

# El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca, México

Dulze María Pérez Aguirre<sup>1</sup>

dulze.perez.aguirre@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2285-9732>

José Renau's muralistic project at Casino de la Selva in Cuernavaca, Mexico

## Resumen

Se analizará el proyecto muralístico que José Renau llevó a cabo en el Casino de la Selva en 1944. El objetivo consiste en rescatar la importancia de esta comisión e identificar los cambios que Renau hizo en *España hacia América* para dar origen a la versión actual, al mismo tiempo, advertir que formaba parte de una propuesta

mural que no se concluyó debido a que Renau y Suárez rompieron relaciones. Asimismo, demostrar las aportaciones que dio Renau al muralismo mexicano a través de la escenificación de la conquista de América que contrasta con la visión de Diego Rivera en los murales del Palacio de Hernán Cortés.

**Palabras clave:** Muralismo, composición, conquista, proyecto, casino.

## Abstract

The mural project that José Renau carried out in the Casino de la Selva in 1944. The objective is to rescue the importance of this commission and to identify the changes that Renau made in Spain towards America to give rise to the current version, at the same time, to warn that it was part of a mural proposal that was

not concluded because Renau and Suárez broke off relations. Likewise, to demonstrate the contributions that Renau made to Mexican muralism through the staging of the conquest of America that contrasts with the vision of Diego Rivera in the murals of the Palacio de Hernán Cortés.

**Keywords:** Muralismo, composition, conquest, project, casino.

<sup>1</sup>

Instituto Michoacano de Ciencias de la Educación José María Morelos, México. Calz. Juárez 1600, Villa Universidad, 58060 Morelia, Michoacán, México.

## Introducción

La situación de la República Española para 1938 era cada vez más precaria, lo que llevó a la diplomacia mexicana a considerar la eventual derrota de los republicanos. Ante esta situación, la política mexicana se cuestionó cuál debería ser la actitud de México en relación con el exilio de los españoles. Un año antes, el gobierno de Lázaro Cárdenas había acogido a un grupo de refugiados que huían del conflicto bélico, el cual se encontraba conformado por 464 infantes que posteriormente fueron conocidos como los niños de Morelia. El propósito de la administración cardenista con este gesto fue evidenciar su solidaridad con la causa republicana y al mismo tiempo, reafirmar su postura respecto de la política interior y exterior frente a la oposición conservadora que simpatizaban con los nacionalistas (Sánchez Andrés y Herrera León, 2011, pp. 191-192).

Para los meses de “diciembre de 1938 y febrero de 1939, la rápida conquista de Cataluña por los nacionalistas puso fin a las últimas esperanzas republicanas y provocó un éxodo de casi medio millón de refugiados, que fueron recluidos por los franceses” en los campos de concentración Saint-Cyprien y Argelès-sur-Mer (Sánchez Andrés y Herrera León, 2011, p. 199). En este último estuvo José Renau, quien logró salir con ayuda de la Junta de Cultura Española y a través de Margaret Palmer, obtuvo el visado estadounidense que era su única documentación al entrar al territorio mexicano (Bellón Pérez, 2008, p. 274; Renau, 1976, p. 6).

El 6 de mayo de 1939, Renau salió de Francia con su familia del puerto de Saint Nazaire en el trasatlántico *Veendam*, de la línea de transporte marítimo y de pasajeros Holland America Line rumbo al exilio en México con un grupo de artistas e intelectuales. La embarcación hizo una escala en Southampton, Inglaterra, y otra en Halifax, Canadá, para llegar a Nueva York, Estados Unidos, el 17 de mayo, siendo recibidos por el comité neoyorkino de solidaridad con la República Española. La familia Renau-Ballester pasó una semana aproximadamente en Manhattan y unos días en San Luis para después continuar su camino a México en el autobús de la línea Greyhound. Llegaron a su destino el 24 de mayo de 1939 y entraron por Nuevo Laredo, Tamaulipas, con carácter de exiliados políticos (García, 1995, p. 93; Renau, 1982, p. 101; Renau, 1976, p. 7).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Ballester Vilaseca, Manuela, fondo: Secretaría de Gobierno siglo xx, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, EXP. 4, fojas 4, años 1939, caja 13; AGN, José Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo xx, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, EXP. 113, fojas 4, años 1939, caja 199; Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (AHINAH), Renau Berenguer (José), fojas 24, EXP. 2686.

A las dos o tres semanas de haber llegado Renau a México<sup>3</sup> se terminó el subsidio de 2 000 pesos mexicanos correspondientes a los meses de mayo y abril que recibió del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles en París. El 7 de julio de 1939 solicitó al Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles apoyo económico, y unos días antes había obtenido la nacionalidad mexicana.<sup>4</sup> La ayuda mensual que recibió Renau del Comité fue de 266 pesos mexicanos por tres meses, la cual cobró hasta agosto debido a que comenzó a trabajar, junto con su esposa Manuela, en la imprenta de Santiago Galas en donde se dedicaron a la elaboración de carteles, calendarios e impresos publicitarios (García, 2014, p. 161; Renau, 1976, p. 8).<sup>5</sup>

El ingreso económico que recibió Renau trabajando en la litografía Galas fue de 500 pesos por cada calendario; la mayoría de estos eran de grandes dimensiones y en ellos se retrataba el paisaje mexicano con escenas costumbristas y en claroscuro. El dinero que ganó Renau en este empleo le permitió organizar la vida familiar en México e instaló el taller de diseño

<sup>3</sup> Al llegar Renau con su familia a la Ciudad de México, el Servicio para la Emigración de los Republicanos Españoles los alojó en el Hotel Regis, cerca del Monumento a la Revolución, después se mudaron a una vecindad en la calle Rosales que estaba sucia, plagada de chinches y sin muebles, así que en el mercado San Juan compraron una mesa por seis pesos, ocho sillas a tres pesos cada una y siete petates. Rosa Ballester recuerda que el tiempo que pasaron en esta vivienda fue divertido por las fiestas y los bailes a los que eran invitadas por los vecinos, después cambiaron su domicilio a la plaza de Ferrocarriles Nacionales y posteriormente a un departamento en Paseo de la Reforma a donde llegó su hermano Alejandro en 1941, para agosto del año siguiente, vivían en Coyoacán y en 1948 en Mixcoac, a donde llegó su hermana Dolores. (Renau, 1976, p. 8; Renau, 2014, p. 118). Centro de la Memoria Histórica (CDMH), Entrevista a Rosa Ballester realizada en su domicilio particular en la Ciudad de México, por Elena Aub, los días 6 y 19 de septiembre de 1979. PHO/10/44; AHINAH, Renau Berenguer (José), fojas 24, EXP. 2686; Archivo General de la Administración (AGA), Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles, EXP. 2654, Alejandro Renau Berenguer, Asunto: Subsidio, 12/2856, Ministro de Asuntos Exteriores, JARE M169, Archivo General, caja 169.

<sup>4</sup> El gobierno de Lázaro Cárdenas, señaló Jorge de Hoyos (2014, p. 280), para impulsar la solidaridad hacia los españoles exiliados en México, facilitó, a aquellos que lo solicitaran, la nacionalidad mexicana antes de finalizar su periodo presidencial.

<sup>5</sup> AHINAH, Renau Berenguer (José), fojas 24, EXP. 2686; AHINAH, Expediente de subsidios (Méjico D.F. 1939-1940), (R) Ramos Hernández (S) Subero Martínez, caja 227, sección Subsidios y préstamos; AGN, José Renau Berenguer, fondo Secretaría de Gobierno siglo XX, sección Departamento de Migración, serie Españoles, EXP. 113, fojas 4, años 1939, caja 199.

gráfico Estudio Imagen. Publicidad plástica, para lo cual el 28 de marzo de 1940 solicitó un préstamo al Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles para pintura publicitaria, siendo aprobado por la calidad de su trabajo y por ser uno de los mejores pintores españoles en esta área. En el taller colaboró gran parte de la familia: su esposa Manuela Ballester, sus cuñadas Rosa y Josefina Ballester, su hijo mayor Ruy y su sobrino Jorge Ballester (Forment, 2009, p. 95; García, 1995, p. 93; Renau, 2014, p. 31).<sup>6</sup>

El Estudio Imagen fue la principal fuente de ingresos económicos de la familia Renau-Ballester y principalmente se dedicaron al diseño de carteles cinematográficos, pero no fue la única actividad de Renau en México, también estaba interesado en el muralismo mexicano, y tuvo la oportunidad de colaborar con David Alfaro Siqueiros<sup>7</sup> en la elaboración de un mural a través de un colectivo conformado por artistas españoles y mexicanos, mismo que años antes no pudo realizarse en Valencia.

La primera intervención de Renau en el movimiento muralista fue mediante el Equipo Internacional de Artes Plásticas para ejecutar *Retrato de la burguesía*, en 1939, para el Sindicato Mexicano de Electricistas, donde colaboró con Siqueiros. La siguiente comisión muralística que tuvo Renau fue en 1944 por encargo del empresario Manuel Suárez, quien le solicitó pintar una serie de paneles al estilo costumbrista y romántico para el Restaurante Lincoln en la Ciudad de México. Al concluir estos, le ofreció un nuevo encargo: un proyecto para el Casino de la Selva que consistía en realizar murales para la cantina y el salón de fiestas.

<sup>6</sup> AHINAH, Renau Berenguer (José), fojas 24, EXP. 2686; AHINAH, Expediente de subsidios (Méjico D.F 1939-1940), (R) Ramos Hernández (S) Subero Martínez, caja 227, sección Subsidios y préstamos.

<sup>7</sup> David Alfaro Siqueiros llegó a España a principios de 1937 y fue recibido por José Renau, quien era el director general de Bellas Artes de la República. Siqueiros le informó que el propósito de su viaje consistía en "organizar un colectivo de pintores españoles y mexicanos que se encargara de producir material pictórico y gráfico para las necesidades políticas de la guerra y, al propio tiempo, que pudiera transmitir a los artistas españoles las experiencias del movimiento muralista mexicano en la elaboración teórica y práctica de un arte público revolucionario, al servicio del pueblo español y de su causa antifascista". Pero Renau se vio obligado a decirle que en ese momento no sería posible llevar a cabo el proyecto de un taller, debido a que la mayoría de los pintores estaban en los ejércitos cumpliendo con actividades de agitación, propaganda y educación política en los frentes de batalla. No obstante, Renau le propuso la presentación de una conferencia dirigida a los jóvenes artistas e intelectuales, la cual se tituló "El arte como herramienta de lucha" que se llevó a cabo en febrero de 1937 en la Universidad de Valencia (Renau, 1976, p. 3).

La obra mural más importante de Renau en México fue *España hacia América* que pintó en el salón de fiestas del Casino de la Selva. Antes había decorado la cantina con una serie de temáticas diversas que son poco conocidas, debido a que el inmueble fue adquirido en 2001 por la empresa internacional Costco a través de la Comercial Mexicana y destruyeron el conjunto arquitectónico que resguardaba las obras de la cantina, quedando solamente algunos bocetos y documentos de este proyecto que están bajo el respaldo de un familiar del pintor en México.

Al comprar Costco el Casino de la Selva dañó la obra *España hacia América* de Renau –junto con otras pinturas murales– con barretas y cincel provocando la pérdida parcial de la pintura, y con ello la indignación de un grupo de ciudadanos y organizaciones como la Fundación Josep Renau, que buscaron proteger la producción pictórica, arquitectónica, escultórica y las áreas verdes. A pesar de los esfuerzos para salvar este inmueble por el acervo artístico-cultural que resguardaba, así como por la historia del mismo, solamente se logró la restauración de la obra muralística transgredida; en el caso de los murales de José Renau y José Reyes Meza se trasladaron a una réplica del salón de fiestas que actualmente es el Papalote Museo del Niño en Cuernavaca.

#### Los murales olvidados de José Renau en la cantina del Casino de la Selva<sup>8</sup>

El 6 de junio de 1944 José Renau estaba terminando el último boceto para los paneles del Restaurante Lincoln,<sup>9</sup> cuando Manuel Suárez le hizo la invitación verbal para pintar en el Casino de la Selva. El 13 de julio del mismo año, Renau comenzó a estudiar los temas para dar inicio al proyecto mural destinado para la cantina que debía presentar a Suárez, para que

<sup>8</sup> Para conocer más sobre los murales de José Renau en México, véase Brihuega (2009); Uribe Solórzano (2013, 2016); Jolly (2005).

<sup>9</sup> Los paneles que pintó José Renau en el Restaurante Lincoln, propiedad de Manuel Suárez, fueron: *Humboldt ante el Jorullo*, *Idilio en Chapultepec*, *Vista de México*, *Lazando potros y Domingo en provincia*, los cuales se iniciaron antes de la inauguración de este, celebrada el 11 de mayo de 1944 en la Ciudad de México. Probablemente el valenciano comenzó a trabajar en estas obras a principios de ese año, puesto que para el mes de mayo solamente faltaban dos paneles para concluir la comisión. Sin embargo, no se cuenta con información que nos permitan advertir si las temáticas que Renau escenificó en el restaurante fueron sugeridas por Suárez o él tuvo la liberta de seleccionarlas, tampoco se tienen documentos que nos permitan conocer los términos de la comisión.

APCR, Diario de Manuela Ballester, 12 de mayo de 1944 (b062).

diera el visto bueno.<sup>10</sup> Esta propuesta consistió en dos partes: la primera se conformó por 17 bóvedas que:

(...) conforma la techumbre general consideradas como una unidad espacial, y por otra parte, los siete muros que cierran la parte posterior contigua al salón del Casino, más las tres correspondientes al desnivel de las arquerías, los asuntos pictóricos deben dividirse en dos grupos correspondientes a las dos referidas unidades.<sup>11</sup>

La propuesta muralística que diseñó Renau para la cantina del Casino de la Selva fue aprobada por Suárez, que consistió en las siguientes temáticas: *Los Signos de los doce meses del año o del zodiaco*; *Los 20 días del mes astronómico mexicano*; *Los cuatro soles Aztecas*; *Monstruos vivientes que habitan en el fondo de los mares*; *Los planetas del sistema solar*; *Los volcanes mexicanos*. Estas pinturas se conformaron por pequeñas ejecuciones sencillas que se plasmaron en las bovedillas, cuya comisión debía concluir en el lapso de un año.<sup>12</sup>

La retribución semanal que recibió Renau por el trabajo de la cantina fue de 1 000 pesos, cuyo primer pago fue el 4 de agosto de 1944. Antes de comenzar la ejecución de la comisión, Renau tuvo que viajar a Cuernavaca por una semana para preparar su estancia en la ciudad para comenzar con la obra. Su esposa, Manuela Ballester, se encontraba entusiasmada por este proyecto que veía como el inicio de una nueva vida y proporcionaba una estabilidad económica a la familia.<sup>13</sup>

El 3 de septiembre de 1944 llegó Manuela –con su hijo Tohtli– a Cuernavaca<sup>14</sup> para asistir a Renau en la elaboración de los murales de la cantina, instalándose en una antigua capilla que adecuó como vivienda

<sup>10</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 6 de junio de 1944 (158); 7 de junio de 1944, miércoles (b071); 13 de julio de 1944 (195); 14 de julio de 1944 (196).

<sup>11</sup> APCR, *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

<sup>12</sup> APCR, *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*.

<sup>13</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 1 de agosto de 1944 (214); 4 de agosto de 1944 (217); 11 de agosto de 1944 viernes (224); 16 de agosto de 1944 (229); 18 de agosto de 1944 viernes, (b123).

<sup>14</sup> La familia de José Renau al llegar a México se conformaba por su esposa, la artista Manuela Ballester, sus hijos Ruy y Julia de 5 y 3 años respectivamente, su suegra Rosa y sus cuñadas Rosa y Josefina. AGN, Ballester Vilaseca, Manuela, fondo Secretaría de Gobierno siglo xx, sección Departamento de Migración, serie Españoles, EXP. 4, fojas 4,

localizada en el interior del Casino.<sup>15</sup> Inmediatamente se puso a trabajar con Renau pegando el calco para la bóveda correspondiente a los murales del zodiaco, y al día siguiente continuaron con la preparación de los colores para iniciar con las pinturas. Manuela se encargó del pinchado de los dibujos en el muro; posteriormente, ambos hicieron el estarcido de tres dibujos de la cúpula, de manera que en el transcurso de dos días estarcieron los dibujos de seis cúpulas. Así, el trabajo en cooperación permitió avanzar rápidamente, lo que facilitó a Renau poder investigar sobre la historia de la conquista para su gran “panneaux”,<sup>16</sup> que probablemente sea el mural de *España hacia América*.

A finales del mes de febrero de 1945 Renau continuó trabajando en “el proyecto del gran mural” para el salón de fiestas,<sup>17</sup> cuya temática la subdividió “en cuatro aspectos, o frases, perfectamente ligados entre sí por su sentido histórico espacial y plástico” (Palencia, 1949). Así que mientras Renau estructuraba esta propuesta, Manuela comenzó a pintar las letras de las cúpulas.<sup>18</sup> Esto no significó que Renau se desentendiera de la comisión de la cantina, sino que fue un trabajo en colaboración, como lo deja ver Manuela en su diario:

Renau y yo hemos pintado (...) los ocho fondos de las viñetas de los días de la semana en la cantina. Manolita termina de pintar los letreros de la tercera serie de viñetas. [y] las letras de la tercera serie de cúpulas (...). Renau ha estado pintando en las bóvedas de los astros. He pegado y clavado el papel en un bastidor para el proyecto del mural (...). Ha terminado Renau las bóvedas de las viñetas de los astros (...). Renau ha dibujado las leyendas de la última serie de bóvedas, yo he ido pintando entre tanto algunas letras (...) hemos preparado la rosa de

<sup>15</sup> años 1939, caja 13. Establecidos en el territorio mexicano, Renau y Manuela tuvieron otros tres hijos: Totli (1940), Teresa (1943) y Pablo (1946).

<sup>16</sup> La familia Renau-Ballester viajaba de la Ciudad de México a Cuernavaca hasta 1948, que se mudaron al Casino de la Selva hasta que Renau concluyera el proyecto mural destinado al salón de fiestas.

<sup>17</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 3 de septiembre de 1944 (247); 4 de septiembre de 1944 (248); 5 de septiembre de 1944 (249); 20 de noviembre de 1944 (325); 21 de noviembre de 1944 (326); 22 de noviembre de 1944 (327); 22 de diciembre de 1944 (357).

<sup>18</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 27 de febrero de 1945 (058).

<sup>18</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 26 de febrero de 1945 (057) lunes, Cuernavaca; 27 de febrero de 1945 (058), martes, Cuernavaca.

los vientos para la bóveda central (...). He terminado las leyendas de los últimos arcos (...).<sup>19</sup>

La composición y el estilo de los murales fueron diseñados por Renau, pero el trabajo se realizó en colaboración con Manuela, lo que le permitió a Renau trabajar al mismo tiempo en otros proyectos. El 10 de abril de 1945 Manuela pintó las últimas letras de la serie de *Los volcanes mexicanos*,<sup>20</sup> con lo cual se concluyeron los murales de la cantina del Casino de la Selva. Desafortunadamente no se cuenta con documentos que nos permitan conocer cuáles fueron los términos del contrato para este proyecto muralístico, tampoco se tiene información que advierta si Renau tuvo la libertad para seleccionar las temáticas o si estas fueron sugeridas por Suárez. No obstante, la temática del zodiaco nuevamente Renau la escenificó en 1966 en el mural *La conquista del cosmos* para el Círculo de Televisión en la República Democrática Alemana, donde representó Sagitario, Capricornio, Acuario, Piscis y Aries.

Los murales de la cantina son decorativos y no cuentan con elementos característicos del muralismo mexicano, en el sentido que no presentaron una narración o discurso marxista, socialista, antíperialista o antifascista. Sin embargo, la obra mural más importante que pintó Renau en México fue *España hacia América*, que probablemente corresponde al segundo grupo de la propuesta que le había presentado a Suárez, como se señaló anteriormente, la cual se ejecutó en el salón de fiestas.

#### Los murales del salón de fiestas: *España hacia América*

El 23 de diciembre de 1948, la familia Renau-Ballester se mudó al Casino de la Selva, cuyas pertenencias eran tan numerosas que se tuvo que contratar dos camiones para el traslado; sin embargo, la mudanza no se hizo en un solo viaje sino de forma gradual.<sup>21</sup> El cambio de residencia fue temporal, es decir, solamente se quedaron en el Casino el tiempo estipulado para la realización del proyecto mural para el salón de fiestas, iniciando con la obra *España hacia América*.

<sup>19</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 3 de marzo de 1945 (063), sábado, Cuernavaca; 6 de marzo de 1945 (066), martes, Cuernavaca; 17 de marzo de 1945 (077), sábado, Cuernavaca; 20 de marzo de 1945 (080) martes, Cuernavaca; 21 de marzo de 1945 (081), miércoles, Cuernavaca; 22 de marzo de 1945 (082), jueves, Cuernavaca.

<sup>20</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 10 de abril de 1945 (101) martes, Cuernavaca.

<sup>21</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 23 de diciembre de 1948 (358), jueves, Cuernavaca.

Para la elaboración de *España hacia América*, Renau primeramente hizo una serie de bocetos, esquemas, retratos de personajes, escenas de batalla, vestimentas, entre otros elementos acorde con la historia que se buscaba escenificar en la obra. Finalmente realizó una maqueta en carboncillo cuidadosamente cuadriculada que posteriormente pasó al muro (Bellón Pérez, 2008, p. 348). La maqueta a escala se utilizó en el mural *Retrato de la burguesía* y estuvo a cargo de Pujol y Arenal, misma que Renau no utilizó en el proyecto muralístico del Casino de la Selva, pero que continuó implementando en los murales que posteriormente ejecutó en la República Democrática Alemana, en los que logró perfeccionar la relación entre la obra, el espacio y el espectador.

En la elaboración del mural de *Retrato de la burguesía* se utilizaron herramientas innovadoras y materiales industriales como la pistola de aire, el proyector, la piroxilina, y para la composición, por primera vez se usó el fotomontaje que permitió romper los ángulos de los muros para hacer una ilusión óptica entre el espectador, el espacio y la obra. En el caso de *España hacia América* Renau no implementó el mismo procedimiento, sino que ejecutó la obra a la técnica del temple de caseína sobre aplanado,<sup>22</sup> cuyos materiales y cantidades utilizados fueron los siguientes:

CASEINA- fórmula para pintura al temple.

Solución práctica al 5%:

50 gramos de Caseína en polvo.

1.000 c. c. de agua.

(Los 50 gra. Miden 5 medidas – pomo chico de vidrio de los colores de gauouche Vinci)

Se pone a remojar la caseína con agua en la proporción de 1 por 3:

5 medidas de caseína (50 grs.) 15 medidas de agua (280 c. c. )

Se deja remojar dos horas como mínimo.

Luego se disuelve hechando [sic] lentamente con un cuentagotas, gotas de amoníaco puro sin dejar de remover la caseína con un pincel duro, hasta que forme una pasta compacta y fluida, que haga hilos al sacar el pincel.

Añádase lentamente el resto del agua (720 c. c. ) hasta completar un litro, sin dejar nunca de remover la caseína con un pincel

<sup>22</sup> En el muralismo mexicano se desarrollaron 11 tipos de temple: a la caseína sobre aplanado; de cola sobre masonite; sobre aplanado de cemento; sobre losa; de huevo sobre tela sobre muro; Atl-colors sobre tela; sobre yeso; de cola sobre aplanado; sobre masonite; de cola sobre yeso; sobre celotex, y gouache sobre cartón (Suárez, 1972, pp. 336-337).

Añádase luego el antiséptico a la proporción de I%:  
10 c. c. de antiséptico (en solución)  
1.000 c. c. de caseína (en solución)  
Solución del antiséptico  
SANTOBRITE- Pentadón –Fento-Sódico. en pastillas.  
Peso de las pastillas: 32 gramos c/u.  
Solución practica (sic) al I0 %:  
Se disuelve una pastilla en 325 c. c. de agua caliente.  
Proporción de la caseína y del antiséptico:  
En sólido  
100 gramos caseína  
1 gramos antiséptico  
en solución  
1.000 c.c. caseína  
10 c.c. antiséptico.<sup>23</sup>

Las notas de Renau sobre los materiales, cantidades y preparación para la elaboración del mural *España hacia América* nos demuestra que, a pesar de la poca experiencia que tenía en el muralismo, poseía un conocimiento de la técnica del temple de caseína sobre aplanado, así que al momento de aplicarlo no le ocasionó algún inconveniente.<sup>24</sup> Tampoco tuvo conflicto con el espacio y el espectador como había sucedido en *Retrato de la burguesía*, más bien, los problemas que tuvo que solucionar se relacionaron con la composición de la temática, donde buscó la unión histórica entre México y España, puesto que en un principio se había contemplado pintar los cuatro muros del salón de fiestas del Casino de la Selva.

<sup>23</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, “Medida standart de la preparación”.

<sup>24</sup> “La neoyorkina Marion Greenwood pintó *Paisaje y economía de Michoacán* a la técnica al fresco”, la cual es muy demandante ya que se debía terminar de pintar la sección del muro que se había preparado antes de que seca, además los materiales requerían cuidado, ya que el menor descuido podía provocar dificultades en la obra, tal como sucedió con este mural, debido a que Marion utilizó arena de río negra –en lugar de la arena de mina pura que usaban la mayoría de los muralistas– y esta provocó un oscurecimiento casi inmediato de la pintura. “Además, en las secciones donde se había pintado sobre capas de yeso mezcladas con la arena de río aparecieron grietas, los colores se cortaron y tuvo que pintar varias ocasiones una misma sección”, por consiguiente, tuvo que pasar varias horas adicionales en el andamio. “Finalmente, Greenwood obtuvo una carga de arena de mina pura para sustituir la arena de río, con la cual concluyó el mural el 31 de enero de 1934” (Pérez Aguirre, 2016, p. 193).

Las temáticas que propuso Renau para el salón de fiestas “se subdivide en cuatro aspectos, o frases, perfectamente ligados entre sí por su sentido histórico espacial y plástico” (Palencia, 1949) que fueron los siguientes: en el primer muro se desarrollaría la historia de España desde la prehistoria hasta la conquista de América; en el segundo (frente al primero) expresaría un dramático sentido cósmico-mitológico de las civilizaciones mexicanas, describiendo la cosmogonía de los aztecas, en contraste con la visión misticorracional de la civilización clásica española. De este modo, las composiciones de estos dos muros se desarrollaron paralelamente y en la misma dirección, los cuales terminarían unidos en la tercera pared, donde se representaron las dos corrientes históricas diferentes entre sí, que al final aparecerá consumando la conquista y el de la consubstanciación física y espiritual de los dos pueblos. En el cuarto muro se escenificó al México de la época, los valores de su nacionalidad e independencia hacia un porvenir de progreso y superación.<sup>25</sup>

El primer mural –el único que se concluyó– fue *España hacia América* que se conformaba por tres paneles que narran la historia de España: la Prehistoria, la Edad Antigua, Media y Moderna. El primero corresponde a la pared izquierda donde Renau presentó las pinturas rupestres de Santander y los restos de un mamut, mientras el muro central se conforma por los otros tres períodos y en la zona superior se localiza una mujer desnuda con los brazos extendidos simbolizando la hispanidad.

En el registro inferior del muro central se desarrolla la colonización del territorio por los fenicios, griegos y cartagineses que fueron sometidos por el Imperio Romano. Esta escena se une con las guerras de la Reconquista para recuperar las tierras que ocuparon los musulmanes hasta llegar con los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, aludiendo a la era moderna, la cual Renau dividió en los intelectuales y navegantes, siendo estos últimos claves para la representación del descubrimiento y conquista de América. Finalmente, el panel derecho se conforma por un grupo de mujeres desnudas que se bañan en un río entre una abundante vegetación, mostrando un erotismo que no era habitual en el muralismo mexicano.

El problema que Renau tuvo que resolver en *España hacia América* fue en relación con la armonía entre la composición y las temáticas, principalmente al vincular el primer y segundo registro del muro central. Esta dificultad se generó al percatarse Renau sobre la falta de noción de continuidad de la primera zona con el resto del proyecto, ya que, al desplegar los materiales que tenía esbozados se dio cuenta que el resto de

<sup>25</sup> | APCR, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 28 julio 1947”.

los elementos representativos eran demasiado literarios, así que optó por borrar todo y hacerlo de nuevo desde el planteamiento mismo.<sup>26</sup> Entre los cambios que Renau consideró hacer, escribió lo siguiente:

La parte central (los intelectuales) y la del final (proa del barco) voy a cambiar casi por completo, nutriendo a los elementos representativos (...) con calzado, dentro de la estructura básica de la composición general sobre todo la última parte y el murillo complementario del rincón va sufrir una transformación a fondo con respecto a la primera idea: quiero que sea la parte más poética de todo el mural.<sup>27</sup>

A pesar de que Renau tenía claro cuáles eran los cambios que buscaba hacer dando un giro total a la estructura de la segunda mitad de la obra –que corresponde al muro central y es donde se desarrolla la temática principal del mural–, logró vincular las dos primeras secciones (colonización griega hasta las guerras de la Reconquista) con las dos últimas (Reyes Católicos hasta el descubrimiento de América), lo cual no fue una tarea fácil. Al respecto el pintor señaló que:

(...) esto ha sido a costa de un esfuerzo mentalmente grande (...) después de haber pasado muchos meses pegado al muro eligiendo la temática en cuestión. He de convencerme prácticamente que la pintura mural no vale broma ni rodeo, ni mucho menos divagaciones.<sup>28</sup>

Al terminar de resolver los problemas de la composición, Renau debía ordenar las actividades para comenzar a trabajar en el muro, así que diseñó un plan al que tenía que ajustarse y que, según sus notas, debía iniciar el 29 de julio de 1947. El objetivo principal de esta organización, señaló Renau, era recordarle en cada momento que lo más importante en esta etapa de la elaboración de la obra no era pintar lo que ya estaba dibujado, sino trazar la totalidad del muro lo antes posible.<sup>29</sup> Nuevamente Renau, en noviembre de 1947, desarrolló otro plan para terminar el mural, el cual consistió en lo siguiente:

<sup>26</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 31 mayo 1947”.

<sup>27</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 31 mayo 1947”.

<sup>28</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 28 julio 1947”.

<sup>29</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 28 julio 1947”.

- = Terminar dibujos \_\_\_\_\_ 10 Dbre (21 días)
- =Comenzar a pintar. Terminar parte alta –figura de España completa, ruinas, fondos y ropajes\_\_\_\_\_ 1º enero (20 días)
- = Terminar zona media – batalla, figuras de intelectuales \_\_\_\_\_ 20 enero (20 días)
- = Terminar zona inferior hasta la nave\_\_\_\_\_ 10 febrero (20 días)
- = Terminar zona alta – reyes y navegantes, brazos y manos con emblemas, manos, sol árbol \_\_\_\_\_ 1º mayo (20 días)
- = Terminar zona media – cuerpos y labradores, rocas, murallas, cabezas conquistadores, barco, mar y vegetales \_\_\_\_\_ 1º abril (30 días)
- = Terminar zona inferior – frailes, conquistadores, soldados, columna, mar, tronco y figuras desnudas \_\_\_\_\_ 5 mayo (35 días).<sup>30</sup>

A partir de lo anterior se puede advertir que el proceso de la elaboración del mural *España hacia América* no fue una labor sencilla, lo que llevó a Renau a organizar su trabajo mediante una serie de planes que le permitieron llevar un orden para concluir a tiempo la obra, partiendo de lo que él consideraba prioridad como era el trazo de las imágenes en el muro para después pintar. No obstante, la primera versión del tema de la guerra de la Reconquista, Renau tuvo que realizar algunas modificaciones en la composición, las cuales fueron las siguientes:

- 1= Vestir el primer caballo con telas con cruces y transformar al soldado que lo monta en un caballero con armadura.
- 2=Añadir entre estos primeros caballos (izquierda) y los grupos de los de el Cid y el que está caído un soldado en el acto de acuchillar a otro que tiene sujeto (este último no debe verse sino adivinarse por la acción del otro)
- 3= Transformar al (...) moro que hay ante el Cid: hay que hacerlo más recio en general, con el brazo visible armado (...) y más capa roja sobre la espalda, al fin de llamar más la atención sobre esta parte central del muro. Quitar el escudo y poner en la misma arma con arcos.
- 4= Más flechas clavadas en el escudo del Cid.

<sup>30</sup> | APCR, Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 9 noviembre 1947".

- 5= Al guerrero árabe (con armadura) que está bajo la cabeza del caballo del Cid, hay que ponerlo sobre la armadura, su jubón a cuadros azules y rojos; sobre el yelmo una cabeza de venado rojo y detrás de él una bandera con los mismos cuadros rojos y azules, que tape algo el hocico del caballo del Cid, y al estandarte musulmán.
- 6= A la derecha de la composición, sobre las rocas había que poner un estandarte con los escudos de Castilla y León, y otros estandartes con emblemas nobiliarios (todos en dirección vertical).
- 7= Cambiar las casas del surpo [sic] con luchadores más bajo (junto al trigo). Moros en posición y riqueza (...) sobre el jubón del guerrero barbado parece un león horizontal
- 8= Quitar cabeza de caballo de la derecha (junto al trigo) y poner otro enfrente cristiano.<sup>31</sup>

Entre los cambios que hizo Renau están los que corresponden a la guerra de Reconquista, de la que rescató la figura de Rodrigo Díaz, conocido como el Cid Campeador, quien en el siglo XI fue el conquistador de Valencia (Porrinas González, 2015, p. 489). Otro problema en la composición que tuvo que resolver fue el área que se unía con los intelectuales, sección que se estructuraba por los reyes, los navegantes y los conquistadores, de modo que advirtió que debía:

(...) disminuir con criterio más sintético, el número de los personajes a representar. Hay que encontrar elementos complementarios que refuercen la dirección plástica del impulso general de la composición y que se separen los cuatro grupos principales de figuras (...). Estos elementos deberían ser duros y de gran peso específico con el fin de aligerar la pesadez de las figuras humanas.<sup>32</sup>

Las dificultades plásticas que encontró Renau para separar a los intelectuales, los reyes, los navegantes y los conquistadores le llevaron a advertir que se debían cubrir dos elementos:

(...) primero dividir el desarrollo temático de la composición estableciendo claridad en los caracteres propios de cada uno de los grupos y: segundo establecer y subrayar la continuidad general de la com

<sup>31</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, "Lunes 17 enero 1948".

<sup>32</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 16 junio 47".

posición aumentando progresivamente su ritmo dinámico, amenazado por la compacta presencia de los grupos de figuras.<sup>33</sup>

De modo que para solucionar la división entre las figuras, Renau integró a la composición montañas, rocas y llanuras para que no se encontraran encerradas;<sup>34</sup> es decir, al introducir estos elementos evitaría que se mezclaran entre ellos y se distinguieran, quedando los intelectuales como el tema central mientras los otros tres conformaron la cuarta sección que se compone de dos registros: superior e inferior.

En la zona inferior se localizan a los conquistadores Hernán Cortés y Francisco Pizarro. Ambos montan a caballo mientras Pedro de Alvarado, Diego de Almagro y Vasco Núñez de Balboa van caminando junto con los frailes franciscanos y un grupo de soldados que portan pistolas de chispa y empujan un par de cañones. Estos españoles Renau no los representó con armaduras como era habitual entre los muralistas, como bien lo señaló:

Los maestros muralistas mexicanos han utilizado con frecuencia este motivo [de las armaduras medievales] en sus grandes composiciones sobre la Conquista, en la cual las armaduras y lo metálico han tratado el tentador motivo con una fruición pictórica (...) la presencia de armaduras es tan manifiestamente consecutiva, que parece como si el asunto pictórico no fuera más que un mero pretexto para la efusión plasticista.<sup>35</sup>

Cabe destacar que, en esta sección del mural, Renau no solamente hace alusión a los hombres que emprendieron las campañas bélicas en el Nuevo Mundo, sino que abordó el tema de la conquista desde una esenificación no violenta, siendo la primera, sino es que la única, representación histórica y cultural de España que contrastó con la visión de hispanofobia<sup>36</sup> característica del muralismo mexicano, donde los españo-

<sup>33</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 16 junio 47”.

<sup>34</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 16 junio 47”.

<sup>35</sup> Archivo Fundación Josep Renau (AFJR), Trabajo literarios, código 2.1.4, signatura 15/7.2.

<sup>36</sup> “Hispanofobia e hispanofilia son dos corrientes paralelas que recorren la vida mexicana durante buena parte de los dos siglos de vida independiente pero que afloran con especial virulencia, en particular la segunda, en momento de crisis política interna, cuando puede mostrarse en forma de ataque a bienes de españoles o, incluso, en asesinato y expulsión. (...) El problema de las relaciones de México con España y lo español es interno. No tiene que ver ni con el Estado-nación español ni siquiera con los

les someten y destruyen a las civilizaciones de los pueblos mesoamericanos como lo muestran los murales de Hollis Holbrook, Federico Cantú, Alfredo Zalce, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot y Juan O’Gorman, por mencionar algunos.<sup>37</sup>

En este sentido, podemos advertir que en el muralismo mexicano al abordar el tema de la conquista no solamente se presentan las escenas de la destrucción de las civilizaciones mesoamericanas, sino también es evidente la representación que hacen los muralistas de los españoles portando armaduras estilo medievales montando a caballo, frente a los nativos cuyos cuerpos están desnudos o simplemente con un traje de combate con escudos, mazos, arcos y flechas, de modo que se exalta la diferencia en las armas que dieron ventaja a los españoles. Sin embargo, entre los murales que causaron polémica por la representación de Hernán Cortés y de la conquista de Tenochtitlan encontramos *Historia del estado de Morelos* de Diego Rivera, que ejecutó en 1929 en el Palacio de Cortés en Cuernavaca.<sup>38</sup>

españoles asentados en México sino con el complicado proceso de construcción nacional en México. La agudización de los conflictos en el interior de la sociedad mexicana trae, inevitablemente, a primer plano en la actualidad política el problema de España y de los españoles. Raro es el pronunciamiento liberal que no va seguido de denuncia de atropellos o extorsiones sobre españoles, y rara la asonada conservación en la que no se denuncia la presencia en sus filas de españoles y su voluntad de querer volver a la época colonial" (Pérez Vejo, 2007, p. 100).

<sup>37</sup> En el mural *El conquistador* de Hollis Holbrook localizado en la Biblioteca Pública Universitaria en Morelia, encontramos a Nuño de Guzmán en su caballo portando una armadura; fray Diego de Landa quemando los códices, y los mayas atados de manos observando como su cultura es destruida. En la pintura de *Los defensores de la integridad nacional* de Alfredo Zalce en el Museo Regional Michoacano en esta misma ciudad, se halla un grupo de españoles con armadura medieval despojando de sus pertenencias a un indígena que yace muerto. En ese mismo recinto se encuentra *Los jinetes del apocalipsis* de Federico Cantú, donde se advierte el territorio de los purhépechas ardiendo en llamas por cuatro jinetes españoles. En la Biblioteca Gertrudis Bocanegra, en Pátzcuaro, Juan O’Gorman pintó *Historia de Michoacán*, donde se observa la campaña militar de los españoles con armaduras y caballos, mientras un indígena desnudo es atado a un poste con el gorro color azafrán, el cual era impuesto a los reos por la Santa Inquisición. Esta imagen también la podemos encontrar en el mural de *Los defensores de la integridad nacional* de Alfredo Zalce y en *Historia de México* de Diego Rivera en Palacio Nacional.

<sup>38</sup> Entre los murales que causaron polémica de Diego Rivera encontramos *Historia del estado de Morelos* localizado en el Palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca, el cual fue

El contenido temático referente a la conquista española en *Historia del estado de Morelos*, dice Rivera que consistió en “Los episodios [que] comprendían la toma de Cuernavaca por los españoles, la construcción del palacio del conquistador y el establecimiento de las refinerías de azúcar” (Pérez Monfort, 2007, p. 480). La representación que hizo el pintor sobre la conquista de los mexicas fue desde un punto de vista violento mostrando el maltrato, la explotación, la exigencia de tributos, la esclavitud, la destrucción de los templos, las quemazones inquisitoriales, el marrage de indígenas, los cobros de diezmos y los abusos hacia las mujeres locales (Pérez Monfort, 2007, p. 480). Solamente en 2 de las 11 grisallas se observa al fray Bernardino de Sahagún y Vasco de Quiroga protegiendo a los indios, en el resto nuevamente se presenta la crueldad de los españoles hacia los indígenas.

Por otra parte, la alianza entre los Tlaxcaltecas y los españoles solamente se observa en una grisalla y como escena secundaria, mientras los enfrentamientos entre los mismos indígenas se encuentran ausentes. Además, Rivera muestra el tributo como una exigencia de los españoles, cuando este tiene sus orígenes desde el imperio azteca, donde fue un elemento, integral y altamente estructurado, de un complejo sistema económico (Francés, 1976, p. 185). Esto demuestra un discurso de hispanofobia que va a caracterizar la obra muralística de Rivera, como se puede observar también en Palacio Nacional, donde nuevamente resaltó la violencia ejercida por los españoles sobre las culturas precolombinas, centrada su atención en los aztecas.

La representación que hizo Rivera sobre la conquista en *Historia del estado de Morelos* provocó una reacción poco favorable tanto en la prensa

encomendado por el embajador Dwight W. Morrow; el propósito de esta obra consistió en demostrar que su interés en México no era económico. En este sentido, la pintura sería un obsequio para el pueblo mexicano que osciló los 12 000 dólares y su elaboración duró menos de un año. No obstante, Genaro Estrada le advirtió a Morrow que Rivera podría generar disputa con sus obras como había sucedido un año antes, cuando pintó en la Secretaría de Educación Pública una escenificación poco favorable de John D. Rockefeller y Henry Ford, empresarios para los que trabajó posteriormente. Sin embargo, al conocer Morrow la temática de la propuesta muralística no tuvo inconveniente alguno, debido a que habla sobre la historia de México y el estado de Morelos, desde la conquista hasta la Revolución mexicana. En inicio se tituló *Remembranza a partir de la conquista de México hasta la insurrección de Zapata*. Finalmente, el mural se nombró *Historia del estado de Morelos* concluyéndose en noviembre de 1930, después Rivera viajó a Estados Unidos con un contrato para pintar en el Instituto de Arte de San Francisco (Pérez Monfort, 2007, pp. 475-476, 479).

conservadora mexicana como en la española. Por ejemplo, en el artículo “Diego Rivera y sus nuevos frescos”, Alejo Carpentier (1930) señaló:

Se sigue notando en Diego el gusto por las actividades combativas, caricaturescas, ridiculizantes, terriblemente irónicas. Esa cabeza de Hernán Cortés, visible en estas representaciones, dice más sobre la ideología unilateral de Diego que todo sus discursos y declaraciones (p. 51).

En el periódico *ABC de Madrid*, Federico García Sanchíz (1933) escribió el artículo “1932. La resurrección de Hernán Cortés”, donde señaló que Rivera:

(...) fue insensible a la sensibilidad allí revelada. Incurriendo en delito de grosería temperamental, y no importándole tampoco el prestigio histórico de Hernán Cortés, sino muy al contrario, apasionándose por destruirlo, realizó la hazaña de desplegar en las paredes una serie de tremendas acusaciones contra el gran español (...). Allí se representa al grande hombre como a un capitán de bandidos y a sus soldados y a los frailes (secos y biliosos aquéllos: brutales, ríjosos y glotones éstos) en actitudes impúdicas o tiránicas, azotando a los indios, marcándoles con el hierro candente en la cadera, martirizándolos por gusto. Nunca jamás en ningún sitio me fue dado contemplar una burla, una blasfemia tan enorme contra España. Y para colmo, esto ha sido en la casa de Hernán Cortés (p. 1).

La nota de Federico García provocó una reacción en Antonio Magaña Esquivel (1933) quien escribió el artículo “Diego Rivera contra España”, mencionando que “existe en efecto en la obra artística de Diego Rivera las manifestaciones de un oscuro resentimiento social que a veces se traduce en burla o insulto mordaz” (p. 28). Continúa diciendo que:

(...) el origen de este triste resentimiento que pasados cuatro siglos se manifiesta todavía en una artística que como tal debe ser “la concepción sintética del mundo y de la vida”, resentimiento que es quizá la trasnochada herencia de una época en la que el criollo, el mestizo y el “gachupin” constituyan las más predominantes “causas” de la Colonia de la Nueva España (p. 28).

La polémica sobre el tema de la conquista la retomó Renau a través de *España hacia América*, donde hizo una crítica a esa representación de hispanofobia que mostraba Rivera en *Historia del estado de Morelos* en

Palacio de Cortés. De modo que la escenificación que hizo Renau en torno a la conquista militar y espiritual del territorio americano contrasta con el tradicional discurso hispanofóbico del muralismo mexicano, dando una contribución a esta corriente artística a partir de la concepción de esta temática.

Al mismo tiempo, Renau presentó a los animales que se introdujeron al Nuevo Mundo como las vacas, caballos, cabras, borregos y cerdos a través del proceso de colonización. Estos animales simbolizan el intercambio entre los dos continentes que dio origen a una nueva cultura a partir del sincretismo, elementos que anteriormente no se habían representado en el muralismo mexicano. Así que Renau buscó escenificar la llegada de los españoles a un territorio que cambió la concepción que se tenía del mundo, mientras el periodo de la conquista se mostró despojado de la visión tradicional de maldad y crueldad de los españoles antes los indígenas, la cual fue un tema recurrente, como lo venimos observando, en esta corriente artística y principalmente en la obra de Diego Rivera.

La escenificación del tema de la conquista en el muralismo mexicano y principalmente en la obra de Diego Rivera, ha sido desde un discurso de hispanofobia, esto se debe, probablemente, al imaginario que ha perdurado sobre:

(...) la de la conquista española como un genocidio y su corolario natural: la época colonial como una oscura Edad Media; la del carácter intrínsecamente perverso de los españoles, que prolonga y a su vez explica el doble hecho de que la conquista española y los trescientos años de dominación colonial fueran un episodio sangriento y una época infeliz; y la de la necesidad del exterminio y la expulsión de los gachupines, como resultado lógico de su pretendida naturaleza maligna (Landavazo, 2005, p. 33).

En este sentido, la hispanofobia comenzó a construirse y a crear coherencia con la guerra de independencia de 1810, así que al concluir el movimiento armado se dieron recurrentes expresiones antiespañolas que confirmaban que la hispanofobia se había transformado en un elemento fundamental para el proceso de la construcción de la identidad nacional. Así, el discurso hispanofóbico fue visto y utilizado como un arma política, de modo que los españoles que radicaban en México en el siglo XIX se convirtieron en sospechosos de ser conspiradores, explotadores y ambiciosos, cuya imagen se fue generando a partir de la visión histórica que se tenía de ellos sobre la época colonial (Landavazo, 2005, pp. 33-35, 38).

La visión de hispanofobia en México para el siglo XX, "fue un elemento casi definitorio de la conciencia mexicana producto de un prolongado

proceso histórico de construcción sociocultural" (Landavazo, 2005, p. 48). Por tanto, el muralismo al surgir como parte del proyecto cultural del gobierno posrevolucionario buscó, a través de las imágenes, alfabetizar a la población y configurar la construcción nacional del mexicano, reproduciendo el discurso hispanofóbico al abordar el tema de la conquista que se venía generando desde principios del siglo XIX, como lo mostró Rivera en *Historia del estado de Morelos*.

En cambio, en el mural *España hacia América*, José Renau rompe completamente con esa representación hispanofóbica tan recurrente en el muralismo mexicano,<sup>39</sup> donde no se presenta una destrucción de las culturas mesoamericanas, sino un proceso en el que se encuentran dos civilizaciones y comienza un intercambio que dio origen al México moderno. De modo que entre las aportaciones que dio Renau al muralismo mexicano, fue precisamente una nueva interpretación, desde una visión hispanista sobre el proceso de la conquista, puesto que, al ser español, al igual que su mecenas Manuel Suárez, probablemente buscó reivindicar el discurso de la conquista en el movimiento muralista mexicano al dejar a un lado el discurso de hispanofobia.

Por otra parte, en el mural de *España hacia América*, Renau omitió la participación de los indígenas en la escena de la conquista y centró la atención en el proceso de la campaña bélica y espiritual de los españoles, así como la introducción de nuevas especies al continente como parte del proceso cultural. De este modo Renau demostró que el encuentro de estas dos civilizaciones cambió la forma en que se concebía el mundo, como se observa en la última sección del panel central compuesto por dos carabelas navegando, las de Cristóbal Colón y Hernán Cortés, frente a ella se observan la costa y la playa, simbolizando el descubrimiento y las exploraciones de un nuevo territorio.

En el registro superior se encuentran un par manos: una sostiene una espada y la otra sujetla el libro *Historia Natural y Moral de las Indias* del jesuita José de Acosta, con la siguiente inscripción:

<sup>39</sup> El mural *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* de Ramón Alva de la Cana, no presenta un discurso de hispanofobia, sino que escenificó la introducción de la religión católica al territorio americano como un legado y no como una imposición, donde las escenas violentas no se encuentran presentes. De modo que, esta pintura junto con la de José Renau de *España hacia América*, presentan el tema de la evangelización como parte de un proceso cultural que no vino a destruir una civilización, sino a crear una nueva a través del sincretismo, dando origen así al México del siglo XX.

Estuvieron tan lejos los antiguos de pensar que hubiese gente en este mundo, que muchos de ellos no quisieron creer que había tierra de esta parte y lo que es más maravillar no faltó quien también negase haber acá este cielo que vemos.

En la zona inferior se encuentra una columna dórica partida a la mitad con la inscripción *non plus ultra*, que significa “no más allá”; es decir, donde termina el mundo conocido, representando la ruptura de esa concepción del mundo con el descubrimiento de América.

Cabe resaltar que Renau no tenía una experiencia como Siqueiros en el muralismo, pero logró resolver los problemas de composición para conseguir una armonía entre la dimensión del muro y los personajes, permitiendo una narración fluida de los acontecimientos históricos más importantes de España. De modo que los espectadores pasan del tema de la ocupación de los fenicios hasta el descubrimiento de América, advirtiendo la evolución cultural española que posteriormente se introdujo al territorio americano como parte del proceso de la colonización.

#### **El proyecto muralístico del Casino de la Selva queda inconcluso: las diferencias entre José Renau y Manuel Suárez**

El proyecto muralístico destinado al salón de fiestas no se llegó a realizar totalmente, Renau únicamente concluyó la primera sección correspondiente a la historia de España, debido a que tuvo algunos desacuerdos con Manuel Suárez que no son muy claros. Entre las versiones que podemos encontrar en relación con los motivos por los cuales estos españoles dejaron de colaborar, se debe a que la familia Renau-Ballester recibió la notificación de abandonar el Casino de la Selva unos 10 u 11 días antes de que fueran desalojados por causa de una huelga, así que el lunes 24 de agosto de 1953 se mudaron a una casa localizada en la calle Morelos número 155.<sup>40</sup> Sobre este acontecimiento, Ruy Renau mencionó que:

(...) el contrato, no sé si escrito u oral, que mi padre acordó con Don Manuel Suárez, disponíamos (...) de cuatro bungalow y, por tanto, no teníamos que pagar alquiler, sí se tiene que pagar comida, ropa, escuela, diversiones, etcétera, y si se tiene en cuenta que éramos ocho de familia (...), mis padres tuvieron que arrimar el hombro y siguieron haciendo carteles, ilustraciones y publicidad médica y de la otra (...). Pero la buena vida se acabó abruptamente. Un día que yo regresaba

<sup>40</sup> | APCR, Diario de Manuela Ballester, 25 de agosto de 1953 (d046), martes, Cuernavaca.

de DF, junto con un amigo, llegué al Casino de la Selva y pedí al portero que me abriera la reja. En lugar del portero apareció un sujeto bajo y fornido (...), que me dijo que no podía entrar puesto que los trabajadores habían estallado en huelga. Los trabajadores del hotel que yo recuerdo, eran tres o cuatro jardineros, otros tantos vigilantes y el portero y su familia (...) le dije al sujeto que yo vivía ahí, con mi familia. Entonces me respondió que la familia tenía que salir del hotel a la mayor brevedad posible, puesto que los trabajadores no estaban dispuestos a deponer su actitud. Me parece bien, le dije, pero el caso es que yo soy parte de esa familia que está encerrada y creo que podría ayudar a su traslado. Al cabo de unos minutos (...) me dejó entrar (...), sólo para comprobar que era cierto, que teníamos que desalojar el hotel (...) ese día, tras encontrar un camión de mudanzas, nos vimos obligados a salir a trancas y barrancas, sin tener un lugar a donde ir (...). El asunto de la "huelga" organizada por cuatro [trabajadores] resultó muy confuso. Aunque no había pruebas fehacientes todo parecía indicar que don Manuel Suárez tuvo algo que ver con la bronca, es decir, que fue una maniobra para echarnos del hotel (...). El mural ya estaba terminado pero creo que había el proyecto de pintar otros dos paneles laterales (...). Lo único que sé de cierto es que ya no hubo más contacto entre mi padre y don Manuel (Bellón Pérez, 2008, pp. 353-355).

La versión oficial sobre el desalojo de la familia Renau-Ballester de las instalaciones del Casino de la Selva, se podría decir que fue por motivos de la huelga, lo cual no ha sido del todo creíble. En este sentido, Albert Forment sugiere que la expulsión se pudo deber a "presiones políticas propias de la Guerra Fría, sobre Suárez. Es decir, le forzaron a que se quitara de encima a un comunista" (Bellón Pérez, 2008, p. 356). Recordemos que para esta época Renau había comenzado a trabajar en *The American Way of Life*, donde hizo una crítica al capitalismo, así que probablemente esta serie de fotomontajes y la posición ideológica de Renau fueron algunos motivos por los que Suárez terminó rompiendo relaciones con el valenciano.

Pero tampoco podemos descartar la idea de que a Suárez, probablemente, no le agradaban las reuniones que tenía Renau en el Casino donde se abordaban temas sobre la situación de España y asuntos políticos, lo que pudo provocar el desalojo de la familia Renau-Ballester, así como la suspensión de las pinturas murales. Entre los asistentes a las tertulias se encontraban: Ángel Gaos, José Gaos, el Dr. José Puche, Max Aub, Antonio Rodríguez Luna, Juan Marichal, Miguel Prieto, Juan Gil-Albert, Antonio Deltoro, Ignacio Mantecón, Luis Buñuel, Enrique Climent, José María

y Cándido Rancaño, Juan Rejano, Rodolfo Halffter, León Felipe, José Bergamín, Manuel Altolaguire y Arturo Souto (Ramírez Sánchez, 2012, pp. 522-523). No obstante, tampoco podemos pasar por alto el hecho de que los negocios de Suárez estaban pasando por una crisis. Sobre este tema Renau escribió:

(...) anteayer me trajo Candela la noticia de que los asuntos de don Manuel andan muy mal. Me dijo que corren rumores de que está intentando vender o traspasar muchos de sus negocios, hasta el extremo que se dice que la Eureka ya no es suya. Sin que mi ánimo esté demasiado dispuesto a creer estas cosas en toda la gravedad que les presta el chisme, hace meses que ya me huelo yo que, aparte de la situación de crisis general en los negocios, hay algo más particular en la situación de don Manuel.<sup>41</sup>

Los problemas financieros pudieron ser una de las causas para no continuar con el proyecto mural tan ambicioso que se tenía planeado llevar a cabo en el salón de fiestas, puesto que era una inversión y no una ganancia. Pero cabe preguntarse por qué Suárez suspendió la ejecución de las pinturas y desalojó a la familia Renau Ballester hasta 1953, si el rumor sobre la crisis económica fue en 1947. Así que es poco probable que los conflictos que se dieron entre Suárez y Renau fueran por motivos económicos, ya que *España hacia América* se concluyó sin problema en 1951 y en ese mismo año, había comenzado a trabajar en *Méjico Moderno* dejando los bocetos calcados en el muro debido que tuvieron que desalojar el Casino de la Selva.

Por otra parte, Eva María Thieles, quien fue alumna de Renau en la República Democrática Alemana, asegura que el valenciano le contó que el motivo por el cual no terminó de pintar el resto de los murales, se debió a una disputa con la dirección del hotel a causa del boceto del último muro (Bellón Pérez, 2008, p. 356). Pero esta versión es poco probable puesto que Renau le entregaba reportes a Suárez del proceso del mural y redactó un documento en el que indicaba las temáticas de cada muro y la relación entre ellos. Esta información se publicó en 1949 por Ceferino Palencia en el artículo “Los murales de José Renau en Cuernavaca” en *Novedades: Méjico en la cultura*, de modo que se tenía conocimiento y aprobación del proyecto que Renau estaba desarrollando para el salón de fiestas.

Por otra parte, Renau en julio de 1951 tuvo un enfrentamiento con el administrador, que era catalán y franquista, a causa de la portería, al

<sup>41</sup> | APCR, Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca, 31 mayo 1947”.

punto que Manuela tuvo que escribir y llamar a Suárez en los meses siguientes para aclarar esa situación.<sup>42</sup> Desafortunadamente no se cuenta con información que nos permita conocer en qué consistió ese conflicto, probablemente pudo estar relacionado con el auto que había adquirido Renau o bien por las posturas ideológicas.

A partir de lo anterior, podemos considerar que la causa del conflicto entre Renau y Suárez no fue a causa del proyecto muralístico, prueba de ello es que *España hacia América* no se mandó cubrir ni se modificó. Además, en abril de 1951 Renau había comenzado a preparar el tablero para el boceto del mural *El sueño de México o México Moderno*. En los días siguientes Manuela estuvo trabajando por las mañanas en la obra,<sup>43</sup> quien trasladaba al muro, previamente cuadriculado, el dibujo de la maqueta con carbón que era un material más maleable y rápido para realizar las formas que se requieren. Posteriormente se procedía a pintar sobre el papel y en color sepia todas las figuras, mientras Ruy se encargaba de mezclar anilinas y mover el andamio (Bellón Pérez, 2008, p. 353).<sup>44</sup> Sobre este tema, Manuela escribió:

He trabajado en la ampliación del mural de la izquierda que Renau ha dejado dibujada (...) He trabajado en la ampliación y he pasado un rato haciendo pruebas de color en las telas (...) Renau está dibujando en el proyecto del mural Frontal (...) Renau ha estado trabajando en el proyecto del mural de México Moderno (...) Ruy y yo hemos preparado la cuadrícula del mural de México Moderno. Hemos estado en el andamio y por ser la primera vez me he sentido algo acobardada, pero lo he disimulado por Renau (...) Hoy a las diez y media he comenzado a dibujar en el mural del México Actual. Renau lo había dejado todo a punto. Anoche acababa el trozo del boceto que yo había de dibujar hoy.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 14 de julio de 1951 (a196), sábado, Cuernavaca; 21 de julio de 1951 (a203), sábado, Cuernavaca; 2 de agosto de 1951 (a215), jueves, Cuernavaca.

<sup>43</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 6 de abril de 1951 (a097), viernes, Cuernavaca; 10 de abril de 1951 (a101), martes, Cuernavaca; 24 de abril de 1951 (a115), martes Cuernavaca; 27 de abril de 1951 (a118), viernes, Cuernavaca.

<sup>44</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, "Pueda encontrar en él un plan y descanso. Tengo que sujetarme al siguiente plan".

<sup>45</sup> APCR, Diario de Manuela Ballester, 24 de mayo de 1951 (a145), jueves, Cuernavaca; 26 de mayo de 1951 (a147), sábado, Cuernavaca; 26 de junio de 1951 (a178), martes, Cuernavaca; 11 de julio de 1951 (a193), miércoles, Cuernavaca; 12 de julio de 1951 (a194), jueves, Cuernavaca; 13 de julio de 1951 (a195), viernes, Cuernavaca.

El mural se encontraba en proceso de elaboración y solamente se había concluido el registro izquierdo, trabajo realizado por Manuela y Ruy, mientras Renau continuó diseñando los otros bocetos del proyecto. El primer esquema que realizó Renau de *El sueño de México* fue en 1947, el cual se componía de los siguientes elementos: los retratos de Hidalgo, Morelos, Juárez y Cárdenas; esculturas monumentales y andamios; refugiados españoles; pueblo mexicano y monumentos arquitectónicos coloniales; fisionomía nacional femenina; tipos mexicanos varios (niños, mujeres, hombres); montañas y rocas, nubes, volcanes, instalaciones industriales, figura de mujer desnuda con rebozo, maguey, cabello, danza de la muerte y el diablo, manifestación popular, monumento a la Revolución y pintura mural mexicana.<sup>46</sup>

En el mural de *El sueño de México* se complementaría con el mural *Amalgama de las dos culturas*, que correspondía al tercer muro donde Renau pretendía escenificar la cultura americana y europea desde un enfoque histórico que permitía observar las diferencias entre sí y que al final, aparecerá consumando la conquista y el de la consubstanciación física y espiritual de los dos pueblos,<sup>47</sup> como se mencionó anteriormente. Así que esta pintura mostraría el encuentro entre las civilizaciones mesoamericanas y la española que, a través del proceso de conquista y de colonización dio origen al México moderno.

Es decir, Renau en *Amalgama de las dos culturas* en lugar de exponer un discurso enfocado en la hispanofobia característico del muralismo mexicano, escenificaría una representación del sincretismo que se desarrolló con el encuentro de estas dos culturas que dio origen al México del siglo XX. Seguramente este asunto se podría relacionar con el tema de la conquista de *España hacia América*, donde Renau tampoco buscó representar el encuentro de España y América desde una visión violenta, destructiva y de muerte de las culturas prehispánicas.

Por otra parte, el segundo muro correspondiente a la cosmología y mitología de las civilizaciones mexicanas en contraste con la místico-rracional de la civilización clásica española, nunca se llevó a cabo ni se realizaron los esquemas. Esto probablemente se debiera a que Renau estaba trabajando en el mural *Méjico moderno* cuando rompió relaciones con Suárez, quien en 1959 contrató al artista mexicano José Reyes Meza para que concluyera este proyecto, así como la bóveda de cañón corrido.

<sup>46</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, "Las partes".

<sup>47</sup> APCR, Manuscrito de José Renau, "Archivo personal de coleccionista privado, Manuscrito de José Renau, "Naturaleza temática y técnica de las pinturas murales de José Renau, en muro de realización en el Hotel de la Selva, en Cuernavaca, Mor".

Sin embargo, para no romper con la secuencia temática que Renau había propuesto en un inicio, Meza la retomó como referente<sup>48</sup> pero el estilo estético, técnica y composición contrastan con *España hacia América*. En relación con la colaboración de estos dos pintores en el Casino de la Selva, Casariego (1960) mencionó que Manuel Suárez quiso dejar en esas pinturas murales:

(...) de tan alta calidad estética y descriptiva, de lo que es y de donde viene la nacionalidad mejicana [sic] y del futuro que le cabe desempeñar. Para ello pudo reunir a dos grandes artistas puros que fuesen capaces de desarrollar con sus pinceles ese gran proceso histórico. Y esos artistas, jóvenes, entusiastas, a quienes se brindaba la ocasión de hacer una obra “perenne”, una de esas obras que “quedan” (Casariego, 1960).

A partir de lo anterior, podemos advertir que el conflicto que se dio entre Suárez y Renau, probablemente no se debió a causa de las temáticas del proyecto mural que el valenciano había planteado, debido a que Meza lo retomó para hacer su propuesta. Cabe mencionar, que al concluir *España hacia América* Suárez no mandó cubrir ni la modificó, además Renau había comenzado a trabajar en *El sueño de México* cuando rompieron vínculos. De modo que los motivos por los que terminó la relación entre Renau y Suárez, no fueron por causa del proyecto muralístico del Casino de la Selva.

### Conclusiones

La comisión muralística que Manuel Suárez solicitó a José Renau para el Casino de la Selva es más ambiciosa de lo que se podría pensar, debido que al hablar sobre este proyecto únicamente se ha prestado atención a *España hacia América*, sin considerar el resto de las obras como los de la cantina que fueron destruidos al ser adquirido el inmueble por la empresa internacional Costco, así como los que no se llegaron a concluir como fue el caso de *El sueño de México*.

El mural de *España hacia América* dio una aportación significativa al movimiento muralista mexicano, puesto que rompió con la visión de hispanofobia de la conquista y la colonización tan marcada en la obra mural de Diego Rivera, así como la introducción del erotismo a través de la

<sup>48</sup> Entrevista a Carlos Renau, realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México, el 6 de marzo de 2019.

figura femenina que mostraba su cuerpo desnudo, que caracterizó la producción artística de Renau, principalmente en la última etapa de su vida.

Cabe destacar que tanto Renau como Rivera pertenecieron ideológicamente a una corriente de pensamiento de izquierda que no fue homogénea, así que podemos advertir que, desde un acontecimiento histórico como es la conquista, hicieron una representación a partir de dos perspectivas diferentes conforme a su contexto. En este sentido, Rivera formaba parte del muralismo mexicano que se generó como parte de los proyectos culturales vasconcelistas que buscaban alfabetizar a la población y al mismo tiempo, legitimar y reafirmar al gobierno posrevolucionario, cuyo discurso de la configuración nacional se apoyó en la hispanofobia que se venía gestando desde principios del siglo XIX. De tal manera que son entendibles los motivos por los que Rivera representó la lucha entre españoles y aztecas desde una visión hispanofóbica.

Por otro lado, Renau no formaba parte del movimiento muralista mexicano y fue contratado por Suárez para llevar a cabo el mural *España hacia América*, quien probablemente le sugirió el tema. En este sentido, la visión que presentó Renau sobre el tema de la conquista es contraria a la hispanofóbica, ya que muestra una visión hispanista destacando las aportaciones culturales que dio España a las civilizaciones mesoamericanas, provocando un sincretismo que contribuyó al origen del México del siglo XX, cuya narrativa constituyó una aportación significativa al muralismo mexicano.

Cabe destacar que la colaboración entre José Renau y Manuel Suárez demuestra que se dio una relación entre los españoles del exilio y aque-llos republicanos que habían migrado a México previamente, demostrando con ello que a pesar de que este tipo de vínculos no fue habitual, no significa que no se hayan realizado. Por otra parte, se desconocen los verdaderos motivos por los que Renau y Suárez rompieron vínculos, y aunque la colaboración entre los españoles migrantes y los del exilio no fue común, este caso marcó una excepción en la que, pese a las diferencias entre los involucrados, se logró una valiosa interacción a través del proyecto muralístico del Casino de la Selva, siendo *España hacia América* la obra más importante que ejecutó Renau en México y que después no se volvió a hablar sobre ella ni de su colaboración con Suárez.

## Archivos

ACP Archivo Coleccionista Privado. México.

AFJR Archivo Fundación Josep Renau. España.

AGA Archivo General de la Administración. España.

AGN Archivo General de la Nación. México.

- AHINAH Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- APCR Archivo Personal de Carlos Renau. México.
- CDMH Centro de la Memoria Histórica. España.

### Bibliografía

Bellón Pérez, F. (2008)

*Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim/Diputación de Valencia/Imprenta Provincial de Valencia.

Brihuega, J. (Coord.). (2009)

*Josep Renau (1907-1982): Compromiso y cultura. Zum sobre el periodo mexicano*. España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España.

Carpentier, A. (1930, 1 de septiembre)

Diego Rivera y sus nuevos frescos. *Nuestra Ciudad*, 1 (6), 50-51.

Casariego, J. E. (1960, 9 de marzo)

Lección de historia y de arte en Cuernavaca. Junto a la casa de Hernán Cortés, la más fiel interpretación de España y de México, *ABC de Madrid*.

De Hoyos Puente, J. (2014)

Méjico y las instituciones republicanas en el exilio: del apoyo del cardenismo a la instrumentación política del Partido Revolucionario Institucional, 1939-1977. *Revista de Indias*, LXXXIV (260), 275-306.

Forment, A. (2009)

Josep Renau, vida y obra. En J. Brihuega, T. Lascasas y N. Piqueras (coords.), *Josep Renau 1907-1982: compromiso y cultura* (pp. 38-71). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/Universidad de València/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Francés, B. (1976)

La organización del tributo en el imperio azteca. *Estudios de Cultura Náhuatl* (12), 185-195.

García Sanchiz, F. (1933, 01 de enero)

1932. La resurrección de Hernán Cortés. *Extraordinario de ABC de Madrid*, pp. 31-32.

García, M. (1995)

Entrevista con Manuela Ballester. En M. García (ed.), *Homenaje a Manuela Ballester* (pp. 83-99). Valencia: Institut Valencia de la Dona/Generalitat Valencia Conselleria de Cultura.

- García, M. (2014)  
*Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, Valencia: Universitat de València.
- Jolly, J. (2005)  
Two narratives in Siqueiros' mural for the Mexican Electricians' Syndicate. *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América* (8-9), 97-116.
- Landavazo, M. A. (2005)  
Imaginarios encontrados. El antiespañolismo en México en los siglos XIX y XX. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (42), 33-48.
- Magaña Esquivel, A. (1933, 20 de abril)  
Diego Riera contra España. *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, pp. 28-29.
- March, G. (1963)  
*Diego Rivera. Mi arte y mi vida*. Ciudad de México: Herrero Editores.
- Palencia, C. (1949, 10 de julio)  
Los murales de José Renau en Cuernavaca. *Novedades: México en la Cultura*. México.
- Pérez Aguirre, D. M. (2016)  
Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934). *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* (63), 177-206.
- Pérez Monfort, R. (2007)  
Las peripecias diplomáticas de un mural o Diego Rivera y la hispanofobia. En A. Sánchez Andrés, T. Pérez Vejo y M. A. Landavazo (coords.), *Imágenes e imaginarios sobre España en México, siglo XIX y XX* (pp. 465-490). Ciudad de México: Editorial Porrúa/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo- Instituto de Investigaciones Históricas/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Pérez Vejo, T. (2007)  
Hispanofobia y antigachupinismo en la tierra caliente de Morelos: las claves de un conflicto. En A. Sánchez Andrés, T. Pérez Vejo y M. A. Landavazo (coords.), *Imágenes e imaginarios sobre España en México, siglo XIX y XX* (pp. 99-142). Ciudad de México: Editorial Porrúa/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Porrinas González, D. (2015)  
Rodrigo Díaz, el Cid Campeador, un conquistador en el siglo XI. En M. Ríos Saloma (ed.), *El mundo de los conquistadores* (pp. 489-522). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas/Silex Ediciones.

Ramírez Sánchez, M. C. (2012)

Los murales de José Renau en el Casino de la Selva: herencia española. En L. López Orozco (coord.), *Memorias del 2º Encuentro Internacional de Pintura Mural. Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Renau, C. (2014)

*Josep Renau. Carteles de cine*. Ciudad de México: Lozano Hermanos.

Renau, J. (1976)

Mi experiencia con Siqueiros. *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: Revolución Plástica* (25), 2-25.

Renau, J. (1982)

Exili. *L'Espill* (15), 94-108.

Sánchez Andrés, A. y Herrera León, F. (2011)

*Contra todo y contra todos. La diplomacia mexicana y la cuestión española en la Sociedad de Naciones, 1936-1939*. Madrid: Ediciones Idea.

Suárez, O. (1972)

*Inventario del muralismo mexicano: siglo VII a. de C*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Uribe Solórzano, L. P. (2013)

Retrato de la burguesía: artificio artístico y tecnologías audiovisuales. Ensayo de investigación de maestría no publicado. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Uribe Solórzano, L. P. (2016)

Retrato de la burguesía o el impulso gráfico dinámico en la plástica monumental. *ICAA Documents Project Working Papers* (4), 18-27.