

A stylized, high-contrast portrait of José Renau, a man with a mustache, wearing a suit and tie. The portrait is rendered in a graphic, almost cubist style with a limited color palette of yellows, oranges, and reds. The background features a repeating pattern of the name 'JOSE RENAU' in a bold, sans-serif font, with some letters in red and others in yellow.

LA PARTICIPACIÓN DE JOSÉ RENAÚ EN EL MURALISMO MEXICANO 1939-1958

Dulze María Pérez Aguirre

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

**LA PARTICIPACIÓN DE JOSÉ RENAÚ
EN EL MURALISMO MEXICANO (1939-1958)**

Dulze María Pérez Aguirre

La participación de

José Renán

en el muralismo mexicano

(1939-1958)

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Instituto de Investigaciones Históricas

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES

Este libro fue dictaminado por pares académicos en el mes de octubre de 2022, a petición expresa y formal de las instituciones patrocinadoras, las que resguardan los dictámenes realizados.

La participación de José Renau en el muralismo mexicano (1939-1958)
Dulze María Pérez Aguirre

Primera edición, 2024
Morelia, Michoacán, México
Derechos reservados conforme a la ley

Dulze María Pérez Aguirre

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Instituto de Investigaciones Históricas
Edificio CI, Ciudad Universitaria
Av. Fco. J. Múgica s/n, Col. Villa Universidad
C. P. 58230, Morelia, Mich.
coordinacion.publicaciones.iih@umich.mx

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
C.P. 20100, Aguascalientes, Ags.
editorial.uaa.mx
libros.uaa.mx

Las imágenes se reproducen con autorización de SOMAAP
Copyright Fundació Josep Renau – València.

ISBN UMSNH: 978-607-542-310-4
ISBN UAA: 978-607-8972-64-7

Diseño editorial: Hugo Silva Bedolla
Diseño de portada: Itzel Álvarez Contreras
Imagen de portada: José Renau, ilustración de Mónica Aguirre García, 2023
Cuidado de la edición: estuvo a cargo de la Coordinación de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y el Departamento Editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.



editorial.uaa.mx



libros.uaa.mx



libreriavirtual.uaa.mx



revistas.uaa.mx

A mi madre

PRESENTACIÓN

EL exilio republicano español en México constituye, sin duda, uno de los episodios más apasionantes de las siempre complejas relaciones entre España y el México independiente. La llegada a este país tras el final de la Guerra Civil del contingente migratorio más numeroso que jamás arribó en grupo desde España afectó tanto a la propia conformación del colectivo migratorio español en México, como a sus relaciones, siempre complejas, con la sociedad mexicana.

A diferencia de la emigración republicana a otros países latinoamericanos, que tuvo un carácter marcadamente individual y, en general, poco politizado, el exilio republicano en México se caracterizó por ser un movimiento migratorio en masa, orquestado por los organismos políticos del exilio republicano en colaboración con las autoridades mexicanas y que respondía, en última instancia, a la continuación de la estrecha alianza establecida por el régimen posrevolucionario mexicano con el bando republicano durante la Guerra Civil. Ello se vio reflejado en el carácter marcadamente político de esta migración y en las facilidades que el gobierno mexicano la otorgó para insertarse en el convulso México de las décadas de 1930 y 1940.

Entre 1939 y 1950 llegaron a México entre 16.000 y 20.000 exiliados republicanos. La mayoría de ellos encuadrados en las organizaciones políticas, sociales y sindicales que habían sustentado al derrotado régimen republicano durante el conflicto civil español. Un buen número de estos exiliados formaban parte de la élite científica, artística e intelectual española, lo que determinó que su llegada tuviera un fuerte impacto sobre un México necesitado de cuadros especializados, en un momento en que el país comenzaba a dejar atrás su lento proceso de reconstrucción

para iniciar una etapa de crecimiento sostenido y modernización. Este impacto fue especialmente intenso en los ámbitos educativos, científicos y culturales del México de la época. Tampoco hay que olvidar que el exilio republicano encontró a su llegada una sociedad polarizada y, directa o indirectamente, contribuyó a alimentar el debate político que se desarrolló durante los últimos años del cardenismo y los primeros del viraje a la moderación representado por el avilacamachismo. El impacto de ambos factores fue la creación de lo que algunos autores han definido como una suerte de hegemonía cultural del exilio republicano durante las décadas centrales del siglo XX, que terminó reformulando el imaginario mexicano sobre España y condicionando las relaciones del régimen presidencialista de partido hegemónico mexicano con la dictadura franquista.

La copiosa historiografía sobre el exilio en México, España y Estados Unidos se ha venido ocupando de todos estos temas, especialmente durante las dos últimas décadas. Son numerosas las obras que analizan las características de este exilio y su impacto sobre diversas áreas del mundo académico, científico y cultural mexicano. El conjunto de interacciones que en ocasiones produjo este exilio es, sin embargo, mucho menos conocido. Tan sólo recientemente algunos historiadores han comenzado a abordar la influencia recíproca derivada del impacto que la experiencia mexicana tuvo sobre la actividad de algunos de los científicos, intelectuales y artistas exiliados.

El presente libro es un brillante exponente de esta nueva línea de aproximación historiográfica al conocimiento del exilio español. Existen pocas figuras más significativas que el valenciano José Renau a la hora de estudiar los resultados de esta interacción, tanto en el campo del arte como en el de la política. Destacado cartelista, fotomontador y diseñador gráfico puso sus habilidades técnicas y artísticas al servicio del Partido Comunista de España y del Frente Popular. Director general de Bellas Artes del gobierno republicano durante la Guerra Civil, Renau tuvo un papel fundamental en la organización del esfuerzo de propaganda

republicano a través de la aplicación de técnicas y conceptos innovadores a la cartelera política, como ponen de manifiesto los fotomontajes del Pabellón Republicano de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París. Exiliado en México en 1939, Renau contribuyó a introducir en este país una serie de innovaciones técnicas y conceptuales en el diseño de los carteles de propaganda comercial y cinematográfica, al tiempo que iniciaba su inmersión en el mundo del muralismo mexicano de la mano del también comunista David Alfaro Siqueiros. Ello le permitiría convertirse en el único exiliado que tuvo un lugar propio dentro del muralismo mexicano y que, tras abandonar México en 1958 para instalarse en la República Democrática Alemana, contribuyó a poner el muralismo al servicio del realismo socialista, en una nueva muestra de interacción creativa.

El libro es el resultado del exhaustivo estudio llevado a cabo por Dulce María Pérez Aguirre, joven y brillante doctora en Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Sus investigaciones la han llevado durante años a recorrer multitud de archivos y bibliotecas de España, México, y Alemania a fin de poder reunir las claves necesarias para analizar las distintas facetas de este complejo, y en ocasiones contradictorio, personaje del exilio español. Los notables esfuerzos de la autora, traducidos inicialmente en varios artículos y trabajos colectivos, se ven por primera vez sistematizados en este magnífico libro, el cual profundiza en la extraordinaria trayectoria artística y vital de Renau desde su formación en España hasta su fecunda estancia en tierras mexicanas entre 1939 y 1958.

Dr. Agustín Sánchez Andrés

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

PRÓLOGO

EL libro *La participación de José Renau en el muralismo mexicano (1939-1958)* es un trabajo de investigación serio, riguroso y original de una verdadera especialista en la materia, como lo es la Dra. Dulce María Pérez Aguirre.

El nivel de dominio que la autora tiene sobre la trayectoria del artista valenciano es claro y absoluto, en este caso cubre el lapso relativo a su paso por nuestro país durante dos décadas, hasta que decide marcharse con su familia a la República Democrática Alemana, en plena guerra fría.

La Dra. Pérez Aguirre nos entrega una obra importante para poder entender los porqués de la llegada a México de artistas extranjeros, atraídos por los preceptos de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, concretamente con la manifestación del movimiento muralista, que inició en los veinte y se prolongó por varias décadas durante la posrevolución.

En este caso, que ella logra historiar con maestría, a finales de la década de los treinta, obligado tras la derrota de los republicanos a manos de los nacionales, cuando la Guerra Civil Española, José Renau y su numerosa familia se acogieron a la política de asilo político implementada por el gobierno del general Lázaro Cárdenas.

Para poder entender este proceso, y la impronta que Renau dejaría en México, la Dra. Dulce desarrolla en los tres primeros capítulos una serie de aspectos que tienen que ver con sus orígenes, estudios, formación ideológico-política, su militancia en el Partido Comunista Español, cargos que ocupó en el gobierno de la Segunda República Española, de cómo conoció a David Alfaro Siqueiros cuándo este fue a pelear y dictar conferencias y la influencia que ejerció en él en la búsqueda de renovaciones técnicas y estéticas; ambos artistas, en realidad, coincidieron en

intereses artísticos, ideas, teorías y desde luego en su compromiso para hacer del arte un instrumento de defensa en favor del proletariado.

Particularmente interesante es la parte que la Dra. Dulce María dedica a la faceta de Renau como director General de Bellas Artes, la manera en que narra cómo salvó del bombardeo enemigo el inmenso patrimonio pictórico del Museo del Prado y otros tesoros histórico-artísticos, trasladándolos con suma dificultad y peligro desde Madrid hasta Valencia en vehículos militares. De no haberlo hecho, posiblemente se hubiesen perdido.

Luego de muchas peripecias, Renau y familia lograron pasar a Francia, donde estuvieron en campos de concentración –también en condiciones de penurias– hasta que logran embarcarse rumbo a México. Curiosas anécdotas y chismes salpican la narrativa de la autora del libro, en este y subsiguientes capítulos.

Esos tres primeros capítulos abren espacios para reflexionar en torno a lo poco que se sabía sobre las relaciones entre México y la Segunda República Española; igualmente la investigación de Pérez Aguirre sirve para comprender que el afortunado encuentro entre Renau y Siqueiros dejaría frutos ya que participarían conjuntamente al formar, ya en México, el Equipo Internacional de Artes Plásticas al realizar entre 1939 y 1940 el mural *Retrato de la Burguesía* en el cubo de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas.

Las herramientas de que se vale la Dra. Dulce María Pérez Aguirre para describir y analizar las pinturas murales es a partir de los estudios iconográficos, pues ubica la obra en cuestión en su contexto histórico, toma en cuenta el repertorio de ideas que flotaban en el ambiente, así como la problemática económica, social y política de cada momento concreto; considera el corpus de imágenes de que José Renau echó mano, lo que pudo haber leído; el espacio disponible en que pintó tomando en cuenta el punto de vista del espectador dotando de dinamismo a sus obras; toma en cuenta bocetos y proyectos del artista para advertir lo que planeó y lo que finalmente ejecutó; explica las razones –o bien conjetura– de por qué tal o cuál obra no se llevó a cabo.

Mención aparte merece las fuentes que nutrieron el trabajo de investigación, estupendamente documentado. Dulze María no escatimó esfuerzos para localizar y consultar archivos tanto gubernamentales como personales dentro y fuera de México (Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros, México; Centro de Documentación de la Memoria Histórica, Salamanca, España; Depósito Fundación Josep Renau, Valencia, España; Archivo de Carlos Renau, Ciudad de México y Archivo de Marta Hoffman, Müncheberg, Alemania, entre otros), así como bibliohemerografía altamente especializada y pertinente para su objeto de estudio. También recurrió a memorias y diarios; realizó entrevistas por lo que creó sus propias fuentes de información, mismas que contrastó entre sí para sacar sus conclusiones personales.

La observación *in situ* de los murales y revisar su estado de conservación, son un plus que Dulze nos regala. Algunos están en malas condiciones o ya no existen, y da las razones de su desaparición y/o deterioro.

Desde luego el núcleo duro de la investigación, Pérez Aguirre lo centra en averiguar pormenores de la obra pictórica realizada por José Renau –con la constante y valiosa participación de su esposa Manuela Ballester y ayuda esporádica de su hijo Ruy– en los muros del Sindicato Mexicano de Electricistas (cubo de la escalera, *Retrato de la Burguesía*, ya mencionado, entre 1939 y 1940; *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, en el vestíbulo, entre 1942 y 1944), el Restaurante Lincoln (ocho paneles de escenas costumbristas y románticas, en 1944), ambos en la Ciudad de México.

Dulze sostiene que la obra muralística más importante que Renau realizó en territorio mexicano, es la que hizo en el centro de entretenimiento Casino de la Selva, en Cuernavaca, Morelos, propiedad del empresario español Manuel Suárez. Entre 1944 y 1945 ejecutó diecisiete pinturas en bóvedas y arquerías para la cantina con temas astrológicos, esotéricos, mitológicos y de cosmogonías. *España hacia América*, entre 1946 y 1951, en que plasmó el origen y evolución de la hispanidad en la península hasta el momento de la conquista de América, mostrando una visión benévola y sin violencia, en claro contraste con lo que pintó el también

muralista Diego Rivera en el Palacio de Cortés en la misma ciudad de Cuernavaca.

Otra hipótesis de la Dra. Dulze María Pérez Aguirre es que las bases que José Renau adquirió en España, desarrolló en México, fueron potenciadas cuando se marchó a la República Democrática Alemana en 1958, para seguir pintando en la ciudad de Halle-Neustadt, mostrando siempre su función pedagógica, experimental, vinculada con problemas sociales, políticos y culturales.

En resumidas cuentas, este libro de Dulze arroja nueva luz sobre artistas españoles exiliados en nuestro país, como es el caso de José Renau; el tema de la libertad de creación artística o no cuando se trata de obras colectivas, bajo la dirección de otra persona, o bien por encargo de mecenas (un poderoso sindicato o bien un rico empresario particular); la colaboración no suficientemente reconocida de su esposa la también artista Manuela Ballester; los claroscuros en la trayectoria de un artista como Renau, la lealtad o no a los ideales comunistas, cuando el artista para alimentar a su familia tuvo que realizar trabajos como diseñador, publicista, portadista, retratista y cartelista cinematográfico.

Dulze gusta de este tipo de temas, en que se siente cómoda. Es una apasionada de los artistas muralistas, pues ha trabajado también a las hermanas estadounidenses Marion y Grace Greenwood, que vinieron a nuestro país.

Es, repito, la indiscutible y máxima experta en José Renau. Ha logrado, con mucho esfuerzo y dedicación, reconstruir su amplio recorrido, visión ideológico-intelectual y artística en España, México y Alemania.

Finalmente, señalar un gran acierto y es de aplaudir la coedición de este libro *La participación de José Renau en el muralismo mexicano (1939-1958)*, entre la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, de donde Dulze María es egresada, y la Universidad Autónoma de Aguascalientes, institución que la acogió en los últimos tres años para realizar una estancia posdoctoral.

Dr. Luciano Ramírez Hurtado
DEPARTAMENTO DE HISTORIA, UAA.

INTRODUCCIÓN

El valenciano José Renau Berenguer fue uno de los artistas españoles más sobresalientes del siglo pasado, conocido principalmente por su labor como cartelista, publicista y pionero en el fotomontaje político español. Nació el 17 de mayo de 1907¹ en Valencia, España, sus padres fueron Matilde Berenguer Cortés y José Renau Montoro, estudió en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y trabajó con el litógrafo José Ortega donde tuvo el primer contacto con los carteles y la ilustración gráfica. A partir de la proclamación de la Segunda República española hasta el desenlace de la Guerra Civil, el quehacer artístico de Renau se desenvolvió en dos ámbitos: el cartel y la publicidad impresa.

Sin embargo, ante el triunfo de los nacionales sobre los republicanos, Renau con su familia se vieron obligados a cruzar la frontera a Francia donde él fue internado en el campo de concentración *Argelès-sur-Mer*. Posteriormente, la familia Renau-Ballester se exilió en México, quienes, al igual que otros artistas, tuvieron que afrontar la nostalgia de establecerse en un país diferente, como bien señaló Arturo Souto Alabarce:

[...] Los pintores españoles [...], descentrados por la guerra y el exilio, se ven a su vez desorientados por [...] el magnetismo de un mundo nuevo (paisaje, hombre, cultura), y nostalgia de un ambiente perdido; [...] las calidades de una tierra y una luz españolas que han quedado fijas [...] en el recuerdo.²

¹ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), José Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 113, fojas. 4, años. 1939, caja. 199.

² SOUTO ALABARCE, Arturo, "Pintura", en *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Fondo de Cultura Económica, SALVAT Editores, 1982, p. 443.

Los españoles republicanos desde los primeros años en México buscaron mantener su identidad colectiva a partir de la nacionalidad, así como de las características políticas e históricas, de modo que buscaron difundir los valores que formaban su identidad.³ Por otra parte, se dedicaron a actividades que les permitió una remuneración económica para subsistir y fundaron academias, estudios de arquitectura y diseño, constructoras, agencias fotográficas, galerías de arte, casas de gráfica y decoración. Estas iniciativas significaron nuevas orientaciones y propuestas dentro de la escena cultural mexicana y contribuyeron a integrar, así como enseñar a los artistas más jóvenes, tanto españoles como mexicanos.⁴

Por otra parte, este grupo de artistas republicanos, junto con los que posteriormente llegaron al estallar la Segunda Guerra Mundial, fue heterogéneo debido a la diferencia de edad, procedencia geográfica, niveles educativos y ambientes artísticos distintos generando dos generaciones.⁵ La primera corresponde a los artistas consolidados con una obra madura, donde México no tuvo una influencia como sucedió con la segunda, que atañe a aquellos jóvenes que concluyeron su formación en el territorio mexicano, de modo que su producción artística

³ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México, El Colegio de México, 2009, p. 114; CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXV, 735, 2009, p. 62.

⁴ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio artístico español en México”, en *Revista Crítica de Cultura. Letra Internacional*, 12, 2009, p. 44.

⁵ Entre los artistas que formaron parte de la primera generación, encontramos: Miguel Prieto, José Renau, Antonio Ballester, Gabriel García Maroto, Antonio Rodríguez Luna, Remedios Varo, Moreno Villa, Cristóbal Ruiz, José Cañas, Carmen Cortés, Alfredo Just, Jesús Martí, Enrique Segarra, Víctor Trapote, entre otros. Los artistas de la segunda generación fueron: Luisa Martín, Benito Messeguer, Marta Palau, Antonio Peláez, José Agut, Julián Martínez Sotos, Pedro Miret, Manuel Tarragona, Puri Yañez, Eugenio Sisto, German Robles, por mencionar algunos. CABAÑAS BRAVO, Migue, “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano”, en *X Jornada del Arte. El Arte Español del Siglo XX. Su Perspectiva la Final del milenio*, Madrid, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigación Científica, 2001, p. 293.

tuvo un aspecto más desarraigado e internacional que la de sus predecesores.⁶

Entre las actividades artísticas que realizaron los artistas republicanos se encontraba la promoción de exposiciones en espacios propios como la Casa de la Cultura Española, el Ateneo Español de México y la Casa Regional Valenciana, así como lugares del país de acogida como en el Bosque de Chapultepec, la Galería Artistas Mexicanos Unidos, el Museo de San Carlos y la Galería Gironella. Las actividades de estos artistas giraron en torno a las exposiciones individuales y colectivas, siendo la primera la *Exposición de artistas españoles* que se presentó en la Casa de la Cultura Española en 1940, donde participaron: Elvira Gascón, Ramón Gaya, Miguel Prieto, José Renau, Antonio Rodríguez Luna, Manuela Ballester, Pablo Almela, Soledad Martínez y Roberto Moreno Villa.⁷

Cabe destacar que se llegaron a dar casos excepcionales donde se dio una participación entre artistas mexicanos y españoles, como fue la exposición celebrada en febrero de 1952 en el Local de la Flor en el Bosque de Chapultepec, la cual se llevó a cabo como una reacción contra la Bienal Hispanoamericana que se iba a celebrar en Madrid. Los artistas que colaboraron en esta exhibición encontramos: Miguel Prieto, Rufino Tamayo, José Renau, Antonio Rodríguez Luna, David Alfaro Siqueiros, José Chávez Morado, Olga Costa, Nicolás Moreno, Manuela Ballester, Vicente Rojo, Pablo O'Higgins, German Horacio, Giménez Botey, María Luisa Martín, Antonio Ramírez, Diego Rivera, Salvador Elizondo, Manuel Echaury, José Bardasano, Jorge Rodríguez, Leopoldo Méndez, Guillermo Meza, Luis Nishizawa, José Manuel Villa y Manuel Acuña.⁸ Con esta presentación se buscó, de acuerdo con Moreno Villa, revelar “a los mexicanos y a los españoles que se pueden tratar fraternalmente en los terrenos del

⁶ CABAÑAS BRAVO, “Los artistas españoles...”, p. 61.

⁷ GARCÍA, Manuel, “El exilio artístico español 1936-1945”, en *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, España, Caja Madrid. Fundación, 1999, pp. 74-75.

⁸ MORENO VILLA, J., “La exposición de mexicanos y españoles”, *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, Distrito Federal, 2 de marzo de 1952.

arte sin que los unos vayan a quitar a los otros ocasión de generar centavos o de crear cosas admirables”.⁹

Las primeras colaboraciones que se dieron entre los artistas españoles y mexicanos fueron en 1939 por intervención de David Alfaro Siqueiros, quien editó el 18 de mayo el primer y único número de la revista *Los Lobos*. En ese mismo año, el muralista formó el Equipo Internacional de Artes Plásticas para pintar el mural *Retrato de la Burguesía* en el cubo de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas. Estas actividades fueron una oportunidad para promover la colaboración entre éstos, algo que no sucedió de forma frecuente debido a que la mayoría de los exiliados no se involucraron en la discusión de las tendencias artísticas y sociales de México, dedicándose a la pintura de caballete y a la ilustración.¹⁰

Entre los artistas españoles que formaron parte del Equipo Internacional de Artes Plásticas encontramos a José Renau, quien dio aportaciones significativas al muralismo mexicano y fue su primera intervención en esta corriente artística. De modo que el presente estudio plantea un análisis iconológico desde la óptica de la historia social del arte de la obra muralística del valenciano durante su exilio en México, el cual continuó en 1958 en la República Democrática Alemana. No obstante, parte de la presente investigación se ha publicado en capítulos de libros y artículos, pero la diferencia entre estas publicaciones y el actual texto radica en que no nos centraremos únicamente en una pintura en específico, sino en toda la producción mural de Renau. Es decir, abordamos las obras más importantes y conocidas como aquellas que no se llegaron a concretar, así como las efímeras o consideradas menores.

⁹ MORENO VILLA, “La exposición de mexicanos...”.

¹⁰ HURLBURT, Laurance, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986, p. 8; ARTEAGA, Agustín, “Siqueiros, Maestro de las formas”, en Raquel TIBOL (Coordinadora), *Los Murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Americano Arte Editores, Landucci Editores, 1998, p. 35; CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio en el arte español...”, p. 300.

En este sentido, el análisis de la obra mural de Renau durante su exilio en México se realizó desde un enfoque social que nos permitió advertir quién lo contrató, al público al que iban dirigidas las pinturas, el mensaje que buscaban transmitir, cómo fueron recibidos por la sociedad, las aportaciones que dieron al muralismo mexicano, los problemas que se suscitaron en el transcurso de la elaboración de los proyectos murales, entre otros elementos que nos permitieron conocer el desarrollo de la primera etapa de Renau como muralista que posteriormente consolidó en la República Democrática Alemana.

Al mismo tiempo nos interesamos por conocer los antecedentes previos al exilio de Renau y su familia en México, sino también las actividades artísticas y culturales que desarrolló como Director General de Bellas Artes durante la Guerra Civil. Asimismo, se abordaron las relaciones culturales entre México y España durante el conflicto bélico para acercarnos a las conexiones que llegaron a generar entre españoles y mexicano. Sin embargo, en el presente trabajo no se profundiza en las redes de los artistas e intelectuales que se fueron realizando durante el período belicoso y el exilio en tierra mexicana, debido a que nos alejaría del interés de nuestra investigación.

Para cumplir con lo propuesto en el presente estudio se consultaron las siguientes bibliotecas en México: la Sala de Arte Pública Siqueiros; del Ateneo Español de México; del Colegio de México “Daniel Cossío Villegas”; del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México “Justo Fernández”; del Instituto de Investigaciones Históricas de Universidad Nacional Autónoma de México “Rafael García Granados” y la Mediateca del Centro Cultural Español en México. Los archivos que se revisaron fueron: Archivo General de la Nación; el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

Las entrevistas que se realizaron en la Ciudad de México fue a Carlos Renau y Felipe Sánchez, quienes nos proporcionaron información valiosa para realizar el presente estudio, además se visitó el Sindicato Mexicano

de Electricistas y el Restaurante Lincoln, inmuebles que resguardan los murales de Renau para hacer un registro fotográfico y conocer el estado de conservación. Solamente no se logró tener acceso a la obra de *España hacia América* localizado en el actual Papalote Museo del Niño en Cuernavaca, debido a que se prohíbe tomar fotografías y con la pandemia del COVID-19 las instalaciones se mantienen cerradas.

El presente estudio también nos llevó a consultar en España el Centro de Documentación de la Memoria Histórica, el Archivo General de la Administración y el Depósito Fundación Josep Renau Biblioteca del IVAM, así como las hemerotecas y bibliotecas de la Fundación Pablo Iglesias, la Nacional de España y del Reina Sofía. Asimismo, se entrevistó a la ex alumna de José Renau durante el período que vivió en la República Democrática Alemana, Marta Hofmann en el poblado de Müncheberg en Alemania, quien nos proporcionó documentos y la entrevista que Manfred Schmidt realizó a Renau en la década de 1970.

La información recolectada en México y España nos permitió desarrollar la investigación en dos espacios que corresponden a las siguientes temporalidades: la primera atañe a la Segunda República española (1931-1939), período en el que José Renau era un artista consolidado y tuvo contacto con el muralista David Alfaro Siqueiros, para después cruzar la frontera a Francia al entrar los nacionales a Barcelona y exiliarse con su familia en el territorio mexicano. La segunda época incumbe al exilio en México entre 1939 y 1958, donde inició una nueva etapa como muralista, experiencia que posteriormente desarrolló en la República Democrática Alemana.

CAPÍTULO I

LAS RELACIONES ARTÍSTICO-CULTURALES ENTRE MÉXICO Y LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA

LA RELACIÓN ENTRE MÉXICO Y LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA: LAS MISIONES CULTURALES Y PEDAGÓGICAS

“E N la noche del martes 14 de abril de 1931, desde los balcones del Ministerio de Gobernación era proclamada en Madrid la Segunda República Española”.¹ Durante los primeros dos años de vida republicana, los gobiernos de la coalición republicano-socialista emprendieron una serie de reformas políticas que afectaron en gran medida al ejército, al sector agrario y a la Iglesia,² provocando la separación entre esta última y el Estado. Esto generó una serie de problemas de orden público, múltiples protestas, insurrecciones campesinas y el primer intento de un golpe militar contra la República.³

La llegada de la Segunda República significó un nuevo período de cambios legislativos, sociales, políticos y culturales. Entre las obligaciones

¹ FERRERY, Álvaro, “La Segunda República. A) El Bienio (1931-1933)”, en Francisco Javier PAREDES ALONSO (Coordinador), *Historia Contemporánea de España (1808-1939)*, España, Editorial Ariel, 1996, p. 515.

² En México durante el gobierno de Plutarco Elías Calles se suprimió la participación de la Iglesia Católica en la formación de los jóvenes mexicanos, es decir, se prohibió que las instituciones religiosas intervinieran en la educación, se penalizaron las manifestaciones públicas del culto católico y se exigió la subordinación de la Iglesia al Estado. Estas restricciones dieron origen a la guerra cristera que duró tres años, provocando una división en la población mexicana e incrementando la enemistad contra las escuelas y los profesores rurales partidarios del Estado laico. Cabe mencionar que durante el período presidencial de Lázaro Cárdenas se estipuló en el artículo tercero constitucional una educación socialista, la cual se había proyectado desde el Callismo y el Maximato. Los gobiernos posrevolucionarios llevaron a cabo una serie de reformas no solamente en lo referente a la Iglesia, sino también en el tema agrario. FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus historia, Secretaría de Cultura, Michoacán, 2005, p. 350.

³ CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Historia de España del siglo XX*, España, Ariel Historia, Editor Digital Titivillus, 2009, p. 105.

del nuevo gobierno se encontraba garantizar el acceso a la cultura y la educación, lo cual quedó plasmado en el artículo 48 de la Constitución de 1931: “El servicio de la cultura es atribución esencial del Estado, y lo prestará mediante instituciones enlazadas por el sistema de la escuela unificada”.⁴ Es decir, la experiencia cultural española estuvo ligada a la educación, ya que desde un inicio se consideró que era necesario un cambio en ésta, debido a que la Iglesia tenía el monopolio y fue necesario fortalecer la oferta educativa del Estado, pero no solamente en lo ideológico y pedagógico, sino también ampliando su cobertura.⁵ En este sentido, se buscó construir un sistema para formar parte de los nuevos ciudadanos españoles a través de la educación pública en todos los niveles, la alfabetización en las regiones aisladas y la producción artística.⁶

Para lograr lo propuesto se estableció el Patronato de las misiones pedagógicas diseñadas por Manuel Cossío que fueron una obra colectiva conformada por pedagogos y realizada por artistas, maestros, inspectores de enseñanza, universitarios, profesores, académicos y políticos. Las actividades de las misiones se centraron en tres elementos: 1) la cultura general que se desarrolló a través de la creación de servicios de bibliotecas; museos del pueblo; servicio de cine y proyecciones fijas; coro y teatro del pueblo; servicio de música. 2) La orientación pedagógica a los profesores que consistió en realizar visitas a las escuelas rurales con la finalidad de conocer sus necesidades e impartir lecciones prácticas, cursos y realizar excursiones educativas que otorgaran mayores recursos teóricos y metodológicos a los docentes. 3) La educación ciudadana por medio de conferencias y reuniones públicas en las cuales se debatía sobre la democracia, el sufragio universal, la estructura del Estado entre otros temas.⁷

⁴ MARTÍNEZ RUS, Ana, *La política del libro sobre la Segunda República: socialización de la lectura*, tesis doctoral en Historia, España, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2001, p. 17.

⁵ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México, El Colegio de México, 2009, p. 50.

⁶ SERRANO MIGALLÓN, *La inteligencia peregrina...*, p. 49.

⁷ LÓPEZ COBO, Azucena, “Por caminos de piedras, charcos y olvido. Repertorio de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República española”, en *Pandora: revue d'études hispaniques*, 7, 2007, pp. 83, 88-89.

Por otra parte, el gobierno republicano mandó comisionados a la Unión Soviética y a México con la finalidad de estudiar los procedimientos de enseñanza para aplicarlos al sistema educativo español.⁸ En este sentido, los pedagogos españoles observaron que los soviéticos intentaron llevar a cabo una revolución cultural casi inmediatamente después de realizar la revolución política por medio del teatro, asociaciones deportivas, periódicos, emisiones de radio, escuelas y sindicatos que tenían como objetivo transmitir los nuevos valores socialistas.⁹ Al mismo tiempo, prestaron atención al México posrevolucionario, así que el primer ministro de Educación de la República, Marcelino Domínguez, en septiembre de 1931 mandó un emisario anónimo al territorio mexicano con el fin de estudiar los proyectos culturales. Éste en su informe señaló que se contaba con un método para incorporar al indígena a la cultura, el cual se podría aplicar en los sectores de Marruecos y a las comunidades rurales de España, principalmente a las poblaciones no castellanas de Galicia y del País Vasco.¹⁰

Los proyectos culturales más importantes que se desarrollaron en México y España fueron las misiones culturales y pedagógicas respectivamente, las cuales estuvieron inspiradas en los misioneros que viajaron a los lugares más apartados de la Nueva España para evangelizar a los indígenas, pero ahora la comisión era erradicar el analfabetismo a través de la cultura y la educación. No obstante, los métodos que utilizaron ambos países se desarrollaron de forma distinta. En el caso de la Segunda República Española se dio a través de lecturas de poemas clásicos y contemporáneos; bibliotecas ambulantes para despertar el interés por la lectura; el cine permitió conocer cómo era la vida en España y en el

⁸ HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, España, Editorial Crítica Constante, 2003, p. 63.

⁹ Los límites del arte y la cultura estaban enfocados en escenificar la utopía estalinista, los cuales se fijaron en una realidad idealizada del socialista y de las grandes hazañas para la construcción del socialismo, además era Stalin quien determinaba los contenidos temáticos. OVERY, Richard, *Dictadores. La Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin*, España, Fábulas Tusquets Editores, 2012, p. 413.

¹⁰ HOLGUÍN, *República de Ciudadanos...*, p. 66.

extranjero, además de enseñar sobre higiene y tecnología; las obras de teatro y los grupos corales como instrumentos didácticos para la reforma social y finalmente, los museos ambulantes donde se presentaron reproducciones de las obras pictóricas de los artistas españoles más importantes.¹¹

En el caso de México, las misiones culturales durante el obregonismo buscaron la fundación de escuelas rurales para extender la educación básica en el país, cuyo objetivo era la alfabetización de los sectores indígenas y campesinos, así como promover el civismo y el patriotismo en los lugares más recónditos del territorio mexicano.¹² Para el gobierno de Plutarco Elías Calles y el período del Maximato éstas buscaron integrar también a los obreros a ese proyecto nacional a través de actividades prácticas por medio de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las Escuelas de Escultura y Talla Directa, así como los Centros Populares de Enseñanza Artística Rural.

Las misiones culturales en México y las pedagógicas en España tenían un objetivo en común, combatir el analfabetismo e integrar al sector rural a los ideales posrevolucionario o bien republicanos, permitiendo a ambos países reafirmar y legitimar el nuevo gobierno. Cabe mencionar que también llegaron a tener estos proyectos sus limitaciones, puesto que no lograron erradicar el analfabetismo como lo habían planteado, ya que, en el caso de la República solamente se establecían en los pueblos por un tiempo y después se marchaban con las bibliotecas, teatros, cines y museos provocando resultados limitados. En el caso mexicano, esto se debió a que el territorio era demasiado extenso como para que llegaran a cada rincón los maestros rurales. Sin embargo, en este país se continuaron desarrollando estos programas culturales durante toda la primera mitad del siglo XX y siguen vigentes

¹¹ HOLGUÍN, *República de Ciudadanos...*, pp. 68-69.

¹² FLORES FLORES, Oscar, "De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos (1920-1935)", en Ligia FERNÁNDEZ FLORES (Coordinadora), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 112; FLORESCANO, *Imágenes de la patria...* p. 304.

hasta la actualidad. En el caso de España estos fueron suspendidos con el ascenso de Francisco Franco, ya que la visión cultural que el nuevo régimen tenía contrastaba con la de los republicanos.

EL ARTE Y LA CULTURA DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y LA PARTICIPACIÓN DE MÉXICO

En las elecciones de febrero de 1936 salió triunfante la coalición del Frente Popular, de modo que Manuel Azaña y los republicanos de izquierda volvieron al gobierno en medio de un clima de creciente polarización y de violencia política, que llevó a los sectores conservadores derrotados en las urnas a apoyar el golpe de Estado el 17 de julio, dirigido por el general José Sanjurjo que murió en un accidente aéreo cuando iba a hacerse cargo del levantamiento, quedando en su lugar el general Francisco Franco, que acabaría por convertirse en la cabeza del bando nacionalista.

El ejército y las fuerzas de seguridad impidieron el triunfo inmediato de la rebelión militar, lo que dio lugar a la Guerra Civil. Este acontecimiento pareció favorecer a los republicanos, ya que, al conservar los grandes centros urbanos de Madrid, Valencia y Barcelona en su poder mantuvieron el control de la industria y las aéreas más desarrolladas del país. El conflicto español se internacionalizó rápidamente cuando los nacionales pidieron y recibieron aviones de Adolfo Hitler y Benito Mussolini para transportar sus tropas de la Legión Extranjera y el Ejército de África desde el estrecho de Gibraltar hasta España, el cual estaba patrullado por los buques de guerra de la Marina republicana para evitar que Franco cruzara.¹³

Los republicanos buscaron apoyo internacional con Francia y Gran Bretaña, pero ambas potencias impulsaron el Tratado de No Intervención

¹³ GRAHAM, Helen, *Breve historia de la Guerra Civil*, España, Espasa Libros, 2013, p. 45; JACKSON, Gabriel, *La República Española y la Guerra Civil*, España, Editorial Planeta, 2015, p. 266.

que prohibió a los gobiernos europeos que firmaron, con la excepción de Suiza, enviar material bélico a España. En la práctica este acuerdo no funcionó, ya que Italia y Alemania brindaron ayuda militar y combatientes a los nacionales, de modo que el Tratado solamente actuó en contra de la República. El gobierno republicano, por su parte, contó con la asistencia de la Unión Soviética¹⁴ que envió armamento y asesores militares que fueron pagados con las reservas de oro del país.¹⁵

No obstante, la Unión Soviética no fue el único país que brindó ayuda a la República, pues México envió fusiles y víveres aceptando como pago las pesetas españolas y rechazando el Tratado de No Intervención, ya que lo consideró una ventaja para los nacionales. El presidente mexicano en turno, Lázaro Cárdenas, no creía que fuera una política apropiada el mostrarse neutral entre el gobierno legítimo y el golpe militar que llevó a la Guerra Civil.¹⁶ De modo que la administración cardenista se mostró abiertamente en favor de los republicanos como quedó claro en su informe del 1º de septiembre de 1936, en el cual anunció que México había vendido armas a la República española. Sin embargo, el papel de este país no solamente se ciñó al envío de pertrechos de guerra, sino que intervino como agente de compras con otros países.¹⁷

Cabe mencionar que también llegaron voluntarios de varios países para integrarse a las Brigadas Internacionales,¹⁸ tanto a favor de los nacionales como de los republicanos. En el caso de estos últimos contaron

¹⁴ Desde 1931 España y la Unión Soviética no intercambiaron embajadores, aunque casi lo hicieron en 1933 pero no fue posible hasta la victoria del Frente Popular cuando Marcel Rosenberg llegó a Madrid como primer embajador soviético de la República. Los soviéticos no tenían ningún interés económico o estratégico con España, pero vieron en este país como el único de Europa cuyas condiciones se parecían más a las de Rusia. JACKSON, *La República Española...*, pp. 276-277.

¹⁵ GRAHAM, *Breve historia...*, pp. 61 y 67.

¹⁶ JACKSON, *La República Española...*, p. 278.

¹⁷ MATESANZ, José Antonio, "De Cárdenas a López Portillo: México ante la República Española, 1936-1977", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 8, 1980, pp. 185 y 187.

¹⁸ Al comenzar la Guerra Civil se integraron voluntarios extranjeros para combatir con los republicanos, pero la mayoría de ellos acabaron por agruparse en unidades pequeñas que desaparecieron rápidamente y posteriormente, se fueron creando las Brigadas Internacionales. Es decir, para luchar contra los nacionales, la República se vio obligada a sostener una guerra sin

con la participación de mexicanos entre los que se encontraba Aníbal Gobucio que tenía grado de teniente coronel y se distinguió como artillero en la defensa inicial de Madrid; Juan B. Gómez que obtuvo el grado de coronel y durante los primeros meses de la guerra mandó el 20 Batallón Internacional y fue Jefe de la 15 Brigada; Roberto García con el grado de mayor y Jefe del Estado Mayor de la 46 Brigada.¹⁹ Además, México durante el conflicto bélico acogió a un gran número de exiliados, siendo en 1937 la primera migración española al país con la llegada de los infantes que se internaron en la Escuela España-México en Morelia, capital del estado de Michoacán.

La colaboración de México con los republicanos no fue únicamente enviando armamento o voluntarios para formar parte de las brigadas internacionales, sino también a través del arte. En este sentido, una delegación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), encabezada por José Mancisido, participaron en el II Congreso de Escritores Antifascistas y llegaron a Madrid el 3 de septiembre de 1937, siendo recibidos por José Miaja.²⁰ Entre los propósitos de la LEAR en España se encontraba el de “organizar una exposición de arte antifascista mejicana [sic] y una serie de conferencias mediante las cuales se daría a conocer al pueblo madrileño los esfuerzos del Gobierno y de las organizaciones antifascistas de [México] y en favor del pueblo español”.²¹

disponer de un ejército, así que el primer intento fue el Ejército Popular que formó Largo Caballero en septiembre de 1936, el cual estuvo estructurado en brigadas mixtas, batallones y compañías. No obstante, también llegaron fuerzas extranjeras para combatir a favor de Francisco Franco. CARDONA, Gabriel, “Las brigadas internacionales y el Ejército Popular”, en Manuel Requena GALLEGO (Coordinador), *La Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 71 y 74.

¹⁹ Expediente 13.1.143, “Memorandum al Señor Presidente de la República, Gral. Lázaro Cárdenas”, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

²⁰ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, en *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, 14, 2010, p. 65; “La Delegación de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios llegó ayer a Madrid”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, Madrid, 4 de septiembre de 1937.

²¹ “La Delegación de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios llegó ayer a Madrid”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, Madrid, 4 de septiembre de 1937.

Entre las exposiciones que se presentaron encontramos *Cien años de arte revolucionario* en Madrid y *Cien años de grabados políticos en México* en Valencia. Esta última ciudad fue la nueva sede del gobierno republicano y ahí José Renau, en su calidad de Director General de Bellas Artes, recibió la comitiva mexicana en la que se encontraba el diplomático y pintor Fernando Gamboa.²²

La exposición *Cien años de Arte Revolucionario Mejicano* se inauguró el 15 de septiembre de 1937 en la sala de la Asociación Española de Amigos de México en la cual se reunieron litografías, pinturas y grabados originales de artistas mexicanos como Guadalupe Posada, Luis Arenal, Everardo Ramírez y Leopoldo Méndez por mencionar algunos. Las obras que se presentaron reflejaban la realidad de la vida y las luchas del pueblo mexicano, así como los problemas internacionales y se exhibieron algunos murales de centros escolares y obreros. Al mismo tiempo, se organizaron conferencias impartidas por escritores y artistas de la Delegación en colaboración con los intelectuales antifascistas españoles. Entre las ponencias que se presentaron encontramos la de Juan de la Cabada sobre la lucha contra el fascismo en México; se presentó un concierto bajo la dirección del compositor Silvestre Revueltas; María Teresa León cantó unas impresiones de México y se contó con la asistencia de los poetas Langston Hughes, Octavio Paz, María Luisa Vera y Carlos Gutiérrez Cruz entre otros.²³

La revista *Nueva Cultura* en su número de agosto-octubre de 1937 estuvo dedicada al pueblo mexicano y escribieron Juan Marinello, Octavio Paz, José Mancisidor y Julio Álvarez del Vayo. Además se ilustró con imágenes de los murales *Peón herido* y *Mercado* de Diego Rivera localizados en la Secretaría de Educación Pública; *La trinchera* y *Soldaderas* de José Clemente Orozco que se encuentran en la Escuela Nacional

²² RENAU, Carlos, *Josep Renau. Carteles de cine*, México, Lozano Hermanos, 2014, p. 27.

²³ *El Socialista. Órgano del Partido Socialista Obrero*, Madrid, 15 de septiembre de 1937, p. 2; “La exposición de artes plásticas mejicanas”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 12 de septiembre de 1937, p. 9; “Una Exposición interesante. ‘Cien años de Arte Revolucionario Mejicano’”, *Crónica*, Madrid, 3 de octubre de 1937.

Preparatoria; un detalle del mural de Julio Castellano en la Escuela Primaria de Coyoacán; los bocetos de los murales de Pablo O'Higgins para el Mercado Abelarado L. Rodríguez, los bosquejos de Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Fernando Gamboa y Pablo O'Higgins para los talleres gráficos *La Nación*, así como los grabados de Chávez Morado.²⁴

El intercambio artístico y cultural que se generó entre los mexicanos y españoles durante el conflicto bélico también permitió que se trasladaran a México carteles y fotomontajes de José Renau, a través de David Alfaro Siqueiros y la LEAR que se publicaron en las revistas *Futuro*, *Lux*, *Revista de los Trabajadores* y *Documental*. Éstos también se presentaron en la exposición montada por Fernando Gamboa y José Chávez Morado en el vestíbulo del Pabellón de Bellas Artes en febrero de 1938 en apoyo a la República española. De este modo, la obra de Renau se comenzó a dar a conocer en el territorio mexicano, antes de su llegada al país como exiliado político.²⁵

Para 1938, Renau ya era un artista consolidado y reconocido por su trabajo gráfico que se caracterizó por un enfoque social y político, llevándolo a una constante búsqueda de las renovaciones técnicas y estéticas relacionadas con la función social que fue la base de su producción artística.²⁶ En este sentido, el cartel de propaganda durante este período del conflicto bélico tuvo una producción formidable como instrumento de difusión ideológica y acción urbana de contenido político, en favor de la defensa del pueblo y la patria frente a un agresor.²⁷ La gramática de los textos de los carteles se desarrolló en dos estilos:

Por una parte a la fraseología política que se acuña ante las elecciones de febrero de 1936 en que se produjo la definitiva superación de la dialéctica

²⁴ *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, Valencia, agosto-octubre, 1937.

²⁵ RENAÚ, Josep Renau..., p. 27.

²⁶ FERRÉ, Facundo Tomás, *Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Delegación Municipal de Cultura, 1986, p. 27.

²⁷ EGUIZÁBAL, Raúl, *El cartel en España*, España, Ediciones Cátedra, 2014, p. 159; TOMÁS, Facundo, "Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas", en *Olivar: revista de literatura y cultura española*, Argentina, año 7, 8, 2006, p. 64.

de las formas de gobierno (*República-Monarquía*) característica de la II República y su sustitución por la dialéctica ideológica (*Marxismo-Fascismo*) o de la lucha de clases (*Proletario-Burgués*). Por otra, a la dinámica interna que la propia Guerra Civil iba generando a través de las necesidades que la contienda planteaba: desde el madrileño *No pasarán* de noviembre del 36 a la lucha contra los bulos o el aumento de la producción. Y a una progresiva uniformización del lenguaje político en una sola dirección.²⁸

Los carteles no fueron el único medio de propaganda que utilizaron los republicanos durante la Guerra Civil, sino que también se apoyaron en los periódicos murales que difundieron las noticias que llegaban de los frentes.²⁹ El 10 de mayo de 1938 la agrupación *Cultura Popular* convocó al primer Concurso-Exposición³⁰ de periódicos murales “donde se ve el trabajo cultural y cómo se va capacitando nuestro pueblo antifascista”.³¹ Los periódicos murales que participaron en el certamen se expusieron en el local de la Asociación Española de Amigos de México y al mismo tiempo se disertaron poemas, impartieron conferencias y charlas a cargo de José Serrano Batanero, María Teresa León, Alcázar Fernández y Rafael Alberti por mencionar algunos, así como la presentación de la banda de la séptima división.³²

²⁸ DE BUSTOS, Eugenio, “Prólogo”, en *Exposición de carteles de la Guerra Civil Española*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1980, p. 6.

²⁹ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “Los murales efímeros de la Guerra Civil Española”, en *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana*, en *América*, 12, 2007, p. 99.

³⁰ En el acto de clausura del Concurso-Exposición se premiaron “los mejores reportajes con 100, 90 y 60 pesetas, y lotes de libros a los tres mejores reportajes que se hayan publicado o se publiquen en la Prensa de Madrid”. Entre las intervenciones culturales encontramos el recital de poesía de Agustina Jiménez y Francisco Burgos Lecea, la obra teatral *El vengador* del Grupo Maisky de la Sección Oeste de los A.U.S Guerrillas del Teatro, la presentación de las películas *Gráficos de la Juventud* y *¡A las armas!*, así como la intervención de la banda del Servicio de Tren del Ejército, dirigida por José González Liñan. “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 11 de junio de 1938, p. 6.

³¹ “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 2 de junio de 1938, p. 7.

³² “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 10 de mayo de 1938, p. 4; “Exposición de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid,

Los telones fueron otro medio de propaganda que implementaron los republicanos, pero éstos únicamente se emplearon en ocasiones especiales y se colocaban en espacios cerrados y eran de grandes dimensiones. Por ejemplo, en el mitin que se celebró en el Monumental Cinema a favor de la defensa de Madrid, organizado por el Partido Comunista Español, se observa al fondo el rostro de Stalin.³³ También se emplearon los murales que se pintaban en tableros trasportables y en los vagones de trenes con temáticas contra el fascismo que fueron decorados por artistas del Sindicato de Dibujantes Profesionales.³⁴

En 1936 en el periódico ABC de Madrid podemos observar las fotografías de unos vagones de trenes donde se leen las siguientes frases: “Y con la cruz querían dominar al pueblo” con la imagen de un sacerdote obeso con una cartuchera y un arma que dispara cruces, mientras un fraile sentado sosteniendo una cruz gigante y un rifle; “Por la revolución ¡¡¡Luchad!!!” acompañada por cuatro milicianos que probablemente son obreros ya que usan overol, camisas con las mangas arremangadas y cascos; “Por la revolución ¡¡¡Trabajad!!!” ilustrada por tres hombres con overol y camisa mientras sostienen en lo alto un martillo; “Todos contra el fascismo” que mostraba a tres individuos con los puños de la mano izquierda levantada en alto.³⁵

Por otra parte, los proyectos culturales desarrollados durante la Guerra Civil se pusieron en práctica tres tipos de medidas por parte del ministro de Instrucción Pública, Jesús Hernández. La primera consistió en las brigadas volantes para combatir el analfabetismo en la retaguardia, cuyo objetivo consistió en enseñar a leer y escribir a los analfabetos del campo e iniciarlos en los rudimentos de la cultura. Estos grupos se conformaron por elementos de organizaciones juveniles a quienes se les

28 de mayo de 1938, p. 7; “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 21 de mayo de 1938, p. 5; “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 28 de mayo de 1938, p. 6.

³³ *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, Madrid, 24 de octubre de 1936.

³⁴ *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, Madrid, 26 de agosto de 1936.

³⁵ *ABC. Diario Republicano del Pueblo*, Madrid, 26 de agosto de 1936.

proporcionaron los materiales y elementos necesarios para cumplir su misión, además de una gratificación de 250 pesetas mensuales. La segunda consistió en la creación, dentro del Consejo Nacional de Educación Física y Deportes, de una sección especial destinada a fomentar el deporte aéreo, los vuelos sin motor y el paracaidismo. La tercera, residió en prevenir el cumplimiento en Valencia, Madrid y Barcelona de cursos semestrales de preparación intensiva en materia de cultura general, con la finalidad de preparar a los alumnos matriculados para su posible ingreso en escuelas militares.³⁶

Cabe destacar que las actividades artístico-culturales desarrolladas por el gobierno de la Segunda República se vieron truncadas con su derrota en 1939 y tuvieron que buscar asilo político en otros países, siendo México uno de los que abrió sus puertas a un gran número de exiliados republicanos. El financiamiento para el traslado de los españoles al territorio mexicano se dio a través de tres instituciones principalmente: el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles, el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles y la Junta de Auxilio a los Refugiados Españoles. Su recepción fue, sin embargo, en última instancia una decisión política y humanitaria del presidente Lázaro Cárdenas.

No obstante, algunos de los españoles que llegaron a México en 1939 como exiliados políticos tuvieron, previamente, contacto con artistas e intelectuales mexicano a través de las diversas actividades que realizaron en conjunto con los integrantes de la LEAR y con aquellos que formaron parte de las brigadas internacionales. Estas colaboraciones generaron vínculos como fue el caso de David Alfaro Siqueiros y José Renau, cuyo primer contacto que tuvieron fue en 1937 y compartieron intereses artísticos en común como el uso de materiales industriales, tecnológicos, así como teóricos y estéticos como veremos en el siguiente capítulo.

³⁶ “Brigadas volantes contra el analfabetismo en la retaguardia”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, Madrid, 21 de septiembre de 1937, p. 7.

CAPÍTULO II

LA PARTICIPACIÓN DE JOSÉ RENAÚ Y DAVID ALFARO SIQUEIROS EN LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA Y DURANTE LA GUERRA CIVIL

JOSÉ RENAÚ DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA (1931-1936)

LA llegada de la Segunda República española provocó una agitación en la vida cultural y al mismo tiempo, una intervención directa de los partidos políticos de izquierda en ésta. Esto provocó la creación de organizaciones de frentes, intelectuales y asociaciones antifascistas que con el ascenso de los regímenes totalitaristas y fascistas en Europa se fueron intensificando.¹ En este sentido los artistas se comprometieron a través de la militancia y la producción artística en apoyo a la República como lo hizo José Renau, quien, a principios de 1931 se enlistó al Partido Comunista de España correspondiente a la sección de Valencia, la cual para ese momento no eran tan numerosa y se conformaba principalmente por intelectuales, artesanos y estudiantes.² El conocimiento marxista de Renau le permitió acceder al partido y desde un inicio ocupar un puesto en el mismo, al respecto el artista señaló:

[...] Llegué muy de prisa y puntual, y una voz joven me llamó por mi nombre, al lado mismo mío, sin que yo pudiera discernir el rostro de mi interlocutor. “Queda relevado del examen de marxismo, ya sabe bastante. Desde ahora eres miembro del Partido Comunista de España y secretario de organización del comité local de Valencia [...]”. Al día siguiente [...] me hice cargo de mi nueva responsabilidad.³

¹ BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, “El arte durante la República”, en Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (Coordinador), *La República y la Cultura: Paz, guerra y exilio*, España, Ediciones Istmo, 2009, p. 111.

² BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputación de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, p. 147.

³ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 147-148.

Así comenzó Renau como militante en el Partido Comunista de España hasta el día de su muerte, y ligado a éste, estaba su actividad artística. La militancia comunista de Renau le permitió tener contacto con el extranjero, lo que le permitió fundar en Valencia, a finales de 1932, la Unión de Escritores y Artistas Proletarios que era una sección española de la *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires* y que pretendió agrupar a los intelectuales y artistas que estaban contra la guerra y a favor del proletariado, así como de la Unión Soviética.⁴

Entre los años de 1932 y 1936 Renau participó en huelgas, realizó fotomontajes e ilustraciones de carácter crítico en revistas y publicaciones de posturas comunistas, frentepopulistas y anarquistas. Durante este período Renau estuvo influenciado por el constructivismo soviético y por los fotomontajes políticos de John Heartfield,⁵ vinculando la gráfica a las nuevas corrientes artísticas al incorporar color a los carteles que en su mayoría eran en blanco y negro.⁶

En esta época Renau colaboró en la revista *Orto* editada por Marín Civera Martínez, que tuvo una relevancia significativa en el socialismo y el realismo valenciano, cuyo primer número salió en marzo de 1932 y tanto la portada como el diseño gráfico estuvieron a cargo de Renau,

⁴ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 157.

⁵ El arte de Heartfield fue de una acción política, sus fotomontajes contenían textos y fueron considerados revolucionarios, así como contrarios a su mercantilización, debido a que trataban de romper las barreras y los conceptos tradicionales de la historia del arte. Entre los fotomontajes más importantes encontramos: *Traga oro y habla hojalata*; *Goering el Verdugo del Tercer Reich*; *Los Cristianos Alemanes*; *Noche de los Cuchillos Largos*; *Donde este Sembrador recorre los campos, cosecha hambre, guerra y fuego*; *La cruz gamada como arma de muerte*, por mencionar algunos. MAYOR FERRÁNDIZ MAYOR, Teresa Ma., “John Heartfield, un artista antinazi”, en *Revista Claseshitoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 190, 2011, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3624999> [consultada el 24 de agosto de 2017], p. 5.

⁶ CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Grandes genios del arte de la comunitat de Valencia. José Renau*, España, Aneto Publicaciones, Gas Natural Fenosa, 2011, p. 11; FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Jaime BRIHUEGA, Teresa LASCASAS y Norberto PIQUERAS (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 42.

además fue donde publicó sus tres primeros fotomontajes políticos.⁷ Posteriormente colaboró en *Estudios* dirigida por José Juan Pastor, revista de carácter erótico-instructivo donde publicó una serie de fotomontajes de contenido de agitación y propaganda como *La religión e Instrumento del capitalismo* que formaron parte de la etapa clásica y ortodoxa del artista. Consecuentemente introdujo por vez primera color en ellos y comenzó a agruparlos en series temáticas y agregó textos auxiliares,⁸ como fue el caso de: *Los Diez Mandamientos*; *Las cuatro estaciones*; *Hombres grandes y hombres funestos de la historia*; *El amor humano* y *La lucha por la vida*, que realizó entre 1934 y 1936.⁹

Las revistas *Orto* y *Estudios* contribuyeron a la difusión y divulgación de las nuevas tendencias estéticas del diseño, la geometría y el fotomontaje.¹⁰ No obstante, los trabajos que comenzó a realizar Renau en estas publicaciones se caracterizaron por los siguientes tres puntos:

[El primero es] el carácter referencial de serie, el proyectar las obras no como unidad plástica autoexpresivas, sino como parte constituyentes de un discurso mayor; [el segundo es] la incorporación de textos auxiliares, que se volverán fundamentales como soporte de la imagen o acentuarán su valor didáctico, y [el tercero es] el color, un color que se aplica sobre el fotomontaje para valorar superficies o enaltecer formas, pero que sólo en una segunda fase adquiere cualidades descriptivas o naturales.¹¹

⁷ La revista *Orto* corresponde al primer período de Renau como fotomontador político, en la cual se puede advertir la influencia de la teoría del montaje soviética de Vsévolod Pudovkin, el grafismo constructivista y un poco del dadaísmo. De agosto a septiembre de 1933, corresponde a una segunda fase donde predomina la influencia de John Heartfield. FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 43.

⁸ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 43.

⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 165.

¹⁰ FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 43; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 163-164; CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Grandes genios del arte...*, p. 15; BOZAL, VALERIANO, “Los años de Segunda República. El realismo: arte y política”, en *Summa Artis, Historia General del Arte. Antología. Arte Español del Siglo XX*, vol. 13, España, Espasa Calpes, S. A., 2004, p. 65.

¹¹ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 43.

Para este período vamos a encontrar un Renau adoctrinado e influenciado por el arte soviético, cuyo interés no es solamente por una obra de arte comprometido sino también por el contenido ideológico de la misma. La concepción de ésta debe ser entendida como parte de la lucha ideológica promovida por el Partido Comunista contra el sector social burgues.¹²

La experiencia que tuvo Renau colaborando con las revistas le permitió un conocimiento y experiencia para publicar *Nueva Cultura* en 1935, en la cual fue director y realizó la maqueta de sus páginas, redactó editoriales, tradujo textos en inglés y francés, además pagó las facturas hasta 1936.¹³ Esta revista “fue una las más estupendas muestras de atrevimiento gráfico y de experimentación en el diseño de aquella época”.¹⁴

Sin embargo, Renau no solamente se dedicó al diseño gráfico y publicitario, sino también laboró como profesor interino de la asignatura de Arte Decorativo de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos,¹⁵ siendo su alumno el escultor Manuel Silvestre “Edeta”, quien señaló que las enseñanzas del valenciano estaban enfocadas, principalmente, en el fotomontaje, en técnicas y conocimientos necesarios para la publicidad.¹⁶ Al respecto mencionó que:

Todo estaba concebido bajo la premisa de la enseñanza de fotomontaje [...]. En realidad él iba por la escuela, una o dos veces a la semana. Era su

¹² FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 44.

¹³ La publicación de la revista *Nueva Cultura* durante la Guerra Civil se vio afectado por la falta de papel y otras dificultades materiales que se fueron agravando a medida que la situación militar republicana se deterioraba, así como el traslado del gobierno de la República a Valencia y después a Barcelona en marzo de 1938, quedando la redacción de la revista entre estas dos ciudades a causa del corte de la carretera y por la toma de Vinaroz por los nacionales. Pero a pesar de estas circunstancias, en noviembre de 1938 se logró complementar un número compuesto por ejemplares que se habían ido acumulando durante los trece meses transcurridos. RENAU, José, *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual. Notas al margen de “Nueva Cultura”*, Valencia, Topos Verlag AG. Vaduz, Liechtenstein, 1977, p. XII.

¹⁴ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 179.

¹⁵ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 44.

¹⁶ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 161.

auxiliar quien llevaba las clases. Renau dedicaba mucho tiempo a hacer muchos carteles. Renau era una persona respetada y reconocida como rupturista, con un pasado sorollista [...]. Su auxiliar hacía carteles muy parecidos a los suyos. La publicidad era un puntal muy importante para el pintor [...]. Renau [...] fue el que sentó las bases de un cartel no anecdótico, sino decorativo, un concepto simple de planos, líneas o imágenes, que todos tomaron como referencia [...].¹⁷

En 1932, Renau dirigió el primer taller de fotolitografía en la capital de Turia y contrajo matrimonio con la artista Manuela Ballester¹⁸ por presión de los miembros del partido, quienes le dijeron que era una “figura pública en Valencia y todo el mundo conoce que eres una jerarquía en el Partido. Tienes que casarte. Sólo por dar ejemplo de orden y disciplina”.¹⁹ Los recién casados se instalaron con la familia Ballester-Vilaseca en una casa que anteriormente era una fábrica de tejidos en la calle Flora, detrás del jardín de Viveros. Para esa fecha ya había fallecido el padre de Manuela, Antonio Ballester, así que Renau fue considerado por sus cuñadas, Rosa y Josefina, como su segundo padre.²⁰

El desarrollo de la carrera artística de Manuela y Renau fue posible debido al apoyo que les brindó la madre de ésta, Rosa Vilaseca, siendo ella quien se encargó de las labores del hogar, así como de la economía hasta su exilio en México donde también cuidó de sus nietos. El motivo

¹⁷ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 161.

¹⁸ Manuela Ballester Vilaseca (1908-1994) fue una pintora de la vanguardia valenciana, tuvo una activa vida como militante al lado de su esposo José Renau, además dirigió la revista *Pasionaria* durante la Guerra Civil y años antes, ganó el primer premio en el concurso de portadas abierto por la Editorial Zenit para la novela *Babbitt* de Sinclair Levis. No obstante, su trayectoria artística ha sido oscurecida por la sombra de Renau, ya que es casi inseparable de los trabajos de él, en los cuales tuvo una intervención significativa como fue el caso de los murales que realizó en México durante el exilio. Fotos, Recortes de prensa, sig. 25/8.4. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España. MARTÍNEZ MONTÓN, Rosa, “Introducción”, en *Pasos y Sombras. Autopsia*, España, Renacimiento Biblioteca del Exilio, 2011, p. 311.

¹⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 159.

²⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 160; Centro de Documentación de la Memoria Histórica (en adelante 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.

por el cual Rosa y Manuela se encargaron de la administración económica de la familia se debió a que Renau gastaba el ingreso en libros, en la causa política o bien en materiales como el aerógrafo que era una máquina para proyectar uniformemente el color sobre el papel como si fuera un aerosol, siendo pionero en utilizarlo para su producción artística.²¹

En esta época Renau comenzó a trabajar con métodos como son las deformaciones visuales y fotécnicos como la cámara fotográfica y proyectores eléctricos, así como materiales industriales como la piroxilina que empleó para realizar un mural en 1934 en el Sindicato de Estibadores de Valencia, cuya temática fue antifascista y al concluir la Guerra Civil fue destruido.²² Sin embargo, el primer mural que realizó Renau fue a finales de 1920 en los cuartos de baños del *Palau Sant Àngel*, que posteriormente fue el restaurante “La Mamma” en la calle Caballeros número 27. Esta obra se conformó por una serie de animales entre los que se encuentran peces, culebras y aves rodeados de árboles y mujeres desnudas.²³

Para 1934, Renau comenzó a realizar carteles para la productora cinematográfica valenciana CIFESA al estilo Art Déco. Entre los carteles apolíticos más destacados de este período encontramos el que realizó para el balneario de Las Arenas en la playa de la Malvarrosa de Valencia, donde observamos a un bañista que posa a un costado de la piscina y al fondo un trampolín.²⁴ En este cartel “confluyen modernidad *art déco* con un cierto vocabulario formal tomado del constructivismo ruso, elaborado con la novedosa técnica del aerógrafo, de la cual [...] es pionero en España.”²⁵

²¹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 160.

²² RENAU, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, en *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, 25, 1976, pp. 3-4.

²³ MARÍN SEGOVIA, Antonio, *Mural del artista Josep Renau en el Palau de Sant Àngel de Valencia*, 2016 en <http://agendacomunistavalencia.blogspot.mx/2016/04/mural-del-artista-josep-renau-en-el.html> [consultado el 19 de julio de 2017].

²⁴ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 160.

²⁵ FORMENT, “Josep Renau Vida y Obra”, p. 44.

Antes de estallar la Guerra Civil, Renau se dedicó a dos actividades artísticas: el cartel y la publicidad. De modo que entre 1931 y 1936 fueron años decisivos para la consolidación artística de Renau al tener contacto con diversos textos marxistas y con los fotomontajes de John Heartfield que le permitieron vincular la estética con la militancia, así como su introducción al Partido Comunista Español. En este sentido, podemos advertir que en esta época Renau comenzó a enfocar su arte desde un compromiso política-social, al mismo tiempo que realizó propaganda apolítica y experimentó con materiales industriales y técnicos que dieron como resultado una innovación en la gráfica española.

LA INTERVENCIÓN DE DAVID ALFARO SIQUEIROS EN LA GUERRA CIVIL DE ESPAÑA

En el transcurso de la Guerra Civil española llegaron escritores y artistas de otros países para colaborar en las movilizaciones culturales como parte de la defensa de la República, esto por medio de propaganda innovadora como fueron los fotomontajes.²⁶ Las actividades que realizaron estos foráneos no fue solamente desde la cultura y las artes, sino también en el frente de batalla a través de las brigadas internacionales como fue el caso del pintor mexicano Antonio Pujol, quien con muchas dificultades económicas se presentó a las pruebas de la preparación militar, enlistándose en la 24 Brigada de voluntarios de la XV Brigada Internacional.²⁷

La profesión de Pujol le permitió advertir las actividades que estaban realizando los artistas en el conflicto bélico como se puede advertir en la carta que le escribió a Fernando Gamboa: “el cine y todas las formas gráficas hechas en plena guerra han evolucionado [...]. Del glorioso

²⁶ GRAHAM, Helen, *Breve historia de la Guerra Civil*, España, Espasa Libros, 2013, pp. 67, 86-87.

²⁷ GAMBOA, Fernando, “El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano”, *Frente a Frente*, 9, 1937, p. 14.

Madrid, de Valencia, de Barcelona en todas partes se multiplica la producción; el rol de los artistas ha sido magnífico”.²⁸

Cabe mencionar que no todos los artistas que participaron en el frente durante la Guerra Civil portaron un arma, sino que muchos se dedicaron a dibujar el campo de batalla como lo hizo el escultor y cuñado de José Renau, Antonio Ballester que dibujó:

[...] fotográficamente de los terrenos donde se desarrollaba la lucha, es decir, aprovechar todos nuestros conocimientos y ponerlos en fin, en manos del Estado Mayor que tenía que dictar las operaciones que fueran necesarias, y dictaba informaciones, que nos decían: “hay que ir a tal frente, hay que dibujar toda la zona aquella...” ¿no? Y nosotros, pues, artistas, yo nunca he sido paisajista, pero en fin, acostumbrados a ver la forma, pues podíamos muy bien determinar y estudiar y señalar, que era lo importante, señalar los puntos importantes para el Estado Mayor [...] hacíamos también una labor en los periódicos del frente; hacíamos dibujos, viñetas, ilustraciones, editábamos el periódico [...] hacíamos también una labor en los periódicos del frente; hacíamos dibujos, viñetas, ilustraciones, editábamos el periódico.²⁹

Por otra parte, el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros llegó a España a principios de 1937,³⁰ siendo recibido por el Director General de Bellas Artes de la República, José Renau, a quien le informó que el

²⁸ GAMBOA, “El soldado Antonio Pujol...”, pp. 14-15.

²⁹ CDMH, Entrevista a Antonio Ballester, realizada por Elena Aub en Valencia, España, los días 27, 28, 29 y 30 de mayo de 1980 y anexo realizado el día 7 de diciembre de 1981. PH/10/SEP.22.

³⁰ Cabe mencionar que fue precisamente durante este lapso que Siqueiros tuvo contacto con los españoles Rafael Alberti y María Teresa León, quienes lo incitaron a viajar a España con el propósito de producir material pictórico y gráfico propagandístico que la Guerra Civil requería, así que partió hacia España en enero de 1937. La participación de Siqueiros en este conflicto bélico fue significativa, ya que para ese momento era considerado uno de los artistas más destacados del muralismo, así que su presencia en España no pasó desapercibida y en la revista *Nueva Cultura* se publicó una biografía de su actividad artística y política. GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional para la Cultura

propósito de su viaje era para formar un colectivo entre artistas mexicanos y españoles para desarrollar material gráfico y pictórico con fines políticos. Al mismo tiempo, buscó transmitir la idea de un arte público revolucionario, antifascista y al servicio del pueblo a partir de la teoría y la práctica del muralismo mexicano.³¹

La propuesta de Siqueiros fue rechazada debido a que la mayor parte de los artistas se encontraban en el frente de batalla cumpliendo con actividades de propaganda, agitación y educación política. En cambio, Renau le propuso presentar una conferencia en la Universidad de Valencia, la cual tituló *El arte como herramienta de lucha*,³² cuya temática se centró en la pintura mural mexicana en la plástica mundial.³³ Sobre esta presentación la revista *Hora de España* mencionó que:

[...] el gran pintor mexicano Siqueiros nos ofreció un interesante resumen del arte de su país. Alentó a la juventud artística española a utilizar sus conocimientos técnicos al servicio de la revolución, atribuyendo a la pintura un valor fundamental. Considera que los talleres o grupos colectivos pueden tomar participación incluso aquellos profesionales que no alcanza maestría en el oficio.³⁴

Por otro lado, la revista *Nueva Cultura* mencionó la intención de la conferencia de Siqueiros referente a la “lucha por el desarrollo de un arte [...] revolucionario, renovador de sus funciones dinámicas. [...] su personalidad anti-individualista y [...] de toda especulación teórica, [...] de la experiencia revolucionaria [...] con la práctica artística en los talleres

y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 71; RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, en *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*, 14, 2010, p. 63.

³¹ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

³² RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

³³ RENAU, Juan, *Pasos y Sombras. Autopsia*, España, Renacimiento Biblioteca del Exilio, 2011, p. 497.

³⁴ “Conferencia El arte como herramienta de lucha”, *Hora de España. Revista mensual*, Valencia, 1937, p. 15.

colectivos”.³⁵ De este modo, ante la presentación de Siqueiros un grupo de artistas españoles quedaron “fascinados por la fuerte personalidad y la rotunda claridad teórica y didáctica del pintor mexicano”,³⁶ pero el más impresionado fue Renau, que señaló:

Quizás el más sorprendido y conmocionado de todos fuera yo mismo, hasta el punto de que aquel día me faltó la mínima serenidad para poder cerrar oficialmente la conferencia con algunas palabras de saludo y agradecimiento al gran maestro mexicano, tal como estaba previsto. Y ello por dos razones principales. La primera porque Siqueiros me descubría súbitamente la inmensa perspectiva de una nueva función revolucionaria de la pintura; y la segunda porque, en los aspectos metodológicos y técnicos, mis inquietudes y experiencias personales coincidían muy extrañamente con las que preconizaba Siqueiros: métodos ópticos y fototécnicos (utilización de la cámara fotográfica, deformaciones visuales, proyectores eléctricos, etc.).³⁷

La presentación de Siqueiros también permitió que Renau se percatara de la importancia de los materiales industriales de la época para la ejecución de murales, tal como lo había hecho en 1934 con la obra *Contra el fascismo, por la democracia* en el Sindicato de Estibadores de Valencia, donde uso el aerógrafo, además de ser realizado a la técnica de la piroxilina en cementos.³⁸ Esta técnica la había utilizado Siqueiros en 1932 en el mural *Mitín en la calle* en Los Ángeles, Estados Unidos, esto demuestra el interés artístico entre estos dos artistas que fueron primordiales para el destino del exilio de Renau en México.

³⁵ “David Alfaro Siqueiros, gran artista y gran revolucionario, viene a participar en nuestra lucha”, *Nueva Cultura*, 1, 1937.

³⁶ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

³⁷ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 3.

³⁸ Archivo personal de Marta Hofmann (en adelante APMH). Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann; MIRALLE, Francesc, “Trayectoria Profesional de Josep Renau”, *Fontana d’Or Girona*, 25 de febrero al 12 de marzo, 1977, p. 15; Artículos sobre Josep Renau, cod: 2.4.3, sig: 11/1.14. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

Después de la presentación de Siqueiros en la Universidad de Valencia, no volvió a tener contacto con Renau,³⁹ por excepción de una ocasión en una reunieron con Ernest Hemingway,⁴⁰ pues el Partido Comunista Mexicano del que era militante Siqueiros le ordenó enlistarse en el ejército republicano por su carrera militar durante la Revolución mexicana, en donde había formado parte del ejército de Venustiano Carranza. Así que el artista fue puesto a disposición del Estado Mayor Central del Ejército en el frente del Jarama como Oficial de Enlace del Comandante Modesto en las operaciones de la Maraños y con el Comandante Líster en las correspondientes del Pingañón.⁴¹ Sobre las actividades de enlace que desempeñó el artista mexicano, uno de sus compañeros del frente de batalla escribió que:

[...] la operación de la Maraños [...] Era la primera batalla que presenciaba Siqueiros [...]. Necesito enviar un enlace a la primera línea para poner en guardia a Pando porque tengo la impresión de que el enemigo quiere cercar su batallón, me dijo Modesto [...] Mi comandante, estoy a sus ordenes [*sic*]: Era Siqueiros que se presentaba [...] Cuadrándose, llevando el puño cerrado hacia la frente esperó la respuesta afirmativa y la orden. Tomó la nota sin decir una palabra: miro [*sic*] el mapa donde Modesto le indicaba el camino más seguro y mas [*sic*] breve que debía recorrer, nos estrecho [*sic*] de prisa la mano y... lo vi bajar corriendo, sin volverse, hasta perderse de vista [...], entre las explosiones de los obuses [...]. Regresó por la noche, lleno de barro y con la cara sucia. Había cumplido la misión y se había quedado con los soldados ayudando al Comandante Pando [...]. El enemigo atacaba en Jarama. Otra vez Madrid estaba en peligro. La mejor tropa de Franco, encabada por las legiones alemanas Condor [*sic*], apoyada por una aviación poderosa y por

³⁹ Siqueiros en la Universidad de Valencia dio otra conferencia sobre la Escuela de París. BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 239.

⁴⁰ RENAU, "Mi experiencia con Siqueiros", p. 4.

⁴¹ Expediente 13.1.143, "Memorandum al Señor Presidente de la República, Gral. Lázaro Cárdenas", Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

centenares de tanques [...] Fué [sic] una lucha a muerte que duró casi un mes [...] Docenas de enlaces morían a diario cumpliendo con su deber. Yo durante días había buscado a Siqueiros sin encontrarlo cuando me fui al Jarama lo hallé en el puesto de mando de Lister. También allí hacía servicio de enlace. Lister se lo había llevado sin decir nada. Eran los días tremendos de la batalla del Pingarrón [sic]. [...]. Entre los soldados del Jarama se hablaba ya del enlace mexicano. Nadie sabía quien [sic] era [...].⁴²

El 3 de mayo de 1937 Siqueiros recibió el mando accidental de la 82° Brigada Mixta, conformada por parte de las antiguas columnas anarquistas del Rosal y del Hierro, las cuales eran unidades militares formadas en los primeros días de la contraofensiva republicana contra el golpe de Estado por los miembros de la Federación Anarquista Ibérica.⁴³ También fue nombrado en dos ocasiones Jefe accidental del frente de Teruel y se le dio el mando efectivo de la 46° Brigada Mixta, además fue enviado al Frente de Toledo. Posteriormente, sus fuerzas fueron trasladadas al sector de Valseguilla donde lo nombraron Jefe de las operaciones de defensa sobre la Granja de Torre Hermosa que formaba parte de una de las ofensivas de Peñarroya.⁴⁴

Al terminar la operación de Granja de Torre Hermosa, Siqueiros solicitó permiso reglamentario para viajar a México a resolver pendientes de su profesión artística y por la muerte de su padre, el cual le fue aprobado. Al mismo tiempo, debía cumplir con una comisión urgente ante el presidente Lázaro Cárdenas que Indalecio Prieto le había solicitado

⁴² Expediente 13.1.94, Noviembre-diciembre de 1937, escrito/pintor mexicano David Alfaro Siqueiros..., Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

⁴³ Expediente 13.1.54, "Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito", Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL; RUIZ ALONSO, José Ma., "David Alfaro Siqueiros en el frente sur del Tajo (1937-1938)", en *Anales Toledanos*, 30, 1993, pp. 251 y 253; ALFARO SIQUEIROS, David, *Me llamaban el coronelazo (memorias)*, México, Editorial Grijalbo, 1977, p. 322.

⁴⁴ Expediente 13.1.54, "Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito", Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

en calidad de ministro de Defensa Nacional a través del subsecretario, el teniente coronel Antonio Fernández-Bolaños. El encargo consistió en tratar lo relevante al envío de más voluntarios y del mayor número posible de oficiales y suboficiales mexicanos con cierta experiencia práctica; la mejor forma de obtener con Estados Unidos pistolas, por los conductos debidos, así como tratar la mejor forma de adquirir el material óptico y cartográfico.⁴⁵

Esto demuestra que la intervención de Siqueiros en la Guerra Civil de España, no solamente se enfocó en actividades militares. Es decir, no estuvo circunscrito únicamente al frente de batalla sino que también actuó como un diplomático informal, en el sentido que fue intermediario para solicitar al gobierno cardenista, por un lado, enviar mexicanos con experiencia en el campo de batalla y por otra parte, como enlace para la compra de armamento a través de los Estados Unidos, ya que este país se había mantenido neutral.

No obstante, con el triunfo de los nacionales se ordenó a los extranjeros que lucharon a favor de la República dejar España. En el caso de los Jefes, generales, capitanes y oficiales mexicanos como David Alfaro Siqueiros, Antonio Gómez, Juan Gómez, Félix Guerrero e Isaías Acosta solicitaron a Lázaro Cárdenas el pago de los pasajes a México, además de unos viáticos que les permitieran resolver los gastos inherentes a su traslado, ya que al no recibir el apoyo del gobierno mexicano tendrían que esperar a que el republicano fletará los barcos necesarios para que pudieran ocupar un lugar en ellos. Sin embargo, la solicitud fue aprobada por Cárdenas regresando al territorio mexicano.⁴⁶

⁴⁵ Expediente 13.1.54, "Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito", Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL; Expediente 13.1.143, "Memorandum al Señor Presidente de la República, Gral. Lázaro Cárdenas", Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

⁴⁶ Expediente 13.1.199. David Alfaro Siqueiros en España, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

LA PARTICIPACIÓN DE JOSÉ RENAU EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

El 17 de julio de 1936 José Renau se encontraba en su estudio en Valencia cuando recibió la llamada de un camarada del Partido Comunista Español informándole “que los militares se habían sublevado en África, y que los soldados en toda España estaban acuartelados en todos los cuarteles”.⁴⁷ Así que el Partido se reunió con urgencia para nombrar a cuatro integrantes que fueran responsables de un grupo para vigilar y de ser posible, asaltar los cuarteles. De modo que Renau fue el responsable de uno de éstos localizado en un barrio conformado por zapadores e ingenieros militares, así que solamente contaba con un armamento ligero que constaba de cinco pistolas automáticas y once escopetas de caza con bala.⁴⁸

El objetivo de Renau en el cuartel consistió en convocar a todos los comunistas del barrio para movilizar a los simpatizantes de la República para que ayudaran a la lucha. Los cuarteles valencianos que se unieron a la sublevación se rindieron entre el 31 de julio y el 1 de agosto, algunos fueron tomados al asalto por multitudes dirigidas por un Comité Ejecutivo Popular que se había constituido a causa del alzamiento.⁴⁹ En otros casos, los integrantes de organizaciones como las Juventudes Comunistas se integraron a las milicias como fue el caso Rosa Ballester, cuñada de Renau, quien señaló: “mi hermano [Estanislao] –el que murió, el que se mató en la guerra–, tenía una pistola que me regaló; y como oí por la radio que pedían pistolas [...] me fui yo con mi pistola [a] asaltar cuarteles”.⁵⁰ No obstante, las actividades que desempeñó Renau durante el conflicto bélico fue a través de dos puestos gubernamentales: como Director General de Bellas Artes y posteriormente como Director de Propaganda Gráfica del Comisariado General del Estado Mayor del Ejército.

⁴⁷ APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁴⁸ APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁴⁹ APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁵⁰ 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.

El nombramiento de José Renau como Director General de Bellas Artes fue el 9 de septiembre de 1936 hasta el 22 de abril de 1938 a través de Jesús Hernández, quien era dirigente del Partido Comunista Español y estaba al frente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en el gobierno de Largo Caballero.⁵¹ Los cargos gubernamentales que formó Hernández fue por medio de la Alianza de Intelectuales Antifascistas que se conformaba por militantes del frente populistas, entre los que se encontraba Renau.⁵² Al respecto de la designación de este puesto, el artista mencionó que:

El día 6 por la tarde recibí una llamada telefónica en la que se me urgía estar en Madrid al día siguiente a primera hora. Tomé el tren nocturno y llegué muy pronto a la permanencia del CC del PCE. Jesús Hernández, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en el Gobierno [de Largo Caballero], no estaba allí. Me recibió Pedro Checa y me comentó que me proponían el cargo de Director General de Bellas Artes. Me había imaginado que se trataba de alguna discusión de asuntos culturales y quedé desconcertado: le dije que había personas mucho mas [sic] aptas y prestigiosas que yo para desempeñar un tal cargo. Checa me replicó que

⁵¹ El gobierno de Largo Caballero (septiembre de 1936 a mayo de 1937) fue el primero en la historia de España presidido por un dirigente obrero, contó con apoyo militar de la Unión Soviética que ayudó a detener el avance de los ataques de los nacionales y fue pagado con la reserva de oro, mientras el Partido Comunista Español en este período creció considerablemente. Caballero, con la colaboración de las fuerzas políticas y sindicales, administró la reconstrucción del Estado, la militarización de las milicias, el control y el enfrentamiento de la revolución, así como la centralización del poder, teniendo que enfrentarse a los desafíos regionales y nacionales. En Cataluña, el Gobierno de la Generalitat incorporó a todas las fuerzas políticas, poniendo al Comité Central de Milicias Antifascistas, tuvo plena autonomía política y económica. CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Breve historia general de España en el siglo XX*, España, Editorial Ariel, Editorial Planeta, 2016, p. 140.

⁵² CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Josep Renau. Arte y Propaganda en Guerra*, España, Ministro de Cultura, 2007, p. 41; CABAÑAS BRAVO, Miguel, "Renau y el pabellón de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí", en Teresa LASCASAS y Norberto PIQUERAS (Coordinadores), *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 142.

la cosa había sido discutida y que lo que hacía falta en aquellos momentos no era “una fachada”, sino un camarada con disciplina militante y con experiencia de organización.⁵³

La principal labor que realizó Renau al frente de este departamento en plena Guerra Civil fue la defensa del patrimonio histórico-artístico, que consistió en el traslado de las principales obras del Museo del Prado, Biblioteca Nacional, Palacio de Liria, el Escorial, la Catedral de Toledo y Teruel, entre otros museos, archivos y bibliotecas para su protección de los bombardeos aéreos.⁵⁴ Esta misión no fue una labor sencilla debido a que el patrimonio tuvo que ser trasladado a Valencia para resguardarlo en las torres de Serranos y en el Colegio e Iglesia del Patriarca. Posteriormente se trasladaron las obras a Figueras y después a Ginebra, en la Sociedad de Naciones a disposición del vencedor.⁵⁵ El traslado de las obras inició en el Museo del Prado, atendiendo los siguientes criterios técnicos y artísticos:⁵⁶

1º. Habida cuenta de la penuria en medios de transportes, que no permitía la evolución simultánea de un gran número de obras, el criterio selectivo consistió en dar prelación a las obras de primera categoría, con preferencia

⁵³ RENAU, José, *Arte en peligro 1936-39*, España, Ayuntamiento de Valencia, 1980, pp. 12-13.

⁵⁴ La Guerra Civil española fue la primera de los conflictos bélicos del siglo XX en que la aviación se utilizó de forma premeditada en operaciones de bombardeo en la retaguardia, convirtiendo el territorio español en un campo de pruebas para la Segunda Guerra Mundial. Entre las ciudades y pueblos que fueron bombardeados por los alemanes e italianos se encuentra Madrid, Durango, Gernika, Alcañiz, Lérida, Barcelona, Valencia, Alicante y Cartagena, por mencionar algunas. CASANOVA y GIL ANDRÉS, *Breve historia general...*, p. 153.

⁵⁵ “Conversaciones en Valencia. Josep Renau, o el arte como medio de comunicación”, *Levante*, Valencia, 10 de abril de 1977, p. 15; BELLÓN PÉREZ, *José Renau...*, p. 236; CABAÑAS BRAVO, *Grandes genios...*, p. 18.

⁵⁶ “Todas las obras y objetos artísticos de primer orden del Museo del Prado y de otros museos, archivos y bibliotecas, habían sido ya retirados y protegidos antes de los primeros bombardeos masivos de la aviación nazi-fascista sobre Madrid (del 14 al 25 de noviembre de 1936); las más importantes expediciones de evacuación desde Madrid a Valencia, pasaron el puente del Jarama antes de que este fuera batido por la artillería enemiga (hacia el 20 de noviembre)”. RENAU, *Arte en peligro...*, p. 14.

a las de autores nacionales, luego se efectuó la selección de los tapices, objetos históricos, libros, etc., según el mismo criterio, hasta poner a salvo todos los objetos de nuestro tesoro artístico e histórico de valor fundamental. 2°. Preparación de las obras escogidas; embalaje a cargo de personal técnico, supervisado por delegados directos de la Dirección General de Bellas Artes. Se utilizaban exclusivamente de conservar o retirar los marcos que, a veces, producen estos alabeos o contrariamente, los eviten, según su construcción, su estado de conservación, sus dimensiones, etc. Envoltura exterior totalmente impermeabilizada contra los riesgos de humedad, lluvia, nieve...

3°. Elección y preparación de los medios de transporte; se utilizaron siempre camiones, con las cajas siempre de canto y sólidamente sujetas. En los críticos momentos en que un camión valía tanto como cualquier otro medio de cambio, se emplearon los mejores camiones militares. El transporte se efectuó por carretera y a una velocidad que, frecuentemente, no pasaban de los quince kilómetros por hora, en decir, treinta y dos horas por cubrir la distancia entre Madrid y Valencia. El transporte iba vigilado por técnicos, por delegados gubernamentales y protegido por elementos motorizados del ejército.

4°. Entrega de las cajas a la Dirección General de Bellas Artes, contra acuse de recibo. Colocación de las obras en depósitos provisionales, después de una verificación minuciosa de los conservadores y técnicos. Consignación de las más mínimas incidencias de cada obra en un fichero especial, con el fin de comprobar si éstas habían sufrido durante el viaje.

5. Nuevo embalaje, con claveteo especial y contraseña oficial, sólo controlable por los miembros responsables de la Junta Central. Numeración, inscripción en el libro general de salida y paso al depósito definitivo.⁵⁷

⁵⁷ RENAU, *Arte en peligro...*, pp. 60, 67-68.

A pesar de los cuidados que se tuvieron con los criterios técnicos y artísticos para el traslado de las obras no fue un trabajo sencillo,⁵⁸ ya que se llegaron a encontrar con imprevistos como sucedió con *Las Meninas* de Diego Velázquez y el *Retrato Ecuestre de Carlos V* de Tiziano Vecellio. Estas pinturas fueron desplazadas por la noche pasando por el puente de Arganda, sin embargo, por su tamaño pegaban contra el armazón metálico, así que las trasladaron en rodillos hasta la otra orilla. Por otra parte, la carretera que atravesaba el río Jarama estaba bajo fuego enemigo y tuvieron que cambiar a otra ruta acrecentando la dificultad de la evacuación.⁵⁹

Por otra parte, Renau en su calidad de Director General de Bellas Artes presentó la conferencia *Función social del cartel* en diciembre de 1936, que se llevó a cabo en el Paraninfo de la Universidad de Valencia donde habló de la experiencia que adquirió como diseñador gráfico para la elaboración de los carteles y portadas de libros de carácter político, así como de las teorías marxistas que había ido adquiriendo como militante en el Partido Comunista Español. Esta charla se publicó en dos números de la revista *Nueva Cultura* y posteriormente se convirtió en el libro *La función social del cartel*, siendo el primer ensayo histórico del cartel

⁵⁸ “Las circunstancias que rodearon el traslado del Gobierno y el comienzo de la evacuación del Tesoro Artístico Nacional cuando la capital estaba siendo seriamente amenazada por los rebeldes. Sin lugar a dudas, el peligro era real, desde octubre de 1936 las tropas de Franco estaban presionando sobre Madrid y a principios de noviembre los bombardeos sobre la ciudad y los enfrentamientos en las inmediaciones de la misma se habían recrudecido. Por eso, el Gobierno, ante el temor de que la ciudad cayera en manos del enemigo decidió abandonarla y dejar al frente de la misma a la Junta de Defensa. El hecho de que la propaganda republicana hubiera basado parte de su estrategia en mostrar a la República como la más firme defensora de la cultura pudo influir en la decisión de evacuar a algunos de sus máximos representantes. No obstante, aparte de la rentabilidad propagandística que pudiera reportar la evacuación de estas personas, para explicar esta medida no se debe minusvalorar el alto grado de compromiso que para con la cultura demostraron los Gobiernos de la República a lo largo de la guerra [...] la propaganda republicana se había apoyado en la custodia de estos bienes para justificar la legitimidad del Gobierno y, además, había conseguido algunos de sus mayores éxitos gracias a la exposición de los logros que su política de salvaguarda estaba teniendo”. SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2016, pp. 205 y 207.

⁵⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 235.

publicitario, donde resaltó los factores que han influido en éste con la tecnología, además fue el primer trabajo teórico de Renau y es clave para comprender su evolución estética.⁶⁰

Esta experiencia que vivió Renau al ser el artífice de salvaguarda el patrimonio histórico-cultural español tuvo como resultado la publicación del libro *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, así como dos conferencias que presentó en París en 1937 referentes al proceso para la protección de las obras de arte, que posteriormente los franceses tuvieron que poner en práctica al estallar la Segunda Guerra Mundial.⁶¹ Al mismo tiempo, Renau se entrevistó con artistas españoles que radicaban en la capital francesa para invitarlos a participar en el Pabellón Español de la Exposición Internacional en la capital francesa. De modo que el viaje que realizó Renau a París fue para invitar a los:

[...] artistas españoles residentes allí a participar en la lucha antifascista que sostenía el pueblo español, bien proponiendo alguna obra concebida especialmente para el pabellón de España en la EIP'37, o bien exponiendo en éste obras ya realizadas. En el primer caso –y si se trataba de una obra inmueble (pintura mural, por ejemplo)– el artista invitado podía escoger libremente el emplazamiento que considerase más adecuado a su colaboración, de acuerdo –naturalmente– con los planes y planos de los arquitectos constructores del pabellón. En la lista de prelaciones de los artistas invitados que me traje de España, Picasso figuraba en primer lugar [...].⁶²

El segundo artista que figuraba en la lista de Renau para participar en el Pabellón Español de la Exposición Internacional era Salvador Dalí, pero finalmente no fue invitado debido a un altercado que tuvieron. Sobre este asunto el valenciano señaló:

⁶⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 213; CARREÑO, Francisco, "Introducción", *Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, pp. 11 y 21.

⁶¹ RENAU, *Arte en peligro...*, pp. 79 y 81.

⁶² Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), RENAU, José, *Albures y cuotas con el 'Guernica' y su madre*, p. 23.

Mi plan consistía en visitar personalmente a cada uno de los artistas invitados por rigurosa orden de prelación, tal como ya lo había hecho con Picasso. Dalí ocupaba el segundo lugar en mi lista. Con el fin de preparar estas entrevistas, la Embajada puso a mi disposición un pequeño gabinete con teléfono y una secretaria-mecanógrafa. Poco después de mi segunda visita con Picasso y estando dictándole algo a la secretaria, irrumpió inoportunamente Salvador Dalí en el gabinete. A primeras de cambio y sin miramiento alguno, se puso a increparme a voz en grito: que si en el Gobierno no se sabía nada de lo que pasaba en París; que si Picasso esba [sic] ya acabado y era un “grandísimo” reaccionario...; que si el único pintor español comunista [sic] en París era él.; que si le dejábamos el primer lugar.... La visita me cayó como piedra. Por aquel entonces yo era bastante impulsivo, y me falló la sangre fría. Me levanté de un brinco de la silla para decirle que no estaba acostumbrado a que nadie me gritara: que si tenía algo que reclamar podía hacerlo desde allí mismo –señalándole el teléfono- a mi Ministro, al Jefe de Gobierno y hasta a la propia presidencia de la República... Busqué nerviosamente mi agenda de directorio [...]. Cuando volví la cabeza con la libreta en la mano, Dalí había desaparecido [...]. Semanas después [...] tomó parte en un virulento mitin organizado en París por el POUM y la FAI contra el Gobierno de la República Española.⁶³

Finalmente, los artistas que participaron en la exposición del Pabellón Español en la Exposición Internacional estuvieron encabezados por Picasso, quien pintó *El Guernica* de tres metros y se le dedicó una sección en la revista *Nueva Cultura* con el encabezado: “Pablo Picasso el gran artista español que, en estos momentos dramáticos porque atraviesa España, ha puesto su arte y su persona al servicio de la lucha por la independencia de la Patria”,⁶⁴ donde se publicaron las fotografías del proceso de la obra, asimismo, grabó dos planchas al aguafuerte: *Sueños* y

⁶³ AHN, RENAU, José, *Albures y cuotas con el ‘Guernica’ y su madre*, pp. 23-24.

⁶⁴ *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, año. III, 4-5, 1937.

mentiras del general Franco. Joan Miró ejecutó *Pagés catala I la revolució*, un mural y grabó unos sellos con la imagen de un obrero gritando *Aidez l'Espanyes*. Julio González esculpió *La Montserrat* y Alberto Sánchez Pérez realizó el tótem *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de tres metros. Además de estos artistas también participaron: Emiliano Barral, Victorio Macho, Solana, Souto, Mateos, Miguel Prieto, Eduardo Vicente, Horacio Ferrer, Oscar Domínguez, Aurelio Arteta, Luis Fernández, Gutiérrez Solana y Antonio Rodríguez Luna por mencionar algunos.⁶⁵

Respecto a la participación de Renau en el Pabellón Español de la Exposición de París de 1937, éste no sólo se ocupó de la coordinación y montaje, sino que también colaboró con carteles y fotomontajes murales con la técnica *lectovisual*, que consistió en organizar un discurso coherente, informativo y propagandístico a través de la combinación de fotografías documentales con un texto que fungió como un guión temático, dando como resultado una expresión artística derivada del grafismo constructivista ruso.⁶⁶

Al mismo tiempo, se presentaron proyecciones cinematográficas, grupos de canto y danzas de todas las regiones de España, así como la presentación de obras de teatro a cargo de la compañía de estudiantes *La Barraca*. Asimismo, se exhibió documentación sobre la transformación de las milicias populares en el ejército regular, fotografías referentes a las Misiones Pedagógicas, algunos poemas de Federico García Lorca que había sido fusilado por los facciosos de Granada, trajes regionales y productos de cerámica y cristal.⁶⁷ El 24 de mayo se inauguró el Pabellón Español que tenía como objetivo la:

⁶⁵ CORBALAN, Pablo, "Breve historia del Pabellón Español en la Exposición de París de 1937. Tres supervivientes: Miro, Sert y Renau", *Diario de Madrid. Información de las Artes y las Letras*, 1 de junio de 1978.

⁶⁶ FORMENT, "Josep Renau Vida y Obra", pp. 48-49.

⁶⁷ "El Pabellón Español en la Exposición Internacional de Arte Decorativo", *ABC. Órgano de Unión Republicana*, Madrid, 16 de julio de 1937, p. 9.

[...] presentación de sus mensajes de propaganda y de denuncia sociopolítica y por su excepcional contenido artístico, el cual, yendo del ensalzamiento de lo popular a lo más vanguardista, abarcaría desde una cuidada muestra de trabajos de arte popular y folclore hasta la puntera obra con la que acudían.⁶⁸

Lo que Renau buscó con la exposición del Pabellón fue que los asistentes conocieran el sufrimiento causado a la población a causa del conflicto bélico, así como mostrar la heroica reacción del pueblo español ante la amenaza del fascismo.⁶⁹

Para abril de 1938, Jesús Hernández fue destituido del Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes, junto con los cargos de confianza de su administración. Así que José Renau dejó el puesto de Director General de Bellas Artes y el gobierno de Juan Negrín lo asignó como Director de Propaganda Gráfica en el Comisariado General del Estado Mayor Central entre abril de 1938 a enero de 1939. Entre los fotomontajes más destacados que realizó durante este período se encuentran *Los trece puntos de Negrín*, que fue considerado como un arma propagandística de la República que se iba a presentar en la Feria Internacional de Nueva York de 1939.⁷⁰ Los trece puntos que Renau transformó en fotomontaje fueron los siguientes:

1. La independencia de España.
2. Liberarla de militares extranjeros invasores.
3. República democrática con un gobierno de plena autoridad.
4. Plebiscito para determinar la estructura jurídica y social de la República Española.
5. Libertades regionales sin menoscabo de la unidad española.
6. Conciencia ciudadana garantizada por el estado.
7. Garantía de la propiedad legítima y producción al elemento productor.
8. Democracia campesina y liquidación de la propiedad semifeudal.
9. Legislación social

⁶⁸ CABAÑAS BRAVO, "Renau y el pabellón...", p. 148, 150.

⁶⁹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 221.

⁷⁰ FORMENT, "Josep Renau Vida y Obra", p. 49; MIRALLE, "Trayectoria Profesional...", p. 15.

que garantice los derechos del trabajador. 10. Mejoramiento cultural, físico y moral de la raza. 11. Ejército al servicio de la Nación, libre de tendencias y partidos. 12. Renuncia a la guerra como instrumento de política nacional. Y 13. Amplia amnistía para los españoles que quieran reconstruir y engrandecer España.⁷¹

Entre las series de fotomontajes que realizó Renau hasta ese momento *Los trece puntos de Negrín* fue su primera obra madura, debido a que ya dominaba las técnicas fotomontadoras, disponía de un amplio archivo gráfico y del material fotográfico como cámaras y ampliadoras. Este fotomontaje fue una obra personal, es decir, al no ser un encargo Renau tuvo la libertad estética de representar sus intereses.⁷² También diseñó otros carteles y publicaciones, por ejemplo, los folletos con instrucciones militares para soldados y los mandos para el Ejército Popular. Sin embargo, con el triunfo de los nacionales, Renau tuvo que salir a finales de enero de 1939 rumbo a los Pirineos para exiliarse en Francia⁷³ y posteriormente a México, tema que abordaremos en el siguiente capítulo.

⁷¹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 212.

⁷² FORMENT, "Josep Renau Vida y Obra", p. 49.

⁷³ CABAÑAS BRAVO, *Grandes genios...*, pp. 22-23.

CAPÍTULO III

DE ESPAÑA A MÉXICO: EL EXILIO DE JOSÉ RENAÚ

TERMINA LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA Y COMIENZA EL EXILIO
DE LA FAMILIA RENAU-BALLESTER

A mediados de enero de 1939 las tropas de Francisco Franco entraron a Tarragona y después a Barcelona, estos acontecimientos llevaron al Consejo de Ministros informar la decisión del gobierno republicano de continuar con la resistencia, declarando el estado de guerra y organizando la evacuación de la población afectada por las obras de fortificación y defensa. La avanzada de los nacionales provocó que tanto civiles como soldados republicanos cruzaran la frontera franco-hispana, así como los brigadistas extranjeros para evitar las represalias. El éxodo de la población de la República inició a finales de enero y principios de febrero, entrando a Francia casi medio millón de españoles que fueron instalados en los campos de concentración *Archelés-Sûr-Mer* y *St. Cyprien* que no contaban con las instalaciones adecuadas provocando estragos entre los internos.¹

Sin embargo, el éxodo de los republicanos fue paulatina, por ejemplo, el 25 de enero de 1939 el artista José Renau se encontraba en Barcelona trabajando en un cartel y no tenía intención de salir a Francia con su familia, ya que estaba en el entendido que las tropas de la República en un contraataque habían echado atrás la avanzada de los nacionales, de

¹ CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Breve historia general de España en el siglo XX*, España, Editorial Ariel, Editorial Planeta, 2016, p. 153; GRAHAM, Helen, *Breve historia de la Guerra Civil*, España, Espasa Libros, 2013, p. 157; JA JACKSON, Gabriel, *La República Española y la Guerra Civil*, España, Editorial Planeta, 2015, p. 496; “Se declara el estado de guerra. El Gobierno mantiene su resistencia en Barcelona. Evacuación de ciertas zonas barcelonesas”, *ABC. Diario al servicio de la democracia*, Madrid, 24 de enero de 1939; CERVERA, Javier, “De Vichy a la liberación”, en Abdón MATEOS (Editor), *¡Ay de los vencidos! El exilio y los países de acogida*, España, Ediciones Eneida, 2009, p. 4.

modo que continuó trabajando en su despacho. Su hermano Alejandro fue a buscarlo y lo puso al tanto de la evacuación de la ciudad, incrédulo llamó al Estado Mayor donde le informaron que todos se habían marchado. Ante esta situación, Alejandro llevó a Renau en un camión del ejército que tenía en su poder por haber trabajado en transportes de aviación en la Intendencia de las Fuerzas Aéreas, trasladándolo a La Bisbal y posteriormente a Figueras por donde cruzó la frontera franco-hispana.²

La familia de José Renau conformada por su esposa Manuela Ballester, sus hijos Ruy y Julia de 5 y 3 años de edad respectivamente, su suegra Rosa Vilaseca y sus cuñadas, Rosa y Josefina Ballester, estaban en Barcelona y en la madrugada Alejandro envió a un conductor de su confianza con su esposa Teresa García a su búsqueda. Poco antes de salir de la ciudad llegó Juan Renau con su esposa Elisa Piqueras, para que ésta se fuera con ellos debido a que él tuvo que quedarse para evacuar a los familiares de oficiales y pilotos de aviación que formaban parte de las filas republicanas, además fue destinado al Gabinete de Cifra del Ministerio de Estado y al Servicio Cartográfico de la Sección de Información del Estado Mayor de Aviación. Así que Manuela con sus hijos, madre, hermanas y cuñadas se trasladaron a Viloví de Oñar, donde estuvieron unos días en casa de un farmacéutico que albergaba a Alejandro y a Teresa, para después reubicarse en un poblado cercano a la frontera franco-hispana donde Elisa tenía una amiga y era más fácil pasar a Francia.³

Sin embargo, la versión de Alejandro en relación a la evacuación de la familia de Renau no es la única, debido a que existen otras anécdotas sobre cómo cruzaron la frontera franco-hispana. En el caso de Rosa Ballester mencionó que salieron con Renau a La Bisbal donde se quedaron una semana y después se trasladaron hasta Cantollaps donde pasaron a Francia caminando, pero Renau no pasó con ellos, él se fue a un lugar

² BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institutó Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, pp. 266-267; RENAÚ, José, *Albures y cuotas con el 'Guernica' y su madre*, pp. 4-5, (Inédito).

³ MARTÍNEZ MONTÓN, Rosa, "Introducción", en Juan RENAÚ, *Pasos y Sombras. Autopsia*, España, Renacimiento Biblioteca del Exilio, 2011, pp. 24-25; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 267.

que desconoce. Mientras Juan señaló que Renau partió con toda su familia en compañía de Alejandro, Teresa y Elisa, por otro lado, Manuela recordó que se marchó sin Renau a La Bisbal donde tenía una amiga con contactos para pasar al territorio francés.⁴

En una entrevista que Manuela García realizó de Manuela Ballester, ésta contó que cruzó los límites entre Cataluña y Francia caminando con sus dos hijos pequeños, sus hermanas, su madre y su cuñada Elisa sin compañía de José, lo que parece avalar la versión de Alejandro. La trayectoria para llegar al territorio francés no fue nada sencillo a causa del mal clima, pasando la noche en los Pirineos donde hallaron a un grupo pequeño de soldados republicanos a los que Manuela les pidió ayuda para llegar a la frontera franco-hispana, quienes la acompañaron a Le Boulou y después continuaron su camino en camión.⁵ En relación a esta travesía, Manuela señaló que:

[...] El día de la partida era lluviosos y de niebla abundante. El caso es que nos perdimos por el camino. En fin, que pasamos la noche en los Pirineos [...]. Perdidas como íbamos, con aquel tiempo infernal, vimos venir a un grupo de hombres. Al vernos, nos preguntaron qué hacíamos. Les dijimos que estábamos perdidas, y que esperábamos la salida del sol para orientarnos. Entonces nos dijeron que nos acercáramos a la higuera y que ya veríamos lo que hacíamos. Me interesé entonces por quiénes eran aquellos hombres, hasta que me confesaron que eran prófugos así que les pedí que me llevaran hasta el otro lado. Como se resistieron, me cogí a la manga de uno de ellos, y le dije que no le soltaba hasta que nos llevaran al país vecino. Así que con unos prófugos llegamos al pueblo fronterizo de

⁴ Centro de Documentación de la Memoria Histórica (en adelante 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; GARCÍA, Manuel, "Entrevista con Manuela Ballester", *Homenaje a: Manuela Ballester*, en Manuel GARCÍA (Editor), Valencia, Institut Valencia de la Dona, Generalitat Valencia Conselleria de Cultura, 1995, pp. 90-91; RENAU, Juan, *Pasos y Sombras. Autopsia*, España, Renacimiento Biblioteca del Exilio, 2011, p. 521.

⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 269.

Le Boulou, en los Pirineos Orientales [...]. En el último tramo nos llevó uno de tantos camiones que cruzaban republicanos al país vecino. Como hablaba un poco de francés, entablé conversación con uno de los gendarmes. Al ver el panorama familiar se apiadó de nosotros y me indicó que a la hora de la partida del tren, procurara entrar en el mismo vagón que las autoridades.⁶

El tren que abordó Manuela con su familia los traslado al poblado de Le Mans al norte de Francia para ser internados en un refugio para mujeres e infantes por tres o cuatro meses, lograron salir a través del Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles haciéndose pasar como una familia francesa para que su traslado fuera menos complicado a Toulouse,⁷ donde al poco tiempo llegó Renau para iniciar con el trámite del exilio al territorio mexicano.

Por otro lado, Renau comentó en la entrevista con Manfred Schmidt que salió de España en enero de 1939 a Le Perthus que era una zona mitad del territorio español y la otra francesa, pasando por una calle estrecha estaban los falangistas y se comenzaron a insultar,⁸ pero no “se atrevieron a cruzar ni a disparar porque había gendarmes franceses, si no, nos agarran”.⁹

En el caso de Alejandro y su esposa Teresa, cruzaron la frontera a Francia sin ningún problema caminaron por Le Perthus hasta Perpiñán donde buscaron empleo, pero nadie los contrató debido a que no tenían papeles de identificación, tampoco dinero ni un lugar donde vivir. Motivos por los cuales regresaron a España para unirse a los grupos de los refugiados con la esperanza de emprender el exilio. Al llegar a los

⁶ GARCÍA, Manuel, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, España, Universitat de València, 2014, p. 160.

⁷ 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; GARCÍA, “Entrevista con Manuela Ballester”, p. 92.

⁸ Archivo Personal de Marta Hofmann (en adelante APMH). Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁹ APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

límites franceses separaron a las mujeres y a los hombres, Alejandro fue internado en el campo de concentración de *Archelès-Sûr-Mer*¹⁰ donde se encontró con sus hermanos José y Juan, probablemente a Teresa la trasladaron a Le Mans.

Por otra parte, Juan Renau pasó la frontera franco-hispana el 12 de febrero a pie en compañía de los soldados de las fuerzas de aviación, al ingresar a Francia tuvieron que entregar las armas y otras pertenencias para emprender la caminata al campo de *Archelès-Sûr-Mer*. Al llegar la milicia separó a los internos en unidades lo que facilitó que Juan se encontrara con Alejandro, por formar ambos partes de las unidades aéreas. En el momento que son internados los hermanos Renau en el campo todavía no se construían las barracas, puesto que Juan mencionó en sus memorias que tuvieron que utilizar dos planchas de uralita colocándolas en ángulo, como un libro abierto¹¹ que usaron como refugio. Al respecto Juan mencionó:

Al fin nos permiten descansar tumbados en los arenales de la playa. Me tiemblan las piernas de la tremenda caminata y me escuecen los pies a rabiar. Me quito las botas a duras penas. El calcetín se me ha pegado, como un esparadrapo, a los dedos en carne viva [...]. Procedentes de la *caserne* aparecen soldados franceses [...] A culatazos nos levantan y nos enciman como rebaño disperso. Se ha preparado un reducto inmenso, cercado con alambradas de púas y fuertes estacas fincadas en la arena. Nos meten, quieras o no, en el corralón [...]. Nos juntamos de tres o cinco en cinco para comunicarnos el escaso rescoldo que todavía queda en los cuerpos ateridos [...]. Me apretujo entre mis compañeros. Una cobija apenas nos cubre a los cuatro. Los pies quedan fuera [...] me duelen horrorosamente. Se me quedaron al relente y están modelados en hielo [...]. Transcurren larguísimos días sin que nos llegue un mendrugo [...]. Las autoridades del campo instalan bombas de manos para extraer el agua del fondo

¹⁰ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 271.

¹¹ MARTÍNEZ MONTÓN, "Introducción", p. 25; RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 528-535.

arenoso. El turbio líquido que escupe el caño inflama el estómago y endurece las paredes abdominales [...]. Tras retortijones lastimeros y estrépito de gases, aparece [...] la odiosa e incesante colitis. Es una dolencia colectiva.¹²

Las condiciones del campo en *Archelès-Sûr-Mer* que narró Juan eran deplorables, debido a que no contaban con agua potable ni alimentos y sin un espacio adecuado para albergarse de las condiciones del clima, circunstancias que causaron estragos físicos y de salud entre los internos. No obstante, Juan mencionó que fue hasta el cuarto día que los soldados echaron por encima de la alambrada raciones de pan y fue cuando se encontró con José, lo que le causó asombro, “Por haber sido funcionario de Gobierno posee pasaporte y papeles para pasearse tranquilamente por toda Francia. Ha preferido, sin embargo, correr la suerte de todos nosotros”.¹³ Sin embargo, José al salir apresurado de Barcelona no le dio tiempo de llevarse nada, por excepción de unos negativos de 35 mm y el resto del archivo lo perdió, así como sus documentos de identificación. Será en el exilio en México que obtuvo la nacionalidad mexicana.¹⁴

Desde *Archelès-Sûr-Mer* Renau se puso en contacto con el consulado mexicano en París solicitando ayuda para salir del campo de concentración, no obstante, salió por medio de la Casa de la Cultura de París a través del Comité de Ayuda a los Intelectuales Españoles, mismo que solicitó a Manuela con su familia para trasladar a Toulouse, mientras la promotora artística estadounidense Margarte Palmer tramitó el visado de tránsito para Estados Unidos.¹⁵

Al salir Renau de *Archelès-Sûr-Mer* se trasladó a Toulouse para encontrarse con su familia y comenzar analizar las opciones para iniciar

¹² RENAU, *Pasos y Sombras...*, pp. 531-534.

¹³ MARTÍNEZ MONTÓN, “Introducción”, p. 25; RENAU, *Pasos y Sombras...*, pp. 528-535.

¹⁴ RENAU, *Pasos y Sombras...*, p. 534; RENAU, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, en *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, 25, 1976, p. 14.

¹⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 274; RENAU, Carlos, *Josep Renau. Carteles de cine*, México, Lozano Hermanos, 2014, p. 29.

el exilio, entre las que se encontraban: a la Unión Soviética por formar parte del Partido Comunista Español, Estados Unidos por contar con el visado o bien México por la política de Lázaro Cárdenas.¹⁶ La decisión de Renau se decantó por este último al considerarlo como “una unidad cultural tremenda, más que con cualquier otro país de Iberoamérica. México es como si fuera España. De México me atrae la pintura mural”.¹⁷ Podemos advertir que Renau se interesó por el territorio mexicano al considerar los vínculos culturales con España, sino también por el interés de dedicarse al muralismo y por colaborar con David Alfaro Siqueiros mediante el colectivo que no se fue posible formar años antes en Valencia.¹⁸

El exilio de Renau y su familia estuvo a cargo de la Junta de Cultura Española que se formó en abril de 1939 por iniciativa Fernando Gamboa en calidad de diplomático en la embajada de México en París, la cual se integró por intelectuales españoles que emigraron a Francia entre los que figuraba Renau.¹⁹ La prioridad de la Junta de este primer viaje consistió en asesorar a las autoridades para conocer las características, así como condiciones de los intelectuales españoles que llegarían en calidad de exiliados políticos. No obstante, desde un inicio se estipuló que solamente una parte de los integrantes de Junta se trasladarían al territorio mexicano, mientras el resto radicaría en París sin perder contacto con la embajada mexicana.²⁰ Los artistas, intelectuales, arquitectos y médicos que fueron seleccionados por la Junta para el traslado a México fue por solicitud del presidente Lázaro Cárdenas, quien encargó a Fernando Gambo realizar una lista de los españoles “valiosos”.²¹

¹⁶ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 7.

¹⁷ APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

¹⁸ RENAÚ, Josep, “Exili”, *L'Espill*, Valencia, Tardor, 15, 1982, p. 98.

¹⁹ Los integrantes que formaron parte de la Junta de Cultura Española fueron: José Bergamín, Isabel Palencia, Manuel Márquez, Josep Carner, Julio Bejarano, Pedro Carrasco, Roberto Fernández Balbuena, J. M. Gallegos Rocafull, Rodolfo Halfier, General Herrera, Eugenio Imaz, Juan Larrea, Emilio Prados, Josep Renau, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Sacristán, Eduardo Ugarte, Ricardo Vinós y Joaquim Xirau. RENAÚ, “Exili”, p. 98.

²⁰ RENAÚ, “Exili”, pp. 98-99.

²¹ Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

Para finales de abril de 1939, Renau fue invitado para viajar con su familia al territorio mexicano como parte de la primera expedición, cuyos gastos del traslado estuvieron a cargo del gobierno mexicano.²² No obstante, la embajada de México informó a Renau que no podía solventar los de sus cuñadas y suegra, así que dimitió de la Junta renunciado al exilio a este país. La situación de la familia Renau-Ballester fue complicada al no contar con documentos de identificación y, al ser tan numerosa, no era posible que radicaran en Francia, así que optaron por ir a la Unión Soviética. Al poco tiempo, Renau acudió con Pablo Picasso, quien se encargó de los pagos de la familia política de Renau para continuar con el traslado a México.²³

EL EXILIO DE JOSÉ RENAÚ Y SU FAMILIA EN MÉXICO

El 6 de mayo de 1939, la familia Renau-Ballester salió del puerto de *Saint Nazaire* en el transatlántico *Veendam* de la línea de transporte marítimo *Holland America Line* con destino a Nueva York para después entrar a México haciendo dos escalas antes de llegar: en Southampton, Inglaterra

²² La declaración que hizo Renau sobre el pago del pasaje de su familia a México fue una situación inusual, debido a que los gastos de los refugiados corrieron en un primer momento por el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (SERE) y posteriormente, por la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles (JARE). Sin embargo, Renau no menciona que la Junta de Cultura Española dependía de la SERE, así que probablemente el recurso con el que se pagó una parte del viaje a México fue a través del fondo de la SERE. En relación al traslado de Renau a México en calidad de exiliado político, debemos tener en cuenta que fue un viaje privilegiado en el sentido que se trasladó en un barco transatlántico y no en los vapores como el Santo Domingo, Cuba o *Sinaia*, en los cuales posteriormente llegó el resto de los exiliados como fue el caso de Alejandro Renau y su esposa Teresa García, quienes desembarcando en Coatzacoalcos, Veracruz, sin hacer escala en Nueva York, Estados Unidos, para después entrar a México por Nuevo Laredo, como fue el caso de José Renau. Esta situación tan inusual se debió, probablemente, al contacto que José Renau tuvo con Fernando Gamboa en España durante el conflicto bélico, además, de que este colaboró con Renau para la evacuación de las obras del Prado.

²³ RENAÚ, "Exili", pp. 99-101; APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann; Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

y en Halifax, Canadá. El 17 de mayo desembarcaron en Estados Unidos y pasaron, aproximadamente, una semana en Manhattan y unos días en San Luis para después continuar su camino al territorio mexicano en un autobús de la línea *Greyhound*, llegando a su destino el 24 de mayo de 1939 y entraron por Nuevo Laredo, Tamaulipas, como exiliados políticos.²⁴ De acuerdo con las notas del diario de Manuela Ballester:

[...] A las 8 salimos en dirección Nuevo Laredo (México). A las 9 aproximadamente cruzamos el puente internacional. En Nuevo Laredo cumplimos todos los trámites de emigración, vacunación, etc., registro de equipaje... Una conferencia llegada del Ministerio de Gobernación mexicana facilitó mucho las cosas en nuestro favor. Comimos en Nuevo Laredo y a la 1 partimos hacia el interior. De 8 a 7 llegamos a Monterrey donde hemos pasado la noche [...].²⁵

El sábado 27 de mayo de 1939, la familia Renau-Ballester llegaron a la capital mexicana a las tres de la mañana y se hospedaron en el Hotel Regis, el cual, por desgracia, menciona Manuela, era uno de los más lujosos y caros de la ciudad en esa época. La estancia en el hotel fue hasta el miércoles 31 de mayo que encontraron una casa para mudarse, no obstante, los días que pasaron hospedados causó estragos en la economía familiar, puesto que llegaron sin pertenencias y con poco dinero, a pesar del apoyo que recibieron del Servicio de Evacuación a los Refugiados Españoles.²⁶

Al poco tiempo de establecerse la familia Renau-Ballester en México se quedaron sin el subsidio de 2,000 pesos mexicanos que recibieron del

²⁴ RENU, "Exili", p. 101; RENU, "Mi experiencia con Siqueiros", p. 7; GARCÍA, "Entrevista con Manuela...", p. 93; Archivo General de la Nación (en adelante AGN), José Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 113, fojas. 4, años. 1939, caja. 199.

²⁵ GAITÁN SALINAS, Carmen (Editora), *Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, España, Editorial Renacimiento, 2021, pp. 94-95.

²⁶ GAITÁN SALINAS, Carmen, "Introducción", *Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, España, Editorial Renacimiento, 2021, pp. 42, 96-97.

Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles en París, así que Renau solicitó a principios de julio al Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles²⁷ apoyo económico, y unos días antes había obtenido la nacionalidad mexicana.²⁸ El Comité le dio a Renau un apoyo de 266 pesos mexicanos por un lapso de tres meses que cobró hasta agosto debido a que comenzó a trabajar, junto con Manuela, en la imprenta de Santiago Galas donde se dedicó a elaborar carteles, impresos publicitarios y calendarios.²⁹

En la litografía Galas Renau ganaba por calendario 500 pesos mexicano, los cuales, en su mayoría eran de grandes dimensiones y de paisajes de México, costumbristas y en claroscuros. El ingreso económico

²⁷ El Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles (CTARE) fue un organismo dependiente del Servicio de Evacuación a los Republicanos Españoles, presidido por José Puche, sin carácter de representación política. Es decir, sus miembros no representaron a ningún partido político, sino que era un consejo de carácter técnico compuesto por especialistas en diferentes materias que ayudaron a realizar las labores que encomendaron al Comité. El compromiso del CTARE era procurar la cobertura sanitaria y dar empleo a todos los españoles que llegaron a México, para lo que se crearon empresas con puestos de trabajo distribuidos en diferentes sectores: industria, agricultura, educación y cultura, entre otros. Al mismo tiempo, los refugiados tuvieron la opción de crear sus propios negocios, para lo que solicitaron un préstamo al Comité. De modo que se buscaba crear empresas e industrias que no sólo dieron trabajo a los refugiados exiliados en México, sino también que contribuyeron a la economía del país. Sin embargo, el Comité tuvo una corta vida, debido a que sus fondos se agotaron en 1940 y muchas de las empresas que crearon terminaron en bancarrota, así que para 1942 sus oficinas se vieron obligadas a cerrar. PARES. Portal de Archivos Españoles, "Institución-Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles, Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes". <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/122876> [consultada 06 de enero de 2018].

²⁸ El gobierno de Lázaro Cárdenas, señaló Jorge de Hoyas, para impulsar la solidaridad con los españoles exiliados en México, facilitó, aquellos que lo solicitasen, la nacionalidad mexicana antes de finalizar su período presidencial. Cabe mencionar que José Renau al salir de España dejó su documentación, pero gracias a Margaret Palmer obtuvo el visado estadounidense que era su única documentación al entrar al territorio mexicano. DE HOYOS PUENTE, Jorge, "México y las instituciones republicanas en el exilio: del apoyo del Cardenismo a la instrumentación política del Partido Revolucionario Institucional, 1913-1977", en *Revista de Indias*, LXXXIV: 260, 2014, p. 280.

²⁹ GARCÍA, *Memorias de posguerra...*, p. 161; Renau, "Mi experiencia con Siqueiros", p. 8; AHINAH, Renau Berenguer (José), folios: 24, exp. 2686; AHINAH, Expediente de subsidios (México 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, folios. 4, años. 1939, caja. 199.

que obtuvo Renau en este trabajo le permitió organizar la vida familiar e instaló el taller *Estudio Imagen. Publicidad plástica*³⁰ a través de un préstamo que solicitó al Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles para pintura publicitaria a finales de marzo de 1940, que fue aprobado por ser considerado como uno de los artistas más sobresalientes en esta área. En el taller colaboró gran parte de la familia: su esposa Manuela Ballester,³¹ sus cuñadas Rosa y Josefina Ballester, su hijo mayor Ruy y su sobrino Jorge Ballester.³² No obstante, el taller al ser una empresa publicitaria fue:

[...] un claro ejemplo de la más pura y acendrada actividad comercial capitalista, mientras que Renau, su fundador y director, era un artista e intelectual marxista, un miembro prominente del Partido Comunista de España en el exilio y militante ortodoxo de línea dura, que no cesaba de condenar en las tribunas de opinión la comercialización del arte, su cosificación en mercancía, su banalización ideológica y ahumana. Renau ciertamente vivía por aquel tiempo preso en su propia trampa. Huyendo

³⁰ El taller de *Estudio Imagen. Publicidad Plástica* estuvo bajo la dirección de José Renau hasta 1958 que se trasladó a la República Democrática Alemana, quedando a cargo de su hijo Ruy, ya que al año siguiente se mudó Manuela con Pablo y Teresa. El resto de la familia se quedó en México, “mientras que para Ruy se hacía cada día más difícil sobrevivir a costa del trabajo gráfico. En consecuencia el joven Renau no desaprovechó la oportunidad que se le presentó en 1961 de trasladarse a Cuba para ejercer como dibujante. Fue así como el [*Estudio Imagen*] desapareció y el resto de los colaboradores debió buscar su propio medio de vida, que para Rosa y Josefina Ballester resultó ser un taller de grabado dirigido por ellas mismas”. GAITÁN SALINAS, Carmen, “Introducción”, p. 46.

³¹ En México Manuela “Ballester participó en numerosas actividades artísticas, destacando sobre todo la de ilustradora, mediante la que cabe pensar que lograría una considerable cantidad de ingresos. Pero a pesar de ello, [...], la artista valenciana no dejó atrás sus intereses personales y continuó dedicándose a aquello que le interesaba y le satisfacía, como fueron las indumentarias y el retrato”. GAITÁN SALINAS, Carmen, “Introducción”, p. 42.

³² RENAU, *Josep Renau...*, p. 31; GARCÍA, *Homenaje a: Manuela...*, p. 93; FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Jaime BRIHUEGA, Teresa LASCASAS y Norberto PIQUERAS (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 95; AHINAH, Renau Berenguer (José), fojas: 24, exp. 2686; AHINAH, Expediente de subsidios (México D.F. 1939-1940), (R) Ramos Hernández (S) Subero Martínez, caja: 227, sección: Subsidios y préstamos.

de la bastarda comercialización del arte, se dedicaba en cuerpo y alma a comercializar con su arte productos industriales ajenos. Queriendo aislar su producción artística del mundo de la compraventa, acabó por convertirse en un artista publicitario que diseñaba casi exclusivamente por encargo. Renau se construyó así un infierno artístico a su medida, aherrojando su creatividad y vendiéndola a quien contratase sus servicios, mientras escribía encendidos artículos contra el mercado de arte burgués.³³

La ideología de Renau, así como su compromiso con el arte en función al trabajo comercial que desarrollaba en el *Estudio Imagen* podrían parecer una contradicción, pero no se puede pasar por alto que llegó al territorio mexicano con una numerosa familia³⁴ y durante los primeros meses, el ingreso económico fue por medio del Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles y el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles que permitió alimentar a la familia dos veces al día, la cual creció con el nacimiento de: Totli en 1940, Teresa en 1943 y Pablo en 1946.³⁵

Sera entre 1949 y 1956 la época más ortodoxa y dramática de Renau en la teoría del arte y en lo intelectual, esto se debió por causa de la Guerra Fría y por las postrimerías del estalinismo.³⁶ También fue en este

³³ FORMENT, "Josep Renau...", p. 55.

³⁴ Probablemente, Renau también ayudó económicamente a su hermano Alejandro y a su cuñada Teresa después de su llegada a México el 26 de julio de 1940 a bordo del vapor Santo Domingo, quienes perdieron el subsidio que la Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles les había dado al cambiar su residencia sin previo aviso de Veracruz a la capital mexicana. Además, costó los gastos de la educación de Josefina al no recibir la beca de la Junta para que continuara sus estudios de segundo de secundaria en la Academia Hispano Mexicana. 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; AGN, Alejandro Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 112, fojas. 7, años. 1940, caja. 199; AGA, Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles, José Renau Berenguer, Asunto: Solicitud de beca, 12/2856, Ministro de Asuntos Exteriores, JARE M169, Archivo General, Caja 169.

³⁵ RENAU, "Mi experiencia con Siqueiros", p. 8; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 310.

³⁶ GARCÍA, Manuel, "Josep Renau, cartelista", en *Josep Renau*, España, Institut Valencià d'Art Modern, 2003, p. 14; FORMENT, "Josep Renau...", pp. 55-56.

período que hizo una serie de trabajo para la Unidad Popular cuyo dirigente sindical era Lombardo Toledano, para las agencias de publicidad como Vargas Publicidad y Ars Una, para el Partido Revolucionario Institucional y carteles cinematográficos. También se dedicó a diseñar la portada de revistas como *Futuro* de la Universidad Obrera de México en la cual colaboro desde antes de llegar al exilio a México, así como en la revista *Lux. La revista de los trabajadores* órgano del Sindicato Mexicano de Electricistas.³⁷

Para Renau el diseño de los carteles de cine representó un trabajo únicamente de manutención debido a que los productores no permitieron la libertad de creación, por esta razón no los firmaba hasta la década de 1950, que los líderes de la Sección 46 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica exigieron la rúbrica para controlar e identificar a los artistas activos que cotizaban sus cuotas sindicales y cumplir con la ley cinematográfica, aprobada en 1949 por Ávila Camacho. Ésta estableció el registro de todos los contratos que llegaran afectar la propiedad o establezcan obligaciones sobre las películas tanto nacionales como extranjeras, lo cual también aplicaba para los cartelistas.³⁸

EL TRABAJO Y VIDA COTIDIANA DE LA FAMILIA RENAÚ-BALLESTER EN MÉXICO (1939-1944)

La primera impresión que tuvo la familia Renau-Ballester al llegar a México no fue la mejor, debido al escenario de miseria con la que se encontraron como la “banda de niños sucios y descalzos, que nos asediaban por doquier mendigando unos centavos”.³⁹ Al poco tiempo de la llegada de José Renau al territorio mexicano David Alfaro Siqueiros se puso en contacto con él y organizó una comida en Texcoco y durante el

³⁷ VILCHIS ESQUIVEL, Luz del Carmen, “Josep Renau: su importancia para el diseño gráfico mexicano”, en *Revista Internacional de Cultura Visual*, vol. I, 1, 2014, p. 4.

³⁸ GARCÍA, “Josep Renau, cartelista”, p. 14; RENAÚ, *Josep Renau...*, p. 243.

³⁹ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 7.

trayecto hicieron paradas en cantinas a tomar “*sincronisaos*”. En ese viaje Siqueiros le informó a Renau la propuesta para pintar el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, a lo que contestó que a eso había ido a México.⁴⁰

Esta colaboración fue crucial para Renau, puesto que tuvo la oportunidad de poner en práctica el fotomontaje en la composición muralística y buscó soluciones teóricas entre el espacio, el espectador y la obra que posteriormente fueron fundamentales para los murales que realizó en la República Democrática Alemana. Renau llegó a señalar que su experiencia con Siqueiros fue importante, debido a que le permitió:

[...] todo un mundo plástico. Hizo coherente el sentido de su pintura con su concepto del mundo. Hasta entonces, los cuadros precisaban una visión frontal y estática. Seguían rigiendo las leyes renacentistas de la perspectiva. Siqueiros propone con su gran pintura mural y pública una visión dinámica, que asalta al caminante desde un ángulo distinto [...]. La revolución de Siqueiros con su pintura pública hace que sea mucho mayor el número de espectadores que se encuentran en la posición [...] que contemplan la obra mientras caminan desde un ángulo totalmente nuevo. Ello supone una revolución ante todo en el terreno de la perspectiva y crea un grado nuevo de exigencia al artista. También comprendí que el deseo de <<originalidad>> es una de las mayores falsedades que existen. La originalidad surge en el conjunto de un trabajo ligado a la realidad y a la historia.⁴¹

En este sentido, podemos advertir que la intención de Renau, a diferencia de otros artistas españoles que también se exiliaron en México, no fue únicamente por buscar asilo político sino también para dedicarse al muralismo. Sin embargo, su principal ingreso económico no provino de esta actividad artística, ya que el pago por *Retrato de la burguesía* fue

⁴⁰ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 7-8.

⁴¹ HORMIGÓN, Juan Antonio, “José Renau. Del fotomontaje al arte comunal”, en *Triunfo*, XXIX, 619, 1974, p. 43.

de \$17,50 pesos diarios a los que renunció y propuso que se repartiera entre los integrantes del Equipo Internacional de Artes Plásticas, debido a que solicitó que su jornada laboral fuera mínima a la del resto a causa de otros trabajos que debía atender como las portadas para la revista *Futuro*, las pinturas de particulares y los mapas para Salubridad.⁴²

El primer mural que pintó Renau en México fue en colaboración con Siqueiros por interés personal, puesto que su principal ingreso económico fue a través del trabajo publicitario y algunos encargos de particulares. No obstante, la situación financiera de la familia Renau-Ballester se llegó a complicar con el nacimiento de Totli (1940), Teresa (1943) y Pablo (1946). Además, Renau no era una persona prevenida en las finanzas y derrochaba lo que ganaba, así que Manuela Ballester era la encargada de llevar la administración del hogar.⁴³ Cabe mencionar que para Renau siempre fue más importante la familia que el arte, como lo señaló cuando Siqueiros le sugirió irse con él a Chile después del atentado contra León Trotsky:

[Siqueiros] estaba muy enfadado conmigo, quería que me fuera a Chile con él, al escapar después de lo de Trotsky, pero yo tenía una familia de once personas. Yo no he dejado jamás a la familia por el arte, al contrario de Siqueiros, que nunca ha tenido familia. Él se embarcó en una ideología ya histórica. Hablaba todavía del imperialismo español de los siglos XVI y XVII. Yo le dije [...], “no acepto colaborar contigo en esa línea de ir contra un imperialismo arqueológico; pero si tú quieres, trabajemos juntos contra el imperialismo norteamericano, el enemigo de México y de España”. Siqueiros tenía miedo de perder su mercado americano, porque tenía muchos [clientes]; los españoles también tenían ese miedo.⁴⁴

⁴² RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 9; Del “Diario de Manuela Ballester”, 1943, Colección Privada.

⁴³ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1943, Colección Privada; Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

⁴⁴ APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

La visión que tenía Siqueiros sobre el imperialismo español que Renau consideraba arcaico y que no compartía, podría explicar uno de los motivos por los cuales no volvieron a colaborar en alguna obra mural después de *Retrato de la burguesía*. Además, llegaron a tener algunos problemas personales en 1944 al anunciar Siqueiros “una exposición de Renau en su Centro Realista de Arte. Con respecto a esto, Renau no sabe nada de tal exposición, ni siquiera le han consultado. Siqueiros anuncia esto por su propia cuenta”.⁴⁵ Sin embargo, esto no significó que no continuaran con su amistad, ya que al estar Renau en la República Democrática Alemana, Siqueiros y su esposa Angélica le solicitaron en 1969 ser el tutor legal de su nieto que iba estudiar fotografía por medio de una beca que le había otorgado el gobierno de este país.⁴⁶

No obstante, en 1939 Renau se reunió con un grupo de amigos mexicanos y españoles emigrados donde contó sobre la pérdida de su archivo en Barcelona y de la revista *Nueva Cultura*, quienes sugirieron que continuara con dicha publicación, pero era imposible debido a que no contaba con los materiales necesarios y no tenía ánimos de empezar una nueva etapa, además, su interés era el muralismo. Esta conversación provocó que un español económicamente pudiente –probablemente Manuel Suárez– donara a Renau su hemeroteca de revistas ilustradas que se conformaba de varias colecciones completas y eran de diferentes partes del mundo. Así que Renau comenzó la serie de fotomontajes *American Way of Life* –que concluyó en la República Democrática Alemana– donde hizo una crítica al estilo de vida estadounidense y que fue la más importantes de su carrera artística.⁴⁷ La idea de este proyecto se originó al percatarse Renau de la influencia de Estados Unidos en México, ya que:

⁴⁵ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

⁴⁶ Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, 1., h., meca, cod. 2.3, sig: 1/5.1, Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España; Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, 3., h., meca, cod. 2.3, sig: 1/5.1, Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España; Entrevista a Marta Hofmann por Dulce Pérez Aguirre en Múncheberg, Alemania el 18 de agosto de 2017.

⁴⁷ APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

[...] se vivía diariamente la influencia norteamericana, la coca cola y todo eso. Casi sin darme cuenta me interesó el tema. Y empecé a documentarme recortando las revistas, con mucho método, poniendo la fecha de la foto [...]. Bueno, así empecé yo con ese elefante que me regalaron en México, poniéndolo en orden, hasta las tantas de la madrugada cada día, después de trabajar, porque mi familia no podía vivir del archivo, tenía que ganar dinero. Así que trabajaba en el archivo por la noche [...]. Luego, las imágenes me llevaron a problemas que yo no conocía, empecé a comprar libros sobre el modo de vida norteamericana, revistas especializadas, de psicología, estadísticas, etcétera. Total, que me hice una biblioteca sin darme cuenta. Me encontré con que tenía una cosa teórica, visual sobre el *American Way of Life*.⁴⁸ Me gaste un dineral. Cada semana compraba las revistas americanas, hasta que salí de México [...]. Ese trabajo empezó en el mismo 39. Empecé a trabajar [en la serie de los fotomontajes] en el 49 o en el cincuenta y algo. Pero las ideas y todo son del 39.⁴⁹

El archivo que formó Renau en México fue a través del acervo hemerográfico que le donaron, así como de revistas y libros que fue adquiriendo que llegó a ser tan grande que la casa de Coyoacán ya no había espacio suficiente para resguardarlo, así que se mudaron a Mixcoac⁵⁰ a una propiedad con jardín donde tanto Renau como Manuela podía

⁴⁸ La idea de crear la serie de fotomontajes de *American War of Life* se debió a la impronta de la Guerra Fría, la persecución anticomunista del gobierno estadounidense y la difusión del modelo de vida de Estados Unidos en el continente latinoamericano, entre otras cosas. Este proyecto no se concluyó en México sino cuando Renau se encontraba en la República Democrática Alemana, ya avanzada la década de 1970. GARCÍA, Manuel, *The American War of Life. Josep Renau*, España, Llotja de Sant Jordi, 2014, p. 14; FORMENT, “Josep Renau...”, pp. 53-54.

⁴⁹ APMH. Josep Renau Gespräche mit. M. Schmidt. Übersetzung Marta Hofmann.

⁵⁰ Al llegar Renau con su familia a la Ciudad de México, el Servicio para la Emigración de los Republicanos Españoles los hospedó en el Hotel Regis, cerca del Monumento a la Revolución, después se mudaron a una vecindad en la calle Rosales que estaba plagada de chinches y sin muebles, así que compró en el mercado San Juan 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 se trasladaron a un departamento en Paseo de la Reforma donde llegó Alejandro con Teresa en 1941, para agosto del

trabajar y al mismo tiempo, ésta dar clases de dibujo y de pintura. Sin embargo, Renau no se dedicó a la docencia hasta que continuó su exilio en la República Democrática Alemana, puesto que en el territorio mexicano debía realizar trabajos que le dejaran una mayor remuneración económica para el sustento familiar.⁵¹

La casa de Mixcoac contaba con un edificio pequeño de dos plantas que constituía la cochera para un par de autos y sobre ésta, dos habitaciones y un baño. Al fondo y detrás del frontón había otras tres recámaras y un baño cuyo espacio lo adaptaron para crear el estudio donde Manuela daba clase y Renau realizaba los carteles cinematográficos. La planta superior se acondicionó para resguardar el archivo de recortes gráficos de las revistas y libros⁵² que se clasificó por temáticas: planetas; plantas; animales marinos y terrestres; sonrisas de personas; miradas hacia abajo y cuerpos femeninos.

La recolección de estas imágenes de libros y revistas no la llevó a cabo Renau de forma individual, sino que sus hijos Julia y Ruy también colaboraron en esta actividad. Quienes revisaron la información referente a “los avances de la Segunda Guerra y que me apasionaban especialmente (aun no estallaba la guerra fría y la URSS [...]) esa labor que inicié en Mixcoac rindió sus frutos [...], en los fotomontajes de mi padre”.⁵³

En relación a la vida familiar Renau-Ballester en México, recuerda Ruy, que en su casa se hablaba valenciano a pesar que sus hermanos que nacieron en territorio mexicano no llegaron a utilizarlo se acostumbraron a escuchar las conversaciones de sus padres, tías, tíos y abuela en esta

año siguiente vivieron en Coyoacán y en 1948 en Mixcoac, donde recibieron a su hermana Dolores. RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 8; RENAÚ, *Josep Renau*. p. 118; 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; AGA, Junta de Auxilio a los Republicanos Españoles, Exp. núm. 2654, Alejandro Renau Berenguer, Asunto: Subsidio, 12/2856, Ministro de Asuntos Exteriores, JARE M169, Archivo General, Caja 169.

⁵¹ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 312; Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

⁵² BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 315-316.

⁵³ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 316.

lengua. Cabe mencionar que la asistencia de la madre de Manuela, así como de sus hermanas, fue fundamental en la crianza de sus hijos, como lo recordó Ruy:

[...] desde la salida de España, mi abuela Rosa (la yaya por antonomasia) y las hermanas de mi madre vivieron con nosotros durante mucho tiempo, lo cual fue bueno para mí y mis hermanos. La yaya, una mujer menudita y medio coja [...] era la única que podía decirle a mi padre: *ves a fer punyetes*, sin que éste montara en cólera. Estoy seguro que mis padres pudieron criar a cinco hijos porque contaban con la yaya y con mis tías. Yo no soy capaz de concebir mi vida sin la yaya. Ella era la que me despertaba, me ponía los pantaloncitos, los calcetines y las botas a las cinco y pico de la mañana [...] para no llegar tarde al autobús de la escuela, que pasaba a eso de las seis [...].⁵⁴

Las cuñadas de Renau, Rosa y Josefina, vivieron un tiempo considerable con ellos, en el caso de esta última rompió relaciones con su familia al tener un noviazgo con un hombre que desaprobaron por ser católico y al enterarse Renau sobre éste, “le dio un bofetón de antología y, como en las mejores familias fundamentalistas, la repudió”.⁵⁵ Para 1944 Josefina contrajo nupcias que no aprobó su familia tal como lo dejó ver Manuela en su diario: “Se ha casado por la Iglesia Fina, alfombras, flores y marcha real ¡Imbécil! Nadie de nosotros ha ido”.⁵⁶ Es probable que el descontento del compromiso de Josefina se debió a que se casó con una persona contraria a las posturas ideológicas de Renau y Manuela, pero su matrimonio no perduró puesto que se embarazó de otra persona.⁵⁷

A diferencia de Josefina, Rosa se había casado a finales de 1936 con Ángel Gaos en España, a quien conoció en una de las reuniones que se

⁵⁴ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 311.

⁵⁵ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 314.

⁵⁶ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

⁵⁷ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 315; Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

hicieron en su casa con Renau. El motivo por el cual no llegaron juntos a México se debió a que él “estaba en el frente de batalla y no quería que estuviera sola en Valencia, porque [Rosa] no tenía a nadie allí”.⁵⁸ Establecida Rosa en el territorio mexicano tuvo un novio que dejó al llegar Gaos en 1947 como exiliado político, así que retomaron su relación y tuvieron dos hijos, sin embargo, su matrimonio no perduró y terminaron por separarse.⁵⁹

Por otra parte, los trabajos que realizó Renau en México contaron con la colaboración de Manuela que se encargaba de realizar las letras para carteles, así como la cuadrícula para los mismos y para los murales que después pasaba al muro. Al mismo tiempo hizo otras actividades por su propia cuenta como pinturas de caballete y ejecutó un mural por encargo de su prima Manolita Saval y otro para el hotel Mocambo en Veracruz.

Sin embargo, la labor más sobresaliente que hizo durante su exilio en México fue el catálogo de los trajes típicos mexicanos que realizó por influencia de Renau, al respecto Manuela mencionó: “Hemos ido Renau y yo al Museo Nacional. Las esculturas asombrosas. He visto casi todos los trajes que se usan en toda la República, antiguos y modernos. Tengo permiso para ir a dibujarlos ahí”.⁶⁰ No obstante, todavía hace falta estudiar las actividades artísticas de Manuela Ballester en el exilio en la República Democrática Alemana, así como la participación tan significativa que tuvo en la colaboración de las obras de Renau.

Los trabajos que realizaron tanto Manuela como Renau en México fueron por comisiones privada y no gubernamentales, por ejemplo, Manuelita Saval encomendó también a Renau dos *paneaux* para el bar de su casa en Veracruz.⁶¹ Sin embargo, los encargos murales más

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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; Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

⁶⁰ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1945, Colección Privada.

⁶¹ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1945, Colección Privada.

importantes que realizó el valenciano en tierra mexicana fueron a través del empresario Manuel Suárez y por el Sindicato Mexicano de Electricistas.

EL TRIBUNAL NACIONAL DE RESPONSABILIDADES POLÍTICAS EN ESPAÑA EN BUSCA DE JOSÉ RENAÚ

Al salir José Renau con su familia al exilio a México, sus padres Matilde Berenguer Cortés y José Renau Montoro, así como sus hermanas Dolores y Matilde⁶² se quedaron en España debido a que no se involucraron en ninguna actividad política antes y ni durante la Guerra Civil. En el caso de Dolores se quedó a cuidar de sus padres que fueron detenidos al concluir el conflicto bélico, probablemente por ser familiares directos de José Renau quien era buscado por el Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas por los puestos que ocupó durante el conflicto bélico. Siendo puestos en libertad al comprobar que no tuvieron ninguna actividad militante durante la Segunda República y habían escondido al Hermano Marista José Martínez Balzaco junto con otro religioso, además el esposo de Matilde era franquista,⁶³ de modo que lograron evidenciar que era católicos.⁶⁴

⁶² Por orden de nacimiento: José, Alejandro, Dolores (Lolita), Juan y Matilde (Tildica), un sexto hijo, Apolo que murió de meningitis a la edad de tres o cuatro años. Los tres hermanos compartieron muchas experiencias en la infancia, en el campo de concentración en Francia después de la Guerra Civil y parte del exilio en México. MARTÍNEZ MONTÓN, "Introducción", p. 13; RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 217-218.

⁶³ RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 91, 142 y 201. AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021); 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; Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

⁶⁴ La familia Renau-Berenguer educó a sus hijos bajo los valores y tradición católica, al respecto Juan Renau narró en sus memorias que todas las noches rezaban el rosario y su madre "decía los misterios y toda la letanía de memoria. Pues se sabía todo lo del rosario y muchas oraciones y canciones dedicadas al Sagrado Corazón de Jesús, a la Virgen y a muchísimos santos. Para rezar el rosario nos sentábamos los cinco hermanos alrededor de la mesa, como si fuéramos a cenar otra vez [...]. Mi madre [...] Iba rezando las avemarias y los padrenuestros y nosotros

La familia de José Renau fue puesta en libertad sin ningún cargo probablemente por no estar afiliados al Partido Comunista Español y por no participar en ninguna otra actividad en favor a la República, como lo demostró Dolores en 1939 al solicitar la rehabilitación para continuar ejerciendo su profesión como maestra nacional de 1ª enseñanza en Algimia de Almonacid, Castellón. Para lo cual tuvo que comprobar su buena conducta, en el sentido de no haber apoyado al gobierno republicano antes y durante la Guerra Civil. Sin embargo, Dolores fue nombrada por las autoridades de 1ª enseñanza de Valencia, maestra interina del Instituto de Asistencia Social M. Ripoll, posteriormente Beneficencia, alegando que al estallar el conflicto bélico vivía en esta ciudad que era territorio republicano⁶⁵ y que no pudo rechazar el puesto “dadas las circunstancias porque atravesábamos. Tomé posesión el día 10 de septiembre de 1936 y en diversas ocasiones solicité la dimisión, siéndome negada por la Diputación Provincial, de cuyo organismo dependía mi escuela”.⁶⁶

Para comprobar la versión de sus hechos solicitaron testigos, los cuales fueron Enrique Helo de Falange Española y el Hermano Marista José Martínez Balzaco, de modo que Dolores logró confirmar la “buena conducta sin ninguna actividad política [*sic*] y social”,⁶⁷ durante la

contestábamos solo unos pocos al principio. Al poco rato ya estábamos dormidos. Mi padre [...] cuando se dada cuenta de que estábamos dormidos, contestaba a mi madre gritando con toda su voz: <<¡Santa María, Madre de Dios!>>. Nos pega unos sustos de órdago y luego se nos quedaba mirando muy fijo [...]. Como ya sabíamos lo que iba a pasar, nos restregábamos los ojos y seguíamos el rezo hasta que nos volvíamos a dormir. Entonces mi madre decía: <<Mira, Pepe, los chicos se caen de sueño. Es mejor que se acuesten y nosotros seguimos rezando>>. Mi padre furioso contestaba: [...] ¡Pues que aguanten como yo hago!”. RENAÚ, *Pasos y Sombras...*, pp. 92-93.

⁶⁵ AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021).

⁶⁶ AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021).

⁶⁷ AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021).

Segunda República. No obstante, Dolores no se casó y se quedó en España a cuidar de sus padres: falleciendo José Renau Montoro el 7 de febrero de 1941 y su madre, Matilde Berenguer Cortés en 1948. A la muerte de ambos se trasladó a México como inmigrante por un año y debía depender económicamente de su hermano José, quedando prohibido dedicarse a cualquier actividad remunerada o lucrativa. Sin embargo, Dolores trabajó con su hermano Alejandro en el comercio de hilado, actividad a la que se dedicaba en España.⁶⁸

Así pues, mientras Dolores Renau buscaba ser rehabilitada para continuar trabajando como maestra, su hermano José Renau fue acusado conforme disponía la Ley del 9 de febrero de 1939 por el Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, la cual se proclamó “para liquidar las culpas de este orden contraídas por quienes contribuyeron con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja, a mantenerla viva durante más de dos años y a entorpecer el triunfo providencial e históricamente ineludible, del Movimiento Nacional”.⁶⁹ Así que en el expediente núm. 1796 de la Sala de Instancia núm. 1,⁷⁰ se acusaba a Renau como:

[...] destacado elemento del Partido Comunista del que hizo gran propaganda, en 18 de julio de 1936 era director del periódico [sic] “Verdad” de Valencia, órgano de los Partidos Comunistas y Socialistas, destacándose en sus campañas en defensa del marxismo, siendo más tarde designado durante el desempeño de la cartera de Instrucción Público por Jesus [sic] Hernandez [sic], Director General de Bellas Artes, desde cuya dirección

⁶⁸ Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce María Pérez Aguirre el 12 de noviembre de 2018; AGN, Dolores Renau Berenguer, fondo: Secretaría de Gobierno siglo XX, sección: Departamento de Migración, serie: Españoles, exp. 113, fojas. 2, años. S/A, caja. 199; CDMH, fondo: RRPP, serie: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, caja, 42/2858; AGA, fondo: Ministerio de Educación Nacional, serie: Expediente de depuración de maestros nacionales, fecha del expediente: 1939-1941, tipología: depurado, caja: 32/12481, exp. 19 (Archivo 24.021).

⁶⁹ “Jefatura del Estado de Ley. De 9 de Febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas”, *Boletín Oficial del Estado*, 13 de febrero de 1939, p. 324.

⁷⁰ CDMH, fondo: TNRR, serie: Ministro de Justicia Fondo Guerra Civil, Carpetilla 2ª, Madrid, caja, 750. Sala de Instancias n°1. Expediente de Responsabilidades Políticas (hay actas y sentencias 1943-45). Exp. 163.

desarrolló una labor sectaria, persiguiendo y expulsando a los funcionarios de ideologías contraria, marchando al extranjero donde continúa al terminar la guerra de liberación.⁷¹

De modo que se abrió oficialmente expediente a Renau el 27 de junio de 1940 acusado en relación a lo dispuesto en el artículo 4º, en el cual “quedan incursos en responsabilidad política y sujetos a las sanciones que se les impongan en los procedimientos que contra ellos se sigan, las personas individuales que se hallen comprendidas en alguno de los casos o supuestos”.⁷² En el caso de Renau, por su actividad política y artística, corresponde a los siguientes apartados:⁷³

- b) Haber desempeñado cargos directivos en los partidos, agrupaciones y asociaciones a que alcanza la declaración del artículo 2.º, así como haber ostentado al responsabilidad de los mismos en cualquier clase de corporaciones y organismos, tanto públicos como privados.
- c) Haber figurado, a virtud de inscripción efectuada antes del 18 de julio de 1936, y manteniendo hasta esa fecha, como afiliado de los partidos, agrupaciones y asociaciones a que se refiere el apartado anterior, excepción hecha de los simples afiliados a organismos sindicales.
- d) Haber desempeñado cargos o misiones de carácter administrativo de índole civil y calificada confianza, por nombramiento del Gobierno del Frente Popular, con retribución o sin ella, salvo los que deban su nombramiento a la elección y fueron de filiación política completamente hostil al mismo. También se considerarán comprendidos en este caso los que, sin nombramiento de dicho Gobierno, hubieren continuado desempeñando con él cargo de aquella índole en la Administración Central.

⁷¹ CDMH, fondo: TNRR, serie: Ministro de Justicia Fondo Guerra Civil, Carpetilla 2ª, Madrid, caja, 750. Sala de Instancias nº1. Expediente de Responsabilidades Políticas (hay actas y sentencias 1943-45), exp. 163.

⁷² *La Ley de Responsabilidades Políticas. Comentada y seguida de un apéndice de disposiciones legales y formularios más en uso*, Madrid, 1939, p. 22.

⁷³ AGGCE, fondo: RRPP, serie: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, caja, 42/2858.

- j) Haber excitado o inducido a la realización de los hechos comprendidos en algunos de los apartados anteriores, bien sea de palabra, bien por medio de la imprenta, de la radio o de cualquier otro medio de difusión, bien en escrito dirigido a diferentes personas.
- n) Haber salido de la zona roja después del Movimiento y permaneciendo en el extranjero más de dos meses, retrasando indebidamente su entrada en el territorio nacional, salvo que concurriera alguna de las causas de justificación expresada en el apartado anterior.⁷⁴

Las acusaciones en relación al artículo 4º de la ley de Responsabilidades Políticas en contra de José Renau comprendieron un proceso largo debido a que el régimen franquista tuvo que investigar su paradero, sus antecedentes políticos y sociales, así como los “bienes que posea el inculpaado referido en la actualidad y los que tuvieron en 18 de Julio de 1936 y las variaciones que dichos bienes hayan sufrido en dicho lapso de tiempo”.⁷⁵ En este último caso informó La Banca de España; Banca Exterior de España; Banca Central; Banca Mercantil e Industrial; Banco General de Administración; Banco Urquijo; Banca López Quesada; Banco Germánico de la América del Sur S.A y Banco Zaragoza entre otros, que “no aparecen [...] inscritos bienes inmuebles ni derechos reales de ninguna clase” a nombre de José Renau.⁷⁶

Al no dar con el paradero de José Renau no se logró aplicar el artículo 4º de la ley de Responsabilidades Políticas y éste no regresó a España hasta la muerte de Francisco Franco, pasando por dos exilios: primero en México y después en la República Democrática Alemana. No obstante, el primer acercamiento de Renau con el muralismo fue en el territorio mexicano al colaborar con David Alfaro Siqueiros con el Equipo Internacional de Artes Plásticas en el mural *Retrato de la Burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas, tema que abordaremos en el siguiente capítulo.

⁷⁴ *La Ley de Responsabilidades Políticas...*, pp. 22-24.

⁷⁵ AGGCE, fondo: RRPP, serie: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, caja, 42/2858 y 75_750.

⁷⁶ AGGCE, fondo: RRPP, serie: Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas, caja, 42/2858 y 75_750.

CAPÍTULO IV

JOSÉ RENAU Y SU PRIMERA EXPERIENCIA EN EL MURALISMO MEXICANO EN EL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO

EL EQUIPO INTERNACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS Y EL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS¹

EL 14 de diciembre de 1914 en el Palacio de Minería de la capital mexicana se reunieron trecientos trabajadores de la entonces Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz S. A. empresa del ramo eléctrico, donde se constituyó el Sindicato Mexicano de Electricistas² que estuvo en la vanguardia obrera por procurar reivindicar la contratación colectiva y el respeto a los derechos de los trabajadores.³ En 1927 el secretario General Mateo Huarte y el tesorero Carlos Álvarez Varela adquirieron un inmueble en la calle República de Colombia número 9 en el centro de la Ciudad de México, donde instalaron las oficinas administrativas; espacios para impartir clases; instrucción primaria;

¹ Parte de este capítulo se encuentra publicado en: PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Representaciones Transatlánticas en el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas en México (1939)”, en Cristina FONSECA RAMÍREZ y Pedro PÉREZ HERRERO (Editores), *El poder de la imagen. Iconografía, Representaciones e imágenes en América (siglos XVI-XX)*, Madrid, Colecciones Sílex Ultramar, 2022, pp. 271-298; PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939)”, en Adalberto SANTANA y Guiomar ACEVEDO LÓPEZ (Coordinadores), *Exilio Iberoamericano. Rutas y experiencias: 80 años del Exilio Republicano Español*, México, Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, pp. 251-263.

² Para el año de 1938 el Sindicato Mexicano de Electricistas era un grupo industrial de jurisdicción federal integrado por siete mil trabajadores, de los cuales cuatro mil fueron miembros activos y el resto solicitantes en espera de prestar sus servicios en la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A. y subsidiarias como la Compañías Hidroeléctricas Guanajuatense, “Quinta Guadalupe y la Comisión Federal de Electricidad”. SIERRA KEHOE, María de las Mercedes, *Análisis iconográfica del mural Retrato de la Burguesía (1939-1940) realizado por David Alfaro Siqueiros en el cubo de la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, tesis de Maestra en Arte Contemporáneo en México, Estado de México, Centro Universitario de Investigación Humanística, 2005, p. 93.

³ SIERRA KEHOE, *Análisis iconográfica del mural...*, p. 91.

electricidad; se fundó la revista *Lux*. *La revista de los trabajadores*⁴ y se creó la cooperativa para los trabajadores.⁵ A este edificio se le construyó otra planta por solicitud del Secretario General Luis Espinoza Casanova (1933-1934) y su sucesor Francisco Breña Alvírez (1934-1936).⁶

Sin embargo, los cambios que sufrió el conjunto arquitectónico de República de Colombia fueron insuficientes a causa de la diversidad de actividades y servicios que ofrecía el sindicato. Para 1936 se tomó la decisión de construir un nuevo inmueble en la calle de las Artes número 45 –actualmente Antonio Caso–,⁷ para lo cual se convocó a un concurso nacional para seleccionar el mejor proyecto arquitectónico⁸ que ganó Enrique Yáñez.⁹ La propuesta de Yáñez consistió en el concepto de arquitectura funcional en relación con la pintura mural, cuya idea se

⁴ “Gráficos, carteles, despleables, reportes y noticias, tanto en portadas, contraportadas e interiores de la revista *LUX*, serán las muestras de apoyo y respaldo a la España republicana. Entre las portadas y contraportadas publicadas por esta revista, resulta la contraportada del número correspondiente a septiembre de 1936, en la que se muestra un dibujo del artista Santos Balmori con motivo del homenaje a las mujeres del Frente Popular español [...]. Dos cuartas de forros son realmente indicativas de la percepción que el organismo sindical tiene de lo acontecido en España. La primera corresponde al número de abril de 1937, en el que el Comité Central publica un desplegado en homenaje a los trabajadores españoles el día mundial del trabajo [...]. Le sigue la del mes de febrero de 1938, un boletín de prensa firmado por Manuel Paulín y Francisco Breña Alvírez, secretario general y secretario de educación y propaganda del SME, respectivamente, fechado el día 31 de enero de 1938, titulado <<Los frutos del fascismo>>. La agrupación obrera eleva públicamente una protesta contra las salvajes matanzas de niños españoles llevadas a cabo por aeroplanos fascistas el domingo 30 de enero en Barcelona, España”. SÁNCHEZ, César, “Retrato de la Burguesía un mural colectivo”, en Jaime BRIHUEGA (Coordinador), *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultural, zum sobre el periodo mexicano*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009, pp. 37-39.

⁵ *Las Sedes del Sindicato Mexicano de Electricistas*, México, Sindicato Mexicano de Electricistas, 2008, pp. 36-37.

⁶ *Las Sedes del Sindicato...*, p. 39.

⁷ El actual domicilio de la sede del Sindicato Mexicano de Electricistas es en la calle Antonio Caso No. 45, Colonia Tabacalera, Del. Cuauhtémoc, C.P. 06470, Ciudad de México.

⁸ SIERRA KEHOE, *Análisis iconográfica del mural...*, p. 94.

⁹ Enrique Yáñez fue uno de los principales impulsores de la arquitectura funcionalista, perteneció a ese grupo de arquitectos que lucharon por implantar una modernidad a través del funcionalismo. Al mismo tiempo, su arquitectura se ve sustentada fundamentalmente por medio de dos líneas: en la primera identifica al funcionalismo en la arquitectura con la estética pura del funcionalismo,

convirtió en uno de los postulados más sobresalientes de su práctica profesional.¹⁰

A principios del mes de junio de 1939, se invitó a los artistas para ejecutar un mural en el Sindicato Mexicano de Electricistas como parte del vigésimo quinto aniversario. La temática de la obra propuesta fue la lucha para legitimar la posición laboral de los trabajadores de la industria eléctrica para lo cual, se solicitó una reunión para discutir los pintores que participarían, las bases de la convocatoria y el asunto a escenificar. El jurado del proyecto estaba conformado por el secretario del exterior Luis Espinoza Casanova; el secretario general David Roldán; el secretario de educación y propaganda Manuel Paulín; los arquitectos Enrique Yáñez y Ricardo Rivas lo declararon desierto ofreciendo la propuesta muralística a José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.¹¹

Una comisión del sindicato visitó a Orozco para invitarlo a participar en el proyecto muralístico, pero éste no tenía intención de pintar un tema en relación a lucha de los trabajadores electricistas y solicitó libertad para ejecutar una obra con mujeres desnudas para atraer la atención del público. De modo que se optó por Siqueiros,¹² quien pidió lo siguiente: la elaboración del mural tendría un director encargado de indicar el lugar o lugares donde se deberían ejecutar las pinturas; por razones técnicas el

la cual expresaba por medio de los sistemas constructivos, en el uso del materialismo, y con los requerimientos funcionalista con el servicio a la sociedad; la segunda, no solamente plantea el carácter social y progresista de la arquitectura, sino que simplemente presentaba los principios fundamentalistas como principios de oficio. PERALTA, Valeria, *Enrique Yáñez y sus aportaciones a la arquitectura mexicana*, p. 1, http://www.academia.edu/25660497/ENRIQUE_Y%C3%81%C3%91EZ_Y_SUS_APORTACIONES_A_LA_ARQUITECTURA_MEXICANA [consultada el 04 de diciembre de 2018].

¹⁰ ARIAS MONTES, Víctor y RÍOS GARZA, Carlos, *Enrique Yáñez y el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Un aporte del funcionalismo a la arquitectura mexicana*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 50 y 52.

¹¹ JOLLY, Jennifer, "Dos narrativas en el mural de Siqueiros para el Sindicato de Electricistas Mexicanos", *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, 8-9, 2005, p. 98; SÁNCHEZ, "Retrato de la Burguesía...", pp. 50-52; Archivo Personal de Felipe Sánchez (en adelante APFS), "La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas", *LUX. Revista de los trabajadores*, Ciudad de México, diciembre de 1939, p. 57.

¹² SÁNCHEZ, "Retrato de la Burguesía...", p. 52.

trabajo debería desarrollarse por un colectivo de artistas nacionales y extranjeros para darle un nuevo impulso al muralismo mexicano, el cual sería seleccionado por el encargado de la obra.¹³

El grupo que seleccionó Siqueiros se conformó por artistas mexicanos y españoles del exilio, cuyo propósito consistió en dos cuestiones: por un lado, alentar el trabajo colectivo en la pintura mural¹⁴ y por otra parte, ligar a los españoles de manera objetiva al movimiento muralista en un segundo esfuerzo de superación del mismo.¹⁵ La idea de Siqueiros de un trabajo colectivo entre estos artistas se la planteó a José Renau en España en 1937, pero no se llevó a cabo a causa de la guerra, así que la propuesta de pintar un mural en la nueva sede del Sindicato Mexicano de Electricistas fue la oportunidad para desarrollar ese proyecto. Cabe mencionar que uno de los motivos por los cuales Renau optó por el exilio en México fue para colaborar con Siqueiros en la elaboración de un mural, siendo *Retrato de la burguesía* su primera

¹³ Expediente 11.1.81, 3. Criterio del suscrito sobre la pintura mural del Sindicato Mexicano de Electricistas, 18 de agosto de 1939, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

¹⁴ David Alfaro Siqueiros a lo largo de su carrera como muralista intentó llevar a cabo, en más de una ocasión, proyectos muralísticos a través de colectivos, pero éstos no pasaron de ser experiencias aisladas para regresar a la concepción de maestro-ayudante. Las experiencias de Siqueiros con los colectivos iniciaron en Estados Unidos en 1932 donde reunió dos equipos de pintura que denominó *The mural block painters*, con los que realizó dos de sus tres murales en ese país: *Mitín obrero* y *América Tropical*. Un año más tarde en Argentina también llevo a cabo esta experiencia con el equipo Poligráfico, para el mural *Ejercicios plásticos* y en 1939, ya en México, nuevamente puso en marcha otro colectivo entre artistas mexicanos y españoles para la ejecución del mural *Retrato de la Burguesía*. Para los años de 1948 y 1949 intentó crear otro colectivo para la obra *Monumento al General Ignacio Allende*, pero solamente quedó en un trabajo maestro-ayunte a pesar de que el panel estaba trazado por diversos equipos. La necesidad de Siqueiros por plantear el trabajo colectivo se debió a que lo consideraba necesario para la lucha del proletariado, puesto que era la forma orgánica correspondiente al muralismo y de la plástica subversiva. Además, consideraba que la colectividad era el único medio de trabajo capaz de aportar al proletariado el material de agitación y propaganda que esto necesitaba para su lucha diaria. GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *El trabajo colectivo como respuesta artística crítica*, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 9-10.

¹⁵ Expediente 11.1.87, Escrito sobre el mural del Sindicato de Electricistas por D. A. S. 1939, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

intervención en el muralismo mexicano. Además, la participación de Renau fue fundamental para la aplicación de la técnica del fotomontaje en la composición de la obra que permitió romper las aristas del muro generando un juego óptico.

Para llevar a cabo la comisión muralística del nuevo conjunto arquitectónicos del Sindicato Mexicano de Electricistas se creó el Equipo Internacional de Artes Plásticas bajo la dirección de David Alfaro Siqueiros, integrado por los mexicanos Luis Arenal y Antonio Pujol, así como por los españoles Antonio Rodríguez Luna, Miguel Prieto, Manuela Ballester¹⁶ y José Renau. Este colectivo buscó un carácter y un régimen basado en dos puntos: el primero en una libre iniciativa y discusión de todas las cuestiones de los problemas de forma, contenido y organización del trabajo; en segundo lugar, todos tendrían los mismo derechos y deberes. El método de trabajo del colectivo consistió en la coordinación de cada uno de los integrantes, en el sentido de dejar de lado sus estilos para hacer una mejor unidad de la composición.¹⁷

Las condiciones estipuladas en el contrato para los integrantes del Equipo Internacional de Artes Plásticas consistieron en un pago de 17.50 pesos diarios a cada artista, así como cubrir los gastos de los materiales y la obra se debía concluir en un plazo de seis meses. Se acordó trabajar como mínimo ocho horas diarias, pero Renau solicitó a sus compañeros que le permitieran asistir solamente seis horas a la semana y se compro-

¹⁶ La participación de Manuela Ballester en el mural de *Retrato de la burguesía* no ha sido del todo clara, puesto que “atendía allí donde podía ser útil: <<yo igual dibujaba que limpiaba o traía la comida>>”. Es decir, su colaboración no fue solamente en los andamios como Renau, ya que en ocasiones Siqueiros le pedía que fuera por una botella de tequila a la cantina de al lado, aunque, también pudo participar como aprendiz o asistente, además, tenía una gran capacidad para administrar la economía, “de manera que se encargó de repartir el salario de los artistas participantes”. De modo que Manuela además de las tareas de logística, contribuyó con el mural, probablemente con los dibujos, en los preparativos y en partes concretas de la obra. GAITÁN SALINAS, “Introducción”, pp. 45 y 753.

¹⁷ Expediente 11.1.84, 5. *Retrato de la Burguesía* s/f papel-Documento mecanoescrito, 2 fojas, 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL; Expediente 11.1.78, 1. *Pintura mural: “el fascismo”, 1939*, Documento mecanoescrito 21.5 x 34. Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL; RENAU, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, en *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, 25, 1976, p. 9.

metió a trabajar los fines de semana para equilibrar el tiempo con el de ellos, ya que tenía que laborar en material publicitario para lograr mantener a su numerosa familia.¹⁸

EL JUEGO ÓPTICO DEL MURAL *RETRATO DE LA BURGUESÍA* EN EL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS

El espacio propuesto por el Sindicato Mexicano de Electricistas para la elaboración del mural *Retrato de la burguesía* fueron los siguientes: el vestíbulo o el cubo de la escalera que se conformaba por tres muros y el techo, además era el acceso principal de los trabajadores para las oficinas. Ante la insistencia de David Alfaros Siqueiros se seleccionó la segunda opción, pero esto implicó una serie de complicaciones visuales que se pretendieron resolver a partir del desarrollo de la temática general en una superficie continua, creando un espacio que fracture ópticamente la estructura técnica.¹⁹ Esta unidad dinámica solamente se podía deducir a partir del movimiento real del espectador al subir las escaleras, de modo que José Renau y Miguel Prieto fueron los encargados de observar –a la hora de mayor concurrencia– y hacer una muestra de las personas que transitaban para determinar el comportamiento y los movimientos en función de los desplazamientos que cada individuo realizaba automáticamente.²⁰

El estudio estadístico que hizo Renau y Prieto se llevó a cabo antes de trazar las líneas en los muros o algún símbolo gráfico, para no llamar

¹⁸ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 9.

¹⁹ La idea de Siqueiros de la fragmentación óptica, la había puesto en práctica en 1932 en el mural *Ejercicios plásticos* en Buenos Aires, Argentina. En esta obra Siqueiros puso en juego la movilidad del espectador con el intento de obtener unidad espacial entre los muros y el piso del sótano, esto fue para el pintor mexicano una experiencia que no dejaría de replantearse y proponer al Equipo Internacional de Artes Plásticas para aplicar en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 54.

²⁰ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 9-11; BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, p. 289.

la atención de los transeúntes y no alterar el ritmo automático de sus movimientos habituales. Los resultados de esta investigación fueron anotados en una maqueta que Luis Arenal y Antonio Pujol habían diseñado del cubo de la escalera, en la cual también se indicaron los trazos que posteriormente serían trasladados a la pared. Por otra parte, la recopilación de los elementos fotográficos permitió continuar con el trabajo del croquis que se aplicó a los muros por medio del uso del proyector para encontrar las proporciones adecuadas.²¹ Esta técnica Renau la continuó desarrollando en los murales al exterior que realizó posteriormente en Halle Saale, Halle-Neustadt y Erfurt en la República Democrática Alemana.

De acuerdo con Siqueiros, los principios en que se rigió la maqueta fue a partir de la producción de “correlaciones armónicas inter-murales, de pared a pared dentro del espacio del muro, un vez [que] las correlaciones circunscritas a los límites de una pared se consideran como forma geométrica autónoma e inmóvil (método de este del muralismo mexicano inicial [”]).²² El principal problema práctico y teórico que tuvo que enfrentar el colectivo fue el espacio del cubo de la escalera, repercutiendo en la temática y en la composición de la pintura debido a los siguientes tres puntos:

Primeramente, la elección de una superficie pictórica continua y curvo-ascendente resultaba del todo incompatible con la definición clásica de la pintura como “arte del espacio”, puesto que nuestro caso implicaba un determinado lapso de tiempo para que un espectador en trance de subir las escaleras pudiera aprehender el contenido total de la obra: el carácter curvo-ascendente de la superficie pictórica hacía imposible la visión de la

²¹ Expediente 11.1.781. Pintura mural: “el fascismo”, 1939, Documento mecanoscrito 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL; RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 11.

²² Expediente 11.1.87, 6, Tesis autocrítica sobre la obra ejecutada por el Equipo Internacional de Artes Plásticas en el edificio social del Sindicato Mexicano de Electricistas. 1939 papel-Documento mecanoscrito, 6 fojas, 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

totalidad de la obra de un solo golpe de vista y, menos aún, de cuatro golpes de vista correspondientes a cada uno de los muros, puesto que la definición geométrica de éstos tenía que ser ópticamente “destruida” en el proceso de construcción del nuevo espacio pictórico. En segundo lugar, el complejo *espectador-cubo de la escalera* [...] se constituyó en el factor objetivo principal, ejerciendo una fuerte presión sobre el trabajo de visualización iconográfica en cuyo menester práctico teníamos que situarnos *simultáneamente* frente a la materialidad inerte del muro que soporta la imagen pintada y en los sucesivos puntos de vista de un espectador móvil [...] con el fin de encontrar la ecuación óptica más apropiada [...] en cada caso concreto de la oposición muro-espectador. [...] en tercer lugar, en razón de esta problemática, la contradicción muro-espectador no podía ser resuelta, en principio, más que con una *orientación iconográfica SINCRONIZADA con el movimiento ascendente del espectador*. En consecuencia, el imperativo de una tal sincronización considerable de la secuencia temática y, por lo tanto, en la determinación del contenido de la obra.²³

Los problemas tanto de la composición visual como espaciales que resolvió el colectivo para pintar *Retrato de la burguesía* fueron novedosos en el muralismo mexicano, debido a que se aplicaron métodos y teorías para desarrollar una sincronización entre el espectador, la iconografía y el espacio. Este mural al mismo tiempo innovó las técnicas que se utilizaron para su elaboración al implementar materiales industriales como la piroxilina²⁴ y herramientas tecnológicas²⁵ como la brocha de

²³ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 11-12.

²⁴ “La piroxilina proviene de un éter formado tratando la celulosa por el ácido nítrico, según la proporción de nitrógeno introducido se distinguen, pues, toda una serie de productos conocidos ya desde 1846. Los más importantes son los colodiones, uno de ellos es la substancia plástica conocida por celuloide. Los colodiones solubles en la mezcla éter-alcohol y en la acetona son empleados en la preparación o rayón y en la pintura de automóviles y sobre metales en general. Cuando la piroxilina se emplea sobre aplanados de cal o cemento, se destruye gradualmente por la acción cáustica de aquellos materiales. Así se recomienda que se use sobre materiales, cartón prensado, madera, mosaico, tela, etcétera [...] La piroxilina se puede trabajar con pistola de aire, pinceles, brocha y espátula [...]”. SUÁREZ, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de c/1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, p. 348.

²⁵ Cabe destacar que los caballetes *Nacimiento del fascismo, Detened la guerra y Suicidio colectivo*

aire, el aerógrafo, la compresora y el proyector eléctrico que permitieron distorsionar las imágenes, mientras las fotografías se usaron para el fotomontaje.²⁶

Las innovaciones que dio el mural de *Retrato de la burguesía* al muralismo mexicano no fueron solamente por implementar los materiales industriales y tecnológicos, sino también por el uso del fotomontaje destinado a la composición del techo y muro derecho que estuvo a cargo Renau por la experiencia que tenía en esta área. Mientras el resto de los miembros del equipo elaboraron los “proyectos para los menos problemático desde el punto de vista documental con un procedimiento mixto, en parte dibujos y en parte fotomontado”²⁷ con la ayuda de Renau. El uso del fotomontaje permitió romper con las esquinas de los muros dando una ilusión óptica entre el espacio y la composición, siendo una de las aportaciones más significativas que dio Renau a esta corriente artística.

En relación a la temática, el Sindicato Mexicano de Electricistas solicitó que estuviera vinculada con la industria eléctrica, sin embargo, los artistas al reflexionar sobre los acontecimientos que se estaban suscitando en el mundo y sus repercusiones en México, consideraron que ese tema era incoherente. Los integrantes del colectivo plantearon a los dirigentes del sindicato un asunto sobre el fascismo, la guerra y el capitalismo que fue rechazado. Así que los artistas hicieron una encuesta entre los trabajadores, notando que no les interesaba la idea de una pintura sobre las actividades cotidianas de su empleo. De modo que solicitaron a los empleados que hicieran presión a sus dirigentes para elaborar un asunto conforme a la realidad de la época, que reflejara los

que pintó Siqueiros en el taller *Siqueiros Experimental Workshop a Laboratory Moderns Techniques in Art* en Nueva York, representaron una innovación en la técnica y materiales que le permitieron un mayor dominio en la brocha mecánica, así como de los pigmentos de nitrocelulosa que posteriormente aplicó en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas. HURLBURT, Laurance, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986, pp. 230-232.

²⁶ Expediente 11.1.84, 5. *Retrato de la Burguesía* s/f papel-Documento mecanoescrito, 2 fojas, 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

²⁷ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 14-15.

puntos de vista de los trabajadores revolucionarios.²⁸ La propuesta del colectivo, señaló Renau, fue aceptada:

[...] en razón de la vertiginosa y explosiva evolución de los acontecimientos internacionales, obtuvimos carta blanca para desarrollar una temática abiertamente política en los murales, más no sin el compromiso de dedicar un tercio aproximado del espacio pictórico total a la representación de la industria eléctrica, lo cual nos pareció justo y temáticamente compatible.²⁹

Cabe destacar que Siqueiros en ese mismo año de 1939 escribió dos ensayos: *Monumento al capitalismo* donde enunció diez puntos que atribuyó al capitalismo,³⁰ señalando que el “Régimen [...] es, en suma, Libertad, Prosperidad, Igualdad, Alegría, Independencia, Civilización, Cultura y Solidaridad Internacional, para todos los hombres, para todas las razas y para todos los pueblos”.³¹ El segundo fue *Pintura mural: el fascismo* que constó de siete enunciados, advirtiendo que el fascismo es la consecuencia del capitalismo y del imperialismo.³² Estos textos fueron parte del fundamento ideológicos para la creación del mural *Retrato de la burguesía*.³³

Para la elaboración de este mural los artistas tuvieron que documentarse para darle un sentido más realista a la obra, por un lado, Luis Arenal y Antonio Pujol habían juntado un archivo gráfico de recortes de revistas, así como el archivo de negativos de 35 mm que Renau logró salvar de la guerra de España, quien además visitó la Central Hidroeléctrica de Necaxa y la Central Termoeléctrica de Nonoalco para elaborar

²⁸ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 14; SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 54.

²⁹ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 14.

³⁰ SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 54.

³¹ Expediente 1.11.78, 2. Monumento al capitalismo, 1939, Documento mecanoscrito, 1 foja, 21.6 x 34.2., Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

³² Expediente 1.11.78, 1. Pintura mural: el fascismo, 1939, Documento mecanoscrito, 1 foja, 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

³³ SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 54.

una documentación fotográfica.³⁴ La recolección de información tanto literaria como visual fue una actividad que tenían que hacer los muralistas, puesto que se debían documentar para escenificar la realidad de los problemas políticos y sociales de la época.³⁵

En el mes de julio de 1939 se colocaron los andamios en el cubo de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas, se cortó la circulación para evitar el acceso de los transeúntes y el espacio se dividió por el andamiaje en dos niveles con el propósito de un mejor trabajo. A pesar de las medidas que se tomaron para trabajar adecuadamente, los artistas se topaban entre ellos constantemente y las luces que servían a unos les quemaba los ojos a otros por ser un espacio pequeño para tantas personas. La jornada laboral era más ardua cuando se encontraba Siqueiros, ya que necesitaba todo el lugar para él.³⁶ El desarrollo de la obra inició con:

[...] los muros izquierdo y central, sin esperar la terminación de los correspondientes proyectos y las fotocopias, tal como se había decidido. Los primeros trazos de los elementos principales del muro central –“máquina interna” y figuras contiguas– se habían fijado ya desde la pared ampliando y deformando directamente los recortes de revistas por medio del proyector eléctrico. Rodríguez Luna había comenzado a dibujar un águila imperial que coronaba la máquina central, mientras que Prieto y Arenal trabajaban en la figura de Mussolini [*sic*] en la marcha militar del

³⁴ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.6, Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España; RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 15.

³⁵ Por ejemplo, Marion Greenwood para pintar *Paisaje y economía de Michoacán* pasó el verano de 1934 en Pátzcuaro dibujando a los indígenas realizando sus actividades cotidianas y un año después, para el mural *La industrialización del campo* visitó fábricas, establecimientos comerciales e industriales, talleres ferroviarios, cañaverales y cafetales de Veracruz. En el caso de Ryah Ludins viajó a las minas del Real de Monte en Pachuca, Hidalgo, así como a la planta eléctrica de Necaxa para la ejecución de *La industria moderna*, posteriormente Grace Greenwood también acudió a dichas minas. PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la Ciudad de México (1935)”, en *Letras Históricas*, 18, 2018, pp. 238 y 243; “Pinturas murales en el Museo Michoacano”, en *Revista de revistas*, 1335, Ciudad de México, 25 de diciembre de 1935.

³⁶ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 16; BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 291.

fondo. En el taller contiguo, Pujol se afanaba en terminar el proyecto correspondiente a este mismo muro. Finalmente [...] las imágenes documentales fueron decididas rápidamente [...] por medio de [...] la marcha de trabajo [...].³⁷

Por otra parte, Renau elaboró los fotomontajes correspondientes al techo y del muro derecho a partir del asunto que se había iniciado en los otros espacios. Estos dos muros, junto con el central, formaban ángulos entre sí, cuyo problema principal consistió en encontrar las imágenes apropiadas que permitieran las deformaciones ópticas destruyendo visualmente dichos ángulos, en específico el punto donde se unían los tres muros (imagen 1). Al mismo tiempo, necesitó resolver la transición iconográfica del tema político a la tecnología de la industria eléctrica que tenían que localizarse en el techo que se encontraba en contacto con los otros tres muros, asimismo, buscó un punto que sirviera de fuga central que permitiera una óptica de prolongación de las respectivas diagonales de éstos.³⁸ Dichos inconvenientes Renau logró solucionarlos de la siguiente manera:

En la confección de los fotomontajes, los elementos ferroviarios de la planta de Nonoalco diversos elementos de la central de Necaxa y la parte superior de un portaviones me sirvieron para resolver los dos primeros problemas, el de la “ruptura” óptica de los ángulos y el del paso de una temática a otra. El rincón derecho superior se resolvió con la humareda de una explosión sobre el portaviones, imagen particularmente “flexible” para este fin. Para el tercer problema se utilizaron diversos elementos de la industria eléctrica –chimeneas, torres de conducción, antena radiodifusora, etc.– en perspectiva diagonal hacia un punto de fuga cenital figurado por el disco solar.³⁹

³⁷ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 16.

³⁸ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 16.

³⁹ RENAÚ, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 16.



Imagen 1: Deformación óptica del techo, muros central y derecho del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Ciudad de México.

Al concluir Renau con el trabajo fototécnico Antonio Rodríguez Luna y Miguel Prieto ya no formaban parte del colectivo, los motivos de la desertión de éstos no son claras, pero existen dos versiones: por un lado, no se adaptaron al grupo y se quejaban constantemente por su salud por usar la piroxilina pulverizada con la pistola de aire. Por otra parte, Siqueiros hizo la observación a Rodríguez Luna que usaba como óleo la piroxilina, que no era la forma adecuada ya que el resultado “no encua-

draba con la definición formal y compacta espacialidad que cada elemento debía tener para mantenerse en el conjunto mural”.⁴⁰ Ante este comentario, Rodríguez Luna se justificó mencionando que era la forma en que pintaba presentando su renuncia y Prieto se solidarizó con él.⁴¹ A pesar que Rodríguez Luna se separó del Equipo Internacional de Artes Plásticas antes de concluir con la obra, siguió siendo amigo de Siqueiros, manteniendo relaciones con el resto de los integrantes.⁴²

También Renau llegó a tener algunas diferencias con Siqueiros, al punto que consideró dejar el colectivo. El problema entre los dos artistas se generó a causa del humo de la explosión correspondiente al rincón que une los muros del techo, central y derecho⁴³ para el cual, Renau proyectó la imagen sobre los tres planos murales corrigiendo los trazos iniciales de la ampliación para mejorar la visibilidad óptico-geométrico con el espectador al subir por el cubo de la escalera. Después comenzó a introducir color.⁴⁴

⁴⁰ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 17.

⁴¹ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 17.

⁴² CABANAS BRAVO, Miguel, *Rodríguez Luna, el pintor. Del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 155.

⁴³ El Sindicato Mexicano de Electricistas solicitó en 1983 a Alejandro Morfín Fauré, Jefe del Taller de Pintura Mural del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico e Inmueble del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura realizar un trabajo de conservación de *Retrato de la burguesía* que se llevó a cabo un año después, que implicó una limpieza y adecuación del área. El sismo de 1985 afectó las condiciones de conservación que se habían realizado un año antes en el mural, por lo cual se tuvo que intervenir nuevamente en él para estabilizarlo en todas sus partes, es decir, realizando una restauración integral. Para el año de 1995 se solicitó otra intervención a la obra para una publicación que se iba a realizar de Luis Arenal, pero no se concretó hasta el 2007 cuando Martín Espinoza Flores era Secretario General del Sindicato Mexicano de Electricistas. Esta pintura, señaló Alejandro Morfín Fauré, tiene deterioro de años anteriores que van a continuar presentes, debido a que una restauración no consiste en renovar, sino en conservar las características constitutivas de los materiales empleados que permitan una mejor conservación de la pintura. La última intervención que tuvo *Retrato de la burguesía* fue en 2018, donde se hizo un trabajo de limpieza para continuar con la conservación de la pintura. Actualmente la sección correspondiente del humo de la explosión se encuentra en mal estado, así como la zona inferior del muro derecho. Es probable que, al no tomar las medidas necesarias para la conservación de la obra se pueda provocar una pérdida parcial. Entrevista a Felipe Sánchez realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México, el 29 de noviembre de 2018; Video sobre restauración del mural *Retrato de la burguesía*. Archivo personal de Felipe Sánchez.

⁴⁴ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 18.

[...] a dar relieve y dinamismo a la estructura del humo. Puse mucho empeño y tarde casi una semana en darle por terminada [...] un buen día Siqueiros, sin que mediara el menor comentario o cambio de opinión, como era habitual, se puso frenéticamente a mater gruesas manchas de blanco puro en las partes claras de “mi” humo [...] trazada con el pincel gruesas líneas negras, cómo modelaba, remodelaba y coloreaba los pegotes blancos con la brocha de aire y hacía cada vez más crudo el relieve del humo [...] consumó la demolición total de lo que yo me había afanado en construir durante jornadas enteras de trabajo... Consideré seriamente la posibilidad de abandonar el equipo [...] Cuando quedaba solo en el lugar de trabajo observaba obsesivamente el humo [...] Hasta que, poco a poco, el insolente relieve del humo se iba suavizando sin perder su brusquedad [...] al fin comprendí que se traba de categorías conexas y complementarias [...] Siqueiros [...] había tratado de [...] resolver un problema que estaba fuera de ambos: había logrado “fossilizar” la imagen del humo, que ahora se venía hacia adelante, hacía los ojos del espectador, quedando materializado incrustado en el ángulo que posee la dura materia calcárea de ciertas conchas para ceñirse a las anfractuosidades de las rocas marinas. Con lo cual el difícil problema óptico-espacial del rincón magistralmente resulto [...].⁴⁵

A pesar de los problemas que se dieron entre los integrantes del colectivo se logró concluir *Retrato de la burguesía*, dejando en la iconografía un testimonio de los problemas de la época narrando “la evolución del capitalismo hasta llegar a convertirse en fascismo y nazismo”. Al mismo tiempo escenificaron “las luchas de los trabajadores contra la opresión del capitalismo y los fascismos y otros propios del sentir político-social de un sindicato de trabajadores”.⁴⁶ También evocaron la destrucción provocada por la Guerra Civil española, así como las víctimas que fueron retratadas en los muros. Los artistas plasmaron acontecimientos que pronosticaban las próximas tragedias de la Segunda Guerra Mundial, entre otros temas que serán abordados a continuación.

⁴⁵ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, pp. 18-19.

⁴⁶ CABAÑAS BRAVO, *Rodríguez Luna, el pintor...*, p. 153.

ENTRE MUROS, PINTURA E HISTORIA: EL MURAL *RETRATO DE LA BURGUESÍA*

El 14 de diciembre de 1939 con motivo del aniversario del Sindicato Mexicano de Electricistas⁴⁷ se inauguró la obra *Retrato de la burguesía*, conformado por cuatro muros: izquierdo, central, derecho y el techo. La temática se vinculó con los acontecimientos que se suscitaron durante la Guerra Civil española, así como aquellos que se desataron con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, la pintura hizo una crítica a los avances tecnológicos que fueron fundamentales para el progreso y ahora, eran utilizados para la destrucción masiva de los pueblos y sus habitantes.

La idea de José Renau de “acero contra carne humana” se encuentra presente en el mural de *Retrato de la burguesía*, siendo una de las ideas centrales en las que giró la temática que se desarrolló. La obra inicia con el muro izquierdo y se encuentra dividido en dos secciones: superior e inferior. El primer registro se conforma por un túnel del que salen una multitud de individuos que caminan en dirección a un perico bicéfalo mecánico que simbolizando a Benito Mussolini y Adolf Hitler, cuyos regímenes fueron fascistas y totalitarios. Esta ave se encuentra sobre un pódium y proclama un discurso mientras alza el brazo izquierdo dando la ilusión de movimiento: al subir sostiene una antorcha encendida y al bajarlo, una pequeña y delicada flor (imagen 2). De acuerdo con Antonio Rodríguez Luna, esta escena representa:

[...] a los loros demagogos que con una florecita en la diestra pero con un puñal en la siniestra, incitan a la guerra, unas veces a nombre de la patria, otras a nombre de la religión y ahora a nombre de lo que ellos llaman “la civilización occidental”. Magistralmente trazada, esta figura del demagogo que grita y vocifera, movida por el resorte del dinero, es la imagen perfecta

⁴⁷ GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010, p. 75.

de ciertos oradores políticos o de ciertos órganos de prensa que hablan como campeones de una idea, pero que solo son los voceros de inconfesables intereses. Sus palabras altisonantes, parecen sinceras, independientes. Pero, escuchándolas bien, se advierte luego su acento metálico, de disco que repite una voz que no es la suya.⁴⁸

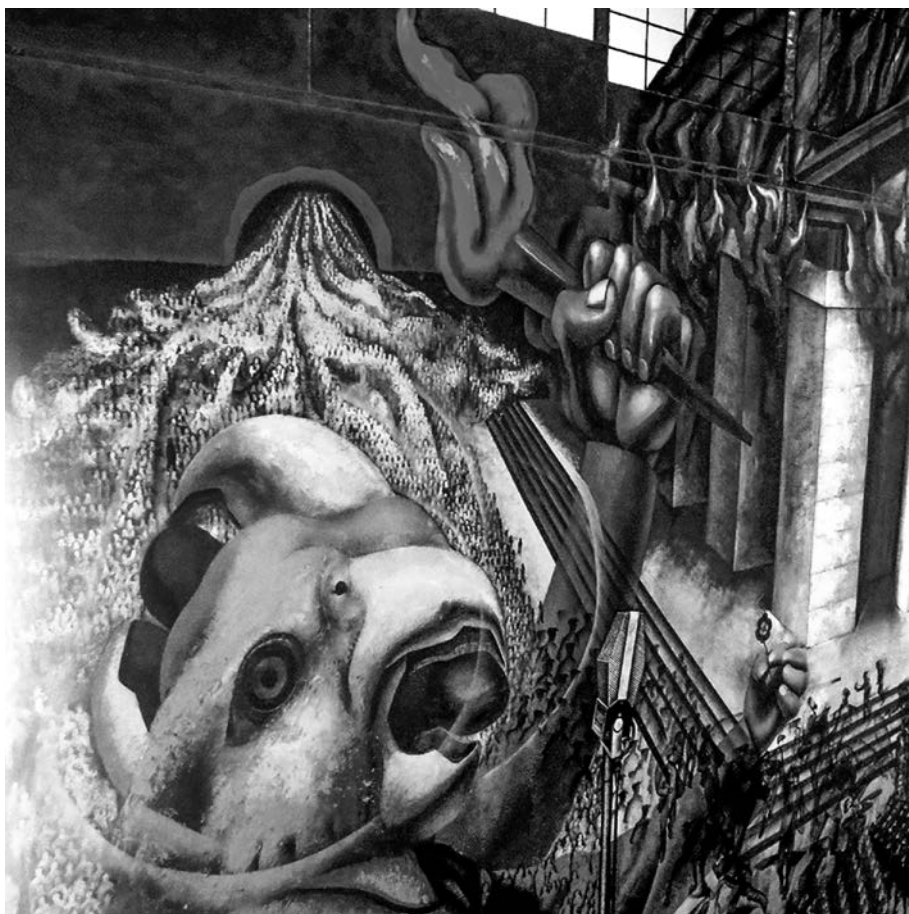


Imagen 2: Detalle del muro izquierdo del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Ciudad de México.

⁴⁸ Expediente 11.1.77, RODRÍGUEZ, Antonio, "Primer mural colectivo realizado en México", p. 17, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

Frente al ave bicéfalo se encuentra un conjunto arquitectónico en llamas y en el frontón se alcanza a leer la frase *Liberte, Egalite, Fraternite* que es el lema de la Revolución Francesa, así como de los ideales de las Repúblicas modernas, esta escena simboliza el incendio del Reichstag (imagen 3). A éste se dirigen los militares del nacionalsocialismo y al mismo tiempo, se advierte un enfrentamiento violento en las escaleras del edificio que deja como resultado algunas víctimas.

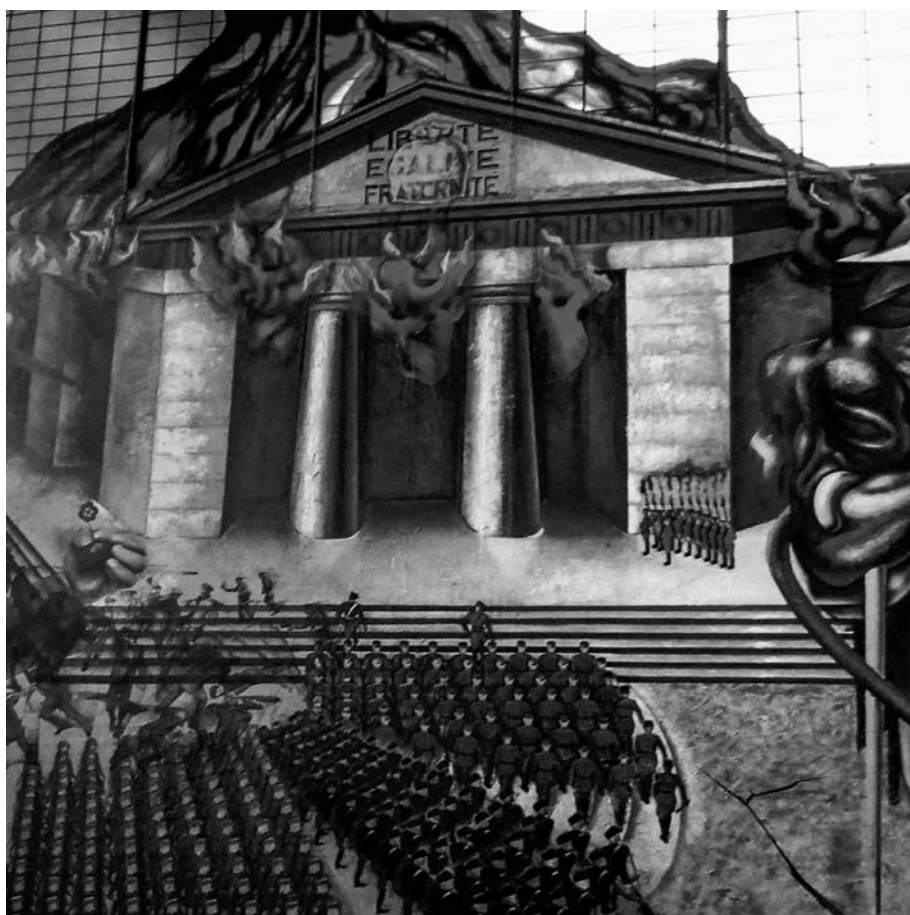


Imagen 3: Detalle del muro izquierdo del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Ciudad de México.

En este registro de la obra los artistas representaron los regímenes totalitaristas y fascistas de Mussolini y Hitler que, durante la Guerra Civil de España brindaron ayuda a Francisco Franco. Los sistemas totalitarios, tanto italiano como alemán, estuvieron en contra de las organizaciones del proletariado, de la revolución bolchevique y del liberalismo. Pero ni el nazismo ni el fascismo fueron inversos al capitalismo, ya que la pretensión totalitaria que desarrolló este tipo de gobiernos contó con una autonomía del sector social del poder económico y respetó el *statu quo* de la propiedad privada.⁴⁹ El fascismo fue una oposición política que atrajo la atención de la clase media urbana y rural, en el caso del nacional-socialismo, sus componentes sociales más influyentes estuvieron conformados por los grandes latifundios prusianos, las industrias de la siderúrgica y el carbón, así como por una parte de los altos mandos militares y de los empresarios.⁵⁰

La lucha del fascismo contra los marxistas se hizo evidente con el incendio del Reichstag en Berlín en 1933, el cual se produjo el 27 de febrero por la noche. Este incidente lo consideraron las autoridades como un acto terrorista de los comunistas y se difundió la idea de que en los siguientes días se esperaban otros eventos de carácter similar, por lo que se tomaron medidas contra este movimiento. El informe policiaco señaló que se detuvo a un joven llamado Van Der Lubbe militante del Partido Comunista Holandés, quien se encontraba en el lugar mientras intentaba huir y declaró que su participación en el incendio había sido por iniciativa propia.⁵¹ Sin embargo, Lubbe, no reunía las características tanto físicas como mentales para ser el autor material o intelectual del delito.⁵²

⁴⁹ BERNAL-MEZA, Raúl, "Reseña El Fascismo en el Siglo xx. Una historia comparada", en *Revista Brasileira de Política Internacional*, vol. 43, 164, 2009, p. 196.

⁵⁰ BUCHRUCKER, Cristian, *El Fascismo en el Siglo xx. Una historia comparada*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2008, pp. 55, 81-82.

⁵¹ "Un voraz incendio destruye en pocos minutos parte del edificio del Reichstag alemán", *ABC*, Madrid, 28 de febrero de 1933, p. 19.

⁵² DOUGLAS, Steve, "Capitular a fascistas puede resultar fatal. El caso de Alemania de 1933 a 1934", en *EIR Resumen Ejecutivo. Estudios estratégicos*, vol. XXIII, 13, 2006, p. 32.

Las consecuencias del incendio del Reichstag posibilitaron que Hitler promulgara el Decreto de Emergencia para proteger al pueblo y al Estado, en el cual se suspendieron siete secciones de la Constitución que garantizaban las libertades individuales y civiles,⁵³ entre las que se encontraban:

Las restricciones a la libertad personal, al derecho a la libre expresión, incluyendo la libertad de prensa; al derecho de reunión y asociación; la violación del secreto de la correspondencia, las comunicaciones telegráficas y telefónicas; los autos para el allanamiento a la propiedad, también son permisibles, por encima de los límites que de otra forma prescribe la ley.⁵⁴

Este decreto le permitió a Hitler encarcelar a un número considerable de funcionarios comunistas y dirigentes socialdemócratas y liberales, además de imponer restricciones a los medios de difusión que no eran pronazis o nacionalistas.⁵⁵ Para el 23 de marzo de 1933 se proclamó una ley en relación a los partidos políticos:

El Partido Socialista de los Trabajadores Alemanes (nazi) es el único partido político en Alemania. Quien pretenda mantener la estructura organizativa de otro partido política o formar uno nuevo será castigado con hasta tres años, si el acto no está sujeto a penas mayores de acuerdo con otras normas.⁵⁶

Posteriormente el gabinete de Hitler anunció que había unificado los cargos de presidente y canciller, asumiendo el cargo de jefe de Estado y comandante de las Fuerzas Armadas⁵⁷ quedando sentada la dictadura del nacionalsocialista. Así pues, los artistas del Equipo Internacional de

⁵³ DOUGLAS, "Capitular a fascistas...", p. 33.

⁵⁴ DOUGLAS, "Capitular a fascistas...", p. 33.

⁵⁵ DOUGLAS, "Capitular a fascistas...", p. 33.

⁵⁶ DOUGLAS, "Capitular a fascistas...", p. 35.

⁵⁷ DOUGLAS, "Capitular a fascistas...", p. 38.

Artes Plásticas en el muro izquierdo del mural *Retrato de la burguesía* no solamente escenificaron el ascenso de los regímenes fascistas de Europa occidental, sino también las repercusiones que tuvo el incendio del Reichstag, debido a que esto implicó la aplicación de una serie de leyes que suprimieron las garantías individuales y posibilitó el tránsito de una República a un sistema totalitarista.

La obra de *Retrato de la burguesía* prosigue con el muro central que se divide en dos zonas: superior e inferior (imagen 4). El primero se conforma por un águila metálica de dos cabezas, cuya forma del cuerpo simula un avión y del “cuello de engranaje punzante, pende de una cuerda el cuerpo exangüe de un hombre negro que se balancea ante la mirada de tres personajes elegantemente vestidos”.⁵⁸ En el registro inferior del ave se advierte una máquina que resguarda en el interior las cabezas de infantes y hombres, símbolos las víctimas que provocaron los bombardeos durante el conflicto bélico en España.

Esta imagen se encuentra flanqueada por seis sujetos que ocultan sus rostros tras máscaras de gas, los primeros correspondientes del lado izquierdo visten esmoquin mostrando “a la altura del vientre las banderas inglesa, francesa y estadounidense”.⁵⁹ Detrás del personaje que lleva la bandera de Francia se halla el gorro frigio que es el emblema de la libertad durante la Revolución francés que es atravesado por una bayoneta, esta imagen simboliza cómo los conflictos bélicos terminaron con los principios que se promulgaron con dicho movimiento.

En la zona derecha del ave bicéfala se observan tres individuos usando uniforme militar que también llevan a la altura del vientre las banderas de Japón, Alemania e Italia. Este último porta en el pecho una serie de medallas ensangrentadas como símbolo de sus logros militares que provocaron la muerte de civiles, a sus pies yace una mujer con su hijo y un hombre mutilado que simbolizan las víctimas de fascismo y la

⁵⁸ Expediente 11.1.84, 5. Retrato de la Burguesía s/f papel-Documento mecanoscrito, 2 fojas, 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

⁵⁹ Expediente 11.1.84, 5. Retrato de la Burguesía s/f papel-Documento mecanoscrito, 2 fojas, 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.



Imagen 4: Muro central del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939), Ciudad de México. Renau. I.1.3. Fotografías de su obra, 18/16.10. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

guerra. Como fondo de esta escena podemos advertir una mujer vestida de negro con una niña que observan melancólicamente a los individuos que marchan a la guerra, en seguida está la valla de los campos de concentración que se unen con los trenes que también corresponden al techo, finalmente, en la parte inferior del muro se encuentra el interior de la industria eléctrica.

En el muro central de *Retrato de la burguesía* los artistas representaron la Guerra Civil española que se suscitó de 1936 a 1939, cuyo apoyo internacional dio como resultado una estructura desigual entre los nacionales y los republicanos. Los nacionalistas contaron desde el inicio con la ayuda militar y financiera de Alemania e Italia, mientras los republicanos vieron frustrado cualquier intento para lograr la asistencia de Francia y Gran Bretaña, consiguiendo solamente el respaldo de la Unión Soviética y de México. Esto dio como resultado una ventaja decisiva para el triunfo de los nacionales y un perjuicio para los republicanos.⁶⁰

Para la República las opciones para comprar armamento se iban agotando, anteriormente los Estados Unidos habían sido uno de los principales proveedores armamentístico para España, pero ahora el Departamento de Estado se comenzó a plantear cómo debería lidiar con las peticiones para adquirir material bélico, llegando al consenso que se tenía que evitar la venta. Esta decisión se debió a que el gobierno estadounidense no quería intervenir en un asunto europeo, el problema para evitar la comercialización de las armas derivó de una cuestión legal por la legislación de neutralidad solamente prevenía la posibilidad de hacer embargos de armamento para las guerras entre naciones, pero no estaban contempladas las guerras civiles.⁶¹

⁶⁰ MORADIELLOS, Enrique, “Un Triángulo vital para la República: Gran Bretaña, Francia y la unión Soviética ante la Guerra Civil española”, en *Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale*, 2001, <https://journals.openedition.org/amnis/248> [consultada el 01 de enero de 2019].

⁶¹ ESPASA DE LA FUENTE, Andreu, *Estados Unidos en la Guerra Civil española*, México, Catarata, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 41-42.

Para lograr este propósito, Estados Unidos cortó el suministro de armas con el gobierno reconocido de España a través de un embargo moral, mediante el cual se solicitó a las empresas armamentísticas a no efectuar venta con ninguno de los dos bandos sin la aplicación de la ley de neutralidad. De este modo, la Administración de Franklin Delano Roosevelt justificó ante el público su política respecto a la Guerra Civil española como la consecuencia de no intervenir en los asuntos de otro país, mientras que, en los medios diplomáticos se apeló a no interferir con la diplomacia de las potencias europeas.⁶² A pesar de las trabas que se le pusieron a la República para la compra de material bélico, el gobierno soviético y mexicano mandaron armamento lo que evitó una rápida derrota.

Por otra parte, la intervención alemana e italiana en el conflicto bélico de España fue uno de los sucesivos pasos dados por las potencias totalitarias para establecer un nuevo sistema internacional, que conduciría finalmente a la Segunda Guerra Mundial, así como:

[...] la invasión japonesa de Manchuria en 1931, la invasión italiana de Etiopía en 1935 [...], la invasión alemana de Austria a comienzos de 1938, la mutilación de Checoslovaquia por Alemania en los últimos meses de ese mismo año, la ocupación alemana de lo que quedaba de Checoslovaquia en marzo de 1939 (a la que siguió la ocupación de Albania por parte de Italia) y las exigencias alemanas frente a Polonia.⁶³

Además, la Guerra Civil española permitió a los alemanes experimentar con el nuevo armamento aéreo y al mismo tiempo, consiguió el acceso a los suministros de pirita y mineral de hierro que era necesario para su programa de rearme.⁶⁴ En este sentido, en el muro central del mural

⁶² ESPASA DE LA FUENTE, Andreu, "La conexión mexicana: Cárdenas, Roosevelt y la Guerra Civil Española", en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 53, 2017, p. 22; MERINO MORALES, Juan Carlos, "La <<Batalla>> de Washington. La Guerra Civil Española en los Estados Unidos", en *Estudios Internacionales*, 176, 2013, p. 58.

⁶³ HOBSBAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1999, p. 45.

⁶⁴ ESPASA DE LA FUENTE, *Estados Unidos en la Guerra...*, p. 39.

Retrato de la burguesía se escenificó la idea de Renau de “acero contra carne humana”, como bien señaló José Renau en 1937 en una comida en compañía de David Alfaro Siqueiros y Ernest Hemingway en Valencia:

[...] el estado de terror y violencia que vivimos cotidianamente en España [...] provenía [...] de la agresión fascista, con medios bélicos terriblemente poderosos y eficaces, contra una población pacífica y prácticamente inerme. La carne de nuestro pueblo está sirviendo de blanco experimental a los más refinados mecanismos de precisión, hasta hoy desconocidos, para el aniquilamiento masivo de las poblaciones civiles: *acero CONTRA carne humana...* Esta fría oposición es muy realista y lo dice todo, por lo menos para mí, que soy pintor y entiendo con los ojos. Claro que las cosas siempre han sido así, que el hierro siempre ha servido antes para matar gente que para abrir surcos en la tierra [...].⁶⁵

La Guerra Civil española fue el primer conflicto bélico del siglo xx en que la aviación se utilizó de forma premeditada en operaciones de bombardeo en la retaguardia, convirtiendo el territorio español en un campo de pruebas para la Segunda Guerra Mundial. Entre las ciudades y pueblos que fueron bombardeados por los alemanes e italianos se encontraron Madrid, Durango, Guernica, Alcañiz, Lérida, Barcelona, Valencia, Alicante y Cartagena⁶⁶ dejando víctimas civiles, cuyos rostros de infantes y hombres fueron retratados en el interior de la máquina de *Retrato de la burguesía*. En la zona superior, como ya se apuntó, se encuentra el águila bicéfala metálica cuyo cuerpo es la forma de un avión, simbolizando los bombardeos aéreos.

Algunos de los ataques aéreos no tenían justificación militar, por ejemplo, el bombardeo de Durango o Guernica, puesto que tanto Hitler como Mussolini creían que era necesario bombardear sistemáticamente

⁶⁵ RENAU, “Mi experiencia con Siqueiros”, p. 6.

⁶⁶ CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Breve historia general de España en el siglo xx*, España, Editorial Ariel, Editorial Planeta, 2016, p. 153.

zonas civiles para socavar la moral de la población, debido a que en los poblados no estaban psicológicamente preparados para asimilar la destrucción y las muertes que provocaban estos ataques. No obstante, durante la Guerra Civil española tanto los nacionales como los republicanos utilizaron esta táctica militar, pero había un desequilibrio entre ambos bandos, especialmente en el caso de las fuerzas de aviación: los republicanos contaron con un número reducido de aviadores profesionales y aparatos de poca calidad, mientras los nacionales operaban con pilotos españoles con experiencia, además de tener el apoyo de la Legión Cóndor y la Aviación Legendaria italiana.⁶⁷

Por otra parte, las estrategias militares, en el caso de los republicanos tuvieron que pasar por un proceso de adaptación antes del combate, por ejemplo, la formación de nuevos pilotos o ensamblajes de los aviones, mientras los italianos y los alemanes llegaron a España directamente a actuar. Además, sus bombardeos fueron estratégicos y contaron con una superior unidad aérea que fue clave para que la violencia de sus ataques fuera mayor que la de sus adversarios.⁶⁸

Las imágenes de los infantes víctimas de los bombardeos aéreos que escenificaron los artistas del colectivo, también se escenificaron en algunos de los carteles durante la Guerra Civil para hacer propaganda contra el fascismo. Por ejemplo, en un cartel se presentan siete fotografías de niños con la siguiente inscripción: “¡asesinos! ¿quien [sic] al ver esto, no empuña un fusil para aplastar al fascismo destructor? Niños muertos en Madrid por las bombas fascistas. Víctimas [sic] inocentes de esta horrible guerra desatada por los enemigos de España”. En otro se advierte la imagen de uno de los niños con el siguiente texto: “*Madrid the “military” practice of the rebels. If you tolerate this your children will be next*”.

En esto dos carteles aparece la imagen de un niño que nuevamente se reproduce en la revista *Los Lobos*, que estuvo bajo la dirección de David Alfaro Siqueiros, con el encabezado “Los posibles asesinos de niños,

⁶⁷ SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2016, pp. 190-191.

⁶⁸ SAAVEDRA ARIAS, *Destruir y proteger...*, p. 191.

mujeres y ancianos”. Esto demuestra que los artistas conocían las fotografías de las víctimas de la guerra –además que también vivieron el conflicto bélico–, que retomaron para darle al mural *Retrato de la burguesía* un sentido documental de los horrores que producen éstas.

En el mural *Retrato de la burguesía* no solamente se escenificaron a los infantes víctimas de la guerra, sino también a los hombres que marcharon al frente de batalla mientras los observa una mujer con una niña que visten de negro, como si estuvieran de luto. Esta escena simboliza a las madres, esposas, hijas y hermanas que perdieron a un familiar durante el conflicto bélico, ya sea la Guerra Civil española o la nueva guerra, pero ahora mundial. En esta misma sección del mural se abordó el tema de los campos de concentración que no fueron una invención de los nazis, sino que se implementaron desde el último cuarto del siglo XIX por primera ocasión en la guerra de los Bóeres en Sudáfrica.⁶⁹ Estos centros tampoco se pueden considerar únicamente de exterminio como fue el caso de Auschwitz o Vernichtungslager, sino que también eran lugares:

[...] de detención o confinamiento donde se encierra a personas por su pertenencia a un colectivo genérico en lugar de por sus actos individuales, sin juicio previo ni garantías judiciales, aunque puede existir una cobertura legal integrada en un sistema de represión política. Se suelen emplear campos de concentración para encerrar a opositores políticos, grupos étnicos o religiosos específicos, personas de una determinada orientación sexual, prisioneros de guerra, civiles habitantes de una región en conflicto, u otros colectivos.⁷⁰

Los campos de concentración nazis fueron inmediatamente construidos luego de que Hitler tomó el poder, en los cuales se encarcelaron aquellos

⁶⁹ ÁVILA, Mariela Cecilia, “Hannah Arendt y los campos de concentración. Una imagen del infierno”, en *Revista de arte, literatura y filosofía ALPHA*, 39, 2014, p. 180.

⁷⁰ CUERVO ÁLVAREZ, Benedicto, “Los campos de concentración nazi”, en *Historia Digital*, vol. 17, 30, 2017, p. 188.

que consideraban opositores al régimen o bien los que representar una amenaza. Es decir, fueron implementados en un inicio para retener la oposición e infundir temor entre la población asegurando de esta forma que no surgieran más opositores.⁷¹ De modo que los campos de los nazis entre 1933 a 1939 fungieron para internar a judíos, políticos alemanes de ideologías de izquierda y liberales, gitanos, homosexuales, pacifistas, entre otros sectores que se distinguían por etiquetas en la solapa de su camisa o abrigo.⁷²

La inauguración del mural *Retrato de la burguesía* fue en diciembre de 1939, por consiguiente, los artistas no hicieron alusión a los campos nazis que se establecieron fuera de Alemania ni de las primeras matanzas de judíos, tampoco sobre la llamada solución final al problema judío ni a la eliminación de los guetos en Polonia y otras regiones europeas, debido a que esto se suscitó durante la primera mitad de 1940.⁷³ Probablemente los pintores escenificaron los campos *Argelès-sur-Mer* y *Saint-Cyprien* en Francia, donde fueron confinados los españoles republicano que cruzaron la frontera franco-hispana como fue el caso de Renau, Rodríguez Luna y Prieto que estuvieron internos en éstos.⁷⁴

Así pues, el Equipo Internacional de Artes Plásticas en esta sección del mural hizo una crítica de cómo la libertad y la democracia fueron destruidos por la guerra, representada por el gorro frigio atravesado por la bayoneta. Mientras Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos durante la Guerra Civil española pusieron una serie de obstáculos para limitar el apoyo a los republicanos, sin ser conscientes de los efectos negativos que podrían traer sus acciones en dicho conflicto bélico. En el caso de los

⁷¹ CUERVO ÁLVAREZ, “Los campos de concentración nazi”, p. 188.

⁷² CUERVO ÁLVAREZ, “Los campos de concentración nazi”, pp. 188-189.

⁷³ CUERVO ÁLVAREZ, “Los campos de concentración nazi”, p. 189.

⁷⁴ En México durante el gobierno de Miguel Ávila Camacho se tomaron medidas restrictivas en contra de las colonias japonesas en la frontera con los Estados Unidos, solicitando su traslado a la capital mexicana y ciudades como Guadalajara, Celaya, Guanajuato y Querétaro donde se establecieron campos de concentración para recluirlas. PEDDIE, Francis, “Una presencia incómoda: la colonia japonesa en México durante la Segunda Guerra Mundial”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 32, 2006, pp. 82 y 84.

regímenes fascistas de Italia y Alemania se unieron con Japón, formando así las Potencias del Eje al estallar la Segunda Guerra Mundial.

El mural *Retrato de la burguesía* continúa con la pared derecha que corresponde al humo de una explosión que simboliza los bombardeos a la ciudad de Madrid por la aviación alemana e italiana (imagen 5). En la zona inferior se advierte un portaviones y un tanque de guerra que pasa sobre una serie de ruinas de edificios y uno se encuentra en llamas,



Imagen 5: Muro derecho del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Ciudad de México.

sobresaliendo tres columnas de estilo jónico demolidas simbolizando la destrucción de la civilización.

En el registro inferior de esta imagen se encuentra una mujer que yace en el suelo semidesnuda sin mostrar el rostro y a un lado de ella se encuentran los cadáveres de militares, uno de ellos con el cráneo destrozado. Esta sección hace alusión al triunfo de los republicanos sobre los soldados italianos de la división Littorio que fueron derrotados en la batalla de Guadalajara, cerca de Alcalá de Henares. En esta sección sobresale en la parte superior un hombre con un fusil que simboliza al obrero revolucionario, siendo el modelo Antonio Pujol⁷⁵ quien, al igual que Siqueiros, se enlistó en las brigadas internacionales durante la Guerra Civil española y detrás de él, ondea una bandera roja.

Probablemente el tema de la Guerra Civil española se escenificó a partir de las experiencias que vivieron los artistas como fue el caso de Pujol, quien se sometió a las pruebas de la preparación militar para enlistarse en la 24° Brigada de voluntarios de la XV Brigada Internacional.⁷⁶ En el caso de Siqueiros estuvo al mando de la 82° Brigada Mixta como Jefe accidental del frente de Teruel, en la 46° Brigada Mixta, fue Jefe de las operaciones de defensa sobre la Granja de Torre Hermosa.⁷⁷ Mientras Renau fue Director General de Bellas Artes y se encargó de la defensa del patrimonio histórico-artístico, además se le encomendó trasladar y resguardar las principales obras del museo del Prado después de haber sufrido un bombardeo.⁷⁸ Por otra parte, los artistas hicieron alusión a la batalla por la defensa y resistencia de Madrid que:

⁷⁵ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.6. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

⁷⁶ GAMBOA, Fernando, "El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano", *Frente a Frente*, Ciudad de México, 9 de mayo 1937, p. 14.

⁷⁷ Expediente 13.1.54, "Memorial relativo a la hoja de servicio del suscrito", Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

⁷⁸ En noviembre de 1936 la ciudad de Madrid fue bombardeada por la aviación italiana y alemana, esta acción no solamente cobró vidas humanas, sino también repercutió en perjuicio del patrimonio histórico-cultural español al ser alcanzado por el fuego el Museo del Prado. Los bombardeos de la aviación de los nacionales provocaron la indignación de los republicanos, ya que consideraron ese ataque injustificable que pudo haber causado un desastre cultural sin

[...] implicó un desgaste imprevisto para los ejércitos rebeldes; Franco confiaba en que la capital no pondría resistencia más de quince días y esas dos semanas se convirtieron en más de dos años. Antes de posponer indefinidamente la conquista de Madrid, trataron de forzar su caída aislado la ciudad por Jarama, cortando la carretera de Valencia. En Guadalajara, los italianos sufrieron una estrepitosa derrota que elevó la moral de los madrileños y que coadyuvó a la defensa de la ciudad. Sin embargo, para finales de 1937 los rebeldes habían avanzado en el norte haciéndose de Vizcaya, Santander y Gijón, así como de Brunete y Belchite [...].⁷⁹

Los artistas en el muro derecho de *Retrato de la burguesía* escenificaron los bombardeos a Madrid haciendo alusión al mismo tiempo a la destrucción de otras ciudades y pueblos, así como de la resistencia de los republicanos por la defensa de la ciudad, retratando las bajas que hicieron al ejército italiano aliado de los nacionales. Por otra parte, será precisamente aquí, con la bandera roja que se entrelaza a un costado de una torre de electricidad que forma parte del techo, en que se entremezclan los intereses de los pintores y los del sindicato. Esta imagen se compone por un sol brillante donde se alza la bandera del Sindicato Mexicano de Electricistas, dando cohesión a la obra. Una de las cosas sobresalientes es que se representó con el puño derecho, posteriormente se cambió por el izquierdo, que en un inicio fue el símbolo del sindicato (imagen 6).⁸⁰

La inauguración de la obra *Retrato de la Burguesía* fue el 14 de diciembre de 1939 que lleva al espectador por un recorrido histórico-

precedente. El edificio no sufrió daños graves en su estructura ni se perdieron sus colecciones, debido a que las salas que fueron atacadas se habían desocupadas. Los franquistas negaron el ataque, pero José Lino Vaamonde, arquitecto encargado de la conservación del conjunto arquitectónico, hizo unos planos señalando los puntos donde habían caído las bombas y para demostrar la intencionalidad del atentado los republicanos insistieron que antes del bombardeo la zona fue iluminada con bengalas. SAAVEDRA ARIAS, *Destruir y proteger...*, pp. 193-194.

⁷⁹ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México, El Colegio de México, 2009, p. 66.

⁸⁰ Entrevista a Felipe Sánchez realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México, el 29 de noviembre de 2018.



Imagen 6: Techo del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Ciudad de México.

documental de los acontecimientos suscitados durante los años de la Guerra Civil en España, los bombardeos aéreos de la aviación alemana e italiana provocaron la destrucción de pueblos y ciudades dejando a su paso víctimas civiles, entre los que se encontraban los infantes. En este sentido, los artistas hicieron una crítica a los avances tecnológicos que en un inicio fueron concebidos como parte del progreso y ahora eran utilizados con fines bélicos y al mismo tiempo, denunciaron la posición

de Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos en relación con la Guerra Civil española sin medir las consecuencias que esta podría tener posteriormente: el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Al mismo tiempo, en *Retrato de la burguesía* se registraron algunos acontecimientos que pasaron en Europa como el incendio del Reichstag en Alemania, la persecución de los comunistas por los nazis y la formación de los dos bandos que se enfrentaron en la Segunda Guerra Mundial: por un lado, los Aliados constituidos por Gran Bretaña, Francia y la Unión Soviética, aunque los artistas omitieron este último país, por otra parte, las Potencias del Eje que se conformaron por Japón, Italia y Alemania.

Después de la inauguración de la obra el sindicato solicitó cambiar algunas imágenes que considero inhumanas, pero fue precisamente cuando Siqueiros se involucró en el atentado contra León Trotsky el 24 de mayo de 1940,⁸¹ al estar éste exiliado en México.⁸² Esta situación provocó que la policía realizara un registro en el taller del Sindicato Mexicano de Electricistas lo que implicó la pérdida de las fotografías originales de los fotomontajes, así como muchos documentos gráficos y los negativos de la Central Hidroeléctrico de Necaxa,⁸³ como la maqueta que Luis Arenal y Antonio Pujol habían diseñado.

El atentado contra Trotsky resultó fallido, así que Siqueiros suspendió sus actividades artísticas y políticas para salir a Jalisco para ser arrestado

⁸¹ León Trotsky junto con Lenin construyeron el marco político e ideológico de la Revolución Rusa de 1917 que derrotó al zarismo y fundó la Unión Soviética. Sin embargo, Trotsky comenzó a ser visto por sus detractores como colaborador del fascismo y lo acusaron de colaborar con la Gestapo y con la política secreta estadounidense. En 1937, el presidente Lázaro Cárdenas dio asilo político a Trotsky con su familia, instalados en México en 1940 sufrieron el primer atentado encabezado por David Alfaro Siqueiros, pero el 21 de agosto de ese mismo año, el español Ramón Mercader del Río atacó a Trotsky con un piolet, al hacerse pasar por un periodista belga. CASTRO, Aida, "León Trotsky, la muerte de un revolucionario", *El Universal*, Mundo, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/mundo/2015/08/21/leon-trotsky-la-muerte-de-un-revolucionario> [consultada el 25 de septiembre de 2019].

⁸² GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, p. 76.

⁸³ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.6. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

en Hostotipaquillo y recluido en Lecumberri. Después de cinco meses preso salió bajo fianza y su libertad presentó un problema para el gobierno mexicano, debido a las presiones que recibió de los trotskistas de otros países, solicitando un mayor castigo y existía el riesgo de que atentaran contra su vida. Ante esta situación el presidente Manuel Ávila Camacho aceptó la solicitud del cónsul de Chile, Pablo Neruda, para que el pintor se trasladara a dicho país y salió de México el 24 de marzo de 1941.⁸⁴ Sobre este acontecimiento mencionó Manuela Ballester que:

[...] Un día, mientras estábamos trabajando el colectivo en el mural del Sindicato Mexicano de Electricistas [...] llegó Siqueiros disfrazado de militar. Esa noche se fue a Coyoacán con un grupo de correligionarios y asaltaron la casa de Trotsky. Luego estuvo huido por el Estado de Jalisco un tiempo hasta que lo detuvieron [...]. Un día, en el estudio que teníamos en Coyoacán, llegaron una pareja de “inditos”. Él con un sombrero de ala ancha y ella descalza y tapada con un rebozo. Eran Angélica Arenal y D. A. Siqueiros disfrazados de indígenas. Venían a vernos, clandestinamente, porque necesitaban unas fotos de carné, para un pasaporte y salir urgentemente del país. Renau, claro está, les hizo las fotos y se marcharon [...].⁸⁵

Ante los acontecimientos que se suscitaron con el atentado a Trotsky, Siqueiros no pudo continuar con el mural de *Retrato de la burguesía*, así que Renau con Manuela realizaron los cambios iconográficos que había solicitado el sindicato.⁸⁶ El 22 de junio de 1940 se firmó el contrato en el que se estipulaba que Renau sería el encargado de terminar el mural:

⁸⁴ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 76 y 83.

⁸⁵ GARCÍA, Manuel, “Entrevista con Manuela Ballester”, en Manuel GARCÍA (Editor), *Homenaje a: Manuela Ballester*, Valencia, Institut Valencia de la Dona, Generalitat Valencia Conselleria de Cultura, 1995, pp. 94-95.

⁸⁶ GARCÍA, “Entrevista con Manuela Ballester”, p. 94.

[...] bajo la base de que en la citada pintura no se harán sino las ligeras modificaciones verbalmente convenidas y se concluirán las partes que han quedado inconclusas por haber abandonado el trabajo las personas que antes estaban encargadas de ejecutarlo.⁸⁷

Los cambios solicitados debían comenzar y concluir en julio de ese mismo año, el sindicato se haría cargo de comprar los materiales y Renau recibió un adelanto de \$150 pesos para comenzar el trabajo, posteriormente le dieron \$200 pesos y al terminar se le entregó el resto.⁸⁸ Este contrato nos permite advertir que probablemente no solamente Siqueiros dejó de colaborar en la obra sino también Pujol y Arenal, siendo Renau el único que quedó del Equipo Internacional de Artes Plásticas.

Los cambios que realizó Renau con Manuela a la obra *Retrato de la burguesía* corresponden al muro central y fueron los siguientes: se eliminaron las banderas que llevaban los individuos de los países de Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, Alemania, Japón e Italia. A la máquina se le agregaron tentáculos y en “las concavidades que servían de sepultura a los niños masacrados”⁸⁹ se sustituyó por monedas doradas que pertenecen a diferentes países, mientras en la parte inferior se dejaron las cabezas de hombres de la primera versión (imágenes 7 y 8). En la zona derecha continúan las figuras de los “tres militares [que] custodian la máquina que representa su fuerza”,⁹⁰ mientras se suprimió a la mujer con su hijo y al sujeto mutilado, así como el individuo de proporciones pequeñas que colgaba del águila metálica.

Al eliminar en el mural las víctimas civiles a causa de los bombardeos aéreos y colocar en su lugar tentáculos que jalen a los obreros de la

⁸⁷ Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, cod. 2.3. sig: 1/5.7. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

⁸⁸ Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, cod. 2.3. sig: 1/5.7. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

⁸⁹ Expediente 11.1.84, 5. Retrato de la Burguesía s/f papel-Documento mecanoscrito, 2 fojas, 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.

⁹⁰ Expediente 11.1.84, 5. Retrato de la Burguesía s/f papel-Documento mecanoscrito, 2 fojas, 21.5 x 34, Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros-SAPS-LT/INBAL.



Imagen 7: Detalle del muro central del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Ciudad de México.

industria eléctrica a su interior, cuya sangre sube para la creación de monedas de oro que simbolizan el capitalismo que beneficia a la burguesía, la cual durante la Guerra Civil española no se vio afectada debido a su posición económica o bien por los puestos de trabajo que ocuparon. Por ejemplo, Francisca Linares llegó a México como exiliada y mencionó en una entrevista que su situación durante el conflicto bélico



Imagen 8: Detalle del muro central del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Ciudad de México.

fue de viajes constantes, debido a que su esposo, Juan Simeón Vidarte, era Fiscal del Tribunal de Cuentas y tenía que ir a revisar los contratos entre el gobierno Republicano y los que vendían las armas.⁹¹ El sueldo que recibía era bueno:

⁹¹ TUÑÓN PABLOS, Enriqueta, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historian, 2011, p. 122.

[...] porque en España pagaban a los diplomáticos [...] calculando en oro. Por ejemplo, si tenía que ir a Praga ganaba más que si tenía que ir a París, porque era más lejos y el cálculo se hacía en oro y entonces, claro, ¡pagaban espléndidamente! y vivíamos estupendamente, íbamos a restaurantes muy buenos porque siempre nos gustó vivir bien, yo me vestía y me compraba cosas buenas y bonitas [...]. Así pasamos gran parte de la guerra civil, viajando por cuestiones de trabajo de Juan [...] por 1938, nombraron a mi marido inspector de todos los consulados españoles en África y ministro plenipotenciario en Tánger, en Marruecos, y nos fuimos. Nos fuimos contentos porque preferíamos estar fuera de España, no teníamos que aguantar bombardeos, comer mal y todas esas cosas que no le gustan a nadie [...]. Nuestra vida en Tánger fue de lo más agradable [...].⁹²

Por otra parte, las monedas de oro que caen sobre los militares simbolizan los recursos económicos que adquirieron con la venta del material bélico. Por ejemplo, Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial desarrolló su economía que se vio reflejada en la década de 1920, época en la que “se producía, se consumía, aumentaban los salarios y parecía que aquel gran país no iba a encontrar fin a su crecimiento”.⁹³ Al terminar Renau de hacer los cambios solicitados por el sindicato, escribió una leyenda donde se menciona a los artistas que participaron en la elaboración del mural *Retrato de la burguesía*, así como el nuevo significado de la obra.⁹⁴

Estas pinturas, concebidas y realizadas colectivamente por David A. Siqueiros, José Renau, Antonio Pujol y Luis Arenal, fueron comenzadas en julio de 1939 y terminadas en octubre de 1940. Representan el proceso actual del capitalismo hacia su muerte. El demagogo, movido ocultamente por la fuerza del dinero, empuja a las masas hacia la gran hecatombe.

⁹² TUNÓN PABLOS, *Varias voces, una historia...*, pp. 122, 126-127.

⁹³ MERINO MORALES, “La <<Batalla>> de Washington...”, p. 53.

⁹⁴ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.23. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

Un mecanismo monstruoso coronado por el águila imperial, resume la función general del capitalismo transformando la sangre de los trabajadores –que forman la infraestructura del actual sistema económico– en raudales de oro que alimentan a las distintas encarnaciones del imperialismo mundial, generador de la guerra. La revolución surge impetuosa, dispuesta a acabar con la explotación y la matanza sobre las que se sustenta el régimen clasista de nuestros días. Coronando todo, el sol de la libertad resplandece sobre un conjunto simbólico de elementos de trabajo, solidaridad, paz y justicia.

En este sentido, los cambios que hizo Renau en colaboración con Manuela al muro central de *Retrato de la burguesía* (imagen 9) son más alegórica que la versión anterior. Sin embargo, el mensaje histórico documental continúa presente, puesto que siguen presentes los campos de concentración, el águila bicéfala con cuerpo de avión simbolizando los bombardeos aéreos que se produjeron durante el conflicto bélico de España que cobraron la vida de civiles y ahora, con el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, se representaron los sectores sociales que fueron beneficiados económicamente con la guerra y que no tuvieron que padecer las consecuencias que implicaba debido a su posición socioeconómica.

Por otra parte, Renau le contó a Larry Hulburt en una carta que la última etapa que realizó de *Retrato de la burguesía* representó una de las experiencias más profundas y ricas de su vida profesional, pero también fue una dolorosa huella de amargura y frustración, hasta el punto de subestimar y olvidarse casi totalmente de la obra y no volvió al Sindicato Mexicano de Electricistas.⁹⁵ Sin embargo, Renau no da detalles de cuáles fueron las causas que lo llevaron a tener un rechazo por la pintura, probablemente, esto es debió a la solicitud del sindicato por modificar la iconografía, lo que originó un cambio en la idea central del mural de “acero contra carne humana”, frase que era representada por la escena de

⁹⁵ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.



Imagen 9: Muro central del mural *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas (1939-1940), Ciudad de México.

los infantes víctimas de los bombardeos aéreos. Ahora el discurso gira en torno a la lucha obrera contra el capitalismo, quedando el tema de la guerra como secundario.

No será hasta la década de 1960 cuando Renau, estando en la República Democrática Alemana, reflexionó en torno a los problemas técnicos que tuvieron que resolver para lograr en *Retrato de la burguesía*

el juego óptico entre el espectador, la obra y el espacio para solucionar los nuevos problemas que presentaban los murales al exterior.⁹⁶ De este modo, Renau concibió esta pintura como “el primer atisbo histórico de un espacio pictórico no-euclidiano, específicamente einsteiniano [sic], es decir, un salto cualitativamente nuevo del arte pictórico”.⁹⁷ Para el año de 1969 reconstruyó mediante una serie de 20 gráficas todo el proceso metodológico del espacio donde se ejecutó este mural,⁹⁸ que actualmente se encuentran resguardados en el acervo de la Fundación Josep Renau en Valencia, España.

Por otra parte, Renau llegó a la conclusión que la aventura pictórica más grande de su vida como artista no había sido la del *Guernica*, que solicitó a Picasso en su calidad de Director General de Bellas Artes durante la Guerra Civil española para el Pabellón de París de 1937. Sino que esta obra fue “cronológicamente la primera, pero categóricamente fue la segunda”, debido a que la más importante fue *Retrato de la burguesía* “en la cual me tocó la gran suerte no sólo de vivir de cerca, sino de participar como discípulo y couator [sic] a la vez de D. A. Siqueiros”.⁹⁹ A pesar que en los documentos oficiales del sindicato señalan que Siqueiros es el director del mural y que se realizó a través del Equipo Internacional de Artes Plásticas conformado por artistas españoles y mexicanos, podemos advertir en “una foto monoescrito” que Siqueiros le escribió a Renau: “Retrato de la Burguesía es una obra tan tuya como mía”.¹⁰⁰

La experiencia de José Renau en la elaboración de *Retrato de la burguesía* fue fundamental para resolver los nuevos problemas, tanto

⁹⁶ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

⁹⁷ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

⁹⁸ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

⁹⁹ Correspondencia con Angélica de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.12. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

¹⁰⁰ Correspondencia con Angélica A. de Siqueiros, cod. 2.3., sig: 1/5.9. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

metodológicos como teóricos que implicaron posteriormente los murales al exterior que ejecutó en la República Democrática Alemana. Sin embargo, al concluir los cambios que solicitó el Sindicato Mexicano de Electricistas, nuevamente lo contrataron para realizar una mural en el vestíbulo, el cual no se llegó a concretar como veremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO V

LOS MURALES SECUNDARIOS DE JOSÉ RENAÚ DURANTE EL EXILIO EN MÉXICO

EL PROYECTO MURALÍSTICO

LA ELECTRIFICACIÓN DE MÉXICO ACABARÁ CON LA MISERIA DEL PUEBLO DESTINADO AL VESTÍBULO DEL SINDICATO MEXICANO DE ELECTRICISTAS

AL concluir José Renau los cambios solicitados por el Sindicato Mexicano de Electricistas en *Retrato de la burguesía*, le encomendaron desarrollar el proyecto muralístico *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* destinado al vestíbulo, cuya temática debía estar en relación con las actividades de los obreros de la industria eléctrica. Sin embargo, la propuesta solamente quedó en los bocetos, fotomontajes y trabajos preliminares debido a que no se llegó a ejecutar. En relación a esta obra se publicó un artículo en la revista *Lux. Revista de los trabajadores* en el año de 1942, donde se describió la composición del mural.¹

A diferencia del mural de *Retrato de la burguesía* donde se llegó a un acuerdo para pintar un tema propuesto por el Equipo Internacional de Artes Plásticas, en la obra *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* fue la Dirección del Sindicato Mexicano de Electricistas quien propuso la temática, la cual debía tratar sobre el desarrollo de la electricidad. En la realización del proyecto, la técnica que utilizó Renau para la composición fue el fotomontaje usando negativos e imágenes reproducidas en libros y magazines, mientras las que no se podían lograr a través de la fotografía las hizo por medio de la pintura.²

¹ La información que se tiene sobre el proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* está resguardada en la Fundación Josep Renau, que se conforma por las fotografías de los fotomontajes y los trabajos preliminares, mientras en el Sindicato Mexicano de Electricistas se halla el artículo de la revista *Lux*. Sin embargo, no se localizó el contrato que nos permitan conocer los términos del acuerdo, ni las fechas estipuladas para iniciar y concluir la pintura.

² Archivo Personal de Felipe Sánchez, "José Renau.- Proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas", en *LUX. Revista de los trabajadores*, 15, Ciudad de México, abril de 1942, p. 32.

El material que se iba a utilizar para la elaboración del mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* era la nitrocelulosa, debido a que el cemento no era una base adecuada para ésta por la porosidad microscópica de su superficie. Por lo anterior se optó por llevar a cabo la obra sobre un revestimiento de planchas de masonite que garantizaba la adhesión del color y, por consiguiente, permitió una mayor duración por ser impermeable, incombustible e inagrietable. Además, se tenía la ventaja con este soporte de ejecutar la obra fuera del edificio sin tener que interrumpir las actividades de los trabajadores del sindicato, como había sucedido en el cubo de la escalera.³

El desarrollo plástico del proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* fue estructurado conforme a las condiciones espaciales, tanto del conjunto arquitectónico como la función del mismo, además, Renau buscó romper las leyes estáticas del muro como lo hizo con Siqueiros en el cubo de la escalera. Esta propuesta no consistió en una simple decoración de unidades estáticas que corresponden a los diferentes muros que componen el vestíbulo, más bien se buscó una sola unidad plástica⁴ que se desarrolle dialécticamente mediante las distintas acciones de la arquitectura, formando a partir de un punto de vista psicológico-espacial que rompe con las limitaciones geográficas de los muros que visualmente amplía el recinto.⁵

La temática del proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* giró en torno de la electricidad desde una perspectiva pedagógica, sin embargo, esta propuesta fue criticada en el artículo “José Renau.-Proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo

³ “José Renau.- Proyecto de pintura...”, p. 38.

⁴ La propuesta de la unidad plástica nuevamente la retomó Renau en el proyecto muralístico que desarrolló para la ciudad de Halle-Neustadt en la República Democrática Alemana en 1974, donde innovó la forma de hacer murales al exterior al proponer un juego óptico entre el espectador, la pintura y el espacio urbano que permitió llevar a cabo la unidad panorámica dinámica. Es decir, Renau puso en práctica la experiencia mural que tuvo durante su exilio en México con David Alfaro Siqueiros y posteriormente, en el Casino de la Selva.

⁵ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, pp. 32-33.

del Edificio del Sindicato Mexicano de Electricista” de la revista *Lux*, señalando que no tenía ningún sentido educar a un sindicato de trabajadores desde una base concretamente científica o técnica de la materia, omitiendo el “contenido social y emocional”. El autor del texto propone que lo mejor es vincular el tema eléctrico con el concepto “no hay socialismo sin electrificación”, haciendo mayor énfasis en este último y omitiendo cualquier tinte político.⁶

El autor del artículo observó que al cambiar la idea de “la electrificación conduce al socialismo” por “el progreso conduce a la emancipación de los trabajadores”, permitiría expresar las características de ambas fuerzas de la sociedad moderna a partir de dos puntos. Por una parte, el impulso del progreso por la ciencia, la técnica y el trabajo junto con las fuerzas que evitan el “desarrollo científico, técnico y social” de la humanidad al entrar en contacto con sus intereses. Por otro lado, al relacionar la temática de la electricidad desde una perspectiva científica y sociológico-emocional se lograría desde lo pedagógico los siguientes aspectos:⁷

- 1.- Mostrar a los asociados la grandeza humana de esa energía cósmica –la electricidad– que mueve al mundo moderno, haciendo nacer en su conciencia la importancia de su papel en el desarrollo de la Civilización.
- 2.- Hacer comprender a los electricistas que el puro mejoramiento profesional constituye ya en una categoría humanística y revolucionaria y que la cuestión del perfeccionamiento técnico de la industria, lejos de ser exclusivo interés de las empresas, es en última instancia, de un valor capital para los trabajadores, forjadores y herederos de todo cuanto significa civilización y cultura.
- 3.- Afianzar en sus voluntades la necesidad de la lucha sindical para defender sus propios intereses y los del proletariado en general.⁸

⁶ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 33.

⁷ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 33.

⁸ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, pp. 33-34.

Por otra parte, los bocetos que se conservan del proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* se conservan en el acervo de la Fundación Josep Renau y nos permiten conocer cómo Renau estructuró la composición, que iba desde la representación de los recursos naturales que el ser humano usó para generar energía hidráulica, los avances científicos y tecnológicos que se lograron desarrollar en el siglo XX mediante el uso de la electricidad y la lucha de los electricistas contra el capitalismo.

La obra *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* se conformó por cuatro muros, cuya narrativa va de izquierda a derecha. El primero corresponde al tema de la naturaleza en su estado salvaje⁹ conformado por unos árboles dañados, aparentemente, por un trueno y a un costado se observa una cascada cuya agua es violenta, en la parte superior se advierte la erupción de un volcán, los vendavales y el rayo,¹⁰ que dan fuerza a la imagen. Esta escena se une con el segundo muro donde se desarrolla un paisaje compuesto por rocas, nubes, cordilleras, celajes y otros elementos geológicos que forman la figura de una “mujer recostada; su cabeza coincide con el sol naciente; el cuerpo y los miembros están formados por una trasposición de rocas, montañas”.¹¹ Ésta simboliza la naturaleza pródiga y generosa con el ser humano que le permite extraer de ella lo necesario para vivir a través de la ciencia, la tecnología y el trabajo.¹²

El segundo muro continua con el agua destinada a la producción de la energía eléctrica, la cual es almacenada y precipitada por tubos hasta llegar a la central hidroeléctrica para después transportar la energía a una planta de transformadores al aire libre y mediante una línea de torres

⁹ El tema de la naturaleza indomable Renau la retomó en el mural *Las fuerzas de la naturaleza* destinado a la residencia de estudiantes de la ciudad de Halle-Neustadt, el cual no se llevó a realizar debido a que solicitaron cambiar la temática por una acorde al 25 aniversario de la fundación de la República Democrática Alemana y para la inauguración del edificio donde sería colada la obra.

¹⁰ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

¹¹ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

¹² “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

metálicas, se distribuye a las industrias establecidas en el paisaje.¹³ En esta escena Renau presentó “el dominio del Hombre sobre la Naturaleza”¹⁴ gracias a la electrificación”, de modo que la línea de alta tensión es la protagonista, debido a que “los cables, la profunda razón de la Naturaleza y de la Vida, transformada en energía positiva por el esfuerzo de los hombres, empuja de una manera natural y lógica a la sociedad humana hacia el Progreso”.¹⁵

En este sentido, Renau expuso el agua como una fuerza de la naturaleza que al ser dominada por el ser humano logra generar energía eléctrica a través de la central hidroeléctrica, la cual se constituye por una presa que almacena una gran cantidad de agua, un aliviadero que permite liberar el líquido sobrante de forma controlada, así como una casa de máquinas que contiene canales de conducción para pasar el agua mediante unas turbinas que convierten el caudal lineal en rotativo. En algunos casos, se cuenta con diques y otras estructuras de control y contención de agua que no tienen una participación directamente en la electricidad. Sin embargo, este tipo de producción eléctrica puede provocar riesgos en el agua y en el suelo, debido a la lixiviación de metales y la perturbación de los hábitats de la fauna acuática y terrestre.¹⁶

¹³ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

¹⁴ Renau nuevamente retomó esta idea en el mural *El dominio de la naturaleza por el hombre*, destinado al proyecto muralístico para la residencia de estudiantes en la ciudad de Halle-Neustadt en la República Democrática Alemana. En esta obra Renau hace referencia al cosmos representado por una estrella de cinco picos y un cohete espacial, haciendo alusión a la conquista del universo, mientras en la zona céntrica se advierten partes de las fábricas y bloques de viviendas, probablemente hacen alusión a la construcción de la ciudad de Halle-Neustadt. En la sección inferior se encuentran unos engranes simbolizando la industrialización, las cabezas de 28 personas –entre las que se encuentran las de José Renau y su hija Teresa– representando la sociedad socialista de la Alemania del Este que son dirigidos por un individuo con los brazos extendidos, el cual simboliza al Partido Socialista Unificado Alemán como principal dirigente de la sociedad.

¹⁵ José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

¹⁶ McManus, Neil, “Generación de energía hidroeléctrica”, en *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo. Industria basada en recursos naturales*, <https://www.insst.es/documents/94886/161971/Cap%C3%ADtulo+76.+Producci%C3%B3n+y+distribuci%C3%B3n+de+energ%C3%ADa+el%C3%A9ctrica> [consultada el 31 de octubre de 2021], p. 2; PITTMAN, Alexander, “Problemas para la salud pública y el medio ambiente”, en *Enciclopedia de salud y seguridad en el*

El desarrollo de la industria eléctrica en México inició a finales del siglo XIX y estuvo asociada con el crecimiento económico de la época del Porfiriato, principalmente en algunas ramas que comenzaron a utilizar la energía eléctrica como fuerza motriz, por ejemplo, en la industria minera y textil. En 1879 se introdujo la electricidad por primera vez en la fábrica de hilado y tejido *La Americana* en la ciudad de León por medio de una planta termoeléctrica y en 1883, se inauguró un centro hidroeléctrico en la fábrica textil de San Lorenzo. Posteriormente se instalaron plantas hidroeléctricas que aprovecharon los derechos de uso de agua de los que ya tenían algunos centros de producción, al igual que las corrientes próximas a sus instalaciones, después se construyeron las unidades generadoras para el servicio público ubicados en sitios estratégicos que permitieron satisfacer sus necesidades.¹⁷

En México la energía eléctrica se introdujo, en un principio, para alumbrar el interior de las minas y después se desarrolló el alumbrado público que se instaló en capital mexicana en 1880 y posteriormente en Guadalajara, Monterrey, Puebla, Morelia, Tacubaya, Zacatecas, Toluca, Pachuca, Veracruz y Mérida. Así que se fue generando un proceso de monopolización de las empresas pequeñas y dispersas para cubrir las necesidades locales a través de las compañías extranjeras y nacionales como *Mexican Light and Power*, *American and Foreign Power* y la Compañía Eléctrica de Chapala.¹⁸

En el año de 1937 el poder Ejecutivo Federal creó la Comisión Federal de Electricidad, debido a que a finales de la década de 1930

trabajo. *Industria basada en recursos naturales*, <https://www.insst.es/documents/94886/161971/Cap%C3%ADtulo+76.+Producci%C3%B3n+y+distribuci%C3%B3n+de+energ%C3%ADa+el%C3%A9ctrica> [consultada el 31 de octubre de 2021], pp. 76.17-76.18.

¹⁷ IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Luis Antonio, "Las primeras grandes plantas hidroeléctricas de México: Echeverría, el Salto y Necaxa", en *Cuarto Simposio Internacional de la Historia de la electrificación. La electrificación y el territorio. Historia y futuro*, <http://www.ub.edu/geocrit/Electr-y-territorio/LuisIbanez.pdf> [consultada el 22 de enero de 2019], pp. 1 y 4; GARZA TOLEDO, Enrique, MELGOZA, Javier, et.al., *Historia de la Industria Eléctrica en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, tomo I, 1994, pp. 16-17.

¹⁸ GARZA TOLEDO y MELGOZA, et.al., *Historia de la Industria...*, pp. 17-20; IBÁÑEZ GONZÁLEZ, "Las primeras grandes plantas...", p. 4.

seguían existiendo demasiadas empresas privadas como Impulsora de Empresas Eléctricas filial de *Bond and Share norteamericana*, así como Mexicana de Luz y Fuerza Motriz que era sucursal de la empresa canadiense *American and Foreign Power Company*. Así que la planeación en el desarrollo eléctrico, la mejor explotación, la ubicación de los recursos, la sintonía con los programas de desarrollo económico y la formación de técnicos fue la labor que tuvo que desarrollar la Comisión Federal de Electricidad.¹⁹

La cantidad de empresas nacionales y extranjeras que generaban energía eléctrica provocó que el 11 de febrero de 1939 se publicara en el *Diario Oficial de la Federación*, la primera Ley de la Industria Eléctrica en la que se definió a la electricidad como un servicio público que puede ser prestado por el Estado o por los particulares mediante concesiones, derivado del incremento en capacidad instalada que prosiguió con bajas tasas.²⁰ Los objetivos que buscó fueron los siguientes:

- I.-Regular la generación de energía eléctrica, su transformación, transmisión, distribución, exportación, importación, compraventa, utilización y consumo, a efecto de obtener su mejor aprovechamiento en beneficio de la colectividad;
- II.-Estimular el desarrollo y el mejoramiento de la industria eléctrica en el país;
- III.- Establecer las normas para la protección y seguridad de la vida e intereses de las personas, en lo que se relaciona con la industria eléctrica;
- IV.-Fijar los requisitos a que debe sujetarse el otorgamiento de las autorizaciones necesarias para desarrollar actividades relativas a la industria eléctrica, y
- V.- Determinar los actos u omisiones violatorios de las disposiciones de esta Ley y establecer las sanciones respectivas.²¹

¹⁹ ROMOS-GUTIÉRREZ, Leonardo y MONTENEGRO-FRAGOSO, Manuel, “La generación de energía eléctrica en México”, en *Tecnología y Ciencias del Agua*, vol. III, 4, 2012, p. 198.

²⁰ ROMOS-GUTIÉRREZ, y MONTENEGRO-FRAGOSO, “La generación de energía...”, p. 198.

²¹ *Diario Oficial de la Federación. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Sección Primera*, Ley de la Industria Eléctrica. Capítulo I Del objeto de la Ley y de las

La temática del segundo muro de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* (imagen 10) continua con “las fuerzas progresivas de la Humanidad, en contraposición a la otra que representa a las fuerzas negativas que intentan detener la marcha del progreso social y económico”.²² Entre estas imágenes se localiza un remolino y sobre él, se observan unos individuos como símbolo de las sublevaciones de los obreros. En los “márgenes [de la obra] se levanta una ciudad monstruosa y sórdida [...] superpoblada que determina el capitalismo [...]. De las propias entrañas de [ésta] surge una de las figuras simbólicas en forma de esqueleto”²³ que intenta cortar los cables de la línea eléctrica que es detenido por un hombre con el dorso desnudo que surge el torbellino, que simboliza:

[...] **al Hombre** que resurge “más vivo que nunca” de todas las hecatombes y desastres para defender su derecho a la continuidad histórica [...]. Mientras [...], varios trabajadores de la industria eléctrica se aprestan [...] a reparar los [cables] ya cortados, con el objeto de que siga adelante la fuente de energía [...]. Aquí, con la dominación social y política de los trabajadores se cumple el aprovechamiento total de las energías naturales por el Hombre [...].²⁴

En esta sección de la obra Renau escenificó al proletariado electricista, el cual surgió con la empresa *Mexican Light and Power* que también fue la más importante en el centro del territorio mexicano. Puesto que, como se ha venido señalando, la industria eléctrica en México comenzó a finales del siglo XIX con pequeñas plantas, con pocos obreros y una escasa división del trabajo. Será a inicios del siglo pasado que se comenzó a dar un proceso de crecimiento en las plantas y empresas

autoridades competentes para su aplicación, Artículo 1º, Ciudad de México, 11 de febrero de 1939, tomo CXII, 36.

²² “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

²³ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

²⁴ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.



Imagen 10: Fotomontaje del mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*. Renau, 1.1.3, Fotografías de su obra, 18/16.6. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

eléctricas. Para 1905 con la construcción de la hidroeléctrica de Necaxa, a través de la compañía *Mexican Light and Power*, se comenzó a dar un cambio en la generación hidroeléctrica y en la división del trabajo de los obreros. Sin embargo, no surgió una legislación nacional que normara las relaciones obrero-patronales, de modo que la lucha de los electricistas estuvo marcada por la necesidad del reconocimiento como clase y de sus formas de organización, así como de regulación de las relaciones entre estos dos sectores, del proceso laboral: salario y empleo.²⁵

Los trabajadores de la empresa *Mexican Light and Power* iniciaron actividades para que se les reconociera como clase, siendo el primer intento en 1906 con Luis R. Ochoa que fundó la sexta sección de la Liga de Electricistas Mexicanos, pero la empresa despidió a los trabajadores que la promovieron. Posteriormente se dieron otros intentos frustrados por la policía privada de la compañía, como fue la represión que se hizo a los trabajadores de tranvías eléctricos que también formaban parte de la *Mexican*, quienes se habían organizado para manifestarse por los bajos salarios y las condiciones laborales que eran similares a las de los electricistas. Los problemas derivados de las situaciones de trabajo, los despidos, las injusticias con los enfermos o accidentados, las jornadas, los tiempos extra no pagados y los bajos salarios frente a una gran inflación, estuvieron presentes en los distintos intentos de organización de los electricistas. En el año de 1914 surgió el Sindicato Mexicano de Electricistas que fue reconocido como una fuerza social potente, capaz de imponer condiciones de negociación y marcar el camino a otros obreros.²⁶

El 31 de julio de 1916, estando en el poder Venustiano Carranza, estalló una huelga general decretada por la Federación de Sindicatos Obreros del Distrito Federal, encabezada por el Sindicato Mexicano de Electricistas. Ante esta situación Carranza mandó encarcelar a los integrantes del Comité, mientras las oficinas del sindicato fueron

²⁵ GARZA TOLEDO y MELGOZA, *et al.*, *Historia de la Industria...*, pp. 22-24.

²⁶ GARZA TOLEDO y MELGOZA, *et al.*, *Historia de la Industria...*, pp. 24 y 26; Sindicato Mexicano de Electricistas, Historia, <http://www.sme.org.mx/historia.html> [consultada el 22 de enero de 2019].

intervenidas por el ejército lo que ocasionó que cesara el servicio de luz por un día, el cual fue reestablecido por las fuerzas armadas. Por otra parte, el Comité fue sometido al consejo de guerra que absolvió al grupo, pero no recibieron el indulto del gobierno que los condenó a prisión. Este movimiento sindical logró el decreto de Carranza para el pago a los trabajadores, así como la firma de un contrato colectivo de trabajo por parte de la compañía *Mexican Light and Power*.²⁷

De nueva cuenta, el proyecto muralístico de Renau intentaba dar cuenta de la historia de la lucha del Sindicato Mexicano de Electricistas y en el ángulo que une el segundo muro con el tercer de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, representó el dominio “social y político de los trabajadores se cumple el aprovechamiento total de las energías naturales por el Hombre”.²⁸ De la arista se unen el segundo muro con el tercero donde sale una mano abierta que hace una muralla de contención de las aguas no utilizadas, de las que surge el “chorro de energía que a través de una potentísima estación de transformadores, establece el nuevo carácter de la técnica al servicio exclusivo de la Humanidad”.²⁹

La temática del tercer muro continua con el desarrollo de las instalaciones electro-terapéuticas como los campos electromagnéticos, así como los rayos X y ultravioletas, entre otros. Es decir, Renau en esta zona escenificó “la aplicación integral de la energía eléctrica a los más modernos procedimientos curativos”.³⁰ Al concluir el proceso científico-humanitario, se observa un grupo de deportistas saludables “en una expresión plástica radiante de movimiento vital, de pleno sentido psicológico, de libertad para el cuerpo y para el espíritu”³¹ (imagen 11). Este colectivo de individuos nuevamente lo retomó Renau en el mural de *La marcha de la juventud hacia el futuro* que se localizaba en la ciudad de Halle-Neustadt en Alemania.

²⁷ SIERRA KEHOE, *Análisis iconográfica del mural...*, pp. 92-93.

²⁸ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

²⁹ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 36.

³⁰ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 37.

³¹ “José Renau. - Proyecto de pintura...”, p. 37.



Imagen 11: Fotomontaje del mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*. Renau, 1.1.3, Fotografías de su obra, 18/16.6. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

Finalmente, Renau en el cuarto muro nos presentó, en un friso estrecho, la ciudad electrificada, iluminada e industrializada para cerrar la composición con la marcha de los mexicanos:

[...] hacia su destino: sobre un cielo radiante emerge una nube en forma de yunque, símbolo idealizado del esfuerzo productor. Sobre este fondo se ve una antena de radiodifusión a la que se han trepado varios trabajadores que saludan alborotados y al final de la cual ondea una bandera con los colores mexicanos. En el centro del muro un avión ultrarrápido expresa la velocidad a que marcha el pueblo mexicano: los cinco pistones del motor del avión, se identifican, en una trasposición subjetiva, con las cinco puntas de una estrella, representando así la sincronización de la Revolución mexicana con un sentido humanístico y universal de la Vida [...].³²

En la última sección del proyecto *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, Renau presentó los avances científicos y tecnológicos que se han desarrollado a través de la energía eléctrica para beneficio y progreso de la humanidad. Entre los avances que se presentaron encontramos la aviación, la cual, al finalizar la Primera Guerra Mundial comenzaron a surgir las primeras compañías aéreas dedicadas al transporte tanto de personas como de mercancías y muchos de los viajes eran nocturnos, de ahí la necesidad de iluminar la cabina de mando y el cuadro instrumental. Pero fue durante la Segunda Guerra Mundial que se desarrolló la aviación a causa de los avances tecnológicos tales como la aparición de los primeros radares, los motores a reacción que permitieron construir aviones militares y comerciales de grandes dimensiones con requerimientos eléctricos de importancia notable.³³

Los avances tecnológicos en la aviación comenzaron a tener una acelerada evolución en la década de 1930 con el aeroplano, a partir de los diseños de Howard Hughes que buscó revolucionar la forma de volar

³² “José Renau. - Proyecto de pintura...”, pp. 37-38.

³³ GAGO BURÓN, *Sistema eléctrico de los aviones*, p. 15.

y rompió el récord de velocidad aérea en 1935 y en 1937. Estos progresos permitieron planear sin escalas desde Los Ángeles hasta Nueva York estableciendo una nueva marca al completar un vuelo alrededor del mundo, demostrando que los viajes aéreos de larga distancia podían ser completamente seguros.³⁴ De modo que Renau escenificó uno de los avances tecnológicos que revolucionaron el siglo pasado: el avión como símbolo de la modernidad y del progreso.

La temática que Renau propuso para el proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo* buscaba llevar al espectador desde la fuerza descontrolada del agua como recursos naturales que, al ser dominado por el ser humano se produce la energía eléctrica a través de empresas nacionales y extranjeras que dieron origen a un nuevo sector social: los obreros electricistas. En este sentido, se hizo alusión a la lucha de los trabajadores que dieron origen al Sindicato Mexicano de Electricistas, al mismo tiempo, Renau presentó los beneficios que trajo la electricidad en el campo de la salud y en el transporte aéreo como parte del progreso y modernidad de la humanidad.

No obstante, se desconocen los motivos por los cuales no se llevó a cabo el proyecto mural *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, debido a que no se cuenta con documentación y Renau no volvió hablar del tema. Probablemente no se continuó con la elaboración de la obra debido a que Luis Espinoza Casanova dejó el “cargo de secretario y de la dirección como comisionado encargado del edificio social, comisión que impulsó la creación del mural *Retrato de la burguesía*”.³⁵ Así que el enlace que tenía Renau en el Sindicato Mexicano de Electricistas para promover la ejecución del mural ya no contaba con él. Sin embargo, Casanova le solicitó en 1945 una pintura de casi dos metros de largo para el Pabellón de la empresa Luz y Fuerza para la Exposición Industrial de 1946.³⁶

³⁴ “Historia de la aviación. Muere Howard Hughes”, *Universal, red de universidades, red de oportunidades*, [en línea], Universia España, 2011, noticias.universia.es/en-portada/noticia/2011/04/05/807760/muere-howard-hughes.pdf [Consultada el 14 de agosto de 2014] pp. 1-2.

³⁵ SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 58.

³⁶ SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 58.

Para la ejecución de esta obra se creó un equipo de trabajo conformado por José Renau, Manuela Ballester, Rosita Ballester y David Antón. El 12 de marzo de 1946 comenzaron a trabajar en “recortar y preparar las planchas para el mural del pabellón de la Compañía de Electricidad. [Manuela ha] pasado el día estudiando la etnografía de México y [...] hecho un mapa”,³⁷ mientras Rosa y David pintaron la base de las planchas de la obra. Las imágenes que se utilizaron para esta obra fueron las que Renau había tomado de la termoeléctrica de Nonoalco y la hidroeléctrica de Necaxa, así mismo, algunos fotomontajes que anteriormente había empleado en el proyecto de *La electrificación de México acabara con la miseria del pueblo* también fueron reutilizados en la elaboración de dicha obra.³⁸

El trabajo en la elaboración del mural destinado al Pabellón de la Compañía de Luz Fuerza Motriz fue arduo, cuyas jornadas fueron desde la tarde hasta la madrugada y llegó un momento en que Renau temió no “acabar el compromiso”. La noche del 2 de abril colocaron la última pieza y en la madrugada del 4 del mismo, Renau dio los últimos pincelazos. Al día siguiente “vinieron a recoger la pintura, Renau se fue a la exposición y regresó a las dos de la madrugada. Dice que ha quedado muy bien”, debido a que la inauguración de la exposición sería el domingo 7 de abril, por lo que Renau pudo cobrar los 6000 pesos que faltaban.³⁹ Finalmente, la obra que se compuso por “veinte escenas individuales, en orden cronológico, desde la génesis natural de la electricidad hasta su procesamiento en la planta industrial”.⁴⁰

La exposición del Pabellón de la Compañía de Luz Fuerza Motriz fue la última colaboración de Renau con el Sindicato Mexicano de Electricistas. No obstante, en 1944 el empresario Manuel Suárez y Suárez lo contrató para pintar una serie de paneles en el Restaurante Lincoln en

³⁷ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1948, Colección Privada.

³⁸ SÁNCHEZ, “Retrato de la Burguesía...”, p. 59.

³⁹ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1948, Colección Privada.

⁴⁰ GAITÁN SALINAS, Carmen, “Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio”, en *Investigaciones feministas. Mujeres sujeto y objeto del arte de posguerra*, vol. 9, 1, 2018, p. 55.

la Ciudad de México y después para ejecutar una serie de murales en el Casino de la Selva, correspondientes a la cantina y el salón de fiestas.

LOS PANELES MURALES DEL RESTAURANTE LINCOLN EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Los paneles que pintó José Renau en el Restaurante Lincoln en 1944 son poco conocidos y no han sido estudiados a profundidad, éstos se conforman por ocho pinturas al estilo costumbrista y romántico ambientados en el siglo XIX y principios del XX. Estas pinturas fueron las primeras que realizó Renau por encargo del empresario Manuel Suárez, quien posteriormente le ofreció pintar en la cantina y en el salón de fiestas del Casino de la Selva. Desafortunadamente no se cuenta con información que nos permita corroborar cuáles fueron los términos y condiciones del contrato o bien cómo surgió el proyecto del restaurante. Sin embargo, una de las fuentes con que se cuenta es el diario de Manuela Ballester que nos permite conocer algunos momentos del proceso de las pinturas, así como de otras actividades laborales que realizó simultáneamente.

Tampoco se cuenta con algún registro que nos permita conocer cómo Renau tuvo contacto con Suárez pero podemos sugerir que fue a través de Lázaro Cárdenas, quien solicitó a las personas más cercanas a él, entre ellos Suárez, que brindarían ayuda a los españoles republicanos exiliados, así que comisionó a Renau para pintar dos caballetes: *Nacimiento de Venus y Neptuno y su corte*.⁴¹ No obstante, Ruy Renau en una entrevista con Fernando Bellón Pérez señaló que su padre y Suárez habían tenido vínculos cuando vivían en Mixcoac, pero no mencionó como sucedió. Probablemente estos dos españoles coincidieron en la reunión de 1939, en la cual un hombre rico le obsequió su hemeroteca a Renau, tal vez se trataba de Suárez.

⁴¹ Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

A pesar de los pocos datos que se cuenta para conocer los vínculos de Renau y Suárez, podemos identificar los paneles del Restaurante Lincoln⁴² como la primera comisión mural que le solicitó, los cuales inició antes de la inauguración celebrada el 11 de mayo de 1944 en la Ciudad de México. Probablemente Renau comenzó a trabajar en estas obras a principios de ese año, para el mes de mayo faltaban solamente por ejecutar dos obras para concluir el encargo.⁴³ Las pinturas que realizó Renau fueron las siguientes: *Humboldt ante el Jorullo*, *Idilio en Chapultepec*, *Vista de México*, *Lazando potros* y *Domingo en provincia*.

El panel de *Humboldt ante El Jorullo* se conforma de tres secciones: en el registro izquierdo se encuentra un árbol seco sin hojas que al mismo tiempo forma parte del límite de la pintura, en la zona superior derecha constas de unas montañas y un volcán, mientras en la parte inferior se advierten dos hombres a caballo que observan el paisaje. La temática que escenificó Renau en esta obra está relacionado con los viajes de exploración que hizo el naturalista y geógrafo alemán Alexander von Humboldt en compañía del botánico de origen francés, Aimé Bonpland, quienes recorridos varios lugares de la América colonial y realizaron estudios que se publicaron al francés en 34 tomos ilustrados de plantas, animales, artesanías, monumentos, lugares y personas que dieron una perspectiva renovadora del continente.⁴⁴ El tiempo que pasaron estos dos investigadores en la Nueva España tuvieron la oportunidad de conocer y documentar un fenómeno geológico, el nacimiento de un volcán:

⁴² El Restaurante Lincoln se localiza en la calle Revillagigedo número 24 en la colonia Centro en la Ciudad de México, actualmente continúa funcionando como restaurante.

⁴³ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

⁴⁴ GARCÍA FARRERO, Jordi, “Sobre la expedición americana de Alexander von Humboldt (1769-1859): vinculación con la naturaleza, impulso nómada y realización de uno mismo”, en *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 2, 2, 2015, pp. 314 y 316; URQUIJO TORRES, Pedro Sergio, *Humboldt y el Jorullo. Historia de una exploración*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Instituto Nacional de Ecología, Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán, El Colegio de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, H. Ayuntamiento de La Huacana, Michoacán, 2010, p. 34.

El 19 de septiembre de 1803, junto con el médico francés Aimé Bonpland, Humboldt subió a la cumbre del Jorullo, el cual había emergido de las entrañas de la tierra cuarenta y cuatro años antes –29 de septiembre de 1759– en el poblado de La Huacana, en la Intendencia de Valladolid [...]. Las impresiones del científico prusiano respecto al Jorullo tuvieron gran difusión en Europa y eso atrajo a nuevos exploradores deseosos de reconocer por sí mismos lo que Humboldt había escrito detalladamente en sus textos. El Jorullo se convirtió entonces en el fenómeno volcánico de mayor difusión científica en el orbe.⁴⁵

En este sentido, Renau en el mural de *Humboldt ante El Jorullo* escenificó el momento en el que Humboldt y Bonpland llegaron al volcán de El Jorullo para su acenso, mostrando una de las expediciones que hicieron estos dos científicos europeos que dieron lugar a una renovación en el conocimiento de la geología. Sin embargo, no todos los paneles que realizó Renau son en un sentido histórico como éste, sino que presentó algunas actividades de la vida cotidiana del siglo XIX como es el caso de *Idilio en Chapultepec* que se conforma por tres secciones: la primera corresponde al registro inferior donde se observa una pareja a la orilla de un lago, la mujer toca la guitarra, se advierte una lancha y un árbol seco sin hojas que delimita el espacio de la obra. En la zona central de la composición se encuentra el lago y un cerro donde se observa el Castillo de Chapultepec.

La temática de la obra *Idilio en Chapultepec* hace referencia a la relación amorosa de una pareja que la vive con intensidad, pero de una corta duración, de modo que Renau escenificó un romance fugaz de una pareja en el bosque de Chapultepec a finales del siglo XIX. Cabe mencionar que para 1895 se llevó a cabo un proyecto de modernización en este bosque a través de una remodelación para hacer un paseo público, convirtiéndose en un espacio para la elite de la época. Para tener acceso se pedían determinados requisitos como guardar el orden y la compostura,

⁴⁵ URQUIJO TORRES, *Humboldt y el Jorullo...* pp. 37-38.

estaban prohibidos los días de campo y se establecieron cuotas para algunos servicios. También se fundó un restaurante estilo francés donde se organizaban eventos y se rediseñaron jardines, paseos y se construyó un lago artificial.⁴⁶ Mientras el Castillo de Chapultepec tuvo diferentes funciones en el siglo XIX, llegó a ser el:

Colegio Militar (1841), residencia del presidente conservador Miguel Miramón (1859) y palacio imperial de Maximiliano y Carlota (1864), así como casa de verano del general Porfirio Díaz, y residencia oficial y despacho de los presidentes de México, desde Manuel González (1882) hasta Lázaro Cárdenas (1939).⁴⁷

En el período presencial de Lázaro Cárdenas el Castillo de Chapultepec se destinó para albergar el Museo Nacional de Historia, siendo inaugurado a finales de 1944.⁴⁸ Así que, Renau en *Idilio en Chapultepec* presentó el bosque, el lago y el Castillo de Chapultepec donde se desarrolla la escena de un romance en uno de los espacios históricos más importantes de la capital mexicana.

En la obra de *Vista de México*, probablemente Renau usó como referente la litografía *Panorama de la ciudad de México desde el convento de San Cosme* del estadounidense Nathaniel Currier de 1847, donde se advierten dos hombres que Renau los sustituyó por tres mujeres que disfrutaban de un día de ocio: una niña juega con un aro, una mujer borda mientras observa la ciudad y la otra usa una sombrilla para cubrirse del sol. Al mismo tiempo, agregó otros elementos como un árbol seco que delimita la obra, así como más vegetación que da una atmósfera tropical. La escena se desarrolló en una azotea, espacio que para el siglo XIX era de pasatiempo y lugares:

⁴⁶ BOLÍVAR MOGUEL, Clara Cecilia, *Chapultepec: paseo de fin de siglo. Una experiencia decimonónica*, tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Iberoamericana, 2013, pp. 4-6.

⁴⁷ SAENZ, José Luis, *Recorrido por el Castillo de Chapultepec. En busca de los objetos relacionados con personajes históricos*, <https://xdoc.mx/preview/recorrido-por-el-castillo-de-chapultepec-5efa51922db5b> [consultado el 10 de diciembre de 2021].

⁴⁸ SAENZ, *Recorrido por el Castillo...*

[...] donde la gente observaba eventos sociales, militares y religiosos a nivel de la calle. Esas cubiertas planas de los edificios, al estar dispuestas para andar sobre ellas, fueron aprovechadas por la gente para colocar pisos y alfombras con primorosos diseños con el fin de gozar de feliz esparcimiento.⁴⁹

Desde la terraza se puede observar el acueducto de Santa Fe, el cual fue construido durante la época colonial y surtió agua a la Ciudad de México hasta mediados del siglo XIX,⁵⁰ al fondo, se advierten unos cerros con nieve que probablemente sea el Ajusco.

En la pintura *Lazando potros* se desarrolla en una escena desértica y se compone en dos secciones: en la inferior se encuentra un jinete que lazó a un caballo negro, el cual yace en el suelo con las patas delanteras atadas y los otros tres relinchan e intentan huir. En la zona superior se advierten grandes montañas de las que salen unas nubes imponentes, mientras cabalga un jinete siguiendo a dos caballos para lazar a uno de ellos. La temática de esta obra se puede relacionar con la mangana a pie o a caballo de la charrería mexicana, que consiste en lazar únicamente las patas delanteras del animal, en este caso de los cuacos para ser derribados.

La mangana tiene sus antecedentes con los rancheros y vaqueros de la Nueva España que se aficionaron a los juegos con caballos y toros, cuyas habilidades se desprendieron de los quehaceres de la ganadería. Eso explica lo bueno que eran cabalgando y toreadores, puesto que esto lo aprendieron en sus labores cotidianas que consistían en marcar, arriar, capar y domar a enormes manadas de reses y coacos en los ranchos, así

⁴⁹ TOVAR ESQUIVEL, Enrique, “Vivencias y convivencias en las azoteas de Ciudad de México. ¿Cómo otear la vida? Desde torre o azotea, bien se otea”, en *Relatos e historias de México* <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/vivencias-y-convivencias-en-las-azoteas-de-ciudad-de-mexico> [consultada el 24 de abril de 2019].

⁵⁰ MARTÍNEZ CAMACHO, Citlali María del Rosario, “El reglamento general de las medidas de las aguas. O la importancia del agua para la ciudad de México durante el siglo XVIII”, en Abraham SÁNCHEZ (Compilador), *Memoria XVIII Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, San Luis Potosí, 2005, p. 269.

como en haciendas en las que trabajaban.⁵¹ Para 1933 nació la Federación Mexicana de Charrería por el interés de los charros por expandir las actividades deportivas y culturales que realizaban, pero fue al año siguiente que el presidente Abelardo L. Rodríguez promulgó la Ley Federal del Deporte que dio origen a la Confederación Deportiva Mexicana.⁵²

En la pintura de *Domingo en la provincia* se compone de tres secciones: la zona izquierda se encuentra un indígena con unas canastas mientras descansa al costado de un árbol seco que es rodeado por vegetación; en el registro central se advierte una parroquia, un edificio con arcos, una fuente donde se encuentran tres charros con sombrero ancho y gabán, mientras una mujer conversa con uno de ellos. Frente a esta escena pasa una carroza jalada por dos caballos que lleva una pareja; en la parte derecha se halla un árbol seco que delimita la pintura y frente a él, dos mujeres con vestidos largos y abanico.

A pesar que la temática de *Domingo en la provincia* se desarrolla en alguna zona rural donde se observan algunas diversiones públicas de finales del siglo XIX y principios del XX como eran los paseos, además, los domingos se realizaban eventos públicos como conciertos. Es decir, las diversiones públicas eran aquellos acontecimientos que rompían con la cotidianidad y proporcionaba a los sectores clase mediera y de la burguesía local un momento de goce estético o bien de esparcimiento que permiten olvidar la rutina.⁵³ De modo que:

[...] la connotación de “diversión pública” incorporaba a los marginados, a los pelados, a la plebe, al llamado “populacho”, que bien a bien no era considerado capaz de estar dentro de los estrechos márgenes que entonces limitaban la idea de “pueblo mexicano”. Este [...], estaba formado

⁵¹ VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen, “Origen y devenir de los juegos con caballos y toros en el México campirano: la diversión del *coleador*”, en *Boletín. Históricas*, 83, 2008, p. 5.

⁵² CHÁVEZ GÓMEZ, Octavio, *La Charrería. Breviario del deporte nacional*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014, pp. 29 y 31.

⁵³ PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Circo, teatro y variedades. Diversiones en el Ciudad de México a fines del Porfiriato”, en *Alteridades*, vol. 13, 26, 2003, p. 57.

principalmente por casi todos los hombres, y unas mujeres, que tenía posesiones, sabían leer y escribir, y se consideraban herederos de una cultura mestiza o criolla [...].⁵⁴

Esto podría explicar porque en la pintura de *Domingo en la provincia* se puede advertir la ausencia de la población indígena, mientras sobresale la burguesía local que pasa un momento de ocio en un espacio público, en el cual tampoco se observa el comercio local, por excepción del joven indígena con los canastos que es solamente un espectador de las actividades de entretenimiento.

Por otra parte, los paneles de *Humboldt ante el Jorullo*, *Idilio en Chapultepec*, *Vista de México*, *Lazando potros* y *Domingo en provincia* actualmente se encuentran en buen estado, sin embargo, dos obras están dañados debido a que se ha desprendido la pintura provocando la pérdida parcial de la obra, como es *Panamá* cuyo título no se logra identificar en su totalidad. Este se conforma por dos secciones: en la zona izquierda se hallan palmeras y un tren en marcha, en el registro derecho se observan palmeras y entre ellas sobresale un árbol seco, en la parte inferior se encuentra un joven con sombrero y vestimenta de manta que sostiene un rifle en compañía de un perro mientras observan el tren. La temática hace referencia al:

Ferrocarril de Panamá [que] puede considerarse un caso atípico en la construcción de ferrocarriles en Latinoamérica y, en especial, en Colombia. En primer lugar, fue el primero en ser construido con el expreso propósito de atravesar el continente; en segundo lugar, no conectó ningún centro de producción local con el mercado internacional; tercero, la inversión fue realizada exclusivamente por el capital extranjero; cuarto, fue en términos generales una empresa rentable, al menos mientras mantuvo el monopolio en los trayectos intercontinentales en América.⁵⁵

⁵⁴ PÉREZ MONTFORT, “Circo, teatro y variedades...”, p. 59.

⁵⁵ CORREA, Juan Santiago, “Ferrocarril y soberanía: el ferrocarril de Panamá 1850-1903”, en *América Latina en la historia económica*, Vol. 22, 2, 2015, p. 30.

La temática del panel *Panamá* hace referencia al “proceso de construcción y operación del Ferrocarril de Panamá, el cual se constituyó como un proyecto pionero en el desarrollo ferroviario colombiano a mediados del siglo XIX”.⁵⁶ De modo que Renau dio a la serie de los paneles del Restaurante Lincoln un carácter internacional, sin centrar su atención únicamente en escenificar asuntos relacionados con México.

Cabe mencionar que la obra de *Panamá* no fue la única de carácter universal de la serie de paneles del Restaurante Lincoln, sino también hay otro que desafortunadamente se encuentra en malas condiciones lo que provocó la pérdida del título. Este panel se divide en dos secciones: en la zona inferior sobresalen unos pinos y un árbol seco, frente a éstos se encuentran dos mujeres con vestimenta del siglo XIX y en el registro superior se advierten dos hombres sobre una roca pescando frente a las cataratas, rodeado de la vegetación de la región. Esta escena hace referencia a las Cataratas del Niágara que son el límite fronterizo entre Estados Unidos y Canadá.

El proceso de la ejecución de los murales del Restaurante Lincoln fue largo y Renau contó con la colaboración de Manuela para los trazos de las pinturas. El penúltimo panel se terminó el 25 de mayo de 1944 y para el 6 de julio del mismo año, Renau había concluido el boceto de *Domingo en la provincia* siendo esta la última pintura finalizando el 28 del mismo mes.⁵⁷ En relación a esta obra Manuela mencionó:

Me gusta mucho el dibujo para el Lincoln “Domingo en la Provincia” está lleno de sensibilidad y tratado con una gran ternura, tanta ternura que casi no parece de Renau. Está ahora [Renau] pintando y dibujando muy bien. Sus cosas en general están llenas de algo que aún tiene [...] en su interior. Ahora espero de él grandes cosas.⁵⁸

⁵⁶ CORREA, “Ferrocarril y soberanía...”, p. 28.

⁵⁷ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

⁵⁸ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

Por otra parte, no se cuenta con información que nos permitan advertir si las temáticas que escenificó Renau en el Restaurante Lincoln fueron sugeridas por Suárez o bien, el artista tuvo la libertad de seleccionar los asuntos a escenificar. Por otro lado, no se tiene tampoco documentos que corroboren que la serie de murales que se encuentran al otro extremo del restaurante son obra de Renau, debido a que no cuentan con firma ni fecha. Los temas de estos paneles son las mismas que pintó Renau, pero se modificaron algunos elementos, por ejemplo, en *Vista de México* encontramos el mismo escenario con la niña con el aro y la mujer con la sombrilla, pero la que tejía se sustituyó por un hombre que observa el paisaje de la capital mexicana.

En relación al panel *Domingo en la provincia* se realizaron dos versiones donde el espacio geográfico no se alteró, pero se modificaron los individuos que pululan. En la primera escenificación encontramos a la población indígena y ranchera en vez de la burguesía local, mientras en la segunda sobresale esta última y se encuentra en mal estado. En el caso de *Humboldt ante el Jorullo* y *Lazando potros* no sufrieron ninguna alteración en la composición, mientras en *Idilio en Chapultepec* solamente se omitió el Castillo. No obstante, esta serie de paneles se agregó uno que se conforma por un barco de vapor sobre un río que es flanqueado por dos árboles secos que delimitan la composición y en el extremo derecho, se encuentra un hombre en cucullas con un rifle.

La serie de paneles que realizó Renau en el Restaurante Lincoln están delimitados por un árbol seco, cuyo estilo es costumbrista y el paisaje romántico. Estas pinturas son decorativas, de colores simples, con tintas planas y trazos lineales semejantes a los del punzón en el *scratch*, mientras los dibujos son de líneas firmes que conforman sus principales características plásticas.⁵⁹ En relación a la composición, Renau uso:

⁵⁹ FORMENT, Albert, "Josep Renau Vida y Obra", en Jaime BRIHUEGA, Teresa LASCASAS y Norberto PIQUERAS (Coordinadores), *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 52.

[...] para enmarcar a las figuras o paisajes, Renau colocó a menudo, a ambos extremos de la pintura mural y a modo de marco, el dibujo en negro de troncos de árbol, despojados de sus hojas a fin de resaltar sus recurvados trazos lineales, mientras que el dibujo en color blanco ocupa el centro de la pintura, jugando al resalte positivo-negativo para centrar y destacar la figura. Lo más destacable del tema, influido por el romanticismo pictórico, y como partiendo de él. Al interés por las sociedades lejanas, la naturaleza abrupta o los paisajes exóticos se une un modo de representar tortuosas ramas de los árboles del bosque y de la ciudad que recuerdan la angustiosa simbología metafísica de Caspar David Friedrich.⁶⁰

El estilo pictórico de los paneles que ejecutó Renau en el Restaurante Lincoln no se advierte nuevamente en alguna de las producciones murales posteriores en México o en la República Democrática Alemana, lo que demuestra la versatilidad del valenciano en su producción artística. Estas pinturas no se pueden considerar como parte de la corriente del muralismo mexicano, debido a que no se escenificó un asunto social, político, filosófico o histórico, sino que son más decorativos para amenizar el ambiente de los comensales. Cabe destacar que Renau no llegó hablar de esta serie, probablemente eso se debió a que fue solamente una comisión secundaria que no implicaba problemas espaciales ni ópticos como fue el caso de *Retrato de la burguesía*.

Al concluir Renau los paneles del Restaurante Lincoln realizó otros murales efímeros como fue el caso de la obra destinada a la exposición del Pabellón de la Compañía de Luz Fuerza Motriz, también comenzó a trabajar en un mural para Lombardo Toledano que inició el 16 de abril de 1946 y terminó el 1 de mayo del mismo año.⁶¹ Esta obra no se conoce ni se cuenta con documentos que permitan identificar la temática o el propósito de su comisión, ya que el único registro que se tiene de él es a través del diario de Manuela. Es probable que el contacto de Renau con

⁶⁰ FORMENT, "Josep Renau Vida y Obra", p. 52.

⁶¹ Del "Diario de Manuela Ballester", 1946, Colección Privada.

Toledano se dio a través de la revista *Futuro*, debido a que el artista colaboró más de una ocasión en el diseño de las portadas y también se llegaron a publicar en ésta algunos de sus fotomontajes.

Entre estos murales efímeros que realizó Renau en México, también encontramos uno solicitado por Suárez como propaganda para vender un avión estadounidense que se usó durante la Segunda Guerra Mundial, desafortunadamente no se tienen informes que nos permitan identificar el modelo y dónde se presentó esta obra monumental.⁶² En 1947 realizó, en colaboración con Manuela, una serie conformada por 25 murales publicitario de 1.20 por 1.80 metros para el Fraccionamiento Veracruz –probablemente propiedad de Suárez– el cual se ubicaba a un costado de la avenida Veracruz, cuyas viviendas eran residencias lujosas para un sector social de altos recursos.⁶³

Por otra parte, Renau realizó otros trabajos al mismo tiempo que pintaba los murales del Restaurante Lincoln, por ejemplo, elaboró el diseño para la portadilla de Bolea, los carteles de Degaulle y de Francia Libre, así como unas etiquetas de tequila cuyas letras estuvieron a cargo de Manuela.⁶⁴ Cabe destacar que, para el 7 de junio de 1944,⁶⁵ Renau ya tenía la invitación verbal de Suárez para pintar en el Casino de la Selva, tema que abordaremos en el siguiente capítulo.

⁶² Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulce Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

⁶³ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1947, Colección Privada.

⁶⁴ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

⁶⁵ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

CAPÍTULO VI

LA OBRA MURALÍSTICA DE JOSÉ RENAU EN EL CASINO DE LA SELVA EN CUERNAVACA

EL CASINO DE LA SELVA EN CUERNAVACA EN MORELOS¹

Los antecedentes de los casinos en México se remontan a 1907, al firmar Porfirio Díaz un decreto que autorizaba los juegos de azar como negocio con carácter de atracción turística. Sin embargo, durante el período de la Revolución se dio un aguge de las casas de juego, principalmente en las ciudades del norte del país. Los impuestos que generaban los casinos para los gobiernos –tanto federales como municipales– fueron indispensables, así que las prohibiciones no se mantenían por mucho tiempo, pero éstas no aplicaron a todo el país por igual. Por ejemplo, Plutarco Elías Calles como gobernador interino de Sonora llevó a cabo una campaña antialcohólica y erradicó los sitios de juego, mientras Francisco Villa en Chihuahua buscó el desarrollo de éstos a través de leyes para despenalizar los juegos de azar y en los gobiernos de Esteban Cantú Jiménez (1915-1920) y de Abelardo L. Rodríguez (1923-1929) en el Distrito Norte de Baja California se expandieron los casinos y burdeles.²

En los estados del norte de México, principalmente aquellos fronterizos con los Estados Unidos, proliferaron los casinos entre los años de 1920 y 1933 debido a la Ley Seca que se promulgó en este país provocando el traslado de estadounidenses en busca de bebidas alcohólicas y juego

¹ Parte de este capítulo se ha publicado en: PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca México”, en *Letras Históricas*, 24, 2021.

² RUEDA, Érika, “¿Casinos en México? Análisis sobre su apertura”, en *Acervo bibliográfico Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, [en línea] <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2803/6.pdf> [consultada el 06 de mayo de 2019], p. 71; FLORES, Julia Isabel, *et al.*, (Coordinadores) *De la suerte, el juego y otros azares. Encuesta Nacional de Percepciones Sociales de los Juegos de Azar en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Codere, 2018, pp. 56-57.

de azar.³ La ciudad de Tijuana fue el lugar donde “los empresarios y hombres de negocios [...] trasladaron sus inversiones [...] y montaron ahí sus establecimientos”.⁴ Los turistas que llegaron a esta ciudad lo hicieron con el propósito de divertirse y por el consumo de alcohol, el interés por las apuestas tanto en el hipódromo como de los juegos de azar, así como por la prostitución.⁵

En la ciudad de Tijuana se localizaba el Casino de Agua Caliente inaugurado en 1928 y contaba con baños de vapor, un “hotel de 500 habitaciones, bungalós, restaurantes, cafeterías, bares, saunas, duchas, piscinas, hipódromo, galgódromo, campo de golf, jardines y fuente, zoológico, radio, aeropuerto”.⁶ Los inversionistas de esta casa de juegos fueron los estadounidenses Wirt G. Bowman, Baron Long y James Crofton, quienes estaban asociados con Abelardo L. Rodríguez gobernador del norte de Baja California y tuvo su auge durante a Ley Seca en Estados Unidos.⁷

Durante el período presidencial de Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) los casinos se convirtieron en un negocio que proliferó en diferentes regiones del territorio mexicano, como fue el caso de Cuernavaca donde se construyó el Casino de la Selva. Esta ciudad se posicionó como una de las importantes de la zona céntrica del país, debido a la cercanía que tenía con la capital y por la red de carreteras, a pesar del poco desarrollo que tenía contaba con la vía de México-Acapulco que cruzaba todo el estado de Morelos. Además, el clima y los atractivos históricos atrajeron la atención de políticos, tanto nacionales como extranjeros,⁸ que instalaron

³ GÓMEZ ESTRADA, José y VILLA, Josefina Elizabeth, “Continuidad y cambios en las actividades turísticas de Tijuana, 1920-1949”, en *Región y sociedad*, año XXX, 72, 2018, p. 4.

⁴ GÓMEZ ESTRADA y VILLA, “Continuidad y cambios...”, p. 5.

⁵ GÓMEZ ESTRADA y VILLA, “Continuidad y cambios...”, pp. 5-6.

⁶ HESLES BERNAL, José Carlos, ““¿Le gusta este jardín?”: el conflicto por el Casino de la Selva”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 71, 2008, pp. 93-94.

⁷ PIÑERA RAMÍREZ, David y BEJARANO SUÁREZ, Alma Sonia, “Expresiones arquitectónicas compartidas en la frontera de Baja California y California”, en *Culturales*, vol. VII, 14, 2011, pp. 173-175.

⁸ En relación al atractivo turístico de Cuernavaca en esta época se puede consultar la obra literaria *Bajo el volcán* de Malcom Lowry.

sus casas de descanso como Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho y Dwight W. Morrow.⁹

Al ser Cuernavaca una ciudad turista se gestionó la construcción del Casino de la Selva, aprobando la edificación de éste el primer gobernador constitucional del estado de Morelos, Vicente Estrada Cajigal.¹⁰ En el año de 1929 la Compañía Hispano-Mexicana de Hoteles contrato los servicios de Eureka para edificar un espacio de descanso y diversión turística destinada a un sector de posición económica alta. El Casino de la Selva se construyó en el terreno a un costado de la antigua ladrillera de barrio de Gualupita.¹¹ La arquitectura de la primera etapa se encontró en la entrada:

[...] una fuente *art decó* con un globo terráqueo, se trataba de la Fuente de las Esferas [...]. Pasando la fuente había una amplia calzada con bloques de habitaciones a cada lado y al final, la nave principal, donde se encontraba una sala de juegos con un bar, amplios ventanales y una acogedora sala de estar; a un costado se encontraba la alberca olímpica. En 1931 el Casino de la Selva fue abierto al público con un servicio de hotelería limitando a 48 habitaciones para los clientes que acudían a jugar.¹²

Sin embargo, la situación de los casinos en México tuvo un cambio al ser electo presidente Lázaro Cárdenas al decretar, el 17 de junio de 1936, una serie de normas publicadas en el *Diario Oficial de la Federación* que afectaron a las casas de juegos para debilitar al grupo político de Abelardo L. Rodríguez que apoyaba a Plutarco Elías Calles. Éstas consistieron en los siguientes artículos:

⁹ ÁVILA SÁNCHEZ, Héctor, *Aspectos históricos de la formación de regiones en el estado de Morelos (desde sus orígenes hasta 1930)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2002, pp. 92 y 94.

¹⁰ ALARCÓN AZUELA, Eduardo, "Aquella primavera perdida... La historia del hotel Casino de la Selva en Cuernavaca", en *Revista Bitácora Arquitectura*, 23, 2011, p. 89.

¹¹ VÁZQUEZ, Alicia (Coordinadora), *La construcción de los sueños. Vida de Manuel Suárez y Suárez*, México, Fondo Documental Manuel Suárez y Suárez, 2012, p. 179.

¹² *La construcción de los sueños...*, p. 179.

ARTICULO 1º.- En el Distrito Federal y Territorios Federales se declara permitidos únicamente, los siguientes juegos:

I.- Ajedrez, damas y otros semejantes; domino, boliche, bolos, billas y pelota en todas formas y denominaciones, dados, pokar y sus variedades, cunquián, tute, brisca, ecarté, malilla, panguiandi, paco, tresillo y bridge; tiro al blanco, carreras de personas a pie, carrera de caballos, de perros, carreras de vehículos, peleas de gallos, luchas, boxeo y, II.- Rifas y loterías de objetos diversos o de dinero.

ARTICULO 2º.- Para establecer casas o lugares especiales en que se practiquen los anteriores juegos, se necesita permiso de la Secretaría de Gobernación, el cual se comunicará al Departamento del Distrito Federal o a los Gobierno de los Territorios, en su caso. La misma Secretaría ejercerá la vigilancia de tales juegos por medio de supervisores que designará especialmente, a los cuales estarán subordinados los que, a su vez, designen el Jefe del Departamento del Distrito Federal y los Gobiernos de los Territorios.

ARTICULO 3º.-Queda prohibida la admisión de menores de edad en los establecimientos donde se practiquen juegos de cartas, de dados y billares; así como establecer estos juegos en lugares cercanos a escuelas o centros de trabajo.

ARTICULO 4º.- Las infracciones en materia de juegos, que constituyan delito conforme al Código Penal en vigor, se castigarán con las penas en él impuestas; las demás infracciones se castigarán administrativamente con multas de veinte mil pesos, que se duplicarán en caso de reincidencia; pudiendo clausurarse el establecimiento o casa de juego si las infracciones son frecuentes y constituyen delito, o cuando no se pague la multa impuesta.¹³

Este decreto señalaba cuáles eran los juegos legales y permitidos, también se disolvieron los permisos otorgados anteriormente a los casinos

¹³ *Diario Oficial de la Federación. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos*, Poder Ejecutivo. Secretaría de Gobierno. Reglamento de Juegos para el Distrito Federal y Territorios Federales México, Ciudad de México, 17 de junio de 1936, tomo. XCVI, 31.

y las casas de apuestas provocando su cierre hasta obtener un nuevo permiso. No obstante, el 24 de junio del mismo año se modificó el artículo primero del Reglamento de Juegos para el Distrito Federal y Territorios Federales prohibiendo ahora: los dados, el póker y sus variedades, conquián, tute, brisca, ecarté, melilla, panguiandi, paco, tresillo y bridge provocando que los casinos que continuaban laborando se quedaron sin la posibilidad de continuar funcionando.¹⁴ Sin embargo, el Casino de la Selva cerró a casusa de la deuda de 145,825 pesos de los impuestos que no había pagado al gobierno del estado de Morelos, así que el 4 de noviembre de 1934 se publicó en diferentes periódicos el remate de este conjunto arquitectónico que adquirió el empresario Manuel Suárez.¹⁵

Al pasar el Casino de la Selva como propiedad de Suárez se convirtió en un hotel y se inauguró en 1936 en el marco del Congreso Rotario Mundial, sin embargo, la construcción tenía una serie de problemas estructurales y el turismo bajó entre las décadas de 1930 y 1940. Al no ser Cuernavaca tan concurrido se cerró en 1946, con el propósito de darle mantenimiento e incorporar nuevos elementos para convertirlo en un novedoso centro vacacional artístico y cultural. El encargado de hacer la reestructuración fue el arquitecto valenciano Jesús Martí Martín¹⁶ en colaboración con Félix Candela, quien introdujo a México los cascarones de concreto armado, que son los sistemas constructivos que trabajan bajo las condiciones de su geometría permitiendo cubrir grandes claros con un reducido espacio. Para lograr esto, son necesarios los paraboloides hiperbólicos que consisten en una superficie de doble curvatura trazado a partir de líneas rectas.¹⁷

¹⁴ "La azarosa historia...", p. 59.

¹⁵ *La construcción de los sueños...*, p. 180.

¹⁶ Al llegar los españoles republicanos como exiliados a México, Manuel Suárez empleó a varios arquitectos para que trabajaran en sus negocios. Fundó precisamente con Jesús Martí Martín la empresa Vías y Obras, que se encargó de la construcción de equipamientos en los puertos de Acapulco y Veracruz, en esta última ciudad había sido encomendado para la construcción del Hotel Mocambo, también trabajó en otras ciudades y estuvo al frente de varias industrias e ingenios azucareros. ALARCÓN AZUELA, "Aquella primavera perdida...", p. 70.

¹⁷ *La construcción de los sueños...*, p. 181; ALARCÓN AZUELA, "Aquella primavera perdida...", p. 70.

Antes de iniciar con la reestructuración del Casino de la Selva, que era un complejo de 22 mil metros cuadrados y pasó a un espacio de 140 mil metros cuadrados,¹⁸ debido a que se:

[...] añadió un segundo piso a los bloques de habitaciones y entre ellos se adecuó un jardín al estilo francés. En la nave principal se añadieron cuartos para agrandar la capacidad de alojamiento. Se construyó un gran salón de convenciones, un boliche y una cafetería, y se hizo un corredor alrededor de la alberca olímpica, dos albercas más y un arenero para simular un ambiente de playa.¹⁹

Cabe destacar que Suárez no solamente buscó ampliar los espacios para transformarlo en un sitio vacacional, sino que buscó convertir el Casino de la Selva en un centro cultural para dejar de lado el concepto de un espacio turístico y de recreación.²⁰ Es decir, se interesó por desarrollar un proyecto artístico a través de una arquitectura novedosas, esculturas, pintura de caballete y obras murales de artistas españoles republicanos y mexicanos. En este sentido, encontramos que:

A finales de la década de los cincuenta, Manuel Suárez encargó a Cubiertas Ala, la exitosa empresa constructora de los hermanos Félix, Antonio y Julia Candela, una serie de cascarones de concreto para el Casino de la Selva: un comedor anexo a un auditorio, alrededor de treinta *bungalows*, y la capilla colocada a la entrada para sustituir la fuente del acceso principal. Inicialmente la capilla fue pensada como un templo ecuménico; sin embargo, se decidió adoptarlo como un centro nocturno. Primeramente fue llamado Club Jano y después Discoteca Mambo. El arquitecto Juan Antonio Tonda, discípulo de Candela, se encargó del cálculo y la construcción de estos cascarones de concreto y del proyecto arquitectónico de los *bungalows*.²¹

¹⁸ *La construcción de los sueños...*, p. 181.

¹⁹ ALARCÓN AZUELA, "Aquella primavera perdida...", p. 70.

²⁰ GARDUÑO, Ana, "El proyecto cultural de un mecenas", *Trascendencia de un mecenas Manuel Suárez y Suárez (1896-1987)* en María Monserrat SÁNCHEZ SOLER, México, CONACULTA, INBA y El Museo Mural Diego Rivera, 2012, p. 60.

²¹ ALARCÓN AZUELA, "Aquella primavera perdida...", p. 70.

En relación a la obra artística que resguardó el Casino de la Selva encontramos los murales *España hacia América* de José Renau, *La cultura indígena* de José Reyes Meza, *Pancho Villa* de Alfonso X. Peña, *El Apocalipsis* de Jorge Flores, *La Farándula* de Francisco Icaza y José Sarasúa Lemos realizó una serie de murales al relieve en el Auditorio Jano. El escultor Federico Canessi hizo reproducciones de alegorías prehispánicas; Florentino Aparicio esculpió *Hernán Cortés y Prometeo con los brazos hacia el cielo*, tuvo un taller de porcelana para la elaboración de figurillas de estilo renacentista donde se formaron más de 200 jóvenes artistas morelenses. También se contó con obra de Antonio Ballester, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Benito Messenguer, Roberto Cueva del Río, Florentino Aparicio y Félix Candela.²²

Para 1961 Manuel Suárez solicitó a David Alfaro Siqueiros 24 pinturas de caballete para la sala de convenciones que pretendía construir en el Casino de la Selva, sin embargo, el pintor le propuso la ejecución de un mural, comenzando a trabajar en los bocetos y en pequeños tableros a manera de polípticos. En 1964, al salir de prisión –había sido encarcelado en 1960 por disolución social– se trasladó a Cuernavaca para comenzar la construcción de La Tallera espacio donde el muralista utilizó elementos mecánicos, como poleas para bajar y subir pesados paneles, así como un laboratorio fotográfico para el trazo de maquetas y bocetos de grandes dimensiones.²³

En el mes de enero de 1965 la prensa anunció la ejecución de un mural para la sala de convenciones del Casino de la Selva que se encontraba en construcción, en la entrada había un letrero que decía: “Aquí se construye la capilla de Siqueiros con el mural más grande del mundo”. Sin embargo, esta obra se trasladará a la ciudad México dando origen al Polyforum donde Siqueiros realizó *La marcha de la humanidad*.²⁴

²² ÁLVAREZ, Carmen, “Comprueban daños en Casino de la Selva”, *Periódico Reforma*, sección C, 11 de julio de 2001; *La construcción de los sueños...*, pp. 184-185; ALARCÓN AZUELA, “Aquella primavera perdida...”, p. 71.

²³ GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2010, pp. 171-172.

²⁴ GUADARRAMA PEÑA, *La ruta de Siqueiros...*, pp. 171-172.

Por otra parte, a diferencia de Siqueiros que no llegó a pintar ninguna obra en el Casino, Renau ejecutó el mural más importante en México: *España hacia América*, pero poco se conoce sobre las pinturas que ejecutó en la Cantina, tema que abordaremos a continuación.

LOS MURALES DE JOSÉ RENAU EN LA CANTINA DEL CASINO DE LA SELVA

A principios de junio de 1944 José Renau estaba trabajando en el último boceto de las pinturas del Restaurante Lincoln, propiedad del empresario Manuel Suárez, quien lo invitó a ejecutar una serie de murales para el Casino de la Selva en Cuernavaca. Para el 13 de julio Renau comenzó a investigar las temáticas a desarrollar en el proyecto muralístico correspondiente de la Cantina, que debía presentar a Suárez.²⁵ Esta propuesta consistió en dos partes,²⁶ 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.²⁷

El primer grupo se conformó por una serie de cuatro motivos sencillos y pequeños destinados a cada bovedilla, las temáticas se dividieron de la siguiente forma: los *Signos de los doce meses del año*; *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*.²⁸

²⁵ Del "Diario de Manuela Ballester", 1944, Colección Privada.

²⁶ El segundo grupo probablemente corresponde a los murales del salón de fiestas que posteriormente se convirtió en una tienda de artesanías, donde pintó *España hacia América*.

²⁷ *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*, Colección Privada.

²⁸ *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*, Colección Privada.

La serie que realizó Renau en la Cantina, únicamente se han conservado algunas imágenes de las pinturas del Zodiaco que se encuentran resguardadas por un familiar del artista en México, debido a que, en 2001 la empresa internacional Costco compró el Casino de la Selva y demolió los conjuntos arquitectónico provocando la pérdida de los murales.²⁹ Desafortunadamente no se cuenta con documentos que nos permitan conocer cuáles fueron los términos del contrato de este proyecto, tampoco se tiene información para saber si Renau tuvo la libertad para seleccionar las temáticas o si fueron sugeridas por Suárez, ni hay registro de los motivos de la selección de éstos.

La propuesta muralística de Renau para la Cantina del Casino de la Selva fue aprobada por Suárez, quien le ofreció un pago de 1,000 pesos semanales, siendo el ingreso mensual de la comisión de 4,000 pesos. El 4 de agosto de 1944, Renau recibió el primer pago y viajó a Cuernavaca por una semana para preparar su estancia para comenzar las obras.³⁰

El 3 de septiembre de 1944 llegó Manuela a Cuernavaca con su hijo Tohtli y se instalaron en el Casino de la Selva en una antigua capilla que ajustaron para que fungiera como vivienda. Inmediatamente se pusieron a trabajar: pegaron el calco para la bóveda correspondiente a los murales del zodiaco, al día siguiente prosiguieron con el preparativo de los colores para comenzar con las pinturas. Esta actividad la hizo Renau en colaboración con Manuela, quien se encargó del pinchado de los dibujos en el muro y después ambos hicieron el estarcido de tres dibujos de la cúpula.³¹ Sobre este día Manuela escribió en su diario: “[...]. Nos hemos

²⁹ Los murales de la Cantina pasaron desapercibidos en 2001 al ser pinturas decorativas sin una composición temática y estética como *España hacia América*, sin embargo, el inmueble fue una construcción de Félix Candela que causo gran indignación por su demolición. Para conocer sobre la problemática de la transgresión de la obra de Renau en el Casino de la Selva consultar PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “José Renau y su obra artística durante el exilio en México”, en Eva Elizabeth MARTÍNEZ CHÁVEZ y Carlos HERREJÓN PEREDO (Coordinadores), *Intelectuales, profesionistas y artistas del exilio español en México y Centroamérica*, México, El Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, 2021, pp. 167-192.

³⁰ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

³¹ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

puesto Renau y yo negros como carboneros. Nos hemos reído bastante mirándonos las caras”.³²

El trabajo en cooperación entre Renau y Manuela permitió avanzar rápidamente en los murales del zodiaco, puesto que los primeros se pintaron el 21 de noviembre y al día siguiente hicieron el estarcido de otras tres cúpulas. En ese mismo día por la noche, mencionó Manuela que Renau comenzó a indagar en la historia de la conquista destinada al gran “paneaux”.³³ Para finales del mes de febrero de 1945 Renau continuó trabajando en esta propuesta destinada, probablemente, al salón de fiestas, mientras Manuela comenzaba a pintar las letras de las cúpulas.³⁴

De este modo, Renau trabajó al mismo tiempo con los murales de la Cantina y los bocetos para el salón de fiestas, actividades que logró desarrollar gracias a la colaboración con Manuela que le permitió avanzar en ambos proyectos. La dinámica entre éstos fue la siguiente:

Entre Renau y yo hemos pintado esta mañana 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. Ayer terminé de pintar las letras de la tercera serie de cúpulas (Los atributos de los días de la semana) [...]. Renau ha estado pintando en las bóvedas de los astros. He pegado y clavado el papel en un bastidor para el proyecto del mural [...]. Esta mañana [del 7 de marzo] Renau y Yo hemos trabajado en las bóvedas [...]. Esta mañana [del 10 de marzo] ha pintado Renau en las bóvedas [...]. Ha terminado hoy [17 de marzo] Renau las bóvedas de las viñetas de los astros [...]. Hoy [20 de marzo] Renau ha dibujado las leyendas de la última serie de bóvedas, yo he ido pintando entre tanto algunas letras [...]. Esta mañana hemos preparado la rosa de los vientos para la bóveda central. Por la tarde yo he pintado letras y Renau ha hecho dibujos para el tema del lenguaje de las

³² Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

³³ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

³⁴ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1945, Colección Privada.

flores [...]. He terminado las leyendas de los últimos arcos. Renau ha dibujado algunos temas de las flores [...]. Yo he pintado la leyenda que lleva la rosa de los vientos.³⁵

Podemos observar que Manuela tuvo una participación importante en los murales de la Cantina como asistente de Renau, al mismo tiempo trabajó en sus proyectos como fue el libro de los trajes regionales mexicanos y en una serie de panales portátiles donde escenificó el Polo Norte, bailes de la región, costumbres veracruzanas y un paisaje de una playa rocosa destinados al Hotel Mocambo³⁶ en Veracruz, propiedad de Suárez.

En el mes de marzo de 1944 Manuela anotó en su diario que estaba “en casa de José María Roncaño, estoy dibujando el tema del Polo Norte que estoy pintando, o que he de pintar en Mocambo. Comencé ayer martes aunque no hice más que dibujar con el gis muy a la ligera sobre el muro”.³⁷ Sin embargo, en enero de 1945 mencionó Manuela en su diario que sus “pinturas, casi se han botado totalmente, no quedan enteras más que las sirenas”.³⁸ Esta obra también fue cubierta, al respecto escribió:

Esta tarde por primera vez sentí profunda amargura al ver que mis pinturas van a desaparecer. Tuve pena mirando a mi sirenita morena con su cola verde, tan graciosa y a la sirena rubia con su hijita en brazos. Por primera vez me parecieron buenas las cosas que pinté y he tenido ganas de llorar viéndolas ya tan casi borradas. Muchas cosas, ideas y planes se me han venido esta tarde a la cabeza mientras contemplaba la pared. Quise

³⁵ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1945, Colección Privada.

³⁶ El proyecto para la construcción del hotel Mocambo en Veracruz estuvo a cargo de la empresa Vías y Obras S. A., fundada en 1940 por el arquitecto exiliado Jesús Martí Martín, quien era el gerente general y como socio capital el empresario Manuel Suárez y Suárez. Posteriormente se incorporó el ingeniero Carlos Gaos, los arquitectos Arturo Sáenz de la Calzada y Enrique Segarra, para 1942 y 1946 se integró Félix Candela como supervisor y proyectista. GAITÁN SALINAS, “Los murales de México...”, p. 51.

³⁷ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1945, Colección Privada.

³⁸ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1945, Colección Privada.

venirme a la casita y escribir muchas de las cosas que he pensado, pero he optado por ponerme a pelar patatas y preparar la cena para todos.³⁹

Los motivos por los cuales las sirenas fueron cubiertas no lo mencionó Manuela, pero, es probable que se debió al mal estado en que se encontraban las obras y no quiso invertir en la restauración o bien, no aplicó correctamente la técnica para que la pintura no se desprendiera del muro. No obstante, esas mismas obras que había ejecutado en la pared las realizó nuevamente, pero ahora en paneles portátiles que elaboró desde su casa en Mixcoac en la Ciudad de México en el mes de marzo de 1945, lo que le permitió continuar con el cuidado de la familia.⁴⁰

Para cumplir Manuela con el encargo de esta nueva comisión muralística, sin desatender las actividades del hogar y el cuidado de sus hijos hizo un horario estricto para cumplir con todos los compromisos. De modo que el 21 de abril de 1945 organizó el día de la siguiente manera:

De 9 a 1 de la mañana: Figurines.

De 3 a 6 de la tarde: Pinturas de Mocambo.

De 9 a 12 de la noche: Ilustraciones para el libro de González.

Levantarme a las 8, de 8 a 9 desayuno y organización de la salida de los niños a la escuela. De 1 a 3 jugar frontón, divagar mi atención sobre el orden de la casa, criadas y niñas. Comer. De 6 a 9 controlar trabajos de los niños, baño, cena, orden en la casa. Juegos o lectura con los niños.⁴¹

Para el año de 1947, Manuela Saval le encomendó a su prima Manuela Ballester un mural que, al igual que el encargo del hotel Mocambo, realizó los paneles en su casa de Mixcoac, lo que le permitió atender las labores del hogar como cocina, regar el jardín, atender a sus

³⁹ Del "Diario de Manuela Ballester", 1945, Colección Privada.

⁴⁰ GAITÁN SALINAS, "Los murales de México...", p. 52.

⁴¹ Del "Diario de Manuela Ballester", 1945, Colección Privada.

hijos y al mismo tiempo trabajar por la mañana y las tardes en los “paneaux”.⁴² No obstante, la participación de Manuela en el muralismo durante su exilio en México fue principalmente como asistente de Renau en los murales de *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano de Electricistas y posteriormente, en las obras del Casino de la Selva en Cuernavaca.

Cabe destacar que la obra más importante que realizó Manuela fue el libro de los trajes regionales mexicanos, ya que antes del exilio tenía interés “por [...] la moda contemporánea y el traje tradicional. Al no poder continuar con su proyecto de estudio sobre el traje español y valenciano, aprovechó el material que tenía a disposición en México y se centró en un proyecto de publicación sobre el traje popular mexicano”.⁴³ No obstante, durante su estancia en Cuernavaca, se interesó en hacer otro sobre el peinado de las diferentes épocas y pueblos⁴⁴ que no llevo a cabo. Es decir, Manuela continuó trabajando en otros proyectos individuales al mismo tiempo que colaboraba con Renau en los murales del Casino de la Selva.

Así que los murales correspondientes a la Cantina concluyeron el 10 de abril de 1945,⁴⁵ al pintar Manuela las ultimas letras de la serie de *Los volcanes mexicanos*.⁴⁶ Desafortunadamente no se conservan imágenes de toda la serie muralística que nos permita hacer un análisis a profundidad, sin embargo, se cuenta con los títulos o leyendas de las obras que se pintaron en cada bóveda, lo cual nos permitió conocer, a groso modo, las temáticas de los murales de la Cantina del Casino de la Selva.

⁴² Del “Diario de Manuela Ballester”, 1947, Colección Privada.

⁴³ CUESTA DAVIGNON, Liliane, “Nacionalismo, indigenismo y arte popular en México. Manuela Ballester y el traje mexicano, en su contexto”, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, España, Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, p. 15.

⁴⁴ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944-1945, Colección Privada.

⁴⁵ En los documentos que redactó Renau sobre los temas que iban en cada bóveda de la Cantina, señaló que la comisión debía concluir en un plazo de cinco meses a partir de la formalización del encargo. Pero en las notas del diario de Manuela mencionó que debían terminar en el lapso de un año, sin embargo, las pinturas se iniciaron a principios de agosto de 1944 y finalizaron el 10 de abril del año siguiente, de modo que el período de la elaboración fue de ocho meses.

⁴⁶ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1945, Colección Privada.

La primera serie de los murales de la Cantina corresponde a los *Signos de los doce meses del año* cuya terminología en griego es *zoidiakos* que significa conjunto de criaturas, debido a que las civilizaciones antiguas utilizaban a los animales o bestias fabulosas para identificar las constelaciones. Por ejemplo, los griegos mezclaron sus mitos con la ciencia estelar de Babilonia y Egipto, con los cálculos geométricos para diseñar un zodiaco con símbolos más exactos y se colocaron en mapas las posiciones de todas las constelaciones visibles en una franja de 6° a cada lado del camino del sol. En el caso del zodiaco occidental se divide en 12 segmentos iguales, cada uno está regido por el sol, la luna o un planeta, así como por un nombre y signo cabalístico simbólico.⁴⁷ De modo que:

[...] los astrólogos tradicionalmente trabajaban desde el punto en que la eclíptica cruzaba el horizonte del alba en el nacimiento. Utilizando las estrellas como base de referencia, creían que las posiciones y movimientos del sol, la luna y los planetas en ese momento formaban un patrón que influía en la composición mental y física de cada persona. Con diferentes emblemas e interpretaciones, pero con el mismo simbolismo subyacente, el zodiaco aparece en todas las grandes culturas del pasado.⁴⁸

Esta serie de los *Signos de los doce meses del año*⁴⁹ hace alusión al estudio de las constelaciones de las civilizaciones antiguas de África, Europa y Medio Oriente que dieron origen al zodiaco. Esta temática se relaciona con la segunda de *Los veinte días del mes astrológico mexicano*,⁵⁰ correspondiente al Calendario Azteca que surgió de las observaciones

⁴⁷ TRESIDDER, Jack, *Diccionario de los símbolos*, México, Grupo Editorial Tomo, 2008, pp. 252-523.

⁴⁸ TRESIDDER, *Diccionario de los símbolos*, p. 523.

⁴⁹ Esta serie fue la siguiente: Aries-Marzo; Tauro-Abril; Génesis-Mayo; Cáncer-Junio; Leo-Julio; Virgo-Agosto; Libra-Septiembre; Scorpio-Octubre; Sagitarium-Noviembre; Capricornus-Diciembre; Acuarius-Enero; Piscis-Febrero. *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*, Colección Privada.

⁵⁰ Esta serie estaba compuesta por: Ocelotl-Tigre; Luautli-Águila; Coscauatli-Agulicho; Ollin-Movimineto; Tecpatl-Pedernal; Quiyahuitl-Lluvia; Xochitl-Flor; Cipactli-Serpiente; Ehecatl-Arce; Calli-Casa; Cuezpallin-Largartija; Cohuatl-Culebra; Micuiztli-Muerte; Uazatl-Venado; Tochtli-

astronómicas enfocadas en el inicio de nuestra era solar, tomando la secuencia del día y de la noche como unidad de tiempo y espacio para dar las dimensiones del cosmos, así como el orden de la vida tanto privada como pública. La Piedra del Sol contó con registros astronómicos de la concepción del tiempo y el cosmos, además, se relacionó con las prácticas sociales en torno a la religión y a la política. Es decir, éste rigió la vida cotidiana y el comportamiento de los aztecas, mientras los sacerdotes utilizaron las estelas para comunicar al pueblo la historia de los soles predecesores al quinto que correspondía al de su época.⁵¹

En este sentido, la temática que Renau abordó en la segunda serie se relacionó con la tercera bóveda correspondiente a *Los cuatro soles Aztecas*,⁵² puesto que el Calendario Azteca explicó el devenir del universo y el surgimiento del hombre y al mismo tiempo, hizo alusión al quinto sol que en la cosmovisión de los mexicas era antes uno de las:

[...] cuatro edades más, con características especiales, destruidas por cataclismos identificables con cuatro elementos: agua, aire, fuego y tierra. Una de las edades, llamada Soles, fue destruida por inundaciones y por ello se la llama Sol del Agua: *Atonatiuh*. Otra fue destruida por fuertes Viento o *Ehecatonatiuh*. Una tercera pareció bajo una lluvia de fuego, por lo que se llama Sol de Lluvia de Fuego, o *Tletonatiuh*. Otra más desapareció por temblores de tierra y los hombres fueron devorados por occlotes o tigres, animal identificado con el elemento tierra, por lo que se llamó Sol de Tierra: *Tlalchitonatiuh*.⁵³

Conejo; Atl-Agua; Ytzcuintli-Perro; Ozomatli-Mono; Valinatli-Volcadura; Acatl-Caña. *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*, Colección Privada.

⁵¹ SOTO TORRES, Maricela, *Calendario Azteca: regente del comportamiento social y creador del pensamiento cultural*, tesis de Licenciatura en Antropología Social, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002, pp. 15, 26-27.

⁵² Los soles Aztecas eras: tigre, viento, lluvia y agua. *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*, Colección Privada.

⁵³ MORENO DE LOS ARCOS, Roberto, "Los cinco Soles Cosmogónicos", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, vol. 7, 1967, p. 187.

La historia de los cuatro soles se encuentra en el Calendario Azteca, los cuales están representados por la fecha del cataclismo que le dio fin a cada uno. De este modo, Renau logró conectar las tres primeras series a través de la cosmovisión que tenían las civilizaciones antiguas sobre los astros que rigieron sus vidas. No obstante, la cuarta serie *Los monstruos vivientes que habitan en el fondo de los mares*⁵⁴ se alejó del estudio de los astros, ahora expuso, probablemente, los animales marinos de grandes dimensiones como las ballenas y aquellos de la mitología como las sirenas.

Los monstruos marinos no fueron una invención que surgió con el descubrimiento de América, sino que éstos ya formaban parte del imaginario de las civilizaciones antiguas. Por ejemplo, en la mitología griega se encontraban extraños y peligrosos seres que poblaban los mares, estos monstruos tenían una identidad e individualidad que fueron perdiendo poco a poco a través de los siglos. Los seres más famosos contaban con un nombre propio e incluso, con una historia de su génesis que se fueron perdiendo durante la Edad Media y Moderna. En el caso de las sirenas no eran monstruos acuáticos, pero con el paso del tiempo se dotaron de aletas y escamas.⁵⁵ El descubrimiento del Nuevo Mundo trajo a los monstruos que antes se situaban en los confines del mundo oriental y europeo,⁵⁶ así, por ejemplo:

Las sirenas, entendidas como nereidas, también fueron un mito que estuvo presente en el nuevo continente desde el principio. Así, ya el miércoles 9 de enero de 1493, se recogía en el *Diario de a bordo* lo siguiente: <<El día pasado, cuando el Almirante iba al Río de Oro, dijo que vido tres sirenas que salieron bien alto del mar. Pero no eran tan hermosas como las pinturas [...]>>.⁵⁷

⁵⁴ Esta serie se conformaba por: la sirena, el tritón, el leviathan, la serpiente de mar, el kraken, el pulpo gigante, el pez monje, el caballo de mar, la ballena, el cacmalote, el delfín, el norval, el tiburón, el pez espada, el pez sierra y el argonauta. *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*, Colección Privada.

⁵⁵ CAMINO CARRASCO, Marina, “Los monstruos marinos en Plinio el Viejo”, en Alberto GULLÓN ABAO, et al. (Editores), *El mar en la Historia y en la Cultura*, España, Universidad de Cádiz, 2013, pp. 150-152.

⁵⁶ FLORES DE LA FLOR, María Alejandra, “Los monstruos en el nuevo mundo”, en *¿Ubi Sunt? Revista de Historia*, 26, 2011, p. 40.

⁵⁷ FLORES DE LA FLOR, “Los monstruos en el nuevo mundo”, p. 42.

Los tritones igualmente se llegaron a ver en el territorio americano, como muestran los testimonios de Fernando de Oviedo de los navegantes que afirmaron haber visto alguno. Este cronista mencionó “haber leído sobre tales seres y admitía su existencia considerándolo pescados o generaciones de peces con semejanzas al hombre. La base de estas lecturas sería Plinio,⁵⁸ lo que demuestra [...] el traslado de las historias clásicas al Nuevo Mundo”.⁵⁹

Al concluir el tema de los monstruos marinos, Renau continuó con la astrología con las bóvedas sobre *Los planetas del sistema solar*,⁶⁰ pero solamente representó ocho planetas. El interés del ser humano por observar el firmamento ha sido desde la antigüedad, de ahí que se han interesado en el estudio del cosmos. A través de la observación de las estrellas errantes los griegos, por ejemplo, creyeron que se trataba de dioses, esto llevó al análisis de esas luces que se movían en el cielo nocturno y surgieron teóricos importantes que dieron las primeras aportaciones en relación al sistema solar, así como de la forma de la tierra como: Apolonio de Perge que diseñó un modelo matemático para explicar el movimiento de los planetas; Hipoarco registró las posiciones y magnitudes de algunas estrellas, derivó la distancia entre la tierra y la luna; Ptolomeo elevó el sistema geocéntrico con epiciclos y deferentes, modelo que predominó por varios siglos.⁶¹

Estos conocimientos fueron heredados a nuevas generaciones como fue el caso de los árabes, quienes desarrollaron una serie de palabras

⁵⁸ Entre las obras literarias de Plinio encontramos *Naturalis Historia* que se compone de 37 libros, es una obra enciclopédica en la que se intenta recoger los conocimientos de la época sobre la historia natural, siendo el libro IX el que corresponde a los animales acuáticos. En éste Plinio recopiló un total de 170 animales acuáticos que al mismo tiempo los dividió en tres: marinos, de ríos y estanques. CAMINO CARRASCO, “Los monstruos marinos...”, pp. 145-146.

⁵⁹ FLORES DE LA FLOR, “Los monstruos en el nuevo mundo”, p. 42.

⁶⁰ Los planetas que pintó fueron: Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Jupiter, Saturno, Urano y Neptuno. No escenificó a Plutón seguramente por el espacio de las bóvedas ya que probablemente rompería con la estructura que tenía planeada. *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*, Colección Privada.

⁶¹ LÓPEZ-GÓMEZ, Fernando Francisco, “Panorama histórico del estudio de los planetas del sistema solar”, en *La Colmena*, 92, 2016, pp. 94 y 100.

para nombrar algunas estrellas y Al Battani estudió el avance del apogeo del Sol.⁶² No obstante:

Muchos siglos antes que los griegos, los egipcios y los mesopotámicos habían identificado y dado nombre a los cinco planetas visibles. Los egipcios los conocían como “las estrellas que no descansan”. Dieron diversas denominaciones a cada uno de ellos, pero parece claro que se referían a uno concretamente en cada caso. Hay indicios de que identificaron a Mercurio en el crepúsculo matutino con el del vespertino en época bastante temprana, quizá en el segundo milenio (a.C.). En cuanto a Mesopotamia, en la colección de presagios *Enuma Anu Enlil* (anterior al 900 a.C.) figuran diversos nombres de los cinco planetas, conocidos como “las ovejas salvajes”, y cálculos simples de sus épocas de visibilidad y de las retrogradaciones de los planetas Marte, Júpiter y Saturno. Sin embargo el desarrollo de teorías matemáticas para la predicción precisa de sus efemérides no se produjo hasta el florecimiento de la astronomía mesopotámica en la época persa que, por lo tanto, precedió al desarrollo de la griega.⁶³

Esto demuestra que las antiguas civilizaciones al contemplar el cielo por las noches identificaron y descubrieron cuerpos luminosos que permitieron el desarrollo de los primeros estudios astrológicos, los cuales, posteriormente, tuvieron contacto con otras culturas que dieron aportaciones novedosas en la astrología. La observación del cielo nocturno ha sido fundamental para la evolución cultural de todas las civilizaciones de la antigüedad, no solamente en la europea, africana y asiática sino también en las mesoamericanas, ya que a través de la indagación del firmamento crearon conceptos celestes que se implementaron en el ámbito civil y religioso, dando como resultado un sistema calendárico que dio orden a la sociedad precolombina.⁶⁴

⁶² LÓPEZ-GÓMEZ, “Panorama histórico...”, pp. 100-101.

⁶³ PLANESA BIGAS, Pere, “La idea de planeta a lo largo de la historia”, en *Anuario del Real Observatorio*, España, Gobierno de España, Ministro de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, 2007, pp. 395-396.

⁶⁴ GALINDO TREJO, Jesús, “La astronomía prehispánica en México”, en *Anuario del Real Observatorio*, España, Gobierno de España, Ministro de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, 2006, pp. 1-2.

De modo que Renau asoció el tema de *Los planetas del sistema solar* con el de *Los veinte días del mes astrológico mexicano*, debido a que los planetas tuvieron una influencia en el calendario de las culturas prehispánicas de México, pues al identificar el período orbital del planeta Venus que denominaron la gran estrella, *Huei Citlalin* en náhuatl o *Noh Ek* en maya yucateco, se le dio un valor de 584 días, cuyo período y múltiplos se encuentran registrados en el código de Dresden los mayas. En el código de los mixtecos, como el Borgia, se encuentran las estaciones características de este planeta, además en Tenochtitlán existió un templo dedicado a Venus llamado *Ilhuicatitlan*, mientras Quetzalcóatl era identificado como la Estrella de la mañana y Xolotl como la de la tarde, las cuales son las dos etapas en las que de Venus se puede observar.⁶⁵

La serie de los murales de las bóvedas de la Cantina del Casino de la Selva concluyeron con el tema de *Los volcanes mexicanos*,⁶⁶ seguramente Renau destacó los más importantes. Los primeros reportes que se tienen sobre éstos fueron en los códigos Telleriano-Remensis, Durán y Vindobonesis donde se registró la actividad del Pico de Orizaba y del Popocatepetl, respecto a este último ocurrieron en las siguientes fechas: 1363, 1509, 1512 y 1519-1528.⁶⁷ No obstante, el 20 de febrero de 1943 se suscitó la catástrofe del volcán del Parícutín en el estado de Michoacán, provocando el éxodo de los habitantes de las regiones afectadas para buscar refugio en otros sitios, tal fue el caso de San Salvador Combutzio que fueron trasladados a la ex hacienda de Caltzontzin el 10 de junio del mismo año, dando origen a una nueva comunidad.⁶⁸

⁶⁵ GALINDO TREJO, "La astronomía prehispánica en México", p. 6.

⁶⁶ Los volcanes de México fueron los siguientes: Popocatepetl, Iztaccíhuatl, Pico de Orizaba, Nevado de Colima y Toluca, el Cofre de Perote, el Jorullo y el Parícutín. *Plan de Decoración Mural para la Nueva Cantina en el Casino de la Selva en Cuernavaca*, Colección Privada.

⁶⁷ MACÍAS, José Luis, "Geología e historia eruptiva de algunos de los grandes volcanes activos de México", en *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana. Volumen conmemorativo del Centenario*, tomo, LVII, 3, 2005, p. 380; MONTERO-GARCÍA, Ismael Arturo, "Arqueología e Historia de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, México", en *Revista de Arqueología Americana*, 34, 2016, pp. 193 y 198.

⁶⁸ GARCÍA NARANJO, Francisco, "Una sociedad en tránsito San Salvador Combutzio Parícutín. Hoy Caltzontzin, 1943-1990", en Francisco GARCÍA NARANJO (Coordinador), *De San Salvador Combutzio Parícutín a Caltzontzin historia local, memoria y cultura*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morevallado Editores, 2014, pp. 96-97.

Con el tema de los volcanes Renau concluyó las pinturas de la Cantina que no cuentan con elementos característicos del muralismo mexicano como una visión marxista, socialista, antimperialista, antifascista, nacionalista o indigenista. Estas pinturas son más decorativas y forman parte de la trayectoria como muralista de Renau durante su exilio en México y son poco conocidas. Sin embargo, el mural más importante que pintó en el territorio mexicano fue *España hacia América* localizado en el antiguo salón de fiestas del Casino de la Selva, tema que vamos abordar a continuación.

SE LEVANTAN LOS ANDAMIOS EN EL SALÓN DE FIESTAS DEL CASINO DE LA SELVA

Al concluir José Renau los cambios iconográficos de *Retrato de la burguesía*, tuvo algunas comisiones muralísticas que no se llegaron a realizar como fue el caso de *La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo*, así como otras menores que no tuvieron trascendencia por ser efímeros o decorativos. Sin embargo, la obra mural más importante que ejecutó Renau durante su exilio en el territorio mexicano fue *España hacia América*, también conocido como *Nacimiento de la Hispanidad*, donde “enfatisa la multiculturalidad de la España que conquistó buena parte del territorio americano”⁶⁹ y en la cual también colaboró su esposa Manuela Ballester. Esta pintura se inició en febrero de 1946 en la antigua Sala de Juegos del Casino de la Selva que después pasó a fungir como el salón de fiestas, cubriendo una superficie de 28.60 x 11.25 metros donde Renau jugó con la luz y la sombra dando una armonía entre los colores.⁷⁰

⁶⁹ GARDUÑO, “El proyecto cultural de un mecenas”, p. 59.

⁷⁰ *Nacimiento de la Hispanidad*, en Alejandro RENAU BERENGUER (Editor), México, Lid Impresores S. A de C. V., 1995, p. 11; 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”, Colección Privada.

En septiembre de 1946, Renau estaba trabajando en el mural de *España hacia América* y la empresa Grovas Films le ofreció 2,000 pesos por un contrato de exclusividad que firmó en octubre del mismo año.⁷¹ Es decir, Renau no se dedicó únicamente al proyecto muralístico que le encomendó Manuel Suárez, sino que estuvo realizando otras actividades como diseñar carteles cinematográficos. Ente 1946 y 1948 realizó uno de Tin-Tan, probablemente de la película *Hay muertos que no hacen ruido*, cuyas letras elaboró Manuela mientras Renau trabajaba en el boceto para el cartel *Del Imperio*, también diseñó *La Vorágine. Abismo de amor y Cartas Marcadas*, además escribió artículos para las revistas *Las Españas* y *Nuestro Tiempo*.⁷² Para cumplir con los carteles y el mural Renau trabajó por las mañanas y por las noches, al respecto Manuela señaló que:

[...] todo el día en el mural y por la noche ha comenzado dos carteles para Grovas [...] trabaja de día en el mural y de noche en el cartel de La Vorágine [...] Renau ha pasado la mañana escribiendo y por la tarde con Ruy ha estado fijando el dibujo en el mural [...] Renau ha pintado en la mañana en el mural y esta noche ha comenzado la repetición del cartel de la película Las Puertas del Presidio.⁷³

Por otra parte, la familia Renau-Ballester se mudó el 23 de diciembre de 1948 al Casino de la Selva, la mudanza se realizó de forma gradual y en dos camiones debido a las numerosas pertenencias.⁷⁴ Se establecieron en cuatro bungalows, cada uno contaba con dos habitaciones y un baño que estaban unidos en un bloque: en el primero se encontraba la cocina, comedor y cuarto de la abuela, Rosa Vilaseca la *yaya*; en el segundo estaba la biblioteca, la habitación de Renau y Manuela; el tercero eran las alcobas

⁷¹ Del "Diario de Manuela Ballester", 1946, Colección Privada.

⁷² Del "Diario de Manuela Ballester", 1946-1949, Colección Privada.

⁷³ Del "Diario de Manuela Ballester", 1946-1949, Colección Privada.

⁷⁴ Del "Diario de Manuela Ballester", 1948, Colección Privada.

de Ruy, Totli, Pablo, Julia y Teresa; finalmente, el cuarto tenía diferentes funciones, ya que podía servir de estudio o de cuarto oscuro.⁷⁵

El tiempo que pasó la familia Renau-Ballester alojada en el Casino de la Selva fue después de concluir *España hacia América* para comenzar a trabajar en el mural *México moderno*, pero la relación entre Renau y Suárez se terminó, cuyas causas no han sido del todo claras. Así que el proyecto que se tenía previsto en un principio no se logró desarrollar en su totalidad, puesto que Renau únicamente terminó de pintar el muro correspondiente a la historia de España hasta la conquista de América.

La familia Renau-Ballester recibió la notificación de dejar las instalaciones del Casino de la Selva, por motivos de una huelga, y se mudaron el 24 de agosto de 1953 a una casa localizada en la calle Morelos número 155.⁷⁶ Al respecto Ruy Renau mencionó a Fernando Bellón 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 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

⁷⁵ BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008, p. 347.

⁷⁶ Del "Diario de Manuela Ballester", 1953, Colección Privada.

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.⁷⁷

La versión oficial del desalojó de la familia Renau-Ballester del Casino de la Selva fue por motivos de la huelga, la cual no ha sido del todo creíble debido a que existen diversas versiones. Por ejemplo, Alberto Forment apunta 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”.⁷⁸ Para ese momento Renau estaba trabajando en los fotomontajes *The American Way of Life*, que consistieron en una crítica al capitalismo, así que, posiblemente esta serie y la posición ideológica del valenciano pudieron ser los causantes para romper el vínculo con Suárez.

Tampoco se puede eliminar la idea de que Suárez, seguramente, no estaba de acuerdo con las reuniones que realizaba Renau en el Casino de la Selva donde trataban asuntos políticos y de España, lo que pudo provocar el desalojo de la familia Renau-Ballester y la suspensión de los murales. Entre los asistentes a las tertulias se encontraban: Miguel Prieto, José Gaos, Arturo Souto, Enrique Climent, el Dr. José Puche, Ignacio Mantecón, Antonio Rodríguez Luna, Ángel Gaos, Juan Rejano, Juan

⁷⁷ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, pp. 353-355.

⁷⁸ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 356.

Marichal, Juan Gil-Albert, Antonio Deltoro, Luis Buñuel, Rodolfo Halfter, Max Aub, León Felipe, José Bergamín y Manuel Altolaguiere.⁷⁹

Es probable que Suárez estuviera enterado de la posición ideológica de Renau y, posiblemente fue quien le donó la hemeroteca con la que comenzó con los fotomontajes *The American Way of Life*, además llegaron hacer excursiones como la del 22 de junio de 1944, al respecto Manuela escribió en su diario que: “Ha venido [Renau] muy satisfecho de su viaje, ha hecho una magnífica excursión remontando el Papaloapan. En una lancha iban Manuel Suárez, Martí Martín, Carlos Gaos y otros [...]”⁸⁰ En otra ocasión, Suárez escribió a Renau para que fueran a la brevedad a Cuernavaca en compañía de Manuela, al llegar discutieron los proyectos y mostró un interés particular en la obra del valenciano, de regreso a la Ciudad de México Suárez los comprometió a realizar una paella en su casa,⁸¹ esto demuestra que tenía una buena relación.

Sin embargo, no se cuenta con alguna fuente que nos permita conocer cómo tuvieron contacto Suárez con Renau, así como la relación que había entre ellos además del diario de Manuela. Por otra parte, no podemos pasar por alto los rumores sobre la crisis que estaban pasando los negocios de Suárez, al respecto Renau escribió:

[...] anteayer me trajo [Félix] 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 [...].⁸²

⁷⁹ RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “Los murales de José Renau en el Casino de la Selva: herencia española”, en *Memorias del 2º Encuentro Internacional de Pintura Mural. Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, núm. especial, 2012, pp. 522-523.

⁸⁰ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

⁸¹ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1944, Colección Privada.

⁸² Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca, 31 Mayo 1947”, Colección Privada.

Los problemas financieros pudieron ser el causante para no concluir los murales del salón de fiestas del Casino, puesto que esto era una inversión y no una ganancia. Pero, ¿por qué Suárez suspendió los murales y desalojó a la familia Renau-Ballester hasta 1953? Si el rumor sobre la crisis económica fue en 1947 es poco probable que los conflictos que se dieron entre Suárez y Renau fueran por este motivo, ya que se concluyó *España hacia América* sin problema en 1951 y al año siguiente comenzó a trabajar en *México moderno*.

Por otro lado, Eva Maria Thieles, ex alumna de Renau en la República Democrática Alemana, aseguró que éste le contó que no concluyó el resto de los murales en el Casino de la Selva, por una disputa que tuvo con la dirección del hotel a causa del boceto del último muro.⁸³ Esta versión es poco probable, debido a que Renau entregaba reportes del proceso de la pintura a Suárez, además elaboró un documento indicando las temáticas a desarrollar. Esta información la publicó Ceferino Palencia en 1949 en el artículo “Los murales de José Renau en Cuernavaca” en *Novedades: México en la cultura*. De modo que, la propuesta mural que Renau estaba ejecutando en el salón de fiesta no era desconocida por Suárez, quien dio la aprobación.

Lo que es un hecho es que, en julio de 1951 Renau tuvo un enfrentamiento con el administrador del Casino que era catalán y franquista, debido a la portería. El problema seguramente fue serio ya que Manuela tuvo que comunicarse con Suárez en los meses siguientes para aclarar la situación.⁸⁴ 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. Pero la causa de la pugna que se suscitó entre Renau y Suárez no fue el tema de los murales, prueba de ellos es que *España hacia América* no se cubrió ni modificó, además, como se ha venido señalando, había comenzado a trabajar en el mural *México moderno*.

⁸³ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 356.

⁸⁴ Del “Diario de Manuela Ballester”, 1951, Colección Privada.

Para el mes de abril de 1951, Renau preparaba el tablero correspondiente al boceto del mural *México moderno* y en los días siguientes, Manuela trabajó por las mañanas en la pintura⁸⁵ y en algunas ocasiones con Ruy. La participación de Manuela consistió en trasladar el boceto al muro previamente cuadriculado del dibujo de la maqueta con carbón, un material más flexible y rápido para realizar las formas que se quieren. A continuación, Manuela pintó sobre el papel y en color sepia todas las figuras, mientras Ruy se encargó de mezclar anilinas y mover el andamio.⁸⁶ Al respecto Manuela escribió en su diario:

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.⁸⁷

La colaboración de Manuela y Ruy permitieron a Renau continuar trabajando en los otros bocetos del proyecto mural, así como en otras labores relacionadas a la publicidad. En mayo de 1947 Renau realizó el primer esquema para el mural de *México Moderno* o *El sueño de México*, el cual se compuso por los retratos de Hidalgo, Morelos, Juárez y Cárdenas; esculturas monumentales y andamios; los refugiados españoles; las instalaciones industriales; la fisionomía nacional femenina; la figura de una mujer desnuda con rebozo; el pueblo mexicano; monu-

⁸⁵ Del "Diario de Manuela Ballester", 1951, Colección Privada.

⁸⁶ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 353; Manuscrito de José Renau, "Pueda encontrar en él un plan y descanso. Tengo que sujetarme al siguiente plan", Colección Privada.

⁸⁷ Del "Diario de Manuela Ballester", 1951, Colección Privada.

mentos arquitectónicos coloniales; los tipos mexicanos varios (niños, mujeres, hombres); las montañas y rocas; las nubes; los volcanes; el maguey; las manifestación popular; la danza de la muerte y el diablo; el monumento a la Revolución y la pintura mural mexicana.⁸⁸

Este primer esquema del mural *El sueño de México* se dividió en tres secciones: izquierda, central y derecha. En la primera zona se encontraba compuesta por nubes lloviendo, un paisaje de montañas quebradizas, un pueblito mexicano, danzantes y un maguey. En el registro central se localizaba en la parte superior un “volcán con nieves eternas de donde mana el agua que forma la mitad superior de la cabellera de la figura”⁸⁹ de una mujer desnuda, que corresponde a la imagen principal de la composición localizada entre la ventana circular y el marco de la puerta. Debajo de ella se presentó “un primer plano de obreros trabajando en unas máquinas y en el fondo como andamiajes de una ciudad fabril en construcción”⁹⁰

En la sección izquierda del mural se advierte el brazo de la fémina que sostiene el sol y descienden hacia los campos de petróleo, las fábricas e instalaciones industriales, algunos rascacielos, el arco atril de ex-convento de Tepoztlán y debajo de él, una mujer con rebozo y los brazos abiertos, niños mexicanos con banderines de España y México, finalmente los refugiados españoles que van entrando al territorio mexicano maltrechos, heridos y extenuados.⁹¹

No obstante, Renau había comenzado a trabajar en los bocetos de varias secciones del mural *El sueño de México* que quedaron sin concluir como fueron: los rostros de Hidalgo, Morelos y Juárez; la infraestructura de una fábrica; la cuadrícula de la zona superior izquierda correspondiente a las nubes, montañas y volcanes; el brazo y parte de la cabellera de la figura femenina. Por otra parte, la idea que tenía Renau para el mural

⁸⁸ Manuscrito de José Renau, “Las partes”, Colección Privada.

⁸⁹ Manuscrito de José Renau, “Las partes”, Colección Privada.

⁹⁰ Manuscrito de José Renau, “Las partes”, Colección Privada.

⁹¹ Manuscrito de José Renau, “El Sueño de México. Primer esquema, mayo, 1947”, Colección Privada.

Amalgama de las dos culturas, correspondiente al tercer muro y consistió en la cultura americana y europea desde un enfoque histórico a partir de las diferencias entre sí y que al final, se iba a consumir la conquista y la consubstanciación física-espiritual de los dos pueblos.⁹²

La temática del mural *Amalgama de las dos culturas*, probablemente Renau buscó mostrar el encuentro entre las culturas precolombinas y la española que, por medio del proceso de conquista y de colonización surgió el México moderno. Es decir, Renau no escenificó un discurso de hispanofobia que caracterizó al muralismo mexicano, sino que presentó el encuentro de dos culturas que al mezclarse dieron origen al México de siglo XX. Posiblemente este tema se relacionaba con el asunto de la conquista de *España hacia América*, donde Renau tampoco representó este acontecimiento desde una perspectiva violenta, destructiva y de muerte de las civilizaciones prehispánicas.⁹³

Por otra parte, los esquemas del segundo muro sobre el tema de la cosmología y mitología de las civilizaciones mexicanas en contraste con la misticorracional de la civilización clásica española,⁹⁴ no se realizaron. Esto seguramente a que Renau estaba trabajando en la obra de *México moderno* cuando rompió los vínculos con Suárez, quien más tarde contrató al artista mexicano José Reyes Meza para concluir el proyecto muralístico de la sala de fiestas, añadiendo la bóveda de cañón corrido. De modo que realizó:

[...] un mural que narre la otra parte de la historia, la pluriculturalidad mesoamericana: *México prehispánico, la Conquista y Nuevo México*, pintado ente 1958 y 1964, en una nave de 25 metros de largo por 12 de ancho. Ambos temas complementan un programa iconográfico fundamental en el imaginario del empresario [Manuel Suárez] y, no por

⁹² Manuscrito de José Renau, Colección Privada; 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", Colección Privada.

⁹³ PÉREZ AGUIRRE, "El proyecto muralístico de José Renau...", p. 143.

⁹⁴ Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 28 julio 1947", Colección Privada.

coincidencia, análogo a la política cultural ampliamente instrumentada por el Estado mexicano desde los primeros años de la posrevolución: el mestizaje como opción para modernizar al pueblo.⁹⁵

Los murales del salón de fiestas se finalizaron en 1962 y para no romper con la secuencia temática, Meza retomó la propuesta de Renau como referente⁹⁶ pero el estilo estético, técnica y composición de estas obras contrastan con *España hacia América*. En relación a la colaboración de estos dos pintores en el Casino de la Selva, Casariego mencionó en el periódico *ABC de Madrid*, 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 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’.⁹⁷

A partir de lo anterior, podemos advertir que el problema que se suscitó entre Renau y Suárez, posiblemente no se debió a causa de las temáticas del proyecto muralístico que Meza retomó para la propuesta. Cabe mencionar, que al concluir *España hacia América* Suárez no mandó cubrir ni modificar la obra, demostrando que estaba complacido con ella. El desarrollo del mural no fue nada sencillo, debido a que Renau tuvo que hacer una serie de cambios y modificaciones en la composición, como lo veremos a continuación.

⁹⁵ GARDUÑO, “El proyecto cultural de un mecenas”, pp. 59-60.

⁹⁶ Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulze Pérez Aguirre en Ciudad de México el 6 de marzo de 2019.

⁹⁷ Artículo sobre Josep Renau. cod: 2.4.3., sig: 10/1.9, Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España; CASARIEGO, J. E., “Lección de historia y de arte en Cuernavaca. Junto a la casa de Hernán Cortés, la más fiel interpretación de España y de México”, Madrid, *ABC de Madrid*, 06 de marzo de 1960.

**EL MURAL *España hacia América*
EN EL SALÓN DE FIESTAS DEL CASINO DE LA SELVA**

Al salir al exilio José Renau con su familia a México y no a otro país, fue por el interés que tenía por el muralismo mexicano y colaborar con David Alfaro Siqueiros, con quien pintó *Retrato de la burguesía* en el Sindicato Mexicano en 1939 y después no volvieron a laborar juntos en ninguna actividad. No será hasta 1946 que Renau comenzó a trabajar en su primera comisión muralística destinada al salón de fiestas del Casino de la Selva, la cual significó resolver nuevos problemas de composición.

Para la elaboración del mural *España hacia América*, Renau tuvo que realizar primero los bocetos, retratos de personajes, esquemas, vestimentas, escenas de batalla, entre otros aspectos acorde a la temática que se buscaba representar en la pintura. Finalmente se hizo una maqueta en carboncillo cuadriculada que después se pasó a la pared,⁹⁸ esta técnica también se utilizó en el mural *Retrato de la burguesía*, cuya maqueta estuvo a cargo de Pujol y Arenal.⁹⁹

En la elaboración de *Retrato de la burguesía* se utilizaron materiales tecnológicos como la pistola de aire y el proyector, industriales como la piroxilina y para la composición, por primera ocasión se aplicó el fotomontaje para romper los ángulos de los muros para hacer una ilusión óptica. Pero en la elaboración de *España hacia América* no se implementó el mismo método ni la técnica al fresco que era la más habitual en el muralismo mexicano, sino que se hizo al temple de caseína sobre aplanado¹⁰⁰ cuyos materiales y cantidades fueron las siguientes:

⁹⁸ BELLÓN PÉREZ, *Josep Renau...*, p. 348.

⁹⁹ En 1958 José Renau continuó su exilio en la República Democrática Alemana, donde se consolidó como muralista, sin embargo, la experiencia que tuvo en México en el muralismo mexicano le sirvió de base para la elaboración de los murales que realizó al exterior. Un elemento fundamental para el desarrollo de las obras en la Alemania del Este fueron las maquetas y cartones, estos últimos tuvieron un papel fundamental, ya que sirvieron de base para que el ceramista hiciera la cocción exacta de los colores para montar el mural.

¹⁰⁰ De acuerdo con Orlando Suárez, se desarrollaron en el movimiento muralista mexicano 11 tipos de temple: a la caseína sobre aplanado; de cola sobre masonite; sobre aplanado de cemento; sobre

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 gaouche 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

Añádase luego el antiséptico a la proporción de 1%:

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 10 %:

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.¹⁰¹

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, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de c/1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, pp. 336-337.

¹⁰¹ Manuscrito de José Renau, “Medida standart de la preparación”, Colección Privada.

Las notas que hizo Renau de las cantidades, materiales y preparación para realizar el mural *España hacia América* nos permite advertir el conocimiento que tenía sobre el procedimiento de la técnica de la caseína sobre aplanado a pesar de la poca experiencia que tenía en el muralismo, además, al momento de la elaboración no le ocasionó inconveniente.¹⁰² El espacio donde se llevó a cabo la obra no le provocó ningún problema como llegó a suceder con *Retrato de la burguesía*, más bien, las dificultades que tuvo que enfrentar fueron sobre la composición temática que buscaba unificar la historia entre España y México, puesto que en un principio se había contemplado pintar todos los muros correspondientes al salón de fiestas.

El asunto a escenificar en el mural *España hacia América*, Renau lo dividió “en cuatro aspectos, o frases, perfectamente ligados entre sí por su sentido histórico espacial y plástico”¹⁰³ que fueron los siguientes: en el primer muro abordó la historia de España desde la prehistoria hasta la conquista de América; en frente del primero se encontraba el segundo que sería el sentido cósmico-mitológico de las culturas prehispánicas mesoamericanas, describiendo la historia cosmografía de los aztecas en contraste con la visión misticorracional clásica española. Las composiciones de estos dos muros se iban a desarrollar de forma paralela y en la misma dirección, concluirían vinculados en la tercera pared donde se escenificaría dos corrientes históricas diferentes entre sí que al final

¹⁰² 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 secara, además los materiales requerían cuidado, puesto 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 ésta 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, pasó 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, Dulce María, “Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 63, 2016, p. 193.

¹⁰³ PALENCIA, Ceferino, “Los murales de José Renau en Cuernavaca”, *Novedades: México en la cultura*, México, 10 de julio de 1949.

aparecerá consumada la conquista y el de la consubstanciación física y espiritual de ambos pueblos. Finalmente, en el cuarto muro correspondería al México moderno del siglo XX, los valores de su nacionalidad e independencia hacia un porvenir de progreso y superación.¹⁰⁴

Sin embargo, Renau solamente realizó el mural de *España hacia América* y tuvo que resolver los problemas que presentó la armonía entre el asunto y la composición correspondientes a la sección central. Esta problemática se generó por la falta de noción de la continuidad del primer registro con el resto del proyecto, ya que, al extender los materiales esbozados Renau se percató que el resto de los elementos representativos eran literarios, así que optó por borrar todo y hacerlo nuevamente.¹⁰⁵ Los cambios que Renau consideró hacer encontramos 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 [...].¹⁰⁶

Los cambios que hizo Renau en la obra provocaron un cambio drástico en la estructura de la segunda mitad que correspondieron al muro central y era el tema principal, pero esta solución era la única forma para vincular, por un lado, la colonización griega hasta las guerras de la Reconquista y, por otra parte, la de los Reyes Católicos hasta el descubrimiento de América, lo cual no fue una labor sencilla. Al respecto el valenciano señaló que:

[...] ha sido a costa de un esfuerzo mentalmente grande [...] después de haber pasado muchos meses pegado al muro eligiendo la temática en

¹⁰⁴ Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 28 julio 1947", Colección Privada.

¹⁰⁵ Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 31 mayo 1947", Colección Privada.

¹⁰⁶ Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 31 mayo 1947", Colección Privada.

cuestión. He de convencerme prácticamente que la pintura mural no vale broma ni rodeo, ni mucho menos divagaciones.¹⁰⁷

Al resolver la problemática de la composición, Renau tuvo que ordenar las actividades para trabajar en el muro, de modo que diseñó un plan que, según sus notas, tenía que comenzar el 29 de julio de 1947. El objetivo del cronograma era recordarle lo más importante en esta etapa de la realización de la obra, que no era pintar lo que ya estaba dibujado, sino trazar la totalidad del muro lo antes posible.¹⁰⁸ Nuevamente en noviembre de 1947, Renau desarrolló otro plan para concluir con el mural que consistió en lo siguiente:

- = Terminar dibujos _____ 10 Dbre [sic] (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).¹⁰⁹

El proceso de la ejecución del mural *España hacia América* no fue sencillo, lo que llevó a Renau a organizar su trabajo a través de cronogramas de actividades que le permitieron organizarse, partiendo de las prioridades como era el trazo de las imágenes en el muro para

¹⁰⁷ Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 28 julio 1947” Colección Privada.

¹⁰⁸ Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 28 julio 1947”, Colección Privada.

¹⁰⁹ Manuscrito de José Renau, “Cuernavaca 9 noviembre 1947”, Colección Privada.

posteriormente pintar. Esta obra se conformó por tres secciones: izquierdo, central y derecho que en su conjunto abordan la historia de España desde la prehistoria hasta la conquista de las civilizaciones prehispánicas del continente americano.

El primero muro se estructura por dos registros, iniciando con el superior donde se localiza una pintura rupestre conformada por la figura de un individuo que sostiene un arco y flechas, delante de él se encuentran dos bisontes y en la zona inferior de esta imagen, se halla la estructura ósea del cráneo de un mamut (imagen 12). En esta sección Renau hizo alusión al período paleolítico, es decir, de la piedra antigua o tallada, debido a que el hombre en esta época fabricaba sus principales utensilios con este material, también a éste se le conoce como del *mammuth* por predominar este animal.¹¹⁰

En el panel izquierdo Renau centró su atención en las pinturas rupestres del norte de España, las cuales se encontraron en las cuevas de las provincias de Asturias, Vizcaya, Navarra, Burgos, Madrid, Guadalajara y Málaga. Sin embargo, las figuras policromadas de la Cueva de Altamira (Santander), fueron las primeras muestras de esta representación artística descubiertas en el mundo.¹¹¹ Este muro se une con el central a través de las nubes y las olas de mar, elementos que al mismo tiempo separan la prehistoria de la historia.

En la primera zona del panel central se observa el cielo nublado y unas olas que impulsan dos naves que se dirigen a unas montañas rocosas, esta escena representa a los pobladores o conquistadores de España, siendo los iberos los primeros y más antiguos, posteriormente llegaron los celtas con quienes se mezclaron dando origen al pueblo de los celtíberos.

¹¹⁰ ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael, *Historia de España y de la Civilización Española*, Tomo I, Barcelona, Herederos de Juan Gili Editores, 1909, p. 37.

¹¹¹ MUZQUIZ PÉREZ-SEOANE, Matilde, *Análisis artístico de las pinturas rupestres del gran techo de la cueva de Altamira: materiales y técnicas: comparación con otras muestras de arte rupestre*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado), 1988, pp. 6 y 20.



Imagen 12: Boceto del muro izquierdo del mural *España hacia América* en el salón de fiestas del Casino de la Selva. Mural “Casino de la Selva” Bocetos y obra acabada, 73/4.2. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

También se establecieron los fenicios e introdujeron la escritura, el conocimiento de las artes, el uso del metal, la extracción de la sal y la conserva de pescado, además fundaron Cádiz que fue la principal región para el comercio del estaño.¹¹²

En la zona inferior se encuentra una escultura de una mujer con el sol y la luna entre sus manos, esta imagen hace referencia a la Dama Oferente, que es la obra de arte más valiosa de los ibéricos, la cual se encontró junto con otras piezas masculinas y femeninas en el santuario del Cerro de los Santos¹¹³ (imagen 13). En la sección inferior de esta imagen se localiza una columna dórica partida a la mitad entre la hierba, que hace alusión al arribó de los griegos que introdujeron sus costumbres llegando a ser en poco tiempo la de mayor relevancia.¹¹⁴

A continuación, Renau pintó un conjunto de hombre, mujeres e infantes desnudos que yacen entre una larga cabellera pelirroja –que al mismo tiempo parece llamaradas de fuego– de una fémina con un bebé, mientras un sujeto la sostiene entre sus brazos. Algunos de estos individuos portan espadas para luchar contra el ejército romano que lleva lanzas y armaduras, solamente el emperador monta a caballo mostrándoles un papiro y el báculo con el águila. Esta escena hace alusión a la batalla que se suscitó por la conquista de las mesetas y los territorios septentrionales de la Península, que eran las regiones que faltaban por someter al imperio romano.¹¹⁵

Esta imagen simboliza la caída de Numancia, la cual después de ocho meses de asedio, sus habitantes decidieron incendiarla y morir en ella antes de convertirse en esclavos de los romanos. Sin embargo, quedaron algunas zonas de resistencia, de modo que en el año 38 antes de Cristo, Augusto debió encabezar una nueva expedición contra cántabros y

¹¹² GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975, p. 50; ALTAMIRA Y CREVEA, *Historia de España...*, p. 59.

¹¹³ GABALDÓN, Mar, *Museo Arqueológico Nacional. Protohistoria. Dama oferente del Cerro de los Santos*, España, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, 2009, p. 2.

¹¹⁴ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 50 y 52.

¹¹⁵ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 52.



Imagen 13: José Renau y detalle del mural *España hacia América* en el salón de fiestas del Casino de la Selva. Mural "Casino de la Selva" Bocetos y obra acabada, 73/4.2. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

astures, tras la cual decretó la *Pax Romana* y con ella se consolidó el poder romano en esta región.¹¹⁶ Así que Roma prosperó en el territorio peninsular por más de cuatro siglos e impuso:

[...] la lengua, la religión y las costumbres romanas, llega el cristianismo, y los que fueron aborígenes rebeldes se incorporan al imperio y aportan hombres con las más altas calificaciones, entre ellos emperadores, filósofos, literarios, juristas, poetas, que contribuyeron, a su vez, al engrandecimiento de la civilización romana. Se construyen puentes, acueductos, anfiteatros, calzadas y se logra una penetración más capilar de las costumbres romanas; los celtíberos se adaptan pronta al modo de ser de los conquistadores.¹¹⁷

A la decadencia del imperio romano comenzaron a llegar a la Península pueblos germánicos como los Suevos, Vándalos y Alanos que lucharon para conquistar este territorio quedando grandes extensiones en poder de los romanos. Es decir, a pesar de las invasiones de los barbaros, gran parte de España continuó dependiendo de los emperadores romanos. Sin embargo, el imperio carecía de fuerzas para combatir a estos grupos descuidando la administración de la provincia para atender las necesidades bélicas, así como las contiendas políticas de los aspirantes al trono en Roma provocando la creación de zonas semindependientes.¹¹⁸

Posteriormente llegaron los germánicos que se dividieron en dos grupos: Visigodos y Ostrogodos que lucharon contra los romanos y lograron conseguir la concesión de la región de Gotia. Las relaciones entre los germanos y los romanos no siempre fueron amistosas, en ocasiones eran aliados y auxiliares en las batallas y otras veces peleaban contra las tropas del imperio.¹¹⁹ De modo que:

¹¹⁶ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 52.

¹¹⁷ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 53.

¹¹⁸ ALTAMIRA Y CREVEA, *Historia de España...*, p. 169.

¹¹⁹ ALTAMIRA Y CREVEA, *Historia de España...*, p. 169.

Los godos formaron el eslabón histórico que enlaza la antigüedad con la Edad Media española. En el año 467, los visigodos dominaban ya gran parte de la Península [...] y formaron un reino que se extiende hasta allende los Pirineos en el territorio de la Galia.¹²⁰

Para el año 589 el rey de los visigodos, Recaredo, se convierte al catolicismo logrando la unidad política y religiosa que le permitió crear la primera forma de gobierno unitario: la monarquía visigótica. Un siglo más tarde, aparecieron por vez primera las naves de los árabes recorrieron las costas del mediterráneo, pero fue hasta el 711 que cruzaron el estrecho de Gibraltar y aprovecharon las disputas que había entre la dinastía visigoda, venciendo al rey Roderico y se apoderaron de la Península.¹²¹

La invasión de los árabes provocó la guerra de la Reconquista, tema que Renau escenificó en la segunda sección del mural *España hacia América*, pero la primera versión que había realizado sufrió algunas modificaciones en la composición que 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 armas con arcos.

4= Más flechas clavadas en el escudo del Cid.

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

¹²⁰ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 57.

¹²¹ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 57.

rojos; sobre el yelmo una cabeza de venado rojo y detrás de él una bandera con los mismo 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 mobiliarios (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 cabella de caballo de la derecha (junto al trigo) y poner otro enfrente cristiano.¹²²

De la versión anterior, Renau solamente dejó la figura de Rodrigo Díaz conocido como el Cid Campeador, que en el siglo XI fue el conquistador de Valencia.¹²³ Estas modificaciones las advirtió Manuela como asertivas, al respecto señaló: “He quedado sorprendida delante la pintura. Tenía Renau razón al haber rehecho la batalla de los moros y cristianos. Ahora está mucho mejor”.¹²⁴ Finalmente, la composición de la segunda sección del mural *España hacia América* quedó estructurada por tres registros: superior, central e inferior.

En el registro superior se observa un paisaje árido con una pequeña torre al fondo; la zona central se compone por un manto rojo y sobre éste se encuentra el brazo de una mujer que forma parte de la tercera sección. En el área inferior se encuentra un grupo de hombres con armadura y diferentes estandartes, algunos a caballo que luchan entre ellos en un acampado de trigo.¹²⁵ Esta escena hace alusión a las guerras

¹²² Manuscrito de José Renau, “Lunes 17 enero 1948”, Colección Privada.

¹²³ PORRINAS GONZÁLEZ, David, “Rodrigo Díaz, el Cid Campeador, un conquistador en el siglo XI”, en Martín RÍOS SALOMA (Editor), *El mundo de los conquistadores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Silex Ediciones, 2015, p. 489.

¹²⁴ Del “Diario de Manuela”, 1948, Colección Privada.

¹²⁵ Cabe destacar que, en la zona del trigo, Renau añadió un grupo de soldados romanos, uno de ellos lleva sobre la cabeza la piel de un león y está tocando cuerno para dar la señal de batalla.

de la Reconquista para recuperar las tierras que ocuparon los musulmanes, fue un proceso lento de:

[...] reunificación a partir de la variedad de núcleos históricos de la España visigoda después de la caída. Una serie de estados con diversidad de títulos inicia su marcha hacia el sur desde Covadonga pasando por el macizo cantábrico y las montañas de los Pirineos y estrechan sus relaciones, unas veces en armonía y otras en guerra. Rasgo de esta etapa es un hacerse y deshacerse de la unidad política que se expresa en reuniones y repartos de reinos. En este periodo, España define su carácter bélico-espiritual al lado del cristianismo occidental y vuelve sus ojos a las ideas, la liturgia y los estilos ultrapirenaicos transmitidos por el Camino de Santiago [...].¹²⁶

En esta sección Renau mostró la lucha cuerpo a cuerpo entre los musulmanes y cristianos mezclando las armaduras de los combatientes. Entre las espadas y las lanzas sobresalen los estandartes de Castilla y León que se fusionaron con los reinos de Asturias, Navarra, Aragón y Cataluña para combatir contra los árabes, venciendo definitivamente con la conquista de Granada. Este triunfo provocó grandes cambios en la cristiandad e hizo florecer una nueva época cultural: el Renacimiento español,¹²⁷ temática que corresponde a la sección central de toda la obra *España hacia América*, que fue:

[...] intencionalmente diseñado para fijar en él no sólo la mirada del contemplador ya que queda frente por frente al pórtico exterior de la nave principal, sino para explicar en él la síntesis de la cultura española y la esencia misma de la Hispanidad.¹²⁸

Estos individuos van en dirección a la escena de la primera sección, de modo que Renau a través de esta composición logró vincular los temas de las dos zonas, que como se mencionó anteriormente, consideraba que había una falta de continuidad entre los asuntos a representar.

¹²⁶ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 58.

¹²⁷ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 59.

¹²⁸ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 61.

La sección central de *España hacia América* se conforma por tres registros: el primero corresponde al superior donde sobresale la figura de una mujer que simboliza España, la cual muestra el pecho desnudo y parece amamantar la tierra haciendo germinar el trigo que es recolectado por los jornaleros, mientras extiende los brazos con un manto rojo que abarcan el segundo y cuarto registro de la composición. En seguida se observan las ruinas de un conjunto arquitectónico con elementos islámicos y un castillo, éstos como símbolo de la caída de una cultura y el renacimiento de una nueva. En la segunda zona se encuentra el grupo de los intelectuales, quienes dieron aportaciones en diferentes áreas del conocimiento para dar origen a la época de oro de español (imagen 14).

El primer grupo de los intelectuales que destacó Renau encontramos a Alfonso X, “El Sabio”, rey de Castilla y León que sostiene los libros de las Leyes que simbolizan el término del reinado musulmán, a quien se le debe un florecimiento en la ciencia y la literatura, además escribió *Siete partidas* y *Las Cantigas* y las *Tablas Alfonsinas*. En seguida hallamos a Francisco Jiménez Cisneros que fue Arzobispo de Toledo y Cardenal, ejerció la Regencia de España a la muerte de los reyes Felipe I y Fernando el Católico, fundó la Universidad de Alcalá de Henares en el año de 1500 y editó la biblia políglota de Alcalá. La composición continua con el primer Califa de Córdoba, Abderrahmen III, que pacificó a la España musulmana, fundó la ciudad de Medina Azzahra e hizo del califato el centro de las artes y las ciencias de la época. La obra sigue con Juan Luis Vives, que fue un escritor y su obra más sobresaliente fue *De Anima e Vita y Exercitatio linguae latinae*.¹²⁹

En el segundo grupo de intelectuales encontramos al fraile Tirso de Molina que escribió: *Don Gil de las Calzas Verdes*, *El condenado por Desconfiado*, *El Burlador de Sevilla*, *El rábano por las hojas*, *Los Amantes de Teruel* y la *Historia General de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. La composición continúa con San Juan de la Cruz que reformó la Orden carmelitana y fundó el primer convento de Carmelitas Descalzas,

¹²⁹ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, p. 62.



Imagen 14: Detalle del mural *España hacia América* en el salón de fiestas del Casino de la Selva. Mural "Casino de la Selva" Bocetos y obra acabada, 73/4.2. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

siendo unas de sus principales obras *Subida al Monte Carmelo*, *Noche Oscura del Alma* y *Poesías Devotas*. A continuación, se localiza Lope de Vega que fue uno de los más fecundos literarios del siglo de oro español y llegó a escribir 1800 comedias y más de 400 autos de fe. En seguida hallamos a Diego Velázquez que es considerado el pintor más original de la escuela española, cuya obra cumbre fue *Las Meninas* y a un costado de él está el Greco, cuyas figuras se caracterizaron por largas y estilizadas, entre sus obras más conocidas se encuentra *Vista de Toledo*, *Jesús Crucificado*, *La Asunción* y el *Entierro del Conde de Orgaz*.¹³⁰

El tercer grupo de intelectuales que escenificó Renau inició con Séneca que redactó los tratados de filosofía moral: *De vita Beata*, *Consolatio ad Martiam*, *De Clementia*. El mural continuó con Santa Teresa de Jesús que reformó la Orden del Carmelo, fundó varios conventos de los carmelitas descalzos y entre sus libros se encuentran: *Las moradas* o *Castillo Interior*, *El Libro de mi vida*, *Camino de Perfección* y el *Libro de las Fundaciones*. En seguida se halla Miguel de Cervantes Saavedra autor de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, a un costado de él se advierte Juan de Herrera que diseñó el Palacio Real de El Escorial.¹³¹

Frente al grupo de los intelectuales se observa un instrumento rudimentario para arar la tierra y un jornalero cortando el trigo, a un costado se encuentra un conjunto de piedras que forma un pequeño cerro que separa la cuarta sección que se compone por los Reyes, los navegantes y los conquistadores. Esta estructura en la composición le provocó a Renau una serie de problemas técnicos que tuvo que resolver, puesto que esta área se unía con los intelectuales. En este sentido Renau 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

¹³⁰ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 63-64.

¹³¹ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 64-65.

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 [...].¹³²

Las dificultades plásticas con las que se encontró Renau para dividir a los reyes, los intelectuales, los conquistadores y los navegantes lo llevaron a identificar dos elementos que se debían cubrir. Lo primero que se tenía que hacer era:

[...] 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 composición aumentando progresivamente su ritmo dinámico, amenazado por la compacta presencia de los grupos de figuras.¹³³

Para resolver la división entre las figuras, Renau integró rocas, llanuras y montañas a la composición para evitar que se encontraran encerradas.¹³⁴ Es decir, para evitar que se mezclaran y se diferenciarán entre ellos quedaron los intelectuales como el tema central, mientras los otros conformaron la cuarta sección, que se compone por dos registros: superior e inferior.

En el registro superior se encuentra un montículo de piedras, sobre él se incrustan dos grupos: el primero se compone por los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, que lograron la unión política y territorial de España, apoyaron la exploración de nuevas rutas comerciales que dieron origen al descubrimiento del Nuevo Mundo y establecieron la Inquisición. En seguida se encuentra Carlos V de España montando un caballo blanco siendo proclamado rey de España en 1516 y bajo su amparo estaba Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús y creó el Concilio de Trento que originó la contrarreforma en defensa del

¹³² Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 16 junio 47", Colección Privada.

¹³³ Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 16 junio 47", Colección Privada.

¹³⁴ Manuscrito de José Renau, "Cuernavaca 16 junio 47", Colección Privada.

catolicismo frente al protestantismo. Finalmente encontramos a Felipe II hijo de Carlos I y de Isabel de Portugal, que al abdicar su padre recibió los Estados de Flandes y la corona de Castilla, posteriormente obtuvo la de Portugal.¹³⁵

El segundo grupo se compone por los navegantes, en primera instancia se advierte a Fernando de Magallanes que realizó el primer viaje alrededor del mundo al servicio de Carlos I e hizo una expedición al sur de América, a su muerte en una batalla en Mandanao –actualmente Filipinas– tomó su lugar Juan Sebastián Elcano que se encuentra a un costado de él. En seguida se observa a Cristóbal Colón que en 1491 presentó al prior Juan Pérez, confesor de la reina Isabel la Católica, su proyecto de exploración al Oeste como una nueva ruta para llegar a la Indias y un año más tarde obtuvo la capitulación para el viaje con tres carabelas: la Santa María, La Niña y La Pinta. Finalmente, Renau pintó a Martín Alonso Pinzón, quien estuvo al mando de esta última nave y efectuó sus propias expediciones llegando hasta Haití.¹³⁶

En la sección inferior se advierten los conquistadores Hernán Cortés y Francisco Pizarro, ambos en caballo, mientras Diego de Almagro, Pedro de Alvarado y Vasco Núñez de Balboa caminan junto con los frailes franciscanos, los soldados que llevan pistolas de chispa y empujan un par de cañones. Estos individuos Renau no los representó con armaduras como era habitual en el muralismo mexicano, ya que consideró que:

Los maestros muralistas [...] 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 [...].¹³⁷

¹³⁵ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 72-74.

¹³⁶ GARCÍA CORTÉS, *Los murales del Casino...*, pp. 74-77.

¹³⁷ Trabajos literarios, cod: 2.1.4, sig: 15/7.2. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

En este registro de la obra, Renau no solamente hizo referencia a los hombres que emprendieron las campañas militares en el Nuevo Mundo, sino que también abordó el tema de la conquista desde una perspectiva hispanista. Esta temática al ser escenificada en el muralismo mexicano ha sido desde un enfoque violento como lo muestran los murales de Alfredo Zalce, Hollis Holbrook, Juan O'Gorman, Federico Cantú, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot por mencionar algunos. Sin embargo, entre los murales que provocaron polémica a causa de la escenificación que se hizo de Hernán Cortés, así como de los abusos durante el proceso de la conquista de Tenochtitlán, encontramos *Historia del estado de Morelos* de Diego Rivera que pintó en 1929 en el Palacio de Cortés en Cuernavaca.¹³⁸

El contenido temático relativo a la conquista en *Historia del estado de Morelos*, señaló 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”.¹³⁹ La escenificación que hizo Rivera sobre la conquista de Tenochtitlán fue

¹³⁸ 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 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 hablada 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 y en ese mismo mes, Rivera viajó a Estados Unidos con un contrato para pintar en el Instituto de Arte de San Francisco. PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Las peripecias diplomáticas de un mural o Diego Rivera y la hispanofobia”, en Agustín SÁNCHEZ ANDRÉS, Tomas PÉREZ VEJO, Marco Antonio LANDAVAZO (Coordinadores) *Imágenes e imaginarios sobre España en México siglo XIX y XX*, México, Editorial Porrúa, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2007, pp. 475-476 y 479.

¹³⁹ MARCH, Gladys, *Diego Rivera. Mi arte y mi vida*, México, Herrero Editores, 1963, pp. 131-132.

desde una perspectiva violenta mostrando la explotación, la esclavitud, el maltrato, la destrucción de los templos, la exigencia de tributos, el marcaje de indígenas, los cobros de diezmos, las quemazones inquisitoriales y los abusos hacia las mujeres locales.¹⁴⁰ Únicamente en dos de las once grisallas se advierte a Vasco de Quiroga y Fray Bernardino de Sahagún protegiendo a los indígenas, en el resto nuevamente se presenta la crueldad de los españoles hacia éstos.

Por otro lado, la alianza entre los españoles y los Tlaxcaltecas solamente se encuentran en una grisalla, mientras los enfrentamientos entre los mismos indígenas está ausente. El tributo lo presentó como una exigencia de los conquistadores, cuando éste tiene sus orígenes desde el imperio azteca que fue un elemento, integral y altamente estructurado de un complejo sistema económico.¹⁴¹ Esta escenificación presenta un discurso de hispanofobia que caracterizó la obra mural de Diego Rivera, sus composiciones se centran especialmente en resaltar la violencia ejercida por parte de los españoles sobre las culturas prehispánicas, centrado su atención en los aztecas.¹⁴²

La escenificación que hizo Rivera sobre el tema de la conquista en *Historia del estado de Morelos* provocó una reacción negativa en la prensa conservadora mexicana como en la española. Por ejemplo, Alejo Carpentier en el artículo “Diego Rivera y sus nuevos frescos” señaló que es evidente: “[...] 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”.¹⁴³ Mientras en el periódico *ABC de Madrid*, Federico García Sanchíz escribió el artículo “1932. La resurrección de Hernán Cortés”, donde mencionó que Rivera:

¹⁴⁰ PÉREZ MONFORT, “Las peripecias diplomáticas...”, p. 480.

¹⁴¹ BERDAN, Frances, “La organización del tributo en el imperio azteca” [en línea] <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn12/174.pdf> [consultado el 02 de julio de 2018], p. 185.

¹⁴² PÉREZ AGUIRRE, “El proyecto muralístico de José Renau...”, p. 135.

¹⁴³ CARPENTIER, Alejo, “Diego Rivera y sus nuevos frescos”, en *Nuestra ciudad*, México, 6, 01 de septiembre de 1930, p. 51.

[...] 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, rijosos 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.¹⁴⁴

La nota de García Sanchíz provocó una reacción en Antonio Magaña Esquivel que escribió el artículo “Diego Rivera contra España”, donde señaló 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”, continúa mencionando 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” constituían las más predominantes “causas” de la Colonia de la Nueva España.¹⁴⁵

La polémica que generó Rivera con el tema de la conquista en *Historia del estado de Morelos* la retomó Renau en *España hacia América*, donde hizo una crítica al discurso hispanofóbico. De modo que la representación de Renau en torno a la conquista tanto militar como

¹⁴⁴ GARCÍA SANCHÍZ, Federico, “1932. La resurrección de Hernán Cortés”, *Extraordinario de ABC de Madrid*, España, 01 de enero de 1933, p. 1.

¹⁴⁵ MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, “Diego Rivera contra España”, *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, 20 abril de 1933, p. 28.

espiritual de las civilizaciones precolombinas contrastó con la tradicional visión anti-hispanista, recurrente en el muralismo mexicano.

Por otro lado, Renau presentó en *España hacia América* los animales que se introdujeron al Nuevo Mundo como las cabras, vacas, borregos, caballos y cerdos mediante la colonización. Esta escena simbolizó el intercambio entre ambos continentes que generó una nueva cultura a través del sincretismo, aspectos que no se habían representado anteriormente en el muralismo mexicano. De modo que Renau escenificó el encuentro de los españoles con un territorio desconocido que cambió la concepción que se tenía del mundo, mientras el proceso de la conquista se mostró despojado de la visión tradicional de maldad y crueldad de los españoles antes los indígenas.

En *España hacia América* Renau eliminó la representación hispanofóbica tan recurrente en el muralismo mexicano,¹⁴⁶ donde no se escenificó la destrucción de las civilizaciones precolombinas, sino que lo presentó como parte del proceso del encuentro de dos culturas distintas que a través del sincretismo se originó el México moderno. Así que, las aportaciones que dio esta obra al muralismo mexicano fue una nueva interpretación del período de la conquista desde una perspectiva hispanista.

Por otra parte, en *España hacia América* Renau omitió la participación de los indígenas en la conquista y centró su atención en la intervención militar y espiritual, así como la introducción de nuevas especies de animales al continente americano como parte del proceso cultural. De modo que Renau escenificó el encuentro de dos civilizaciones que cambió la forma en que se concebía el mundo, como se puede observar en la última sección del panel central compuesto por dos

¹⁴⁶ En el mural *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas* de Ramón Alva de la Cana, no presentan 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 dar origen a una nueva a través del sincretismo dando origen al México del siglo xx.

carabelas navegando, las de Cristóbal Colón y Hernán Cortés, frente a ellas se advierte la costa y la playa de América simbolizando el descubrimiento y las exploraciones de un nuevo territorio.

En la zona superior se localiza un par manos: una sostiene una espada y la otra sujeta el libro de *Historia natural y moral de las Indias* del jesuita José de Acosta con la siguiente inscripción: “Estuvieron tan lejos 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 localiza una columna dórica partida a la mitad con la inscripción *non plus ultra*, que significa no más allá. Es decir, esta escena simboliza el final del mundo conocido, representando la ruptura de esa concepción con el descubrimiento de territorio americano.

Finalmente, el mural *España hacia América* concluyó con el muro izquierdo, donde se observa una vegetación abundante y cuatro mujeres indígenas desnudas que se bañan en el agua de un pequeño río (imagen 15). Este mural de Renau muestra una imagen erótica de la figura femenina, que era frecuente en su producción artística, pero no era habitual en el muralismo mexicano.

Los murales que pintó Renau en el Casino de la Selva fue la primera comisión que recibió en México a pesar que no tenía una experiencia en el muralismo como Siqueiros, demostrando su habilidad para resolver problemas de composición logrando una armonía entre la dimensión del muro y los personajes, generando un discurso narrativo de los acontecimientos históricos más importantes de España: desde la prehistoria hasta la conquista del territorio americano. Esta obra fue la más importante que realizó Renau en México, como se ha venido señalando, aunque después en la República Democrática Alemana pocas ocasiones llegó hablar de él, puesto que *Retrato de la burguesía* fue la obra que tuvo mayor impacto en la formación como muralista del valenciano.

No obstante, en 2001 el Casino de la Selva fue adquirido por la empresa internacional Costco, a través de la Comercial Mexicana, que infringió daños que causaron la pérdida total y parcial de *España hacia América*.



Imagen 15: Boceto del mural *España hacia América* en el salón de fiestas del Casino de la Selva. Mural “Casino de la Selva” Bocetos y obra acabada, 73/4.2. Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

Esta acción, causó polémica entre algunos habitantes de Cuernavaca y académicos que formaron un colectivo para evitar la demolición del conjunto arquitectónico. Sin embargo, el inmueble se demolió y se mandó construir un espacio igual al salón de fiestas para resguardar la obra de José Renau y José Reyes Meza. Actualmente el edificio que resguarda estos murales funge como el Papalote Museo del Niño, pero con la pandemia del COVID-19 las instalaciones han cerrado, no se sabe si nuevamente abrirá las puertas al público y tampoco se tiene conocimiento sobre el estado de conservación de los murales.

CONCLUSIONES

AL estallar la Guerra Civil en España llegaron artistas e intelectuales de diferentes países para enlistarse en las brigadas internacionales como fue el caso de los mexicanos David Alfaro Siqueiros y Antonio Pujol, algunos otros realizaron actividades artísticas y culturales como lo hicieron los integrantes de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionario. A partir de la interacción artístico-culturales que se desarrolló durante el conflicto bélico se generó una red de contactos que facilitó a los republicanos salir al exilio a México, como fue el caso de José Renau y su familia.

En México Renau comenzó una nueva etapa artística como muralista que se consolidó años después en la República Democrática Alemana, puesto que será en este país donde ejecutó la obra muralística más importante de su carrera. No obstante, las soluciones teóricas y metodológicas que se aplicaron en el cubo de la escalera del Sindicato Mexicano de Electricistas, donde se pintó *Retrato de la burguesía*, las retomó para las obras de Halle Saale, Halle-Neustadt y Erfurt que le permitieron desarrollar el juego óptico entre el espectador, la obra y el espacio urbano llevando la experiencia del muralismo mexicano a la Alemania del Este.

Cabe destacar que la obra mural de Renau en la República Democrática Alemana se caracterizó por el uso de los fotomontajes y las teóricas visuales que se aplicaron en *Retrato de la burguesía*, lo que nos lleva a cuestionarnos ¿por qué esos mismos elementos no los aplicó en las comisiones murales que le encargó Manuel Suárez para el Restaurante Lincoln y en el Casino de la Selva? Recordemos que antes de ser contratado

por Suárez, Renau diseñó una propuesta muralística para el vestíbulo del Sindicato Mexicano de Electricistas que no se concretó, provocando un desinterés por cualquier técnica o método relacionado con esa etapa hasta la década de 1960 al reflexionar sobre el proceso de *Retrato de la burguesía*, esbozando una serie de ilustraciones que presentaron el juego óptico que aplicó después en los murales en la Alemania del Este.

No obstante, el principal mecenas que tuvo Renau en México para la elaboración de murales fue Suárez, quien no solamente lo contrató para pintar en el Restaurante Lincoln y en el Casino de la Selva, sino también anuncios publicitarios para las propiedades que tenía en Veracruz, donde su esposa Manuela Ballester llegó a ejecutar murales en uno de sus hoteles. Esto demuestra que los españoles republicanos que llegaron como exiliados políticos tuvieron contacto y relaciones con aquellos que migraron al territorio mexicano antes, lo cual no fue recurrente pero no significa que no se llegaron a generar vínculos entre ellos.

Al romper Renau relación con Suárez no volvió a recibir comisiones murales y al poco tiempo se trasladó a la República Democrática Alemana, no regresó a México ni volvió a comentar sobre su experiencia durante este período. A pesar que la intervención de Renau en el muralismo mexicano fue breve, dio aportaciones significativas al utilizar en *Retrato de la burguesía* el fotomontaje para romper las aristas de los muros generando una ilusión óptica. Pero no solamente sus contribuciones fueron por medio de las herramientas y recursos que utilizó en esta obra, sino por el contenido temático que giró en torno a la idea de “acero contra carne humana”, que hacía referencia a los bombardeos aéreos por parte de los alemanes e italianos durante el conflicto bélico en España que cobraron la vida de civiles.

A pesar que el mural *Retrato de la burguesía* se elaboró en colaboración con artistas mexicanos y españoles del exilio, solamente Renau con Manuela trabajaron en la obra desde el inicio hasta realizar los cambios solicitados por el Sindicato Mexicano de Electricistas. Sin embargo, actualmente el muro derecho de la obra se encuentra en pésimas

condiciones, se requiere una intervención antes que sufra daños que provoquen la pérdida total o parcial de la pintura.

En *España hacia América* Renau escenificó la historia de España desde la prehistoria hasta la llegada al continente americano, mientras el tema de la conquista lo presentó desde una perspectiva hispanista contraria a las escenas violentas recurrente en el muralismo mexicano, generando nuevas narrativas en torno al proceso de la conquista militar y espiritual de las diferentes civilizaciones precolombinas. De modo que la aportación de Renau en esta corriente artística fue a través del uso de las imágenes como documentos históricos con una función pedagógica, para la enseñanza-aprendizaje de acontecimientos como, por ejemplo, el ascenso del fascismo en Europa, la Guerra Civil española o bien el desarrollo artístico y cultural de España.

Por otra parte, la relación que tuvo Renau con Siqueiros fue fundamental para el crecimiento artístico de ambos al tener intereses en común como el uso de herramientas tecnológicas, materiales industriales y propuestas teóricas que permitieron desarrollar el juego óptico entre el espectador, la obra y el espacio al interior o al exterior. Cabe señalar que al trasladarse Renau a la República Democrática Alemana continuó teniendo contacto con Siqueiros, estando los dos al tanto de las actividades artísticas que realizaban.

En relación a la obra mural de Renau en México se han considerado solamente los murales de *Retrato de la burguesía* –obra que se elaboró en colaboración con otros artistas– y *España hacia América* que fue su primera comisión individual, en la cual su esposa Manuela Ballester y su hijo Ruy fueron sus asistentes. Sin embargo, no podemos afirmar que éstas fueron las únicas obras muralísticas que realizó Renau en el territorio mexicano, puesto que en el transcurso de la investigación logramos demostrar que existen otros murales que han pasado desapercibidos por ser efímeros, no se concluyeron o bien son consideradas menores por ser costumbristas.

En el transcurso del presente trabajo se logró advertir que Renau no buscó comisiones muralísticas ni fue su prioridad la pintura mural, a pesar que uno de los motivos por los cuales optó por el exilio en México fue por el movimiento muralista. Las causas por las que no se enfocó únicamente a esta corriente artística se debió a que tenía una familia numerosa que contaba con él, de modo que tuvo que dedicarse a otras actividades que le permitieran una remuneración económica para solventar los gastos.

No fue hasta que se estableció en la República Democrática Alemana que se dedicó a la docencia y el muralismo fue uno de sus principales intereses, además, con la experiencia previa que tuvo en el territorio mexicano logró innovar las teorías y métodos para elaborar murales al exterior. De modo que, para poder comprender la obra mural de Renau en la Alemania del Este, es fundamental conocer su experiencia en el muralismo durante su exilio en México.

Por otra parte, la obra mural de Renau en México la podemos dividir en tres etapas: la primera corresponde a su participación en el Equipo Internacional de Artes Plásticas para pintar en el cubo de la escalera en el Sindicato Mexicano de Electricistas, cuyo discurso de la obra fue antimperialista y antifascista, además ésta mostró un asunto de carácter violento, en el sentido que proyectaron escenas de la Guerra Civil española y la destrucción que provocó en la población. Al ser una pintura por encargo se ajustaron a las peticiones del sindicato, así que las escenas que se consideraron más agresivas se tuvieron que modificar dando un nuevo significado al mural. La segunda etapa incumbe a los murales que no se lograron ejecutar quedando en bocetos y trabajos preliminares, así como aquellos que fueron efímeros o decorativos, es decir, que no tuvieron una trascendencia.

La tercera etapa corresponde a la obra del salón de fiestas del Casino de la Selva, siendo el primer mural, sino es que el único, que aborda la historia de España desde la prehistoria hasta la llegada al continente americano. Es interesante observar los enfrentamientos que se generaron

en el período de conquista de los romanos y después con la reconquista, donde se advierte una violencia que se omitió al escenificar la conquista de las civilizaciones precolombinas. Además, Renau en esta sección de la obra nos presentó la introducción de los animales que trajo cambios significativos, elementos que tampoco se habían presentado en el muralismo mexicano.

De modo que la obra mural que realizó Renau en México, entre 1939 y 1958, lo posicionó como uno de los pocos artistas del exilio español que formaron parte del movimiento muralista mexicano. La experiencia que tuvo Renau con el muralismo la trasladó a la República Democrática Alemana, que le permitió resolver, a través de la unidad panorámica espacial, los nuevos problemas que presentaban los murales al exterior en las ciudad de Halle-Neustadt o Erfurt.

A partir de lo anterior podemos observar que Renau se interesó por vincular su quehacer artístico con los problemas sociales, políticos y culturales que se estaban suscitando. Es decir, la producción muralística que realizó Renau en México tuvo una función pedagógica, experimental y con una carga ideológica que lo ha distinguido hasta la actualidad.

FUENTES CONSULTADAS

Archivos

Acervo Centro de Información y Documentación Siqueiros- SAPS-LT/INBAL, Ciudad de México, México.

Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, España.

Archivo General de la Nación, Ciudad de México, México.

Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, La México.

Centro de Documentación de la Memoria Histórica, Salamanca, España.

Depósito Fundación Josep Renau. Biblioteca del IVAM, Valencia, España.

Archivos Personales

Archivo de Carlos Renau, Ciudad de México, México.

Archivo de Felipe Sánchez, Ciudad de México, México.

Archivo de Marta Hofmman, Müncheberg, Alemania.

Entrevistas

Entrevista a Carlos Renau realizada por Dulze Pérez Aguirre en Ciudad de México el 12 de noviembre de 2018.

Entrevista a Felipe Sánchez realizada por Dulze Pérez Aguirre en Ciudad de México, el 29 de noviembre de 2018.

Entrevista a Marta Hofmann por Dulze Pérez Aguirre en Müncheberg, Alemania el 18 de agosto de 2017.

Bibliografía

- ALARCÓN AZUELA, Eduardo, “Aquella primavera perdida... La historia del hotel Casino de la Selva en Cuernavaca”, en *Revista Bitácora Arquitectura*, 23, 2011.
- ALFARO SIQUEIROS, David, *Me llamaban el coronelazo (memorias)*, México, Editorial Grijalbo, 1977.
- ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael, *Historia de España y de la Civilización Española*, Tomo I, Barcelona, Herederos de Juan Gili Editores, 1909.
- ARIAS MONTES, Víctor y RÍOS GARZA, Carlos, *Enrique Yáñez y el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas. Un aporte del funcionalismo a la arquitectura mexicana*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- ARTEAGA, Agustín, “Siqueiros, Maestro de las formas”, en Raquel TIBOL (Coordinadora), *Los Murales de Siqueiros*, México, CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Americano Arte Editores, Landucci Editores, 1998.
- ÁVILA SÁNCHEZ, Héctor, *Aspectos históricos de la formación de regiones en el estado de Morelos (desde sus orígenes hasta 1930)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2002.
- ÁVILA, Mariela Cecilia, “Hannah Arendt y los campos de concentración. Una imagen del infierno”, en *Revista de arte, literatura y filosofía ALPHA*, 39, 2014, p. 180.
- BELLÓN PÉREZ, Fernando, *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*, España, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, Imprenta Provincial de Valencia, 2008.
- BERNAL-MEZA, Raúl, “Reseña El Fascismo en el Siglo XX. Una historia comparada”, en *Revista Brasileira de Política Internacional*, vol. 43, 164, 2009.
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, “El arte durante la República”, en Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (Coordinador), *La República y la Cultura: Paz, guerra y exilio*, España, Ediciones Istmo, 2009.
- BOZAL, Valeriano, “Los años de Segunda República. El realismo: arte y política”, en *Summa Artis, Historia General del Arte. Antología. Arte Español del Siglo XX*, vol. 13, España, Espasa Calpes, S. A., 2004.

- BUCHRUCKER, Cristian, *El Fascismo en el Siglo XX. Una historia comparada*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2008.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano”, en *X Jornada del Arte. El Arte Español del Siglo XX. Su Perspectiva la Final del milenio*, Madrid, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigación Científica, 2001.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “El exilio artístico español en México”, en *Revista Crítica de Cultura. Letra Internacional*, 12, 2009.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Los artistas españoles del éxodo y el llanto bajo el techo azteca”, en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXV, 735, 2009.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Renau y el pabellón de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí”, en Teresa LASCASAS y Norberto PIQUERAS (Coordinadores), *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Grandes genios del arte de la comunitat de Valencia. José Renau*, España, Aneto Publicaciones, Gas Natural Fenosa, 2011.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Josep Renau. Arte y Propaganda en Guerra*, España, Ministro de Cultura, 2007.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Rodríguez Luna, el pintor. Del exilio republicano español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- CAMINO CARRASCO, Marina, “Los monstruos marinos en Plinio el Viejo”, Alberto GULLÓN ABAO, et. al. (Editores), *El mar en la Historia y en la Cultura*, España, Universidad de Cádiz, 2013.
- CARDONA, Gabriel, “Las brigadas internacionales y el Ejército Popular”, en Manuel Requena GALLEGU (Coordinador), *La Guerra Civil Española y las Brigadas Internacionales*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- CARREÑO, Francisco, “Introducción”, en *Función social del cartel*, Valencia, España, Fernando Torres Editor, 1976.

- CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Breve historia general de España en el siglo XX*, España, Editorial Ariel, Editorial Planeta, 2016.
- CASANOVA, Julián y GIL ANDRÉS, Carlos, *Historia de España del siglo XX*, España, Ariel Historia, Editor Digital Titivillus, 2009.
- CERVERA, Javier, “De Vichy a la liberación”, en Abdón MATEOS (Editor), *¡Ay de los vencidos! El exilio y los países de acogida*, España, Ediciones Eneida, 2009.
- CHÁVEZ GÓMEZ, Octavio, *La Charrería. Breviario del deporte nacional*, México, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, 2014.
- CORREA, Juan Santiago, “Ferrocarril y soberanía: el ferrocarril de Panamá 1850-1903”, en *América Latina en la historia económica*, vol. 22, 2, 2015.
- CUERVO ÁLVAREZ, Benedicto, “Los campos de concentración nazi”, en *Historia Digital*, vol. 17, 30, 2017.
- CUESTA DAVIGNON, Liliane, “Nacionalismo, indigenismo y arte popular en México. Manuela Ballester y el traje mexicano, en su contexto”, *Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano*, España, Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015.
- DE BUSTOS, Eugenio, “Prologo”, en *Exposición de carteles de la Guerra Civil Española*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1980.
- DE HOYOS PUENTE, Jorge, “México y las instituciones republicanas en el exilio: del apoyo del Cardenismo a la instrumentación política del Partido Revolucionario Institucional, 1913-1977”, en *Revista de Indias*, LXXXIV: 260, 2014,
- DOUGLAS, Steve, “Capitular a fascistas puede resultar fatal. El caso de Alemania de 1933 a 1934”, en *EIR Resumen Ejecutivo. Estudios estratégicos*, vol. XXIII, 13, 2006.
- EGUIZÁBAL, Raúl, *El cartel en España*, España, Ediciones Cátedra, 2014.
- ESPASA DE LA FUENTE, Andreu, “La conexión mexicana: Cárdenas, Roosevelt y la Guerra Civil Española”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 53, 2017,
- ESPASA DE LA FUENTE, Andreu, *Estados Unidos en la Guerra Civil española*, México, Catarata, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- FERRÉ, Facundo Tomás, *Los carteles valencianos en la Guerra Civil Española*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Delegación Municipal de Cultura, 1986.

- FERRERY, Álvaro, “La Segunda República. A) El Bienio (1931-1933)”, en Francisco Javier PAREDES ALONOS (Coordinador), *Historia Contemporánea de España (1808-1939)*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996.
- FLORES DE LA FLOR, María Alejandra, “Los monstruos en el nuevo mundo”, en *¿Ubi Sunt? Revista de Historia*, 26, 2011.
- FLORES FLORES, Oscar, “De la revolución armada a la revolución cultural. La promoción de las artes y la educación en la época de Vasconcelos (1920-1935)”, en Ligia FERNÁNDEZ FLORES (Coordinadora), *José Vasconcelos. Proyectos, ideas y contribuciones*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- FLORES, Julia Isabel, et. al., (Coordinadores), *De la suerte, el juego y otros azares. Encuesta Nacional de Percepciones Sociales de los Juegos de Azar en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Codere, 2018.
- FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus historia, Secretaría de Cultura, Michoacán, 2005.
- FORMENT, Albert, “Josep Renau Vida y Obra”, *Josep Renau 1907-1982 compromiso y cultura*, en Jaime BRIHUEGA, Teresa LASCASAS y Norberto PIQUERAS (Coordinadores), España, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Universidad de València, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.
- GABALDÓN, Mar, *Museo Arqueológico Nacional. Protohistoria. Dama oferente del Cerro de los Santos*, España, Gobierno de España, Ministerio de Cultura, 2009.
- GAITÁN SALINAS, Carmen, “Introducción”, *Manuela Ballester. Mis días en México. Diarios (1939-1953)*, España, Editorial Renacimiento, 2021.
- GAITÁN SALINAS, Carmen, “Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio”, en *Investigaciones feministas. Mujeres sujeto y objeto del arte de posguerra*, vol. 9, 1, 2018.
- GALINDO TREJO, Jesús, “La astronomía prehispánica en México”, en *Anuario del Real Observatorio*, Gobierno de España, Ministro de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, 2006.
- GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva pintados por José Renau y José Reyes Meza*, México, Manuel Quesada Brandi Editor, 1975.

- GARCÍA FARRERO, Jordi, “Sobre la expedición americana de Alexander von Humboldt (1769-1859): vinculación con la naturaleza, impulso nómada y realización de uno mismo”, en *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 2, 2, 2015.
- GARCÍA NARANJO, Francisco, “Una sociedad en tránsito San Salvador Combutzio Parícutin. Hoy Caltzontzin, 1943-1990”, en Francisco GARCÍA NARANJO (Coordinador), *De San Salvador Combutzio Parícutin a Caltzontzin historia local, memoria y cultura*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morevallado Editores, 2014.
- GARCÍA, Manuel, “El exilio artístico español 1936-1945”, en *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, España, Caja Madrid. Fundación, 1999.
- GARCÍA, Manuel, “Entrevista con Manuela Ballester”, en Manuel GARCÍA (Editor), *Homenaje a: Manuela Ballester*, Valencia, Institut Valencia de la Dona, Generalitat Valencia Conselleria de Cultura, 1995.
- GARCÍA, Manuel, “Josep Renau, cartelista”, en *Josep Renau*, España, Institut Valencià d'Art Modern, 2003.
- GARCÍA, Manuel, *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*, España, Universitat de València, 2014.
- GARCÍA, Manuel, *The American War of Life. Josep Renau*, España, Llotja de Sant Jordi, 2014.
- GARDUÑO, Ana. “El proyecto cultural de un mecenas”, *Trascendencia de un mecenazgo Manuel Suárez y Suárez (1896-1987)* en María Monserrat SÁNCHEZ SOLER, México, CONACULTA, INBA y El Museo Mural Diego Rivera, 2012.
- GARZA TOLEDO, Enrique, MELGOZA, Javier, et.al., *Historia de la Industria Eléctrica en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, tomo I, 1994.
- GÓMEZ ESTRADA, José y VILLA, Josefina Elizabeth, “Continuidad y cambios en las actividades turísticas de Tijuana, 1920-1949”, en *Región y sociedad*, año XXX, 72, 2018.
- GRAHAM, Helen, *Breve historia de la Guerra Civil*, España, Espasa Libros, 2013.
- GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.

- HESLES BERNAL, José Carlos, “¿Le gusta este jardín?": el conflicto por el Casino de la Selva", en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, 71, 2008.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1999.
- HOLGUÍN, Sandie, *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*, España, Editorial Crítica Constante, 2003.
- HURLBURT, Laurance, *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Patria, 1986.
- JACKSON, Gabriel, *La República Española y la Guerra Civil*, España, Editorial Planeta, 2015.
- JOLLY, Jennifer, “Dos narrativas en el mural de Siqueiros para el Sindicato de Electricistas Mexicanos”, en *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, 8-9, 2005.
- La Ley de Responsabilidades Políticas. Comentada y seguida de un apéndice de disposiciones legales y formularios más en uso*, Madrid, 1939.
- Las Sedes del Sindicato Mexicano de Electricistas*, México, Sindicato Mexicano de Electricistas, 2008.
- LÓPEZ COBO, Azucena, “Por caminos de piedras, charcos y olvido. Repertorio de la cultura universal: las Misiones Pedagógicas de la II República española”, en *Pandora: revue d'études hispaniques*, 7, 2007.
- LÓPEZ-GÓMEZ, Fernando Francisco, “Panorama histórico del estudio de los planetas del sistema solar”, en *La Colmena*, 92, 2016.
- MACÍAS, José Luis, “Geología e historia eruptiva de algunos de los grandes volcanes activos de México”, en *Boletín de la Sociedad Geológica Mexicana. Volumen conmemorativo del Centenario*, tomo, LVII, 3, 2005.
- MARCH, Gladys, *Diego Rivera. Mi arte y mi vida*, México, Herrero Editores, 1963.
- MARTÍNEZ CAMACHO, Citlali María del Rosario, “El reglamento general de las medidas de las aguas. O la importancia del agua para la ciudad de México durante el siglo XVIII”, en Abraham SÁNCHEZ (Compilador), *Memoria XVIII Encuentro Nacional de Investigadores del Pensamiento Novohispano*, San Luis Potosí, 2005.
- MARTÍNEZ MONTÓN, Rosa, “Introducción”, en Juan RENAÚ, *Pasos y Sombras. Autopsia*, España, Renacimiento Biblioteca del Exilio, 2011.
- MATESANZ, José Antonio, “De Cárdenas a López Portillo: México ante la República Española, 1936-1977”, en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 8, 1980.

- MERINO MORALES, Juan Carlos, “La <<Batalla>> de Washington. La Guerra Civil Española en los Estados Unidos”, en *Estudios Internacionales*, 176, 2013.
- MONTERO-GARCÍA, Ismael Arturo, “Arqueología e Historia de los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, México”, en *Revista de Arqueología Americana*, 34, 2016.
- MORENO DE LOS ARCOS, Roberto, “Los cinco Soles Cosmogónicos”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 7, 1967.
- OVERY, Richard, *Dictadores. La Alemania de Hitler y la Unión Soviética de Stalin*, España, Fábulas Tusquets Editores, 2012.
- PEDDIE, Francis, “Una presencia incómoda: la colonia japonesa en México durante la Segunda Guerra Mundial”, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 32, 2006.
- PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca México”, en *Letras Históricas*, 24, 2021.
- PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Los murales de las hermanas Marion y Grace Greenwood en el mercado Abelardo L. Rodríguez en la Ciudad de México (1935)”, en *Letras Históricas*, 18, 2018.
- PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “Los murales de Marion y Grace Greenwood en Taxco y Morelia (1933-1934)”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 63, 2016.
- PÉREZ MONFORT, Ricardo, “Las peripecias diplomáticas de un mural o Diego Rivera y la hispanofobia”, en Agustín SÁNCHEZ ANDRÉS, Tomas PÉREZ VEJO, Marco Antonio LANDAVAZO (Coordinadores) *Imágenes e imaginarios sobre España en México siglo XIX y XX*, México, Editorial Porrúa, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2007.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Circo, teatro y variedades. Diversiones en el Ciudad de México a fines del Porfiriato”, en *Alteridades*, vol. 13, 26, 2003.
- PIÑERA RAMÍREZ, David y BEJARANO SUÁREZ, Alma Sonia, “Expresiones arquitectónicas compartidas en la frontera de Baja California y California”, en *Culturales*, vol. VII, 14, 2011.
- PLANESA BIGAS, Pere, “La idea de planeta a lo largo de la historia”, en *Anuario del Real Observatorio*, Gobierno de España, Ministro de Fomento, Instituto Geográfico Nacional, 2007.
- PORRINAS GONZÁLEZ, David, “Rodrigo Díaz, el Cid Campeador, un conquistador en el siglo XI”, en Martín RÍOS SALOMA (Editor), *El mundo de los*

- conquistadores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Silex Ediciones, 2015.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, en *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América*, 14, 2010.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “El muralismo mexicano y los artistas del exilio español”, en *Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana, en América*, 14, 2010.
- RAMÍREZ SÁNCHEZ, Mauricio César, “Los murales de José Renau en el Casino de la Selva: herencia española”, *Memoras del 2º Encuentro Internacional de Pintura Mural. Revista Crónicas. El muralismo, producto de la revolución mexicana en América*, núm. especial, 2012.
- RENAU, Carlos, *Josep Renau. Carteles de cine*, México, Lozano Hermanos, 2014.
- RENAU, José, “Mi experiencia con Siqueiros”, en *Revista de Bellas Artes. Siqueiros: revolución plástica*, 25, 1976.
- RENAU, José, *Albures y cuotas con el ‘Guernica’ y su madre*.
- RENAU, José, *Arte en peligro 1936-39*, España, Ayuntamiento de Valencia, 1980.
- RENAU, José, *Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual. Notas al margen de “Nueva Cultura”*, Valencia, Topos Verlag AG. Vaduz, Liechtenstein, 1977.
- RENAU, Josep, “Exili”, *L’Espill*, 15, 1982.
- RENAU, Juan, *Pasos y Sombras. Autopsia*, España, Renacimiento Biblioteca del Exilio, 2011.
- ROMOS-GUTIÉRREZ, Leonardo y MONTENERGRO-FRAGOSO, Manuel, “La generación de energía eléctrica en México”, en *Tecnología y Ciencias del Agua*, vol. III, 4, 2012.
- RUIZ ALONSO, José Ma., “David Alfaro Siqueiros en el frente sur del Tajo (1937-1938)”, en *Anales Toledanos*, 30, 1993.
- SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, *Destruir y proteger. El patrimonio histórico-artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*, España, Ediciones Universidad Cantabria, 2016.
- SÁNCHEZ, César, “Retrato de la Burguesía un mural colectivo”, en Jaime BRIHUEGA (Coordinador), *Josep Renau (1907-1982): compromiso y cultural, zum sobre el periodo mexicano*, España, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, 2009.

- SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *La inteligencia peregrina. Legado de los intelectuales del exilio republicano español en México*, México, El Colegio de México, 2009.
- SOUTO ALABARCE, Arturo, "Pintura", en *El exilio español en México, 1939-1982*, México, Fondo de Cultura Económica, SALVAT Editores, 1982.
- SUÁREZ, Orlando, *Inventario del muralismo mexicano, siglo VII a de c/1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- TOMÁS, Facundo, "Guerra Civil española y carteles de propaganda: El arte y las masas", en *Olivar: revista de literatura y cultura española*, Argentina, año 7, 8, 2006.
- TRESIDDER, Jack, *Diccionario de los símbolos*, México, Grupo Editorial Tomo, 2008.
- TUÑÓN PABLOS, Enriqueta, *Varias voces, una historia... Mujeres españolas exiliadas en México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historian, 2011.
- URQUIJO TORRES, Pedro Sergio, *Humboldt y el Jorullo. Historia de una exploración*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Geografía Ambiental, Secretaria de Medio Ambiente y Recursos Naturales, Instituto Nacional de Ecología, Centro de Investigación y Desarrollo del Estado de Michoacán, El Colegio de Michoacán, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, H. Ayuntamiento de La Huacana, Michoacán, 2010.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, María del Carmen, "Origen y devenir de los juegos con caballos y toros en el México campirano: la diversión del *colector*", en *Boletín. Históricas*, 83, 2008.
- VÁZQUEZ, Alicia (Coordinadora), *La construcción de los sueños. Vida de Manuel Suárez y Suárez*, México, Fondo Documental Manuel Suárez y Suárez, 2012.
- VILCHIS ESQUIVEL, Luz del Carmen, "Josep Renau: su importancia para el diseño gráfico mexicano", en *Revista Internacional de Cultura Visual*, vol. 1, 1, 2014.

Tesis

- BOLÍVAR MOGUEL, Clara Cecilia, *Chapultepec: paseo de fin de siglo. Una experiencia decimonónica*, tesis de Maestría en Historia, México, Universidad Iberoamericana, 2013.
- GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *El trabajo colectivo como respuesta artística crítica*, tesis de licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- MARTÍNEZ RUS, Ana, *La política del libro sobre la Segunda República: socialización de la lectura*, tesis doctoral en Historia, España, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2001.
- MUZQUIZ PÉREZ-SEOANE, Matilde, *Análisis artístico de las pinturas rupestres del gran techo de la cueva de Altamira: materiales y técnicas: comparación con otras muestras de arte rupestre*, tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Dibujo I (Dibujo y Grabado), 1988.
- SIERRA KEHOE, María de las Mercedes, *Análisis iconográfica del mural Retrato de la Burguesía (1939-1940) realizado por David Alfaro Siqueiros en el cubo de la escalera del edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, tesis de Maestra en Arte Contemporáneo en México, Estado de México, Centro Universitario de Investigación Humanística, 2005.
- SOTO TORRES, Maricela, *Calendario Azteca: regente del comportamiento social y creador del pensamiento cultural*, tesis de Licenciatura en Antropología Social, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Hemerográfica

- “Brigadas volantes contra el analfabetismo en la retaguardia”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, Madrid, 21 de septiembre de 1937.
- “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 11 de junio de 1938.
- “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 2 de junio de 1938.
- “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 10 de mayo de 1938.

- “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 21 de mayo de 1938.
- “Concurso de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 28 de mayo de 1938.
- “Conferencia El arte como herramienta de lucha”, en *Hora de España. Revista mensual*, Valencia, 1937.
- “Conversaciones en Valencia. Josep Renau, o el arte como medio de comunicación”, *Levante*, Valencia, 10 de abril de 1977.
- “David Alfaro Siqueiros, gran artista y gran revolucionario, viene a participar en nuestra lucha”, *Nueva Cultura*, 1, 1937.
- “El Pabellón Español en la Exposición Internacional de Arte Decorativo”, *ABC. Órgano de Unión Republicana*, Madrid, 16 de julio de 1937.
- “Exposición de periódicos murales”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 28 de mayo de 1938.
- “Jefatura del Estado de Ley. De 9 de Febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas”, *Boletín Oficial del Estado*, 13 de febrero de 1939.
- “José Renau. - Proyecto de pintura mural para decorar el vestíbulo del Edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, en *LUX. Revista de los trabajadores*, 15, Ciudad de México, abril de 1942.
- “La Delegación de Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios llegó ayer a Madrid”, *Claridad. Porta voz de la U.G.T.*, Madrid, 4 de septiembre de 1937.
- “La exposición de artes plásticas mejicanas”, *ABC. Órgano de unión republicana*, Madrid, 12 de septiembre de 1937.
- “La pintura mural en el nuevo edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas”, *LUX. Revista de los trabajadores*, Ciudad de México, diciembre de 1939.
- “Pinturas murales en el Museo Michoacano”, en *Revista de revistas*, 1335, Ciudad de México, 25 de diciembre de 1935.
- “Se declara el estado de guerra. El Gobierno mantiene su resistencia en Barcelona. Evacuación de ciertas zonas barcelonesas”, *ABC. Diario al servicio de la democracia*, Madrid, 24 de enero de 1939.
- “Un voraz incendio destruye en pocos minutos parte del edificio del Reichstag alemán”, *ABC*, Madrid, 28 de febrero de 1933.
- “Una Exposición interesante. ‘Cien años de Arte Revolucionario Mejicano’”, *Crónica*, Madrid, 3 de octubre de 1937.

- ABC. *Diario Republicano del Pueblo*, Madrid, 24 de octubre de 1936.
- ABC. *Diario Republicano del Pueblo*, Madrid, 26 de agosto de 1936.
- ÁLVAREZ, Carmen, “Comprueban daños en Casino de la Selva”, *Periódico Reforma*, sección C, 11 de julio de 2001.
- CARPENTIE, Alejo, “Diego Rivera y sus nuevos frescos”, en *Nuestra ciudad*, México, 6, 01 de septiembre de 1930.
- CASARIEGO, J. E., “Lección de historia y de arte en Cuernavaca. Junto a la casa de Hernán Cortés, la más fiel interpretación de España y de México”, Madrid, *ABC de Madrid*, 06 de marzo de 1960.
- CORBALAN, Pablo, “Breve historia del Pabellón Español en la Exposición de París de 1937. Tres supervivientes: Miro, Sert y Renau”, *Diario de Madrid. Información de las Artes y las Letras*, 1 de junio de 1978.
- Diario Oficial de la Federación. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Sección Primera, Ley de la Industria Eléctrica. Capítulo I Del objeto de la Ley y de las autoridades competentes para su aplicación, Artículo 1º*, Ciudad de México, 11 de febrero de 1939, tomo CXII, 36.
- Diario Oficial de la Federación. Órgano del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, Poder Ejecutivo. Secretaria de Gobierno. Reglamento de Juegos para el Distrito Federal y Territorios Federales México*, Ciudad de México, 17 de junio de 1936, tomo XCVI, 31.
- El Socialista. Órgano del Partido Socialista Obrero*, Madrid, 15 de septiembre de 1937.
- GAMBOA, Fernando, “El soldado Antonio Pujol, pintor mexicano”, *Frente a Frente*, 9, 1937.
- GARCÍA SANCHÍZ, Federico, “1932. La resurrección de Hernán Cortés”, *Extraordinario de ABC de Madrid*, España, 01 de enero de 1933.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, “Diego Riera contra España”, *El Universal Ilustrado: Semanario artístico popular*, 20 abril de 1933.
- MIRALLE, Francesc, “Trayectoria Profesional de Josep Renau”, *Fontana d’Or Girona*, 25 de febrero al 12 de marzo, 1977.
- MORENO VILLA, J., “La exposición de mexicanos y españoles”, *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, Distrito Federal, 2 de marzo de 1952.
- Nueva Cultura. Información, crítica y orientación intelectual*, año III, 4-5, 1937.
- PALENCIA, Ceferino, “Los murales de José Renau en Cuernavaca”, *Novedades: México en la cultura*, México, 10 de julio de 1949.

Fuentes visuales

Video sobre restauración del mural *Retrato de la burguesía*.

Fuentes electrónicas

“Historia de la aviación. Muere Howard Hughes”, *Universal, red de universidades, red de oportunidades*, [en línea], Universia España, 2011, noticias.universia.es/en-portada/noticia/2011/04/05/807760/muere-howard-hughes.pdf [consultada el 14 de agosto de 2014].

BERDAN, Frances, “La organización del tributo en el imperio azteca” [en línea] <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn12/174.pdf> [consultado el 02 de julio de 2018].

CASTRO, Aida, “León Trotsky, la muerte de un revolucionario”, *El Universal, Mundo*, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/mundo/2015/08/21/leon-trotsky-la-muerte-de-un-revolucionario> [consultada el 25 de septiembre de 2019].

FERRÁNDIZ MAYOR, Teresa Ma., “John Heartfield, un artista antinazi”, en *Revista Claseshitoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 190, 2011, en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3624999> [consultada el 24 de agosto de 2017].

IBÁÑEZ GONZÁLEZ, Luis Antonio, “Las primeras grandes plantas hidroeléctricas de México: Echeverría, el Salto y Necaxa”, en *Cuarto Simposio Internacional de la Historia de la electrificación. La electrificación y el territorio. Historia y futuro*, <http://www.ub.edu/geocrit/Electr-y-territorio/LuisIbanez.pdf> [consultada el 22 de enero de 2019].

MARÍN SEGOVIA, Antonio, *Mural del artista Josep Renau en el Palau de Sant Àngel de Valencia*, 2016 en <http://agendacomunistavalencia.blogspot.mx/2016/04/mural-del-artista-josep-renau-en-el.html> [consultado el 19 de julio de 2017].

McManus, Neil, “Generación de energía hidroeléctrica”, en *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo. Industria basada en recursos naturales*, <https://www.insst.es/documents/94886/161971/Cap%C3%ADtulo+76.+Producci%C3%B3n+y+distribuci%C3%B3n+de+energ%C3%ADa+el%C3%A9ctrica> [consultada el 31 de octubre de 2021].

- MORADIELLOS, Enrique, “Un Triángulo vital para la República: Gran Bretaña, Francia y la unión Soviética ante la Guerra Civil española”, en *Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale*, 2001, <https://journals.openedition.org/amnis/248> [consultada el 01 de enero de 2019].
- PERALTA, Valeria, *Enrique Yáñez y sus aportaciones a la arquitectura mexicana*, p. 1, http://www.academia.edu/25660497/ENRIQUE_Y%C3%81%C3%91EZ_Y_SUS_APORTACIONES_A_LA_ARQUITECTURA_MEXICANA [consultada el 04 de diciembre de 2018].
- PITTMAN, Alexander, “Problemas para la salud pública y el medio ambiente”, en *Enciclopedia de salud y seguridad en el trabajo. Industria basada en recursos naturales*, <https://www.insst.es/documents/94886/161971/Cap%C3%ADulo+76.+Producci%C3%B3n+y+distribuci%C3%B3n+de+energ%C3%ADa+el%C3%A9ctrica> [consultada el 31 de octubre de 2021].
- RUEDA, Érika, “¿Casinos en México? Análisis sobre su apertura”, en *Acervo bibliográfico Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, [en línea] <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2803/6.pdf> [consultada el 06 de mayo de 2019].
- SAENZ, José Luis, *Recorrido por el Castillo de Chapultepec. En busca de los objetos relacionados con personajes históricos*, <https://xdoc.mx/preview/recorrido-por-el-castillo-de-chapultepec-5efa51922db5b> [consultado el 10 de diciembre de 2021].
- Sindicato Mexicano de Electricistas, Historia, <http://www.sme.org.mx/historia.html> [consultada el 22 de enero de 2019].
- TOVAR ESQUIVEL, Enrique, “Vivencias y convivencias en las azoteas de Ciudad de México. ¿Cómo otear la vida? Desde torre o azotea, bien se otea”, en *Relatos e historias de México* <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/vivencias-y-convivencias-en-las-azoteas-de-ciudad-de-mexico> [consultada el 24 de abril de 2019].

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
PRÓLOGO	13
INTRODUCCIÓN	17

Capítulo I

Las relaciones artístico-culturales entre México y la Segunda República Española

La relación entre México y la Segunda República española: las misiones culturales y pedagógicas	25
El arte y la cultura durante la Guerra Civil española y la participación de México	29

Capítulo II

La participación de José Renau y David Alfaro Siqueiros en la Segunda República Española y durante la Guerra Civil

José Renau durante la Segunda República española (1931-1936)	39
La intervención de David Alfaro Siqueiros en la Guerra Civil de España	45
La participación de José Renau en la Guerra Civil Española	52

Capítulo III

De España a México: el exilio de José Renau

Termina la Guerra Civil Española y comienza el exilio de la familia Renau-Ballester	65
El exilio de José Renau y su familia en México	72

El trabajo y vida cotidiana de la familia Renau-Ballester en México (1939-1944).....	77
El Tribunal Nacional de Responsabilidades Políticas en España en busca de José Renau.....	85

Capítulo IV

José Renau y su primera experiencia en el muralismo mexicano en el Sindicato Mexicano de Electricistas en la Ciudad de México

El Equipo Internacional de Artes Plásticas y el Sindicato Mexicano de Electricistas.....	93
El juego óptico del mural <i>Retrato de la burguesía</i> en el Sindicato Mexicano de Electricistas.....	98
Entre muros, pintura e historia: el mural <i>Retrato de la burguesía</i>	108

Capítulo V

Los murales secundarios de José Renau durante el exilio en México

El proyecto muralístico <i>La electrificación de México acabará con la miseria del pueblo</i> destinado al vestíbulo del Sindicato Mexicano de Electricistas. .	137
Los paneles murales del Restaurante Lincoln en la Ciudad de México...	152

Capítulo VI

La obra muralística de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca

El Casino de la Selva en Cuernavaca en Morelos.....	165
Los murales de José Renau en la Cantina del Casino de la Selva.	172
Se levantan los andamios en el Salón de Fiestas del Casino de la Selva. .	184
El mural <i>España hacia América</i> en el Salón de Fiestas del Casino de la Selva.....	194
CONCLUSIONES.....	219
FUENTES CONSULTADAS.....	224

*La participación de José Renau
en el muralismo mexicano (1839-1958),*
Dulze María Pérez Aguirre,
fue publicado en diciembre de 2024.