



Estética y política de Diego Rivera en el Palacio de Cortés

Raúl Francisco González Quezada

Diego Rivera pintó en Cuernavaca el mural "Historia del estado de Morelos, Conquista y Revolución" durante el año de 1930. La obra fue pagada por el embajador Dwight Morrow y al consumarse el mural la esposa de éste pidió a Rivera que reprodujera una sección del mismo para regalársela a su esposo. Diego resolvió mantener la técnica del mural al fresco y reprodujo una sección de su obra en un bastidor de madera, metal y cemento transportable y en ese momento se abrió una nueva fase en el muralismo del pintor.

El muralismo mexicano de la primera mitad del siglo XX fue un movimiento social que en una de sus dimensiones lograba criticar la práctica del arte mexicano orientada al gozo estético privado representado fundamentalmente por el formato de la pintura de caballete, se consideraba que una postura crítica de liberación a través del arte tenía que promover un arte alejado de la parafernalia burguesa y el goce personal, para adoptar la pretensión constante de un arte abierto, público, pedagógico y elaborado desde abajo, desde "el pueblo" encarnado en el obrero, el campesino e incluso el soldado. El muralismo mexicano de esa época estuvo fuertemente vinculado al sindicalismo y al socialismo militante y se abrió paso entre el conservadurismo al amparo del gobierno mexicano que nunca previó en sus inicios, el curso ideológico que alcanzaría dicho movimiento.

Antes que el muralismo surgiera en la década de 1920, Diego Rivera, uno de sus pilares, pasó un gran periodo de 14 años (desde 1907 hasta 1921) en Europa desarrollando habilidades, integrándose a corrientes artísticas y proponiendo su propio estilo. Al regreso a México las ideas seminales sobre un nuevo arte ya existían y germinaron entre la tierra fértil que dispuso el vasconcelismo. En Europa, Diego y Siqueiros pasarían años en directa fraternidad y generarían la idea de asimilar el vigor constructivo de pintores y escultores indios del pasado, mayas, aztecas e incas, hasta lograr una proclama publicada por este último (Siqueiros 1921:3), Para esa época

Diego ya conocía también a Elie Faure y "De los labios de este hombre, Rivera escuchó una versión poética de la teoría de que el artista es el producto y la y la expresión de su tiempo, de su pueblo, de la de la geología que lo circunda" (Wolfe 1986:99 y ss.). La semilla de este arte nuevo se encontraba ya antes de la aparición de la figura de Vasconcelos, pero los muros los dispuso él, así que fue la suma de condiciones necesarias entre la propuesta estética y el campo político, lo que hizo posible que existiera el muralismo mexicano de esa década.

A partir de 1921 Diego Rivera se integra con Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Jean Charlot y Fernando Leal para pintar en la Preparatoria Nacional, antiguo Colegio de San Idelfonso, en el centro histórico de la Ciudad de México. A Rivera rápidamente le asignan más espacios en edificios públicos, pinta miles de metros cuadrados en el edificio de la Secretaría de Educación Pública y en la Escuela Nacional de Agricultura.

En octubre de 1929 se le contrata a Diego Rivera por primera vez al margen del consentimiento del Partido Comunista Mexicano al que aún pertenecía, para realizar un mural en el Palacio de Cortés por Dwight Morrow, embajador de Estados Unidos en México. El embajador había llegado a México en octubre de 1927 durante el gobierno de Plutarco Elías Calles. Morrow trabajó inmediatamente en su papel de mediador político y en noviembre de ese año logró por intermediación de Calles, que la Suprema Corte modificara la Ley del Petróleo, a contrapelo de los logros constitucionales emanados de la Revolución Mexicana, conservando las empresas petroleras norteamericanas la propiedad efectiva de los terrenos adquiridos antes de 1917 a través de la figura de concesiones confirmativas, en enero de 1928 se modificó definitivamente la Constitución y en marzo se cerró el conflicto. Otros logros de Morrow fueron la contención de la disolución del latifundio, y ya con Pascual Ortiz Rubio como presidente coadyuva a la pacificación y el término temporal de la guerra cristera, y sería hasta



Fray Bartolomé de las Casas protector de mujeres y niños ante los encomenderos. Pintura mural al fresco con la técnica de la grisalla, ejecutada y firmada por el autor como D.R. 30 (Diego Rivera 1930). La pintura se localiza en la esquina inferior sur del muro poniente de la logia de la planta noble del Palacio de Cortés. (Foto Raúl Francisco González Quezada 2020).

principios de 1930, ya con los efectos de la caída de la bolsa de valores de Nueva York de octubre de 1929, que lograría que el gobierno mexicano recortara gastos de carácter social para privilegiar el pago de una parte del convenio que reordenaba la deuda que México tenía con Estados Unidos. (Labastida 1990:140-141; Meyer 1994:1226-1227)

Dwight Morrow actuó como político en favor de los intereses de Estados Unidos frente a su periferia mexicana, pero también desarrolló afectos por México. El embajador se estableció con su esposa e hija en Cuernavaca y edificó una residencia en lo que llegaría a llamarse "Casa Maña-

na", patrocinó mejoras a un templo católico y a la sede de gobierno local, y en octubre de 1929 con la intermediación de William Spratling, cercano a éste, comisionó a Rivera por la cantidad de 12000 dólares, para la ejecución del mural en el Palacio de Cortés, con el pago se compraron además, materiales y se sufragó el salario de un asistente directo en la pintura (Rivera y March 1963:131) que fue el ruso Victor Arnautoff. El monto por esta obra era superior a lo que había recibido Rivera hasta el momento por su trabajo en murales encargados por el gobierno mexicano. Del total del pago, además, dos mil dólares serían para Spratling que se pensaba en un principio, podría ser la fachada del financiamiento, pues Diego era un miembro del Partido Comunista Mexicano para ese momento (López 2002:59), cuestión de apariencia que poco importó posteriormente.

El pintor habría sido en parte disuadido para realizar el mural porque se le propuso libertad creativa, por la ventaja comercial de su obra, por la reproducción de su proyecto pictórico político, y por el incremento en la persecución del PCM que había implementado el gobierno mexicano al clausurar su sede y la de su periódico *El Machete* en 1929. Diego durante 1930 realizó a la par el proyecto mural del Palacio Nacional con la obra *Epopéya del Pueblo Mexicano* y la solución formal y temática se yuxtapuso entre ambos proyectos de alguna manera, siendo inferior en magnitud, como historia regional, el proyecto de Morelos ante la historia general de México que Rivera se impuso en Palacio Nacional. Además del compromiso en el Palacio Nacional, Diego durante los meses que estuvo en Cuernavaca coincidieron con un cargo directivo, desde agosto de 1929 fungió como Director de la Escuela Central de Artes Plásticas de la UNAM, y tras una serie de conflictos sobre el plan de estudios salió en mayo de 1930 en medio de alborotos estudiantiles (González Mello 1995), cuando aún no terminaba su mural en Cuernavaca. Diego Rivera habría entrado al PCM en 1922 y fue parte incluso del Comité Ejecutivo de 1923 al 25, momento en que se dedica solo a la militancia y en julio de 1929 al haber aceptado el encargo de Morrow, fue

acusado de pintor de la burguesía y lo expulsaron (Monsiváis 1986:123-124).

El espacio que Rivera usó para el mural que entregaría al pueblo de Morelos, pertenecía a la mansión señorial fortificada que mandara a construir Hernán Cortés con parte de los materiales constructivos derivados de la destrucción del Tecpan indígena de Cuauhnahuac sobre el que se desplazó la edificación virreinal. En 1529 Cortés logra el Marquesado de Oaxaca ante el Rey de España y en 1531 se muda a esta edificación en Cuernavaca ya con su esposa doña Juana de Zúñiga (Chanfón 1974). Para la tercera década de 1900 el edificio funcionaba como sede del gobierno estatal de Morelos (Angulo 1974), y mostraba decoración que eventualmente se habría realizado desde 1872. Si existían restos de pintura debajo de secuencias pictóricas en el lugar pertenecientes a momentos del virreinato, éstas fueron destruidas totalmente en aras del proyecto estético muralista, y esto pudo haber pasado en otros inmuebles con calidades análogas en el tiempo de creación, Diego Rivera intervino en monumentos históricos con fundación en el período virreinal como Palacio Nacional, el Colegio de San Ildefonso, la Hacienda de Chapingo, la Secretaría de Educación que se aloja parcialmente en lo que fue la Aduana de la Ciudad de México y el Convento de la Encarnación. Actualmente la ejecución de un mural en un edificio virreinal público sería poco probable.

El mural en Cuernavaca fue realizado finalmente entre el 2 de enero y el 16 de septiembre de 1930, durante ese tiempo Diego y Frida vivieron en Casa Mañana de los Morrow. El espacio que se decidió para la ejecución del mural fueron los muros norte, poniente y sur de la loggia de la planta noble que mira hacia el oriente en la mansión señorial fortificada que mandara a construir Hernán Cortés. El nombre del mural es Historia del estado de Morelos, Conquista y Revolución, y se compone de siete ordenes temáticos ordenados en los espacios entre ventanas y accesos de la loggia, el muro poniente tenían durante el proceso en que se realizó el mural, cuatro ventanales con cancelería, mientras que el piso era de baldosas

hidráulicas, quizá el acceso era suficientemente libre, pues en el espacio se vendían postales a mediados del siglo pasado.

La obra se divide en dos franjas horizontales jerárquicamente ordenadas, en la parte superior y ocupando tres cuartas partes de los muros se desarrollan siete temas claramente diferenciados en frescos policromos, a pesar de que Diego distinguiría su obra distribuida en dieciséis paneles; en la franja inferior que ocupa una cuarta parte de los muros, se muestran 11 recuadros solucionados con trazos generales con poco detalle elaborados como grisallas.

El primer tema se desarrolla en el muro norte y una sección del poniente, se trata de una escena de batalla entre los ejércitos de españoles y tlaxcaltecas en contra de los mexicas; el segundo es "...la toma de Cuernavaca por los españoles...", se desarrolla entre dos ventanas del edificio en el muro poniente, se observa el derribo de un amate sobre la barranca de Amanalco por donde ingresa el ejército hispano-indígena, al frente va un guía indígena vestido con una vestimenta de coyote; el tercero es el saqueo y el herrado candente de los indígenas sometidos en guerra confinados a la esclavitud; el cuarto es la construcción de la mansión señorial fortificada que mandó a levantar Cortés, así como el proceso tributario; el quinto es "...el establecimiento de las refinerías de azúcar"; el sexto es la conversión forzada de las comunidades indígenas, la edificación del convento de la Asunción de María frente a los abusos del clero que recibe riquezas, tributos y veneración por parte de la nobleza indígena por la comunidad por un lado, mientras que Fray Toribio de Benavente Motolinía adoctrina a la comunidad por el otro, la pila bautismal representa una escultura de origen previo a la invasión española en forma de una serpiente emplumada convertida a los nuevos usos religiosos; el séptimo es la presencia de la Inquisición a cargo de los dominicos; el octavo tema es "...la revolución campesina dirigida por Zapata...", con la presencia de ahorcados, y Zapata como líder de un grupo de campesinos armados con sus herramientas de trabajo, él está vestido también con ropa de trabajo agrícola y toma de la bri-



De izquierda a derecha el doctor de Frida, Leo Eloesser, Frances Flynn Paine representante de Diego ante los Rockefeller. Frida Kahlo, esposa de Diego, el pintor de origen francés Henri Jean Charlot que también pintó en murales en San Ildefonso y la Secretaría de Educación Pública, el médico e historiador de arte Elie Faure abrazando a Diego Rivera en el mural acabado del Palacio de Cortés.

da al caballo que quizá le perteneció a un hacendado o un capataz, que yace inerte a los pies de ambos.

De las grisallas ejecutadas en la sección baja en el Palacio de Cortés, Diego tenía al menos la primera y sobre todo la tercera previamente bocetadas desde 1925 para el Palacio Nacional, el orden corre paralelamente al discurso pictórico de la sección policroma de arriba, pero con su propio ritmo y no excede el siglo XVI. El orden es el siguiente: 1.- Hernán Cortés desembarca en Chalchihueyecan, en Veracruz, 2.- Malintzin y Aguilar sirven de intérpretes ante embajadores de Moctezuma, 3.- alianza entre Hernán Cortés y Xicoténcatl el Viejo, 4.- asedio de Tenochtitlan desde el agua con bergantines, 5.- martirio de Cuauhtemoc y Tettlepanquetzal tlatoani de Tlacopan, 6.- muerte de Cuauhtemoc, colgado de los pies investido de guerrero águila, como águila que desciende, 7.- destrucción de los templos indígenas y sus deidades, 8.- trabajo obligado de indígenas en las minas de plata, 9.- Bartolomé de las Casas como protector de indígenas, 10.- Vasco de Quiroga y la introducción del telar, 11.- Acualmeztli (Ignacio Alarcón de Roquetilla) quien se incorporó a la insurrección de los chichimecas y murió en la Guerra del Mixtón en 1542.

En las pilastras que dividen la logia, Diego pintó dos hornacinas o nichos que a manera de

peanas que presentan en la cara oriental a Emiliano Zapata de cuerpo entero, claramente pintado desde la foto que se realizó al general en el Hotel Moctezuma en este cuartel temporal que tuvo el Ejército Revolucionario del Sur en Cuernavaca; y en la cara poniente también de cuerpo entero, a la figura de José María Morelos y Pavón, basado seguramente en el óleo de Francisco de Paula Sánchez de 1890, pero añadiendo en una de sus manos una espada, y con un rostro bastante cercano a la forma en que Diego Rivera solucionaba el propio en múltiples autorretratos, fundamentalmente en la forma de los ojos (cfr. Moyssén 1989:123), se trata de uno de los muchos personajes en que se incluyó el propio pintor en múltiples murales como realizaciones simbólicas con ellos.

Para éste como para todos sus proyectos muralísticos, el pintor realizaba amplias pesquisas históricas, y asumía la necesidad de tener modelos lo más cercanos a la verdad histórica para dotarles de fiabilidad a su discurso histórico, para Cuernavaca se pueden identificar el uso del Lienzo de Tlaxcala, la Matrícula de Tributos, el Códice Florentino, el Códice Mendoza de manera fundamental, así como las piezas arqueológicas que coleccionaba, las de muros y los muchos bocetos que realizaba en las comunidades mexicanas. (cfr. Stanton 1964).

Las temáticas tienen una posición clara, el pintor coloca sus pies desde América, desde Cuernavaca y Morelos, pero lo hace desde la víctima, desde el explotado, el asesinado, el esclavizado, y al hacerlo establece una denuncia que se incorpora al fenómeno estético. Diego Rivera había sido discípulo de Felix Parra, quien había pintado La matanza de Cholula, y había sugerido a Diego siguiera una línea nacionalista, pero acá el autor no sólo establece la descripción de hechos de los que tenía elementos históricos para afirmar que habían sucedido, sino que decide alzar la denuncia a través del signo pictórico, se observa en las posturas, los rostros de los personajes, sus proporciones y lugares que ocupan en el espacio, es decir, en la composición y sentido general de la obra. Diego plantea, además, esperanza en la figura de Zapata, en la obra de Morelos, y en la inclusión de Roquetilla, que eran elementos de insurrecciones pretéritas pero presentes en la vía del socialismo. Sin embargo, por decisión propia decide mantenerse al margen de los signos más claros del socialismo que sí incorpora en otros proyectos también pagados por la burguesía, no vemos estrellas rojas, hoces ni martillos, banderas rojas o lemas de insurrección, quizá por tratarse del primer mural que hizo bajo este tipo de financiamiento, más tarde, decidiría de manera distinta.

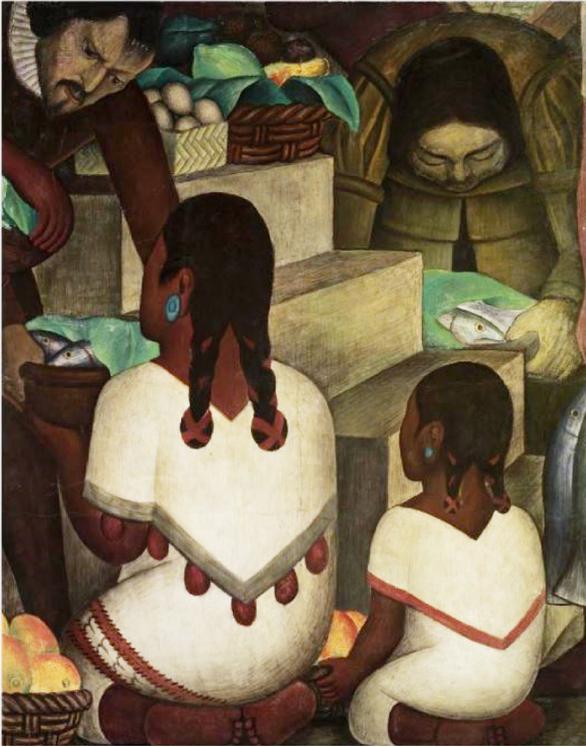
Al finalizar Diego Rivera el mural de Cuernavaca, Elizabeth Cutter Morrow pide a Rivera copiar un fragmento del mural para regalarlo a su esposo Dwight Morrow para su cumpleaños en enero de 1931, y él resuelve construir un panel móvil de cemento donde ejecuta una pintura con la técnica al fresco con la reproducción de una sección donde representa la plaza de tributación en que una mujer y una niña entregan tributo a los españoles y lo vende a la esposa de Morrow. Finalmente, la obra se exhibió también en el MOMA y terminará llamándose "Market Scene", con ello se apertura una estrategia con la cual Rivera no dejará de considerar ninguno de sus proyectos en toda su obra muralística futura.

Como ejemplo del uso al extremo de la decisión de usar paneles móviles en sus murales o



La escritora Mary Hunter Austin y Diego Rivera en 1929 ante el mural inacabado del Palacio de Cortés Cuernavaca. (Tomado de UC Berkeley, Bancroft Library; fotografía publicada en la autobiografía de la escritora Earth Horizon en 1932).

directamente sobre el muro del inmueble, tenemos el paradigmático caso de 1933 en el edificio de la Radio Corporation of America dentro del Rockefeller Center, donde a pesar de haber recibido la encomienda por contrato con Nelson Rockefeller, de realizar paneles móviles en tela con la técnica de grisalla, él decide algo distinto. El autor pinta sobre el muro con técnica al fresco, opta por la policromía, se salta los bocetos aprobados y hace una crítica al capitalismo, en el corazón mismo de la centralidad de esta formación socioeconómica para la época, con ello, los Rockefeller dieron por terminado sus servicios y picaron el muro que ahora luce un mural en grisalla hecho por otro pintor. Más tarde realizará en paneles móviles en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, una copia aproximada de lo que pudo haber sido ese mural en Nueva York. Pintar sobre muro de la obra edilicia directamente o sobre paneles móviles fue aparte de una estrategia de comercialización de un bien mueble, y una destreza política para asegurar el destino de la propaganda de sus ideas en el vehículo estético de sus murales.



Market Scene (Escena de Mercado), mural móvil, fresco sobre concreto armado en marco de metal y madera (124.46 x 99.38 cm.), actualmente en el Smith College Museum of Art, Northhampton, Massachusetts (Tomado de Dickerman y Indyck 2011:24).

En noviembre de 1929 se inauguró el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), con participación de la familia Rockefeller para su fundación. Sus primeros directores, amigos de Rivera, lo invitan en 1931 a una exposición donde se expusiera una retrospectiva de su trabajo en solitario. Diego y Frida junto con Frances Flynn Paine arriban a Nueva York en noviembre de 1931. Diego trabajó en una serie de murales móviles para sumar a su exposición, en un lugar que ocupaba para entonces el MOMA, al interior del edificio Heckascher. Su obra comenzó con cuatro murales móviles que eran secciones de algunos murales en México, uno de ellos de la Secretaría de educación Pública que se terminó llamado "Liberación del Peón", y los otros tres fueron precisamente del mural en el Palacio de Cortés, lugar donde comenzó a ejecutar esta técnica el pintor, llamados "Guerrero Indio", "Caña de Azúcar" y "Zapata Líder Agrario". Un mural más con tema mexicano, pero sin precedente directo, es el que representa una huelga frente a una represión militar llamado "El Levantamiento". A estos cinco se le sumaron



Fotografía de Paul Juley donde Diego Rivera está pintando el mural móvil llamado "The Liberation of the Peon" en Nueva York en 1931 (Tomada de la colección del Detroit Institute of Arts www.dia.org), este mural móvil selecciona una parte del mural que ejecutó Rivera en la Secretaría de Educación Pública.

en enero de 1932 tres más que fueron incluidos cuando la exposición ya estaba en funciones con temas directamente neoyorkinos que el pintor elaboró a partir de su contacto en ese momento con la ciudad: "Taladro Neumático", "Energía Eléctrica y "Fondos Congelados". La exposición estuvo abierta del 22 de diciembre de 1931 al 27 de enero de 1932, y en el 2013, la mayor parte de los ocho murales móviles fueron exhibidos nuevamente con gran éxito en el MOMA. (moma.org)

Los murales móviles en el MOMA seguían la experiencia inaugurada en Cuernavaca, y debido al poco tiempo que tuvo para su realización antes de su inauguración, y por las exigencias de la técnica del fresco, está claro que los bastidores de los frescos, se generaron antes del arribo de Rivera para los ocho murales. Diego y su equipo tuvieron que sortear la solución técnica que ahora sabemos es compleja, no sólo para la ejecución del mural, sino para su estabilidad futura. La estrategia técnica incluía un bastidor de metal y madera y un sistema de armado de mala de metal en un orden de rom-

bos que daba al marco capacidad de resistencia estructural y la flexibilidad suficiente para evitar el fracturamiento, así como varias capas de cemento y otras mezclas propias de la técnica al fresco. (cfr. Dickerman y López 2012).

Así pues, el artista plástico Diego Rivera se habría preparado en México y Europa a principios del siglo XX hasta su regreso al país en 1921, para ser partícipe de un proyecto colectivo de carácter estético que adquiere técnicamente la forma del mural público. Esta estrategia técnica del muralismo como vehículo del fenómeno estético atraviesa en su forma y función al campo político y al económico (véase Dussel 2018). Diego era un militante del socialismo desde 1916, pero vive sin poder remediarlo nunca, en un campo práctico económico del capitalismo y esta contradicción dinamizará toda su obra creativa en adelante, matizada grandemente por su carácter protagónico, fabulador, estridente y excéntrico que siempre mantuvo. El fenómeno estético que produce Rivera en sus murales durante la década de 1920 está fijo en el mural y la tasa de ganancia por su trabajo se limita a reproducir su fuerza de trabajo. Su obra en el Palacio de Cortés no sólo apertura un viraje de su producción mural para intereses de la burguesía norteamericana al trabajar para Morrow, sino que apertura la producción de los murales transportables a partir de esa misma experiencia, estrategia que mantendrán al pintor trabajando "a dos fuegos", el que le inflige el Partido Comunista que lo tacha de traidor, y el de la propia burguesía intransigente que coloca lo bello de su obra en segundo plano, para condenarlo por los signos del socialismo expuestos en su obra. La producción de los murales móviles para el MOMA en 1931 y 1932 es prueba inmediata de la puesta en marcha de esta nueva estrategia ideada por Rivera para su obra, los ocho murales móviles terminan siendo comprados por la galería Weyhe Gallery, y a pesar de los conflictos con los Rockefeller, es Abby Aldrich Rockefeller quien posteriormente compra a "Zapata Líder Agrario" para el MOMA y se convierte en un ícono hasta el día de hoy para este recinto museístico.

Para Diego Rivera la pintura de caballete fue mucho antes que el mural, y nunca dejó de ejercerla, pese a su postura clara que llegó a construir sobre la fenomenología burguesa que se asociaba al caballete. Los murales móviles fue una gran estrategia de Diego Rivera para reproducir su obra pública de los murales, para comercializarlos y para propagar sus arte, signos e ideas.

En Cuernavaca Diego Rivera pintó un par de murales para Santiago Reachí Fayad en 1953 para su casa en Humboldt 61, muy cerca del centro de la ciudad, como regalo para su joven esposa, la actriz cubana Carmita Ignarra; uno más lo terminaría tres años más tarde para la misma finca, llamado Río Juchitán, un mural en mosaico.

El pintor ejecutó su obra en casa de Reachí en formato móvil, quizá adelantando lo que pasaría en el futuro próximo. El matrimonio se disolvió en 1959, y para 1960 Reachí habría vendido estos murales, además de un retrato de su esposa en una pintura al óleo en caballete, también de Rivera. Los dos murales al fresco denominados "La piñata", y "Los niños pidiendo posada", serían finalmente conseguidos por la McAshan Educational and Charitable Trust, Houston, de Texas y donados al Hospital Infantil de México en 1960 donde aún se conservan. El mural Río Juchitán lo compraría con todo y casa Manuel Suárez y Suárez, e iría a exponerse por un tiempo en el Hotel de México que después de muchas vicisitudes por las que atravesó ese proyecto para consolidarse, el mural sería retirado para regresar a exhibirse tras años de almacenamiento, frente al extinto Museo Muros, ahora Museo del Papalote en Cuernavaca entre 2007 y 2011; finalmente sería trasladado al lobby del Museo Soumaya en la Ciudad de México, siendo sus dueños los herederos de Manuel Suárez.

Si Diego no lo atisbó, esta obra hecha en Cuernavaca para goce de la burguesía, terminó de cualquier forma al alcance del público en general, quizá como acontecimiento feliz, como reorientación de los hechos al cauce del pensamiento socialista del pintor, o quizá como burla

del destino que estas formas culturales permanezcan por lo pronto, ante el gran público.

En su escrito "Defensa y ataque contra los stalinistas" publicado por Rivera en la revista *Claridad* en 1935 argumenta sobre su arte mural móvil: "En cuanto a la pintura transportable, representa en la obra de Rivera dos tipos de trabajo: el documento, que es la traducción directa de la realidad con objeto de darle materia prima para el desarrollo de sus composiciones, y los cuadros, que sin ser pintura de agitación continúan siendo de propaganda como toda pintura." (Tibol 1974:65-82) Pintura, producción, arte y trabajo transportable, así concebía Diego a su trabajo mural en paneles móviles que sí, en efecto, compraba la burguesía de todo tipo, pero que permitían reproducir el discurso político en que gestaba una estética de liberación.

Bibliografía

- Angulo Villaseñor, Jorge
1974 El Museo Regional de Cuauhnahuac. Boletín INAH, Segunda Época, No. 8:41-50.
- Catlin, Stanton Loomis
1964 Some sources and uses of Precolumbian Arte in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera. En XXXV Congreso Internacional de Americanistas. 1962. Segunda Parte. INAH, Pp.:4369-449, México.
- Chanfón Olmos, Carlos
1974 El Castillo-Palacio de Don Hernando Cortés en Cuernavaca. En Jahrbuch fr Geschichte Lateinamerikas. Anuario de Historia de América Latina. Pp. 299-319.
- Dickerman, Leah y Anna Indych-López
2012 Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art, New York, N.Y.
- Dussel, Enrique
2018 Siete hipótesis para una estética de la liberación. Praxis. Revista de Filosofía. No. 77:1-37
- González Mello, Renato
1995 La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 67:21-68.
- Labastida, Horacio
1990 La Política Petrolera. De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas. Revista Mexicana de Ciencia Políticas y Sociales. Vol. 36, No. 141:135-151.
- Leah Dickerman, Anna Indych-López
2011 Diego Rivera: Murals for the Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art New York. Madrid.
- López, Rick A.
2002 The Morrows in Mexico. Nationalist Politics, Foreign Patronage, and the Promotion of Mexican Popular Arts. En Casa Mañana: the Morrow collection of Mexican popular arts. Susan Danly (editora). Pp. 47-63. Corea.
- Meyer, Lorenzo
1994 El primer tramo del camino. En Historia general de México. Volumen II. Daniel Cosío Villegas (editor). Pp. 1183-1271, El Colegio de México, México. Monsiváis, Carlos
1986 Diego Rivera: creador de públicos. Historias. No. 13:117-127.
- Moyssén, Xavier
1989 Los autorretratos de Diego Rivera. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 60:117-126.
- Rivera, Diego y Gladys March
1963 Mi arte, mi vida: una autobiografía. Editorial Herrero, México.
- Siqueiros, David Alfaro
1921 3 Llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana. Vida-Americana. Revista Norte Centro y Sudamericana de Vanguardia. No. 1:1-3.
- Tibol, Raquel
1974 Documentación sobre el arte mexicano. Fondo de Cultura Económica, México.
- Wolfe, Bertram David
1986 La Fabulosa Vida de Diego Rivera. Diana, México. <https://www.moma.org/>

Fotografía de Paul Juley con Diego Rivera frente al panel sur del mural del Palacio de Cortés en 1929 . (Tomada de la colección del Detroit Institute of Arts www.dia.org)

SUPLEMENTO CULTURAL
el tlacuache
CENTRO  INAH MORELOS

**Órgano de difusión de la
comunidad del INAH Morelos**

Consejo Editorial

Erick Alvarado Tenorio

Giselle Canto Aguilar

Eduardo Corona Martínez

Raúl González Quezada

Luis Miguel Morayta Mendoza

Tania Alejandra Ramírez Rocha

*El contenido es responsabilidad
de sus autores.*

Karina Morales Loza

Coordinación de difusión

Paola Ascencio Zepeda

Formación y diseño

Apoyo operativo y tecnológico

Centro de Información

y Documentación (CID)

Sugerencias y comentarios:

difusion.mor@inah.gob.mx

Centro INAH Morelos

Matamoros 14, Acapantzingo,

Cuernavaca, Morelos.



**GOBIERNO DE
MÉXICO**

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

