col. Centro, alc. Cuauhtémoc, c. p. 06000, Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2026.

Chávez Morado y Diego Rivera. En Cuernavaca, el arte de los Perdomo aún es visible en el mural *Juego de luna* (1958) de José García Narezo ubicado en la colonia Lomas de Cuernavaca, y en *Gaia* (1955) de Rivera. A su vez, la obra de Diego Rivera permanece en *Historia de Morelos, Conquista y Revolución* (1930) en el Museo Regional de los Pueblos de Morelos - Palacio de Cortés y las decoraciones que muestran a un ciempiés, a un guajolote y una araña en la casa conocida como La Redonda, en la colonia Progreso de Jiutepec donde habitó el artista con su última esposa, la gestora, promotora y editora Emma Hurtado. También el diseño del escudo del Estado de Morelos fue diseñado por Rivera. Carlos Lavín, "Empresarios que cambiaron la historia: Don Manuel Perdomo y Mosaicos Venecianos", *Diario de Morelos*, 25 de febrero de 2023.

Según la ficha técnica del Museo Cassa Gaia, el mural representa a la diosa Gaia, diosa griega del suelo fértil, los frutos, los árboles y los animales; sin embargo, no podemos pasar por alto que resulta extraña una figura griega dentro de la iconografía de Rivera, un férreo opositor del universalismo de Los Contemporáneos. Otra lectura de esta representación femenina puede estar relacionada con las figuras danzantes de Tlatilco, ya que aparece con pose coreográfica y la cabeza y extremidades alargadas, estilo que también es visible en el *Retrato de Ruth Rivera Marín* (1949). También es probable que Rivera haya seleccionado a Gaia haciendo referencia a Morelos como la tierra fértil y del agrarismo, alusión que usó años atrás en el diseño del escudo de Morelos; además, abonemos el hecho de que "Cantinflas" expresó en varias ocasiones que le habría gustado ser agricultor, como lo menciona en la entrevista concedida a Pedro Macía para el programa español *Punto de Encuentro*, y la relación de la diosa Gaia como creadora, analogía de "Cantinflas" y Rivera como creadores.

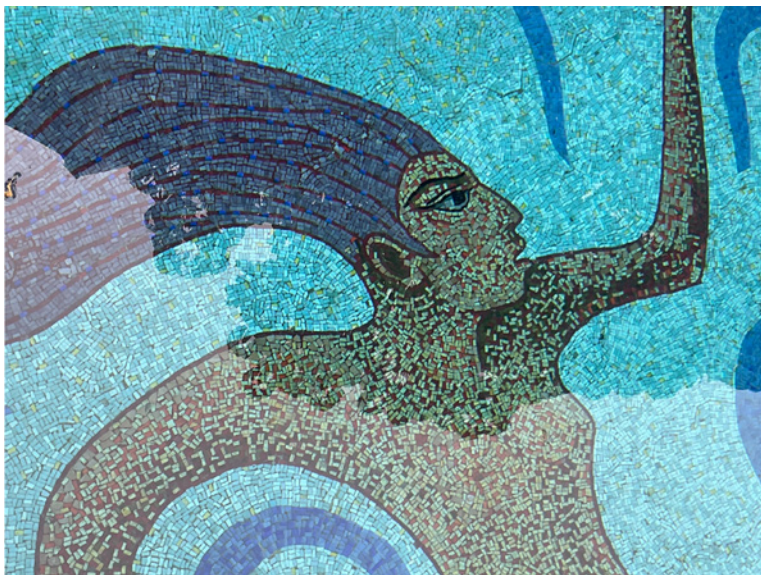


Fig. 2: Diego Rivera, *Gaia*, 1955. Detalle. D. R. © 2026 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. 5 de Mayo No. 20, col. Centro, alc. Cuauhtémoc, c. p. 06000, Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2026.

Por encima de Gaia o la danzante se encuentra un árbol verde-amarillo que se asemeja a un amate, con las raíces visibles en tonos rojizos como son representadas en los toponímicos de Cuauhnáhuac, Ocuituco o Xoxocotla. Aunque similar a los toponímicos, parece ser que el árbol representado por Rivera no tiene alguna precisión iconográfica, pero no se descarta su relación simbólica con la fertilidad, la vida o la resistencia. Debajo de Gaia se encuentra lo que aparentemente es la representación de un sapo-rana prehispánico, tal y como Rivera se nombra en algunas cartas a Frida Kahlo, aunque iconográficamente la figura tiene ciertos atributos relacionados a Tláloc: como los círculos alrededor de los ojos, grandes colmillos, el color verde jade y sus orejas. Finalmente, alrededor se encuentran una serie de mariposas y libélulas que revolotean a los costados en las paredes de la alberca. Las mariposas se han asociado al fuego, a la guerra, a las almas de los sacrificados por las guerras floridas o las mujeres muertas en parto,³ aunque parece que tampoco hay una significación más profunda que la decorativa. Por otro lado, las libélulas se han asociado con la dualidad entre el agua y el fuego, o a Tláloc y sus *tlaloques* y quizás sea esta relación la que es representada.



Fig. 3: Atribuido a Pimel, *sin título*, 1958. Mosaico veneciano industrial. 2.90 x 1.70 mts. aprox. Centro Educativo Anglo Mexicano.

3. Carlos Beutelspacher, *Las mariposas entre los antiguos mexicanos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), 6.

Después de vivir un tiempo en el centro de Cuernavaca, Mario Moreno compró otro terreno en la hoy colonia Jardines de Cuernavaca para huir del bullicio del primer cuadro y plantar mangos y aguacates,⁴ donde construyó otra casa en la calle Urano, apenas a unos cuantos pasos del taller de David Alfaro Siqueiros. La casa fue vendida a particulares y a partir del año 2006 se convirtió en el Centro Educativo Anglo Mexicano (CEAM) del Grupo CUAM.

Aunque se han hecho adaptaciones a la casa, aún permanece el mural de doble vista. La vista exterior es un paisaje con el Popocatepetl del lado izquierdo y el Iztaccíhuatl del lado derecho (Fig. 3). En el centro, se encuentra un poblado con algunas casas que es probable que hagan referencia a Cuernavaca,⁵ ya que la torre única de la iglesia coincide con la solitaria torre de la Catedral. Dada la relación anterior con los Perdomo, es probable que las teselas hayan sido elaboradas por ellos. En los extremos se encuentran dos árboles, cada uno con diferentes planos de perspectiva que podrían hacer referencia al significado náhuatl de Cuernavaca: "rodeado de árboles" o "junto a los árboles". El mural está firmado y fechado, sin embargo, en la zona en la que se encuentra la firma faltan algunas teselas, los datos no son claros, aunque parece se podría identificar a Pimel como autor(a) y el año como 1958.

El mural con vista al interior está firmado por Rafael Barragán y fechado en 1958 (Fig. 4). Se trata de un óleo y tela sobre muro con un estilo realista, colores brillantes y pinceladas que apenas y se atreven a desdibujar las líneas, por lo cual guarda cierta relación estilística con los carteles taurinos

4. Adolfo Pérez Agusti, *Mario Moreno: Cantinflas* (España: Titivillus, 1998), 97.

5. La idea de que se trate de Cuernavaca podría estar reforzada por el hecho de que "Cantinflas" acostumbraba a referenciar las ciudades donde se encontraban sus casas, por ejemplo, en la casa de Acapulco se representa a la bahía de Acapulco con los número 7 superpuesto tres veces (en referencia a su personaje *Agente 777*), mientras que en la casa de San Miguel de Allende hay un mural realizado por Antonio Navarrete en 1970 donde se representa el mismo inmueble, "La Ermita", además de retratos del propio Mario Moreno y otras personas como Miguel Alemán Valdés, Mario Moreno Ivanova, Agustín Lara, María Félix, Pedro Vargas, Dolores del Río, Emilio "El indio" Fernández, David Alfaro Siqueiros, el torero Manuel Benítez "El Cordobés", entre otros. Enigmas y Leyendas, "Posada la Ermita, la otra casa de Cantinflas: la casa de Cantinflas en San Miguel de Allende", YouTube, enero 27, 2023, video, 26:53.

como los que Carlos Ignacio Llopis realizó para la Arena México.⁶ Estamos ante un mural de retrato con inspiración del cartel taurino.⁷ Se representa una escena de mercado o tianguis con varios puestos, hombres con sombrero y mujeres con rebozo mirando entre los manteados, también aparecen animales como cerdos andando por la calle o un burro de carga. Se puede apreciar a algunos mercaderes sentados en el suelo y al fondo una construcción con un tejado a dos aguas donde está escrito "El Toril".⁸ Al centro, y dominando la composición, aparece un grupo de seis personas, una niña, una joven mujer, dos adultos y dos niños.



Fig. 4: Rafael Barragán, *sin título*, 1958. Óleo y tela sobre muro, 2.90 x 1.70 mts. aprox. Centro Educativo Anglo Mexicano.

6. María Cristina Martínez Martínez, "El cartel en México: su historia" (tesis de licenciatura, UNAM, 2002), 43.
7. El mural de la casa de San Miguel de Allende cuenta con un estilo pictórico semejante y "Cantinflas" encargó un retrato de caballete con traje taurino al mismo pintor, Antonio Navarrete, alumno de Llopis.
8. Toril: Espacio donde se encierran los toros antes de las faenas.

El niño que se encuentra del lado izquierdo tiene el torso desnudo, está descalzo, tiene un pantalón y bajo el brazo izquierdo un sombrero café que remiten al personaje de *El peladito*; jala con un lazo lo que parece ser un cochecito de madera con una lata de vidrio encima imitando un dolly cinematográfico. El grupo de personas que realiza las artesanías es la familia de Mario Moreno: sentada sobre un petate de rombos, María Soledad Reyes pinta un vaso y parece estar instruyendo a los hermanos de "Cantinflas": la joven mujer pintando una vasija, Esperanza Moreno; el niño pintando una vasija de cerdo, probablemente Gabriel Moreno; y de pie Catalina Moreno observando la escena con rebozo y trenzas. A la derecha de María Soledad Reyes se encuentra Pedro Moreno Esquivel, padre de los Moreno Reyes, pintando una vasija y con sombrero de paja. En primer plano a la izquierda se encuentran varias vasijas, un cántaro y una alcancía de cerdo partida a la mitad, en relación este último a la precaria situación económica. Este mural es la declaración de la unión familiar de "Cantinflas", a la vez que le atribuye características personales como el cine y la tauromaquia, pero sin ocultar sus raíces humildes, situación que Mario Moreno siempre quiso resaltar y representar, aunque no sin críticas.⁹

Los murales del Museo Casa Gaia y del Centro Educativo Anglo Mexicano Morelos son tan sólo un ejemplo de cómo la ciudad de Cuernavaca vivió durante la segunda mitad del siglo XX una transformación estrepitosa,

9. *El peladito* recibió ciertas críticas como la de Carlos Monsiváis quien ejemplificó con la figura de "Cantinflas" la hegemonía del prísmo donde el proletariado urbano se convirtió en un peladito "inofensivo, simpático" que hace caravana al milagro mexicano alemanista frente a la realidad mostrada por Luis Buñuel en *Los Olvidados*. Por otro lado, Diego Rivera representó a "Cantinflas" en el mural de mosaicos *El Teatro en México* (1953) en el Teatro de los Insurgentes, el *peladito* aparece en el centro con la Ciudad de México al fondo. Del lado izquierdo se representa a clases altas y el clero sobre una base de lingotes de oro, parecen admirar al personaje mientras una mujer con joyas y vestido amarillo brillante le entrega un billete. Del lado derecho, niños descalzos, personas minusválidas, campesinos y obreros extienden su mano, como esperando recibir limosna. Aunque Rivera coloca a Cantinflas en el populacho, parece fungir como una figura centralizadora de las clases altas y bajas, como ese ser trifásico, a veces vagabundo, a veces político, a veces burgués. Jeffrey Pilcher, "Cantinfladas of the PRI: (Mis) Representations of Mexican Society in the Films of Mario Moreno", *Film-Historia* IX, núm. 2 (1999).

además de mostrar la otra etapa del muralismo mexicano, uno que se trasladó al ámbito privado y decorativo. Nos queda pendiente saber más sobre los muralistas de CEAM Morelos, apreciar la relevancia tanto de la empresa Mosaicos Venecianos para el muralismo, así como divulgar las obras murales de Morelos.

Fuentes de investigación

- Beutelspacher, Carlos. *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Enigmas y Leyendas. "Posada la Ermita, la otra casa de Cantinflas: la casa de Cantinflas en San Miguel de Allende". YouTube. Enero 27, 2023. Video, 26:53. <https://www.youtube.com/watch?v=YmfwsOZ8XX0&t=1465s>.
- Fernández, Miguel Ángel. *Mosaicos en México: el taller de la familia Perdomo*. México: Artes de México y del Mundo S. A., 2006.
- Lavín, Carlos. "Empresarios que cambiaron la historia: Don Manuel Perdomo y Mosaicos Venecianos", *Diario de Morelos*, 25 de febrero de 2023. Opinión. <https://www.diariodemorelos.com/noticias/empresarios-que-cambiaron-la-historia-don-manuel-perdomo-y-mosaicos-venecianos>.
- Macía, Pedro. "Pedro Macía - Entrevista a Mario Moreno Cantinflas". Entrevista en el programa *Punto de Encuentro*. YouTube. Abril 23, 2012. Video, 14:10. https://youtube.com/watch?v=xjs4_2ng4&t=634s.
- Martínez, Martínez, María Cristina. "El cartel en México: su historia". Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2002.
- Pérez Agustí, Adolfo. *Mario Moreno: Cantinflas*. España: Titivillus, 1998.
- Pilcher, Jeffrey. "Cantinfladas of the PRI: (Mis) Representations of Mexican Society in the Films of Mario Moreno", *Film-Historia* 9, núm. 2 (1999). <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12374>.

OPOSICIONES SIMBÓLICAS BINARIAS EN EL MURAL *HISTORIA Y MESTIZAJE DE UN PUEBLO* DE ROBERTO MARTÍNEZ GARCÍA

Tatiana Valdez Bubnova

El Colegio de Morelos

En Cuernavaca, capital de Morelos, se conserva el mural titulado *Historia y mestizaje de un pueblo*, pintado en 1982 por el pintor e ilustrador periodístico mexicano Roberto Martínez García, quien fue autor de otros murales poco difundidos, también de carácter público y educativo. Dos de estos se encontrarían en la Ciudad de México, uno en la iglesia de San Vicente Ferrer, en la colonia San Pedro de los Pinos, y el segundo en la iglesia de Santo Domingo. Se conoce un mural más, en el Instituto de la Juventud de Morelia, Michoacán (Fig. 1).

El mural que nos ocupa se encuentra en el pueblo de origen prehispánico de Tlaltenango, hoy parte de Cuernavaca, y forma parte del atrio de la Iglesia o Capilla de San José, que no debe ser confundida con la Capilla Abierta de San José, que tiene otras características. La iglesia o capilla que resguarda el mural se erigió en 1523 y fue originalmente dedicada al Señor de la Misericordia. Tiene el valor histórico de ser una de las primeras iglesias de América; esta, antes de ser transformada en un lugar de culto a San José, fue donada a los trabajadores del ingenio azucarero que fundó el conquistador Hernán Cortés tras someter al señorío prehispánico de Cuauhnáhuac.

Debido a las connotaciones que suelen asociarse con esa antigua iglesia y que están relacionadas con la fundación y la legitimación del actual territorio mexicano y con la religión católica predominante, podemos afirmar que la ubicación misma del mural funge como un símbolo polisémico, pues se asocia con la evangelización en el continente americano y con el origen de la nación mexicana. Pero también el mural mismo es un símbolo que preserva y refiere a la memoria de problemáticas fundamentales de origen antiguo y socialmente dolorosas, pues no están resueltas del todo, derivadas del imbricado devenir de la legitimación de la posesión de la tierra en México.

En este sentido, destacan la iglesia de San José y su mural, en sus aspectos relacionados con el zapatismo agrarista. En la tradición oral aún se transmite que, durante la Revolución mexicana, el ensamble religioso de Tlaltenango, incluida su iglesia dedicada a la Virgen de los Milagros, llegó a funcionar

como cuartel ocasional de las tropas zapatistas y no se omite que aún hoy se aprecian allí las marcas de los balazos disparados en ese periodo, mientras que se recuerda que el general Emiliano Zapata llevó una corona enjorada como ofrenda a la Virgen de los Milagros, acto referido en nuestro mural.



Fig. 1: Roberto Martínez García, *Historia y mestizaje de un pueblo*, 1982. Fotografía: Mitzi de Lara Duarte.

Es así como el binomio iglesia y mural deviene en un símbolo que se renueva en diferentes coyunturas históricas y adquiere mayor densidad semiótica con el paso del tiempo, en el conjunto arquitectónico hoy considerado como parte del patrimonio cultural de Cuernavaca, que aún continúa con funciones de culto religioso y es el epicentro de la tradicional Feria de Tlaltenango (durante la cual se homenajea a la Virgen de los Milagros), un evento cultural y un ritual emblemáticos de Cuernavaca, ambos también referidos en la narrativa pictórica del mural. Por lo anterior se sostiene que la ubicación del mural es un símbolo religioso, pero también político, que enlaza temporalidades emblemáticas de la historia virreinal, nacional y estatal.

Pasemos ahora de manera más directa al tema central del presente escrito, que es el simbolismo pictórico del mural *Historia y mestizaje de un pueblo*. La narrativa histórico-simbólica del mural se despliega en el muro sur del atrio de la iglesia. En doce metros de largo por dos metros de altura, Martínez García construyó un discurso pictórico con base en distintos sistemas de signos que forman una unidad de sentido. En el mural, los niveles de significación que se abordan por medio de una iconicidad figurativa visual se

complementan por medio de la escritura, de manera que se integran componentes visuales de distintos tipos, como las referencias a las lonas pintadas con consignas sociales que se despliegan en manifestaciones públicas, también las cartelas que se usan para agregar información verbal a mapas y algunas pinturas.

La narrativa del mural está integrada por medio de oposiciones visuales entre distintos componentes, que no siempre son del tipo binario. Para la teoría cultural, las oposiciones binarias son un constituyente estructural de las nociones que construyen el pensamiento mismo y que se comienzan a formar desde la primera infancia. Se manifiestan en los contrastes entre pares de términos interdependientes, aunque mutuamente excluyentes, que se conocen también como estructuras binarias. Son ejemplos suyos los pares de conceptos como mujer-hombre, adelante-atrás, alto-bajo, claridad-oscuridad.

Es necesario destacar que este tipo de oposiciones pueden establecerse entre más de dos términos, cuyos valores no necesariamente son proporcionalmente equivalentes y entre los cuales se pueden establecer transiciones significativas. En el campo de la antropología, Claude Levi-Strauss propuso un modelo explicativo de las dinámicas culturales según el cual las diversas culturas clasificarían el mundo en pares de oposiciones; esto se manifestaría en las organizaciones mitológicas, tal y como se observa en la mitología fundacional de la Nación expresada en el mural que nos ocupa.

Otro principio constructivo de la visualidad plástica y simbólica del mural se puede relacionar con la psicología de la Gestalt aplicada al arte visual desarrollada por Rudolph Arnheim, quién destacó la manera holística y no lineal según la cual todos comprenderíamos a las imágenes visuales, además del peso simbólico de los centros compositivos, cuyos parámetros básicos se formarían en la infancia, y que trascienden en el modo en que diversos grupos humanos enfrentan la realidad.

Para Arnheim, en la infancia nos percibimos como el centro del mundo, el cual se acerca o se aleja de nosotros, y genera percepciones concéntricas y excéntricas del devenir de los sucesos. Hay centros geométricos y centros simbólicos que pueden ser focos de energía en cualquier lugar de la composición plástica o focos compositivos que ocupan un lugar que se percibe como el punto intermedio entre un diverso número de partes. A

continuación, se explicarán algunos ejemplos de cómo es que la narrativa del mural que nos ocupa fue construida con los recursos mencionados.

En la imagen del mural, el centro geométrico lo ocupa una cartela colocada ante el portal de la barda limitrofe del atrio de la iglesia, misma que divide el espacio pictórico en dos grandes unidades temático-narrativas, distribuidas mediante una simetría axial en el plano básico. A la derecha y a la izquierda de la cartela hay dos focos compositivos, uno de apertura, con el tema de la evangelización y el mestizaje en el mundo virreinal, y otro foco de cierre que constituye la actividad de la Feria de Tlaltenango en tiempos actuales. La ubicación de la cartela indica que un primer protagonista del mural es el atrio de la iglesia, mismo que invita al espectador a entrar y a experimentar el mural. Los grupos de figuras en ambos extremos “abrazan” a la narrativa del mural con símbolos del mundo novohispano y del México moderno en una flecha temporal unidireccional e irreversible que corre de izquierda a derecha del espectador.

En la larga secuencia en que se organizan de manera cronológica los sucesos y figuras representados, se distribuyen, además, otros centros compositivos que relacionan entre sí a diversos símbolos y los proyectan en movimientos concéntricos y excéntricos específicos. Un movimiento concéntrico lo ejecutan las figuras que se distribuyen alrededor de la crucifixión y de la imagen de San José, y allí se quedan, al menos mientras se conserve el mural; son indígenas, un mestizo y unos pocos colonos piadosos, colocados en oposiciones de personajes que enfatizan lo que será la conformación pluriétnica de la nueva comunidad católica.

En esta misma sección, al movimiento antes descrito se opone un movimiento excéntrico ejecutado por las figuras que se alejan del centro simbólico de la crucifixión y se dirigen a confrontar al grupo piadoso del siglo XX, el que, por su lado, en un movimiento excéntrico se aleja de la feria de Tlaltenango llevando ofrendas religiosas. Encabeza la procesión en un primer plano el caudillo suriano Emiliano Zapata, quien destaca por su proximidad al centro geométrico del mural y dirige a quienes se perfilan hacia la iglesia y la crucifixión, es decir: rumbo a la fe.

En la sección, la ofrenda de flores es otro centro simbólico que enlaza a la feria con los oferentes que llevan una portada floral a la Virgen de los Milagros. Otros dos centros simbólicos que se oponen están marcados por un niño rubio de perfil que se aleja de la crucifixión y una niña indígena

quien, por medio de un ramo rosas blancas y un manto azul, refiere a la Virgen mientras interpela con la mirada al espectador. A lo largo del mural hay oposiciones entre tipos sociales, se contrastan pobreza y riqueza, modestia y orgullo, discreción y ostentación, hombres y mujeres.

También, en el mural hay distintos episodios en los que se provoca la sensación de movimiento secuencial: mediante figuras con la mirada baja versus mirada alta. La oposición binaria donde se baja y se sube la mirada genera movimiento excéntrico hacia fuera del mural donde se interpela a los ojos del espectador. Hay varias oposiciones binarias con el tema masculino-femenino. Además se puede apreciar la oposición binaria juventud-vejez, en la mujer rubia flanqueada por la anciana en la sección de la feria. Otra oposición se encuentra en quien lleva joyas en su cuerpo y quien lleva joyas a la Virgen.

Conclusiones preliminares

La ubicación del mural junto con sus centros simbólicos y geométricos y su sistema de oposiciones forman un tejido simbólico de oposiciones binarias, pero también de pluri-oposiciones que son más complicadas que las meramente binarias, y permiten contrastar de manera continua variedad de conceptos visuales. Estos construyen significación por medio de grupos de figuras que integran en el catolicismo a las comunidades representadas en el mural, pero de diversos modos.

Fuentes de investigación

Andrade, Gabriel. "In memoriam: Claude Levi-Strauss", *Enlace* 6, núm. 3 (2009): 11-13.

Arnheim, Rudolph. *El poder del centro*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Bello Campo, Eduardo. "El mural de la iglesia de Tlaltenango", Del cronista (blog), *Diario de Morelos*, 25 de octubre, 2020. <https://www.diariodemorelos.com/noticias/del-cronista-el-mural-de-la-iglesia-de-tlaltenango>.

Fowler Calzada, Víctor. "Oposición binaria (teoría cultural)", *Granma Minidiccionario del mundo de hoy*. Sitio web de internet@granma.cu. <https://www.granma.cu/minidiccionario/2022-10-23/oposicion-binaria-teoria-cultural-23-10-2022-20-10-03>.

López Beltrán, Lauro. *La Virgen de los Milagros*. México: Tradición, 1990.

Ortiz-Rubio, Marcela. "Las iglesias más antiguas de México", *AD25* (blog), *AD magazine* 31 de agosto de 2023. <https://www.admagazine.com/articulos/las-iglesias-mas-antiguas-de-mexico>.

DOCUMENTACIÓN, BIBLIOTECARIOS Y COMUNIDAD

Reflexiones en torno al muralismo morelense desde la biblioteca del Museo Morelense de Arte Contemporáneo

Arlette González Vences

Museo Morelense de Arte Contemporáneo

Uno de los tópicos fundamentales en la historia del arte mexicano es el muralismo y, aunque existe abundante bibliografía al respecto, al acortarlo a una región en específico, como es el estado de Morelos, pareciera que el asunto se limita a la obra de artistas como Diego Rivera, Josep Renau, José Reyes Meza o David Alfaro Siqueiros. El coloquio sobre el Muralismo del siglo XX en Morelos nos permitió evidenciar lo obvio: hay murales más allá de los lugares comunes.

En este sentido, la presente intervención tiene por objetivo plantear una reflexión-estudio de caso, desde una biblioteca especializada en arte, de la bibliografía sobre muralismo con la que cuenta, algunas fuentes documentales que pueden encontrarse en internet y mostrar cómo determinados hallazgos son la llave para nuevas lecturas en torno al muralismo en Morelos.

Las bibliotecas especializadas tienen entre sus bondades la capacidad de generar propuestas para la documentación, registro y organización de información; lo que, aunado a estrategias de difusión y socialización, impulsa la construcción de la memoria histórica local y el conocimiento entre las comunidades interesadas en el tema.

Las bibliotecas especializadas en arte

De acuerdo con los estándares de la *Art Libraries Society of North America* (ARLIS/NA), las bibliotecas especializadas fomentan el aprendizaje haciendo que la información sobre arte esté disponible a través de medios impresos, visuales y/o electrónicos relacionados con las bellas artes. El personal bibliotecario, además de facilitar la información a través de las diversas funciones que realiza, establece vínculos entre una comunidad especializada de usuarios y una colección de materiales específicos, aunque diversos.

En el ámbito de la documentación y la biblioteconomía, el tema de la catalogación descriptiva y temática de los materiales documentales es frecuentemente discutido, dado que repercute en la eficiencia con la que

una persona puede encontrar la información que necesita. Entre más detallada sea la descripción temática de un ítem, hay mayores posibilidades de una búsqueda exitosa.

¿Qué tiene que ver esto con el muralismo del siglo XX en Morelos? Para empezar, expone que no basta con una simple búsqueda a partir de un título, un autor o un tema. Es aquí donde el bibliotecario pone en práctica una de las actividades primordiales de las bibliotecas especializadas: la investigación.

La bibliografía sobre muralismo en Morelos, ¿qué hay en la biblioteca del Museo Morelense de Arte Contemporáneo (MMAC)?

La biblioteca del MMAC, especializada en arte moderno y contemporáneo, es un espacio de acceso público y gratuito que alberga alrededor de 6,000 volúmenes entre su colección general y diversos fondos. Si se toma como referencia el acervo bibliográfico que se resguarda y cómo se puede acceder a los recursos a través del catálogo, se puntualiza lo siguiente:

- La obra mural de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros en Cuernavaca suele ser un tema recurrente en las publicaciones monográficas sobre estos artistas.
- El libro *Los murales del Casino de la selva, pintados por José Renau y José Reyes Meza* es quizás el único libro dedicado exclusivamente a murales realizados en Cuernavaca, si bien hay que considerar que omite una colaboración de la cual hablaremos más adelante. Igualmente, podría decirse que se excluye la obra de otros artistas en este espacio, pues de entrada Adrián García Cortés acota en el título el tema tratado.
- En *José García Narezo: surrealista mestizo (1922-1989)* hay un pasaje dedicado al fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, donde se hace mención del mural “Juego con luna”, realizado por García Narezo en Lomas de Cuernavaca en 1957.
- Los resultados de búsqueda en el catálogo arrojan dos publicaciones sobre Olga Costa; en la más extensa, *Olga Costa: apuntes de naturaleza*, se hace una somera mención en la sección de “Cronología” al mural de Agua Hedionda en Cuautla.
- Por último, sobre el mural de Alfonso X. Peña, podemos rescatar una

pequeña referencia en una ficha técnica alusiva a otra obra del mismo autor, en un catálogo de la Colección Blaisten: "Fue conocido también como muralista, aunque en grado menor: en 1940 realizó decoraciones particulares para el bar Pigalle en Cuernavaca".¹

A partir de esta muestra podemos deducir que la información sobre muralismo en el estado es insuficiente, por lo que nos dimos a la tarea de navegar por internet.

¿Qué recursos encontramos en formato electrónico?

Con el creciente uso de los medios digitales es frecuente la existencia de literatura académica a la que no siempre es posible acceder en formato físico, ya sea por cuestiones geográficas o porque solamente circula en medios digitales. Es así como, a través de búsquedas por palabras clave relacionadas con el tema que estamos abordando en estas líneas, fue posible dar con información que complementa e incluso da otro giro a historias ya conocidas.

En cuanto al mural de Olga Costa en Agua Hedionda, titulado *Motivos sobre el agua*, nos encontramos con que ha sido objeto de estudio por parte de autoras como Guillermina Guadarrama Peña y Dina Comisarenco Mirkin,² quienes publicaron artículos en revistas académicas especializadas desde una perspectiva del análisis iconográfico de los tópicos del mural: las sirenas, el agua y la naturaleza.

Por otro lado, en "Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio"³ se menciona la presencia de dos mujeres artistas en Cuernavaca: Manuela Ballester y Elvira Gascón, ambas muy estudiadas en su país de origen.

-
1. James Oles y Fausto Ramírez, eds., *Arte Moderno de México: Colección Andrés Blaisten* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), 268.
 2. Guillermina Guadarrama Peña, "Sirenas y naturalezas: los murales desconocidos de Olga Costa y José Chávez Morado", *Crónicas: el muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, núm. 14 (2011): 73-84; Dina Comisarenco Mirkin, "La imaginación poética de Olga Costa y José Chávez Morado en Cuautla: el agua, el nacimiento de la ciudad y las sirenas", *Andamios* (2023): 371-387.
 3. Carmen Gaitán Salinas, "Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio", *Investigaciones Feministas* 9, núm. 1 (2018): 47-66.

Manuela Ballester (Valencia, 1908-Berlín, 1994) ya era una artista completamente formada y con trayectoria cuando llegó a México junto con su esposo Josep Renau, hijos y demás familia. Su participación en el mural *España hacía América* de Josep Renau en el Hotel Casino de la Selva está documentada en sus propios diarios, tal como quedó asentado en esta entrada con fecha del 25 de julio de 1951:

Desde aquí, [a] esta altura de 8 o 9 metros donde debería estar dibujando en la pared, me pongo a escribir. Me encarga Renau que no corra demasiado, que trabaje con “método”, por muchas razones. [...] Y como resulta que a pesar de los esfuerzos que hago, para ir poco a poco, voy más aprisa que lo que a los planes de Renau conviene, me entretengo bien dibujando otras cosas (haciendo planos para la casa que queremos construir), y hoy se me ha ocurrido subirme el “diario” (esta libreta) con tal de escribir un rato.⁴

Aunque, como hace notar Gaitán Salinas, se desconoce hasta qué grado Ballester colaboró en el mural, su vínculo con la ciudad de Cuernavaca guarda una profunda carga emocional, de acuerdo con la última anotación en sus diarios (25 de agosto de 1953), tras la orden de abandonar el Casino de la Selva: “Bueno, total, hemos salido de aquel paraíso que era La Selva y ahora viviremos una temporada en Morelos 155”.⁵

En cuanto a Elvira Gascón (Soria, 1911-Ciudad de México, 2000), en el artículo de Gaitán Salinas se hace alusión a un mural que realizaría en la Catedral de Cuernavaca. Según dio a conocer la artista en una entrevista, ya tenía todo un trabajo previo de investigación, cuando Mathias Goeritz intervino, proponiendo al obispo Sergio Méndez Arceo la idea de los vitrales. No está de más decir que esta pintora realizó diversos murales en construcciones religiosas de México.

4. Manuela Ballester, *Mis días en México: diarios* (1939- 1953), edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas (Sevilla: Renacimiento, 2021), 689.

5. Ballester, *Mis días en México*, 735.

La documentación sobre muralismo en Morelos, algunas consideraciones finales

Las bibliotecas son espacios de generación y socialización de conocimiento donde la información no se limita al formato físico. Por lo tanto, la catalogación es una herramienta eficiente en donde se pueden asentar datos específicos, como el número de página de un *item* en donde se mencione algún artista u obra, además de la posibilidad de agregar hipervínculos a documentos digitales o digitalizados relacionados con el acervo bibliográfico que se resguarda.

Para esto es imprescindible la figura del bibliotecario, quien además de describir y organizar la documentación, es un investigador que rastrea información, poniéndola al alcance de las comunidades a través de un catálogo, atención personalizada o actividades de difusión.

Por último, y no menos importante, a mayor diversidad de recursos de información, mayor diversidad de lecturas y nuevas líneas de investigación. Por ejemplo, en cuanto al “mural que nunca fue” de Elvira Gascón, más allá de cuestiones de género y de que el caso guarde reminiscencias con lo sucedido décadas atrás con María Izquierdo, podemos sugerir la hipótesis de que se haya desistido de la idea ya que en 1957 fue descubierto en la Catedral el mural *San Felipe de Jesús y los 26 mártires de Nagasaki* datado alrededor de la segunda mitad del siglo XVII y, por ende, la propuesta de Gascón desentonara. Todo esto nos lleva a concluir que hay muchos muros e historias por descubrir en nuestro estado.

Fuentes de investigación

Ballester, Manuela. *Mis días en México: diarios* (1939- 1953). Edición crítica, introducción y notas de Carmen Gaitán Salinas. Sevilla: Renacimiento, 2021.

Comisarenco Mirkin, Dina. “La imaginación poética de Olga Costa y José Chávez Morado en Cuautla: el agua, el nacimiento de la ciudad y las sirenas”, *Andamios* (2023): 371-387.

Coronel Rivera, Juan Rafael, Luis Rius Caso y Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes. *José García Narezo: surrealista mestizo (1922-1989)*. Ciudad de México/Morelos, México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Cultura de Morelos, 2016.

- Coronel Rivera, Juan Rafael, Raquel Tibol y Deborah Dorotinsky Alperstein. *Olga Costa: apuntes de naturaleza, 1913-2013*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.
- Gaitán Salinas, Carmen. "Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio", *Investigaciones Feministas* 9, núm. 1 (2018): 47-66.
- García Cortés, Adrián. *Los murales del Casino de la selva: pintados por José Renau y José Reyes Meza*. Cuernavaca, Morelos: Manuel Quesada Brandi, 1975.
- Guadarrama Peña, Guillermina. "Sirenas y naturalezas: los murales desconocidos de Olga Costa y José Chávez Morado", *Crónicas: el muralismo, producto de la Revolución Mexicana en América*, núm. 14 (2011): 73-84.
- Martínez Tórtola, Manuel (coord.). *Manuela Ballester: pintar frente a todo*. Valencia: Universidad de Valencia, 2024.
- Oles, James y Fausto Ramírez, eds. *Arte Moderno de México: Colección Andrés Blaisten*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

El muralismo del siglo XX en Morelos: Memorias
se editó en El Colegio de Morelos en junio de 2026.
Av. Morelos sur 154, esq. Amates, col. Las Palmas,
C. P. 62050, Cuernavaca, Morelos, México.
+52 777 318 0126 | +52 777 318 0127
www.elcolegiodemorelos.edu.mx