

El indigenismo y el mundo indígena en el arte mural de Cuernavaca (Morelos, México)

Indigenism and the indigenous world in the mural art of Cuernavaca (Morelos, Mexico)

Lucas LORDUY-OSÉS

Universidad de Cantabria

Grupo de Investigación Arte y Patrimonio

Facultad de Filosofía y Letras. Edificio Interfacultativo.

Avda. de los Castros, 52. 39005 – Santander

lucaslorduy@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0557-206X>

Fecha de envío: 8/1/2025. Aceptado: 19/6/2025

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 8 (2024), pp. 233-294.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2025.sep.08.06>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Este trabajo hace un recorrido cronológico por el conjunto del patrimonio mural —relieves escultóricos, pinturas y mosaicos— de Cuernavaca (Morelos, México), poniendo de manifiesto la dualidad historia/mitología allí representada. Se muestra cómo la cultura y el arte prehispánicos se constituyen como antecedente del arte posterior realizado en un contexto de pensamiento indigenista, especialmente durante el virreinato y en la etapa posrevolucionaria, llegando hasta la actualidad.

Palabras clave: Cuernavaca; Arte mural mexicano; Muralismo mexicano; Cultura prehispánica en México; Indigenismo mexicano.

Abstract: This paper takes a chronological tour through the entire mural heritage —sculptural reliefs, paintings and mosaics— of Cuernavaca (Morelos, Mexico), highlighting the duality of history/mythology represented there. It shows how pre-Hispanic culture and art constitute a precedent to late art made in a context of indigenist thought, especially during the viceroyalty and in the post-revolutionary stage, reaching up to the present.

Keywords: Cuernavaca; Mexican mural art; Mexican muralism; Pre-Hispanic Mexican culture; Mexican indigenism.

La ciudad de Cuernavaca¹ y su entorno cuentan con un valioso patrimonio en el ámbito del denominado movimiento muralista mexicano². Es el caso

1 INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, “Cuernavaca, historia e identidad. Centro histórico y sus pueblos tradicionales”, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=QKbq7p-QEr4>

2 GONZÁLEZ MELLO, Renato (coord.) y otros, *UNAM: 100 Años de Muralismo*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas,

de obras como las de Diego Rivera (1930) y Salvador Tarazona (1938) ubicadas en el Palacio de Cortés (Museo Regional de los Pueblos de Morelos); los murales de Alfonso Xavier Peña (Hotel La Bella Vista, 1940-1941); el de Norberto Martínez Moreno (Biblioteca Miguel Salinas, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 1951-1954) y los de José Reyes Meza en el Casino de la Selva, 1959-1965 (actualmente en el Museo Papalote). Son también de destacar los murales de Diego Rivera realizados con teselas de mosaico por encargo de dos conocidos personajes de la cinematografía mexicana para sus residencias en Cuernavaca: el *Mural subacuático* (1952-1954), en la casa del actor Mario Moreno “Cantinflas” (actual Museo Cassa Gaia) y el titulado *Río Juchitán* (1953-1956), en la mansión del productor Santiago Reachí Fayad, expuesto desde el año 2010 en el Museo Soumaya (Ciudad de México).

Todos estos murales tienen como elemento común la plasmación de imágenes relativas a los pueblos originarios de México, reivindicándolos, cuestión que estaría ligada indisolublemente a una corriente de pensamiento nacionalista posrevolucionaria.

Esta corriente muralista tuvo su inicio, en la década de 1920, en edificios públicos de Ciudad de México a instancias y con patrocinio gubernamental, presentando temas culturalistas, históricos, alegóricos y políticos que utilizaban “lo indígena” y el “pasado prehispánico” como elementos determinantes de la singularidad del México moderno, al margen del “pasado colonial” y de la influencia norteamericana. Se creaba, de esta forma, un hilo conductor a través del arte que conectaba la época prehispánica con la posrevolución (1917-1940), con el objetivo de contribuir culturalmente a establecer una nueva identidad nacional.

No obstante, la valoración de “lo indígena” —el denominado “indigenismo”— en México y su repercusión en las artes no se circunscribe a esa época ni al movimiento muralista, ya que ha existido desde los tiempos de la conquista española, manteniéndose con distintos enfoques ideológicos.

El indigenismo se entendería como un proceso histórico en la conciencia colectiva nacional que reconoce y estima al indígena —individuos y grupos sociales— y a su cultura —“lo indígena”—, por parte de la sociedad “no indígena” dominante. Este proceso, paradójicamente, coincidiría con una situación de represión, marginación o explotación de los indígenas³.

En México se consideran tres etapas históricas fundamentales del indigenismo⁴, a su vez relacionadas con las artes plásticas: el virreinato, con su

2022, <https://www.dgcs.unam.mx/docs/100Muralismo.pdf>

3 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México D. F., El Colegio de México/El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 212, 215, 241, 243, 249, 262 y 263.

4 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, pp. 8-19.

cosmovisión religiosa procedente de España y el desarrollo del arte *tequitqui* —de aportación indígena⁵— en los conventos novohispanos de las órdenes mendicantes; la época de la independencia relacionada con la ilustración del siglo XVIII y el cientificismo del XIX, significada por el redescubrimiento de zonas arqueológicas prehispánicas; y la época de la posrevolución (1917-1940)⁶ ya mencionada, marcada por un muralismo de carácter indigenista llevado a cabo por artistas criollos, mestizos o españoles transterrados.

Todo ello remite a la cultura y arte prehispánicos como origen.

En el Estado de Morelos esto se concretaría en las manifestaciones artísticas de la cultura *nahua*⁷ (periodo epiclásico de la civilización mesoamericana, años 650-900), quedando constancia de ello en la zona arqueológica de *Xochicalco* (área metropolitana de Cuernavaca), redescubierta por los arqueólogos en el año 1777⁸. Respecto al arte *tequitqui*, sería una constante en muchos conventos del siglo XVI, destacando los de *Tepoztlán*, *Yecapixtla*, *Yautepec* y en la propia Cuernavaca, en el convento franciscano de Nuestra Señora de la Asunción, la actual catedral⁹.

El objetivo de este trabajo es desarrollar la evolución del arte mural en Cuernavaca en sus distintas etapas, desde la época prehispánica hasta la posrevolucionaria y su continuación hasta la actualidad, poniendo de manifiesto cómo el arte y la cultura indígenas, muchas veces en el marco del indigenismo, se han constituido como una de las raíces del muralismo mexicano.

Con este fin, utilizaremos modelos historiográficos emprendidos con anterioridad por historiadores del arte como Raúl Flores, Pedro Rojas y Raquel Tibol (1963)¹⁰, Justino Fernández (1968)¹¹, Orlando S. Suárez (1972)¹², o Rafael Carrillo Azpeitia en su obra, ya clásica, “Pintura mural de México.

5 MORENO VILLA, José, *La escultura colonial mexicana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 16-17.

6 Esta cronología se puede extender según algunos autores hasta 1967.

7 GOBIERNO DE MÉXICO, “Etnografía de los nahuas de Morelos”, <https://www.gob.mx/inpi/articulos/etnografia-de-los-nahuas-de-morelos>

8 LÓPEZ LUJÁN, Leonardo, “Las primeras exploraciones ilustradas a Xochicalco (1777 y 1784)”, *Arqueología Mexicana*, 179 (2023), pp. 28-33.

9 MATEOS, Frida Itzel, “La pintura mural en el Estado de Morelos. Un viaje en el tiempo”, *El Tlacuache* (INAH, Morelos), 1027 (2022), pp. 1-14, https://www.inah.gob.mx/images/suplementos/20220505_Tlacuache_1027.pdf

10 FLORES, Raúl, ROJAS, Pedro y TIBOL, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Épocas Prehispánica/Colonial/Moderna y contemporánea*, México D. F., Hermes, 1963.

11 FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, México D. F., Editorial Porrúa, 1968.

12 SUÁREZ, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C./ 1968*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

La Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo" (1981)¹³.

1. CUERNAVACA: CONTEXTO HISTÓRICO

Con anterioridad a la fundación de Cuernavaca —denominada *Cuauhnáhuac* en época prehispánica—, hacia el año 1200, una ciudad antecesora, enclavada en ese mismo territorio, conocida como *Xochicalco* (situada en el actual término de Temixco, zona metropolitana de Cuernavaca), despuntaba en torno al año 700.

La ciudad de *Xochicalco*, construida por un pueblo con una cultura de influencias maya y teotihuacana, permanecería activa doscientos años con gran esplendor económico, cultural y militar; no obstante, por causas desconocidas y tras una decadencia gradual, fue totalmente abandonada hacia el año 1100. Su arquitectura tenía características comunes con las de otros lugares de Mesoamérica —templos sobre basamentos piramidales con estructura talud/tablero y edificios especializados—, pero se distinguiría porque todos los paramentos de los edificios estaban estucados y policromados en un ejercicio de integración plástica de escultura y pintura en conjunción con la arquitectura¹⁴.

Como se ha mencionado, hacia el año 1200, treinta kilómetros al norte del ya fenecido enclave de *Xochicalco*, se desarrolló la ciudad de *Cuauhnáhuac* —la actual Cuernavaca—, con una población de origen tlahuica, constituyéndose como un importante centro agrícola y económico en la región que sería, además, lugar de residencia del *tlatoani*, la máxima autoridad del señorío.

En el año 1371, *Cuauhnáhuac* fue conquistada por los tepanecas de *Azcapotzalco*, conservando los tlahuicas su estatus de independencia mediante acuerdos. Posteriormente la ciudad pasaría a manos de la triple alianza formada por *Tenochtitlán*, *Texcoco* y *Tlacopan*, siendo incorporada al imperio mexica en el año 1439¹⁵.

Así, a la llegada de los conquistadores españoles, en 1519, el señorío de *Cuauhnáhuac* se encontraba bajo dominio del pueblo mexica y era obligado a pagar tributos en mano de obra, bienes materiales y sacrificios humanos a la metrópolis de Tenochtitlán. *Cuauhnáhuac*/Cuernavaca, sería una de las

13 CARRILLO, Rafael, *Pintura mural de México. La Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México D. F., Panorama Editorial, 1981.

14 CONACULTA/INAH, "Xochicalco. Morelos", [https://arqueologia.inah.gob.mx/imagenes/publicaciones/publicaciones\(98085\)-8362.pdf](https://arqueologia.inah.gob.mx/imagenes/publicaciones/publicaciones(98085)-8362.pdf)

15 GARZA, Isabel, "Del Cuauhnáhuac", *El Tlacuache (INAH Morelos)*, 124 (2004), p. 1, <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/1956>

primeras ciudades tomadas por Hernán Cortés, y sus habitantes tlahuicas colaborarían con él en la conquista de la capital del imperio en 1521. Por este éxito, la Corona española otorgaría a Cortés el título de marqués del Valle de Oaxaca, área donde se incluía *Cuauhnáhuac*, ciudad donde el conquistador construyó su residencia sobre las ruinas del antiguo *Tlatlocayacalli*¹⁶: el denominado “Palacio de Cortés” (1526-1529), un edificio de estilo renacentista pero fortificado al modo medieval con torres almenadas, adarves, aspilleras, etc.

Con esas mismas protecciones se construyeron también los primeros conventos novohispanos, que sirvieron para dar cobijo y resguardo a los frailes de las órdenes religiosas mendicantes que llegaron a México, desde 1524, para evangelizar el Nuevo Mundo. Así se erigiría en Cuernavaca el convento franciscano de Nuestra Señora de la Asunción (1525-1586).

Más allá de la evangelización, durante el virreinato se produciría un importante desarrollo demográfico y económico en el antiguo señorío de *Cuauhnáhuac*. Su privilegiada situación geográfica, en el camino que unía el océano Atlántico —Veracruz— y el Pacífico —Acapulco— pasando por México-Tenochtitlán, favorecieron el comercio, lo que unido a una benigna climatología y a los terrenos húmedos y fértiles de su entorno, posibilitaron una agricultura próspera, especialmente en relación al cultivo y explotación de la caña de azúcar. Así, se acrecentaron los asentamientos de población bajo el sistema de encomiendas, que permaneció hasta mediados del siglo XVII¹⁷.

Tras la independencia de México (1810-1821), manteniéndose la mencionada situación de desarrollo y esplendor, se establecieron en Cuernavaca las segundas residencias de importantes personalidades mexicanas, como el emperador Maximiliano de Habsburgo y su corte (1866), poniendo la ciudad de moda y atrayendo así a otros personajes célebres.

A comienzo de los años treinta, Cuernavaca, conocida ya como “la ciudad de la eterna primavera” se había convertido, como se ha indicado, en el lugar predilecto de descanso tanto para acaudalados mexicanos como para personalidades políticas, tales como el presidente de la República Lázaro Cárdenas (1933-1940), —en la finca “Palmira”—, el expresidente de la República Plutarco Díaz Calles o los futuros presidentes Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán. Además, se instalaron allí artistas y escritores como Gerardo Murillo (“Doctor Atl”), Frida Kahlo, Leonora Carrington o Malcolm Lowry, y posteriormente otros como Pablo Neruda (1941) o Ro-

16 Palacio-santuario de un cacique tlahuica donde se entregaban los tributos.

17 VON WOBESER, Gisela, “La hacienda azucarera en época colonial”, Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/hacienda/04_03_la_industria.pdf

bert Brady (1961), que atrajeron a un sin fin de personalidades del mundo de la cultura internacional.

2. XOCHICALCO Y LA PIRÁMIDE DE LAS “SERPIENTES EEMPLUMADAS” (Años 700-900)

Como se ha mencionado, tras la caída y posterior abandono de *Xochicalco*, entre los años 900 y 1100, muchas de sus estructuras arquitectónicas comenzarían a acumular depósitos de tierra y maleza que terminaron por ocultarlas. No obstante, de manera excepcional, los relieves escultóricos de la pirámide denominada de “Las serpientes emplumadas” quedaron salvaguardados ya que desde algún momento de la vida de la ciudad habían sido cubiertos con una capa de cal y arena¹⁸.

Tras la conquista, los españoles conocerían pronto este lugar, ya que se tiene la certeza de que de allí se extrajeron materiales para la construcción de edificios en el municipio de *Miacatlán* y para realizar el empedrado del atrio de la iglesia de San Agustín Tetlama, donde además se encontró una escultura prehispánica de ese origen, conocida como *Xochiquetzal* (diosa de la belleza y el amor)¹⁹, expuesta actualmente en el Museo Regional de los Pueblos de Morelos (Palacio de Cortés).

La noticia histórica más temprana escrita sobre *Xochicalco* proviene de la crónica del siglo XVI, “Historia General de las Cosas de la Nueva España (Código Laurentino/Florentino, 1540-1585)”, de fray Bernardino de Sahagún que, en sus averiguaciones sobre los antepasados de los indígenas, refería la existencia de “un edificio llamado *Xochicalco*, que está en los términos de Quauhnahuac” (*Cuauhnahuac* o Cuernavaca en época virreinal) refiriéndose, en concreto, a la mencionada pirámide de “Las serpientes emplumadas”²⁰ (Fig. 1).

En cuanto a las primeras descripciones escritas sobre esta zona arqueológica, junto a diversos dibujos litográficos, proceden de un texto de José Antonio Alzate, titulado *Antigüedades de Xochicalco* (1791)²¹, en el marco

18 ALVARADO, Claudia, *Recuento de las contribuciones a la arqueología de Xochicalco*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Arqueología e Historia, 2018, p. 18.

19 LINARES, Alejandro, “Xochiquetzal Palacio CV”, 2010, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:XochiquetzalPalacioCV.JPG>. ALVARADO, Claudia, *Recuento de las contribuciones a la arqueología de Xochicalco...*, p. 18.

20 SAHAGÚN, Fray Bernardino, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México D. F., Editorial Pedro Robredo, 1938, Tomo I, pp. 9 y 228.

21 ALZATE, José Antonio, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, Puebla, Gacetas de Literatura de México, T. II, 1831, pp. 1-17, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5324329654&seq=473&q1=Xochicalco>



Fig. 1. *Pirámide de las Serpientes emplumadas*. 750-800. Xochicalco (Temixco, área metropolitana de Cuernavaca, Morelos, México). Foto del autor

de una conceptualización indigenista propia del racionalismo ilustrado del siglo XVIII. En dicho texto se reseñaba la citada “pirámide” —en realidad, basamento piramidal— como:

“Un cuadrilongo todo formado de piedra de talla, hermosísimamente labrado [...] La parte del primer cuerpo, que está fabricado en talús, está adornado con geroglíficos mexicanos, esculpidos a medio relieve [...] Algunas juntas de piedra a piedra están suplidas con mezcla de cal y arena. En las fachadas que miran al Sur y Oeste permanecen algunos pedrones [donde] se hallan unos danzantes de medio relieve [...] Aun se ven algunos restos de pintura con bermellón ó cinabrio, lo que hace conjeturar que á todo el castillo le dieron el color referido”²².

Posteriormente, en 1909, Leopoldo Batres llevó a cabo excavaciones sistemáticas en la ciudad y realizó la primera intervención arqueológica de restauración de la pirámide de “Las serpientes emplumadas”, con una interpretación formal del edificio que, aunque con errores, favorecería su conservación patrimonial hasta la actualidad²³.

Esta pirámide es el edificio emblemático de *Xochicalco* debido a la buena conservación y belleza de los relieves escultóricos que cubren los muros de su basamento y templo superior. Dicho basamento, como otros edificios de

22 ALZATE, José Antonio, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco...*, pp. 8-9.

23 ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. GOBIERNO DE MÉXICO, “Descubrimiento, reconstrucción y protección de Xochicalco”, 31 de marzo de 2023, <https://www.gob.mx/agn/es/articulos/descubrimiento-reconstruccion-y-proteccion-de-xochicalco?idiom=es/1000>



Fig. 2. *Relieves del basamento de la pirámide de las Serpientes emplumadas (fragmento). 800-900. Xochicalco (Temixco, área metropolitana de Cuernavaca, Morelos, México). Foto del autor*

Mesoamérica, tiene la típica estructura de talud —muro inclinado— y tablero, que sobresale, presentando además una cornisa biselada. Los vestigios del templo sustentado sugieren una estructura similar.

Los relieves escultóricos poseen una gran complejidad iconográfica y diversas influencias estilísticas, transmitiendo un mensaje que, más allá de un sentido religioso, dotan al edificio un valor simbólico y un carácter de documento histórico (Fig. 2).

Estos relieves realizados sobre piedra caliza y tallados con utensilios de obsidiana estarían, ya desde su origen, totalmente coloreados, posiblemente con color bermellón o rojo cinabrio —de influencia teotihuacana²⁴—, como ya proponía Antonio Peñafiel en el año 1890²⁵, con dibujos del pintor Domingo Carral (Fig. 3). Con este mismo enfoque existen otras hipótesis que plantean una policromía de ascendiente maya, como reflejó en sus acuarelas y dibujos la artista británica Adela Breton (1897) siguiendo modelos cromáticos de Chichén Itzá²⁶ (Fig. 4).

Los relieves de los taludes del basamento, en los cuatro costados del edificio, presentan el tema iconográfico principal, consistente en ocho enormes

24 En Teotihuacán el color rojo oscuro era el más ampliamente utilizado. ALZATE, José Antonio, "Descripción de las antigüedades de Xochicalco...", p. 9. FUENTE, Beatriz de la, y otros, *Pintura mural prehispánica*, Barcelona/Madrid, Lunwerg, 1999, p. 46.

25 PEÑAFIEL, Antonio, *Monumentos del arte mexicano antiguo: Ornamentación, mitología, tributos y monumentos*, Vol. 3, Berlín, A. Asher & Co., 1890, pp. 209-210, <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll4/id/12212>

26 BAQUEDANO, Elizabeth, "Xochicalco y Adela Breton", *Arqueología Mexicana*, 17/101 (2010), pp. 68-71, https://www.researchgate.net/publication/281686032_Xochicalco_y_Ade-la_Breton

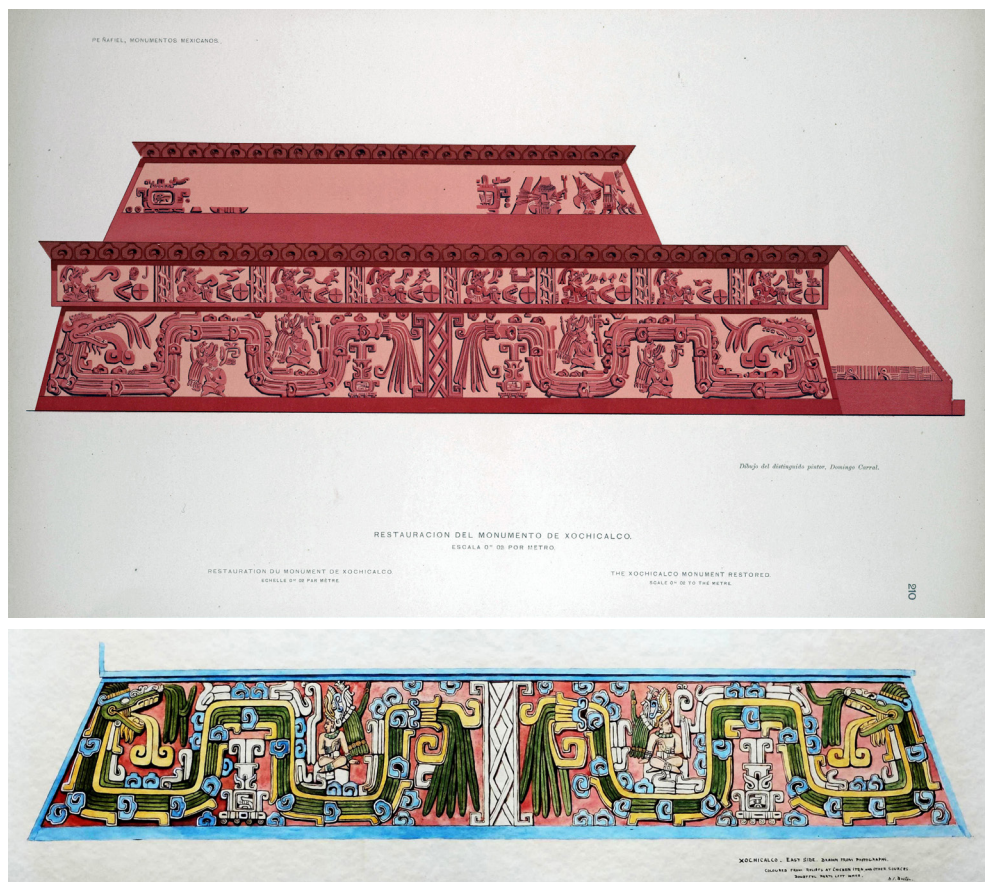


Fig. 3, arriba. *Restauración del Monumento de Xochicalco*. Domingo Carral. H. 1890. Ilustración del libro “Monumentos del arte mexicano antiguo” (Antonio Peñafiel, Berlín, A. Asher & Co., 1890)

Fig. 4, abajo. *Xochicalco. East side. Coloured from reliefs of Chichen Itza and other sources*. Adela Breton. 1897. Bristol Museum (Inglaterra). Foto del autor

serpientes emplumadas de cuerpos ondulantes, que han sido interpretadas como la representación del dios pájaro-serpiente *Quetzalcóatl* o una divinidad similar a las serpientes emplumadas teotihuacanas²⁷. Estas serpientes —o *Quetzalcóatl*— a su vez, personificarían, en un proceso de humanización, al “Gran Señor de Xochicalco”. Este gobernante, la autoridad máxima de la ciudad, conformaría el poder político-sacerdotal de la misma con el apoyo de una aristocracia y de los “Sabios sacerdotes de Tláloc”²⁸. Todos ellos apa-

27 CONACULTA/INAH, “Xochicalco. Morelos”...

28 GARZA, Silvia y PALAVICINI, Beatriz, “Humanización de la Serpiente”, *Arqueología mexicana*, 9/53 (2002), pp. 42-45, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/humaniza->

recen plasmados iconográficamente entre las ondulaciones de la serpiente, siendo representados mediante figuras de seres humanos —con iconografía de influencia maya— sentados con las piernas cruzadas, en posición de loto; otra imagen repetitiva, entre las ondulaciones de la serpiente sería el *xiuhmolpilli* —el “brasero en llamas”—, como símbolo iconográfico del “Fuego nuevo” o necesaria renovación solar²⁹.

Todas las figuras humanas del talud/tablero, sin variar notablemente el aspecto físico y posición, pero con distintos atavíos, se encuentran en actitud de conversar/discutir o de pronunciar un discurso cuyas palabras, recogidas en glifos, están cada vez menos adornadas desde el nivel inferior al superior. Se trataría de un debate de los grupos de poder sobre un importante conflicto interno. De aquí la denominación de “Mural del Debate”³⁰.

Los glifos del nivel principal del discurso —talud del basamento— indicarían la dedicación del edificio a *Quetzalcóatl* como portador del tiempo, enfocándose la temática en relación al origen del poder y la responsabilidad inherente de los gobernantes.

En el tablero oriental aparecen los mencionados sacerdotes o personajes de la élite gobernante, orando ante una vasija para transportar pulque y ante símbolos calendáricos referidos al dios del pulque y a la luna. En los otros tres tableros estos personajes, que se encuentran frente a los topónimos de los pueblos aliados o conquistados, llevan atavíos como el del dios *Tláloc* teotihuacano, llevando en su mano izquierda una bolsa —como los portadores de granos de maíz de algunas estelas mayas de época clásica—, lo que se relacionaría con la agricultura y con el pago de tributos a *Xochicalco*³¹.

Los relieves de los paramentos del segundo cuerpo —templo— representan figuras de guerreros que expresan una amenaza —configurada iconográficamente mediante glifos que salen de sus labios— en relación al sometimiento de otros pueblos; se trataría de un mensaje basado en mitos astrales de carácter agresivo y sanguinario³².

Un motivo que se repite por todos los muros de la pirámide es el “glifo del eclipse”, que representaría un eclipse total de sol ocurrido el día 1º de

cion-de-la-serpiente

29 OLMEDO, Bertina, *Xiuhmolpilli*, Ciudad de México, Museo Nacional de Antropología, 2016, https://mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=81

30 GARZA, Silvia, “El Mural de Debate. Xochicalco, Morelos...”, pp. 16-19, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-mural-del-debate-xochicalco-morelos>

31 MORANTE, Rubén B., “El Templo de las Serpientes Emplumadas de Xochicalco”, *La Palabra y el Hombre (Universidad Veracruzana)*, 91 (1994), pp. 114-116, <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1232>

32 MORANTE, Rubén B., “El Templo de las Serpientes Emplumadas...”, p. 115

mayo del año 664 y que se considera como la razón principal que originó la construcción de este edificio. Otro tema repetitivo sería un personaje cuya acción simboliza un ajuste del calendario³³.

El conjunto de los relieves escultóricos constituye un grandioso sistema de símbolos en relación a la vida del pueblo xochicalteca, tanto en lo material como lo ideológico —agricultura, tributos, calendario y religión—, confluyendo todo ello en el mencionado “Debate” que representa, a su vez, una grave desavenencia entre grupos de poder de la élite gobernante en relación a las citadas cuestiones. Esta disputa desataría, posteriormente, una guerra civil que marcaría la destrucción parcial de la ciudad de *Xochicalco* y su abandono³⁴.

3. “LO INDÍGENA” Y EL INDIGENISMO EN LA ETAPA VIRREINAL: LOS MURALES DEL EXCONVENTO FRANCISCANO DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN (ACTUAL CATEDRAL DE CUERNAVACA), SS. XVI Y XVII

El convento franciscano de la Asunción (H. 1525-1585), uno de los primeros construidos en Nueva España, contiene un conjunto de pinturas murales de los siglos XVI y XVII, de especial relevancia para conocer las particularidades de la evangelización emprendida por esa Orden mendicante. Las pinturas más tempranas comparten temática religiosa y sobriedad estética con otras de los monasterios franciscanos del Altiplano Central de México³⁵, mostrando en sus programas la inclusión de elementos decorativos y simbólicos de origen indígena que conforman conjuntos sincréticos tolerados por los religiosos franciscanos³⁶. Esto se produce en el marco de lo que se interpreta como la primera etapa del indigenismo en México que se mostraría ya en los escritos de Hernán Cortés y en los del franciscano Fray Bernardino de Sahagún a mediados del siglo XVI³⁷.

Este indigenismo se manifestaría en ambos personajes de manera contradictoria. Cortés, en una dimensión humanista, no presentará al pueblo indígena como salvaje o inferior, sino como una gran civilización a la que, simplemente, había que hacer conocer “muchas cosas nuevas que serán en

33 GÁNDARA, Manuel, “Xochicalco, Lugares INAH”, <https://lugares.inah.gob.mx/es/node/5655>

34 GARZA, Silvia, “El Mural de Debate. Xochicalco, Morelos...”, pp. 16-19.

35 FLORES, Aban, “El desarrollo de la pintura mural conventual de la Orden de San Francisco...”, p. 8 y ss.

36 ALBERRO, Solange, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México siglos XVI y XVII*, México D. F., Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1999, pp. 29 y 57.

37 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México...*, pp. 40-110.

su provecho y salvación”³⁸. Reconocería, con admiración, la magnificencia de sus ciudades, sus artes, el orden y cortesía de su sociedad, comparándolas con las de la propia España. Concedería a los indígenas derechos como a cualquier otro pueblo; sin embargo, en su faceta de conquistador, se valdría de todo tipo de engaños y violencias para someterlos en función de su afán de lucro y poder.

Sahagún, por su parte, desde una perspectiva humanista, estimaba al pueblo mexica por su fortaleza y austeridad, destacando la buena organización social, su urbanidad y especialmente sus virtudes morales³⁹. Sin embargo, como colonizador, consideraba que los pueblos indígenas habían profesado una religión satánica, identificando a su dios supremo *Tezcatlipoca* con Lucifer y a los otros dioses con los demonios, que habían engañado a sus antepasados, haciéndose adorar en forma de ídolos. Para este franciscano, los aztecas y por extensión todos los indígenas eran un pueblo caído, aunque ya se anunciaba el final del imperio de Luzbel y el inicio del “reinado de Cristo” en Nueva España:

“Vosotros, los habitantes de esta Nueva España [...] que todos habéis vivido en grandes tinieblas de infidelidad e idolatría en que os dejaron vuestros antepasados, como está claro por vuestras escrituras y pinturas y ritos idolátricos en que habéis vivido hasta ahora. Pues oíd ahora con atención, y atended con diligencia la misericordia que Nuestro Señor os ha hecho, por sola su clemencia, en que os ha enviado la lumbré de la fe católica, para que conozcáis que Él solo es el verdadero Dios, Creador y Redentor, el cual solo rige todo el mundo; y sabed, que los errores en que habéis vivido todo el tiempo pasado, os tienen ciegos y engañados; y para que entendáis la luz que os ha venido, conviene que creáis y con toda voluntad recibáis lo que aquí está escrito, que son palabras de Dios, las cuales os envía vuestro rey y señor que está en España y el vicario de Dios, Santo Padre, que está en Roma, y esto es para que os escapéis de las manos del diablo en que habéis vivido hasta ahora, y vayáis a reinar con Dios en el cielo”⁴⁰.

No obstante, para Sahagún, la caída de estos pueblos bajo el poder de Satán, el haber “delinquido”, no eran motivos para considerar a los indígenas como inferiores ya que eran hermanos de los cristianos: “proceden del tronco de Adán, como nosotros, son nuestros prójimos a quienes somos obligados a amar como a nosotros mismos”⁴¹. Además, serían iguales a los cristianos tanto en esencia como en lo accidental y por lo tanto en habilidades y virtudes; de esta manera, Sahagún indica que:

38 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México...*, p. 30.

39 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo II, pp. 39-250.

40 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo I, p. 53.

41 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo I, p. 10.

“Vemos por experiencia ahora que son hábiles para todas las artes mecánicas, y las ejercitan; son también hábiles para aprender todas las artes liberales y la santa teología como por experiencia se ha visto en aquellos que han sido enseñados en estas ciencias”⁴².

Como se verá más adelante, esta valoración de carácter indigenista, de inicios de la época virreinal, se pondrá de manifiesto en el convento de la Asunción de Cuernavaca tanto en una praxis artística nativa como en las aportaciones sincréticas de la cultura náhuatl a la iconografía cristiana del momento.

3. 1. *El exconvento franciscano de Nuestra Señora de la Asunción, actual catedral de Cuernavaca*

La construcción de este convento franciscano —iglesia, claustro y dormitorios— fue iniciada hacia 1525 sobre las ruinas de un antiguo templo prehispánico, y finalizada entre 1585 y 1586. Actualmente mantiene su estructura original que posee, además, un amplio atrio con un templete o Calvario, tres capillas posas en los ángulos del recinto amurallado —con forma trapezoidal— y una capilla abierta, o de indios (H. 1538), anexa a los pies de la iglesia. Cabe señalar que las estructuras anteriormente citadas —gran atrio, capillas posas y capilla abierta— tienen una marcada especificidad para la evangelización de la población nativa en el contexto indigenista de la época.

Posteriormente, a finales del siglo XVI o principios del XVII se iniciaría la construcción de un segundo nivel en la zona conventual, destinado a las celdas de los frailes, constituyendo un claustro alto, lo que configuraría la disposición final del complejo⁴³.

En la parte sur del atrio y al oeste del complejo conventual se sitúa la capilla abierta, de grandes proporciones, cubierta con dos bóvedas transversales (de cañón y de tracería gótica), con acceso directo al claustro y anexos a través de una puerta adintelada.

La iglesia, orientada de oeste a este, tiene una planta rectangular cubierta por una bóveda de cañón corrido de quince metros de altura, con un casquete en la zona del presbiterio. La puerta principal, se sitúa al oeste, y la “Porciúncula” al norte, siguiendo los cánones de la Orden franciscana.

En el interior, a los pies de la iglesia, se sitúa un coro alto y un sotacoro con una bóveda de tracería gótica, similar a la de la capilla abierta, con arranques adornados con esculturas de cabezas de perro y un relieve de la

42 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo I, p. 10.

43 Las capillas posas se convirtieron posteriormente en tres pequeños templos: el de la “Tercera Orden” ángulo noroeste del recinto), el de “El Carmen” (noreste) y “Nuestra Señora de los Dolores” (suroeste, lindando con la capilla abierta).

Asunción en la clave central. Colindando, al sur con la iglesia, se encuentra el claustro enmarcado por arcos de medio punto, y el sobreclaustro con arcos rebajados. La sala capitular, por su conexión con la iglesia, ha sido utilizada como sacristía y actualmente es la capilla del Santísimo.

En el siglo XVIII se sustituiría la capilla posa noroeste por una capilla dedicada a la Tercera Orden franciscana —finalizada en 1722—, de estilo barroco indígena novohispano.

3.2. *El arte mural tequitqui: relieves escultóricos y pintura mural*

La participación de mano de obra indígena tanto en el aspecto constructivo como ornamental en los conventos novohispanos de los siglos XVI y XVII está ampliamente corroborada por crónicas de la época⁴⁴. Su aportación en lo decorativo —el denominado arte *tequitqui*⁴⁵— implicaría, además de cuestiones propias de su sensibilidad artística, la inclusión de elementos de los repertorios mitológicos y ornamentales característicos de los pueblos originarios. Esta cuestión fue planteada inicialmente para la escultura en piedra de portadas y capillas posas, tal y como observó el historiador Luis McGregor, en 1935: “En determinadas fachadas, en juego con elementos platerescos importados, se mezclan jeroglíficos y signos netamente aborígenes y, en muchos casos, los ornatos provienen de estilizaciones de la fauna y de la flora americana”⁴⁶.

En el convento de la Asunción de Cuernavaca esta contribución indígena se haría patente tanto al exterior, en la talla de relieves en piedra, como en la pintura mural de diversas zonas interiores del recinto conventual.

3. 2. 1. *Relieves escultóricos murales en el atrio del complejo conventual*

La contribución de “lo indígena” en el exconvento de la Asunción (actual catedral) se plantea, inmediatamente, al traspasar los muros almenados —barda perimetral poniente— del recinto. Allí se puede observar la presencia de un templete con una cruz atrial sustentada sobre una base de piedra, que podría haber sido un *cuauhxicalli*⁴⁷ utilizado originalmente en sacrificios hu-

44 MARCO DORTA, Enrique, *Arte en América y Filipinas...*, p. 24.

45 ROMANO RODRÍGUEZ, María Carmen, “Arte Tequitqui en el siglo XVI novohispano”, *Saber novohispano*, 2 (1995), pp. 333-344, https://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/95sabernovo/art22_95.pdf

46 MCGREGOR, Luis, “Cien ejemplares de plateresco americano”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31 (1935), p. 36.

47 GONZÁLEZ TORRES, Yolotl, “Entre cuauhxicalli y temalacates”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 65 (2023), p. 117, <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/>



Fig. 5. Puerta de la Porciúncula del exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. 1525-1586. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

manos prehispánicas, donde ocasionalmente se depositaban los corazones de las víctimas. A su vez, la cruz tiene esculpida a su pie una calavera que, aunque tiene una lectura simbólica cristiana en relación al Gólgota⁴⁸, poseería características iconográficas netamente indígenas⁴⁹.

En cuanto a los relieves murales *tequitqui*, aparecen en la portada norte de la iglesia —puerta Porciúncula— y en la fachada principal de la capilla de San Francisco en el atrio.

Sobre el frontón de la mencionada puerta norte aparece, nuevamente, el relieve de un “Gólgota”, representado mediante un acúmulo de piedras de forma monticular sobre el que se eleva una cruz con un cráneo —“la calavera de Adán”— y dos huesos cruzados a su pie⁵⁰ (Fig. 5). Esto que, en principio, parecería una imagen cristiana de carácter doctrinario, con la función de re-

view/78135/69652

48 RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “La Crucifixión”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 29-30., <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-6.%20Crucifixi%C3%B3n.pdf>

49 Este tema se trata posteriormente en relación al relieve escultórico situado sobre la portada norte, porciúncula, de la iglesia del exconvento y respecto a la pintura mural de la capilla del Santísimo. Notas 51 y 55.

50 RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, “La Crucifixión” ..., pp. 29-30.



Fig. 6. *Fachada principal de la capilla de la Tercera Orden Franciscana. 1723-1726. Exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor*

cordar la fugacidad de la vida terrenal⁵¹, se plantearía también como una representación en el ámbito de un sincretismo de factura indígena⁵².

En el México prehispánico se exponían cráneos humanos de enemigos caídos en combate o sacrificados, en unos altares en forma de bastidor denominados *tzompantlis*⁵³ como parte de los usos rituales, religiosos y simbólicos⁵⁴. Esas calaveras eran representadas, a su vez, junto con manos cortadas, corazones, ojos arrancados, etc., en la pintura mural (época postclásica, años 900-1521) como alegoría de las “plegarias” dirigidas a lo sagrado y al ciclo vital⁵⁵.

El mencionado sincretismo se produciría por la fusión de estos conceptos en la mente del artista indígena. Hipótesis que quedaría avalada, al

51 ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. GOBIERNO DE MÉXICO, “La resignificación de la imagen de la calavera en México”, <https://www.gob.mx/agn/es/articulos/la-resignificacion-de-la-imagen-de-la-calavera-en-mexico>

52 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, Cuernavaca, Gobierno del Estado de Morelos/Catedral de Cuernavaca/UAEM, 2010, p. 86.

53 Su representación se llevó a los códices de época virreinal: Códice Durán, códice Ramírez, etc.

54 TIESLER, Vera, “Simbolismo de la cabeza en Mesoamérica”, *Arqueología mexicana*, 25/148 (2017), pp. 22-27.

55 DURÁN, Diego, *Historia de la Indias de la Nueva España e islas de la Tierra Firme*, México D. F., Porrúa, 1984, I, p. 280. (Publicación original 1867)

menos, por la iconografía de la supuesta “calavera de Adán” que presenta características propias de los cráneos dibujados en relieves y pinturas prehispánicas: arcos superciliares de la calavera muy peculiares con especial prominencia⁵⁶.

En relación a otras aportaciones artísticas de manufactura indígena, hay que destacar las de la fachada principal de la capilla de la Tercera Orden de San Francisco (situada en el lugar de la antigua capilla posa noroeste del atrio). Aquí aparecen tallas decorativas que sugieren figurillas prehispánicas similares a las que se realizaban en *Xochicalco*⁵⁷. Además, en los laterales de esa fachada se localizan dos tallas de buen tamaño, esculpidas en piedra, que representan a dos personajes indígenas que portan tocados de plumas de grandes dimensiones —atributos suntuarios de los soberanos y “grandes señores” aztecas⁵⁸— que parecen escoltar, por ambos lados, la escena principal dedicada a San Francisco (Fig. 6).

3. 2. 2. *Pinturas murales conventuales con aportaciones indígenas*

Las pinturas murales del exconvento franciscano de Cuernavaca desaparecieron o fueron ocultadas en el curso de diversas vicisitudes acaecidas a lo largo de los siglos. Algunas de ellas, principalmente las situadas en el claustro y en la nave de la iglesia, fueron recuperadas en intervenciones de restauración o acondicionamiento realizadas en 1927 y posteriormente entre 1957 y 1959. Se conservan, además, las pinturas situadas en la puerta de entrada al claustro y anexos desde la capilla abierta y otra, también notable, en la puerta de entrada a la antigua sala capitular desde la iglesia. En las estancias conventuales y claustro estas pinturas —del siglo XVI— fueron realizadas principalmente en grisalla —también aparece en menor proporción el bermellón, el ocre amarillo y el azul— sobre fondo blanco, con pintura negra para perfilar los contornos de las figuras. En la nave de la iglesia —pinturas del siglo XVII y posteriores— aparece una marcada policromía.

Tras la remodelación de la iglesia a finales de la década de 1950 —ya entonces catedral de Cuernavaca⁵⁹— aparecieron, bajo capas de cal, diversas pinturas decorativas, algunas en trampantojo. Además, emergió un inmenso mural policromado —sesenta metros de longitud total por 5,8-7 de altu-

56 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 86.

57 ALVARADO, Claudia, “Las figurillas de piedra de Xochicalco”, <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/las-figurillas-de-piedra-de-xochicalco>

58 DURÁN, Diego, *Historia de la Indias de la Nueva España...*, II, pp. 211-213.

59 ESPINO, Saúl, “Vandalismo embellecedor. El reacondicionamiento de la catedral de Cuernavaca”, *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 7 (2015), pp. 10-21, <https://revista-seug.ugr.es/index.php/quiroga/article/view/16399>

ra— que abarcaba ambos muros laterales de la nave, entre el coro y el arco triunfal. Este mural, que registra la persecución religiosa y martirio de los primeros cristianos de Japón, a finales del siglo XVI, es conocido como el de los *Protomártires de Nagasaki*⁶⁰.

Gran parte de las pinturas murales conventuales, serían realizadas mediante una técnica en seco consistente en la aplicación del color sobre el soporte mural deshidratado añadiendo algunos materiales aglutinantes, ya usados en época prehispánica, como el jugo de orquídea, el gel de nopal o el aceite de chía. Estas sustancias, junto al bruñido final y los procesos de carbonatación posteriores a la aplicación de los pigmentos, harían que muchas de estas pinturas fueran muy resistentes a los agentes externos, favoreciendo su conservación.

El uso de esta técnica, junto a la inclusión de elementos decorativos y símbolos de la mitología prehispánica, en el marco del programa pictórico católico, servirán para considerar la autoría material de muchas de estas obras como de pintores indígenas. Se estima que la permanencia de estos motivos sería el resultado de un acuerdo tácito con los frailes —al no poder estos erradicar completamente sus conocimientos y creencias— en el ámbito de la citada conciencia indigenista evangelizadora⁶¹.

Todo ello se muestra en diversas zonas del complejo conventual; a saber, claustro, sobreclaustro, capilla del santísimo (antigua sala capitular) e iglesia.

a). La decoración del claustro presenta diversas pinturas murales de estilo renacentista, de la segunda mitad del siglo XVI, sin conocerse hasta el momento los modelos xilográficos utilizados en su caso. Está realizada siguiendo un programa que se iniciaría en los ángulos del recinto, imitando altares —trampantojos— u ornamentando otros verdaderos que quedan enmarcados con estilizaciones del “árbol de la vida” ornado con cintas y flores⁶². Otras decoraciones muestran flores y frutos simbólicos que se han interpretado como racimos de uvas —posiblemente en alusión a la “sangre de Cristo”—, hojas de vid y granadas —como símbolo de la “inmortalidad”⁶³—, todo ello rodeado por sinuosos tallos vegetales.

60 OTA, María Elena, “Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki”, *Estudios de Asia y África*, XVI/4 (1981), pp. 675-697, <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/704/704>

61 SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas...*, tomo I, p. 53.

62 El “árbol de la vida” es un tema franciscano de reflexión popularizado por san Buenaventura en su *Lignum Vitae*: la cruz de madera vuelve a la vida por la acción de la sangre de Cristo y se convierte en árbol, “el árbol de redención”.

63 OLIVARES, Diana, “Granada”, Base de datos digital de iconografía medieval, Universidad Complutense de Madrid, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>

La aportación indígena se mostraría en estas últimas iconografías. En realidad, las representaciones de frutos con muchos granos, a la manera de racimos, con grandes hojas, podría corresponderse con la de algunas plantas autóctonas con esas características, como son los racimos de “corozos” (*Bactris guineensis* o especies similares). Tampoco se ha podido identificar el género/especie de las flores —flores con muchos pétalos y un gran pistilo que sobrepasa la corola— que aparecen en la cenefa del dintel del altar noroccidental, que podrían coincidir con especies nativas⁶⁴. De la misma manera, la representación de granadas —en el altar del ángulo sureste— podría ser, en realidad, la de los “tunales”, los frutos del nopal —también conocido como tuna o chumbera; *opuntia ficus-indica*— que era uno de los símbolos utilizados por los pintores indígenas para representar los corazones de los sacrificados a los dioses⁶⁵.

b). Las pinturas del sobreclaustro, aunque más tardías, siguen un programa similar al del claustro: altares fingidos en las esquinas y figuras de santos en el centro de cada uno de los muros. Todas ellas, de notable policromía, quedan enmarcadas mediante diseños, en trampantojo, al modo de retablos portátiles con las puertas abiertas y orlados con plumas a la manera prehispánica.

c). En el muro de la capilla del Santísimo —anteriormente sacristía de la iglesia y sala capitular del antiguo convento—, en comunicación con la nave del templo, se encuentra una pintura mural del siglo XVI realizada, probablemente, con participación de pintores indígenas o *tlacuilos*. Se trata de un “Calvario”, enclavado en un paisaje natural con elementos arquitectónicos italianizantes; presenta notables conexiones estilísticas —gótico— y de composición con otros que se encuentran en los conventos agustinos de *Acolman* (Estado de México) y *Yecapixtla* (Morelos)⁶⁶.

Esta pintura, enmarcada mediante una cuadrícula en negro, se sitúa bajo un friso, en grisalla, con dibujos de cabezas de ángeles y sartas de cuentas. La escena, realizada también en grisalla y tonos ocre, presenta la figura de Cristo crucificado con el rostro y torso borrados posiblemente como consecuencia de los acontecimientos en torno a la Ley Calles y la Guerra cristera (1926-1929)⁶⁷. El Cristo se sitúa en una cruz franciscana de travesaño alarga-

64 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 51.

65 DUVERGER, Christian, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*, México D. F., Santander Serfin, 2003, p. 154.

66 ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca. Afronete de México y Oriente*, México, Imprenta La Esfera, 1967, p. 18.

67 MOLINA, Mariana Guadalupe, “El conflicto cristero en México: el otro lado de la Revolución”, *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 4 (2014), pp. 163-188, <https://revistas.unsta.edu.ar/index.php/Itinerantes/article/view/63>



Fig. 7. Friso perimetral inferior de la nave de la iglesia. Ss. XVI-XVII. Exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

do, con la forma de la letra griega tau. Bajo la cruz se encuentra la figura de la Virgen María, a la izquierda, en actitud “dolorosa”, con un pañuelo en sus manos y un cordón “franciscano” atado con un nudo en la cintura; el discípulo Juan, a la derecha, le dirige la mirada mientras cruza sus brazos sobre el pecho. A los pies de la cruz se sitúa el motivo iconográfico de la “calavera de Adán”, pintada al modo de las calaveras de las pinturas mesoamericanas prehispánicas, como se citó anteriormente. Este motivo queda a su vez flanqueado por esferas que en su momento pudieron ser otros tantos cráneos pintados al modo de los indígenas prehispánicos en relación a los sacrificios humanos⁶⁸.

d). Nave de la iglesia. El friso que rodea la parte superior de la nave de la iglesia, a lo largo de los muros laterales, está dispuesto bajo ménsulas fingidas y enmarcado por crestería. Sobre un fondo azul se destaca el escudo franciscano de las “Cinco Llagas” con dos aves como tenantes, junto con la corona de María, rosas Tudor y racimos de uvas u otro fruto autóctono similar tipo “corozo”. Destaca la policromía, el tratamiento formal y el contenido temático cercano a la tradición prehispánica. Otra iconografía que puede destacarse muestra brotes sinuosos de plantas con flores dibujadas a la manera prehispánica, que sugieren la imagen de la “flor calendárica” o *Xóchitl*, que aparece en el *Códice Laud* ⁶⁹, junto a las mencionadas rosas

68 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 86.

69 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 107.

Tudor de tradición occidental. Por otra parte, la citada corona de María tiene como distintivo el símbolo del oro en el México prehispánico, el *teocuitlatl*, o “excremento divino”⁷⁰.

Sobre el zócalo o guardapolvo de los muros laterales de la nave, de intenso color rojizo, se dispone otro friso (Fig. 7), en tonos azules, decorado con cabezas de ángeles, sartas de cuentas y jarrones. Este friso queda enmarcado, por la parte superior e inferior, con largos cordones franciscanos, y está coronado por una crestería longitudinal. Las cuentas o perlas ensartadas que cuelgan de las cabezas de los querubines están perforadas de manera suplementaria en su parte central, lo que podría remitir a la iconografía prehispánica de los *chalchihuites* —características piedras verdes semipreciosas de jadeíta utilizadas por los indígenas—, descritas en el Códice Florentino (1576). Los *chalchihuites* representarían la creencia en una continuidad circular de la vida, donde no hay principio ni fin, y con ese significado eran utilizadas como ofrenda o como parte del ajuar funerario en las tumbas reales⁷¹. De acuerdo a esta hipótesis se trataría de una representación sincrética en la cual los ángeles del friso recogerían la sangre de la pasión de Cristo y la exhibirían, a la manera de la Verónica de la tradición cristiana, mediante los *chalchihuites* mesoamericanos, utilizándolos en lugar del “pañó o velo”⁷².

e). El mural de los *Protomártires de Nagasaki* (s. XVII)

Este mural de tipo narrativo, muy diferente de las pinturas del claustro, relata el apresamiento, traslado (Fig. 8), suplicio y muerte por crucifixión (Fig. 9) de veintiséis cristianos —franciscanos, jesuitas y laicos conversos— en Nagasaki (Japón), en el marco de la persecución religiosa emprendida por el gobierno del *daimio* —soberano feudal— Toyotomi Hideyoshi⁷³ en el año 1597. En este proceso sería ejecutado el fraile franciscano mexicano Felipe de Jesús.

La pintura abarca, de manera perimetral, los muros laterales de la nave de la iglesia con una lectura visual que se inicia a partir del arco triunfal en el “lado de la epístola”. Las escenas se presentan de manera cronológica formando un conjunto unitario, asemejándose a las pinturas típicas de los biombos japoneses; un tipo de pintura ya conocida en México por el tránsito de mercancías desde oriente hacia España.

70 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, pp. 106-107.

71 ACHIM, Miruna, “El aliento de las piedras verdes: historias globales del jade”, UNAM, 2020, <https://www.filosoficas.unam.mx/sitio/itinerante-el-aliento-de-las-piedras-verdes>

72 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 108.

73 LÓPEZ-VERA, Jonathan, *Toyotomi Hideyoshi y los europeos*, Barcelona, Ediciones Universidad de Barcelona, 2020, pp. 259-277, <https://diposit.ub.edu/dspace/bits-tream/2445/189972/1/9788491688525%20%28Creative%20Commons%29.pdf>

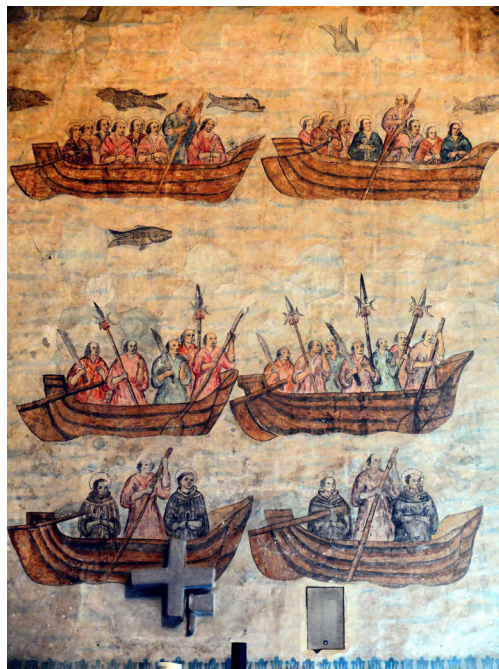


Fig. 8. Traslado de cristianos de Osaka a Nagasaki (Mural de los Protomártires de Japón). H. 1625. Iglesia del exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

Las secuencias del mural muestran una ambientación “asiática”, aunque el resultado final resulta netamente novohispano⁷⁴, conformando un conjunto estilísticamente asimilable a algunos murales del convento franciscano de Huejotzingo (Puebla)⁷⁵.

Aunque no se dispone de documentos sobre su realización se considera que el mural sería llevado a cabo por pintores de Nueva España a partir del conocimiento de los hechos, a principios de siglo XVII o durante el proceso de beatificación de los mártires decretado por el papa Urbano VIII en 1627. Se desconocen las fuentes literarias o iconográficas utilizadas, aunque se propone un libro editado en Barcelona, en 1601, de Fr. Marcelo de Ribadeneira⁷⁶, que habría sido un testigo presencial —indultado por el gobernador de Kioto— de los acontecimientos⁷⁷. En cualquier caso, la realización de este mural en el convento de la Asunción de Cuernavaca estaría relacionado con su carácter de punto de encuentro y reunión de los franciscanos en su tránsi-

74 OTA, María Elena, “Un mural novohispano...”, pp. 692-693.

75 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, pp. 128-129.

76 RIBADENEIRA, Fray Marcelo de, *Historia de las islas del archipiélago filipino y reinos de la Gran China, Tartaria, Conchinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japón*, Madrid, Editorial Católica, 1947.

77 FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales...*, p. 114.



Fig. 9. *Crucifixión de cristianos en Nagasaki (Mural de los Protomártires de Japón)*. H. 1625. Iglesia del exconvento de Nuestra Señora de la Asunción. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

to misionero desde España y México hacia Filipinas y Japón, —y en sentido inverso— a través del puerto de Acapulco⁷⁸.

Respecto a la autoría de los murales existe cierta controversia. Los primeros estudios consideraban que el autor sería un artista oriental, nativo de Japón o de otro país asiático:

“Un lego [de origen japonés] avecindado en el convento de Cuernavaca que habría llegado a la Nueva España en uno de los tornaviajes del galeón de Filipinas, antes de que Japón cerrara las puertas a Occidente en 1647, a quien ayudarían los normales pintores de los murales de los conventos: los artistas indígenas de la Nueva España”⁷⁹.

Esta hipótesis se basaría en un amplio estudio temático que avalaría, en principio, la autoría por parte de un artista oriental⁸⁰.

78 ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca...*, pp. 57-60.

79 ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca...*, p. 70.

80 ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca...*, pp. 67-70.

Estudios posteriores, sin embargo, han cuestionado tal hipótesis apoyando una teoría relativa a una creación de artistas indígenas mexicanos, siguiendo la información recibida sobre los hechos ocurridos en Japón⁸¹. Además, se evidenciaba que el mural no reflejaba en ningún momento el Japón de la época, sino más bien el ambiente de las Filipinas, bien conocido por los franciscanos de Nueva España:

“Siendo el mural de Cuernavaca de líneas simples, nada tiene que ver con los pintores barrocos españoles [...] tampoco es producto de pintores japoneses ya que nada japonés revela el mural, ni las casas de piedra, ni las barcas, ni los remos, ni las carretas, ni las puntas de las lanzas [...] más bien da la impresión de una pintura filipina”⁸².

“No es necesario buscar a los autores del mural de Cuernavaca en Asia o en Europa. No es nada extraño tampoco que este mural abierto de los veintiséis mártires de Nagasaki haya sido pintado en el siglo XVII como una manifestación tardía de la pintura mural novohispana”⁸³.

4. ETAPA POSREVOLUCIONARIA: LOS MURALES DE DIEGO RIVERA Y SALVADOR TARAZONA EN EL PALACIO DE CORTÉS

Entre los años 1930 y 1931 Diego Rivera realizaría en el Palacio de Cortés (actual Museo Regional de los Pueblos de Morelos) el mural emblemático titulado “La historia de Cuernavaca y Morelos desde la conquista española en 1521 hasta la revuelta agraria capitaneada por Zapata en 1911”. También en dicho palacio, en el denominado “Salón del Congreso”, el pintor español Salvador Tarazona Pérez llevaría a cabo un conjunto de pinturas murales con una temática en la que destacan las alegorías sobre los pueblos originarios (1938-1942). Todas estas obras se efectuaron en la época posrevolucionaria caracterizada por un marcado nacionalismo e indigenismo en el arte.

4. 1. El Palacio de Cortés

El palacio-castillo de Hernán Cortés, probablemente el edificio colonial de carácter civil más antiguo de Nueva España, fue construido en el siglo XVI sobre el *Tlatocayancalli* —el centro de recaudación de tributos *tlahuica* (1325-1521)— de *Cuauhnáhuac* (Cuernavaca), incendiado y destruido por los conquistadores. Desde el inicio de la “encomienda” se constituyó como residencia para Cortés y posteriormente, a partir de 1535, también para su esposa Juana Zúñiga y su hijo Martín.

81 OTA, María Elena, “Un mural novohispano...”, pp. 691-693.

82 FUKUSAKU, Mitsuda, *Acerca de México*, Tokio, Kadokawa Shoten, 1967, p. 16.

83 OTA, María Elena, “Un mural novohispano...”, p. 694.

El desarrollo constructivo y transformaciones del edificio a lo largo de cerca de cinco siglos, resulta complejo⁸⁴ por sus múltiples utilizaciones: sede del marquesado del Valle de Oaxaca, hasta su abandono en 1629; “Cárcel Real” (1747-1821), Palacio de la República (1821-1870), residencia de Maximiliano de Habsburgo (1864-1866), Palacio de Gobierno del Estado de Morelos (1873-1916 y 1928-1967). Finalmente pasaría a convertirse en museo de antropología y arqueología, el “Museo Cuauhnáhuac” (1974), actualmente “Museo Regional de los Pueblos de Morelos”.

Este palacio ubicado en el centro histórico de Cuernavaca es de estilo renacentista con aportes hispanomusulmanes, destacando del resto de las edificaciones por su majestuosa volumetría remarcada por un torreón y almenas. Consta de una planta baja y un piso superior. La fachada principal, realizada en mampostería, está orientada al oeste, presentando en ambos niveles galerías con cuatro arcos de medio punto frontales con ornamentación plateresca —en el piso superior— y vistas a los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl.

La fachada oriental se abre en los dos pisos con sendas galerías de ocho arcos escarzanos divididos en dos grupos de cuatro; la superior ofrece vistas en dirección a la ciudad de *Tepotzotlán*. Es precisamente en esta última galería donde se encuentran las pinturas murales de Diego Rivera.

4. 2. Arte nacionalista e indigenismo en la época posrevolucionaria (1917-1940)

Desde la época del porfiriato (dictadura del general Porfirio Díaz, 1876-1911), con anterioridad a la Revolución (1910-1921), la valoración de “lo indígena” fue uno de los elementos principales del discurso sobre la identidad nacional mexicana, lo que marcaba un hito distintivo con las demás naciones. Se pondría así, un enaltecimiento de la antigüedad histórica, anterior a la Conquista, que ennoblecía al “indígena del pasado” convirtiendo su figura, por ejemplo, en uno de los temas habituales del arte académico. Sin embargo, paradójicamente, el “indígena contemporáneo” se encontraba marginado del proyecto nacional de progreso. Esta situación continuaría en el periodo revolucionario cuando los grupos sociales indígenas y su cultura solo eran valorados en función de su participación en la lucha armada al servicio de los intereses de los distintos gobiernos.

Ya en época posrevolucionaria —la “nueva era” de renovación política, social y cultural de la nación— se retomó la valoración de la antigüedad

84 SILLER, Juan Antonio, “El Museo Regional Cuauhnáhuac en el Palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca”, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, <https://lugares.inah.gob.mx/es/node/5053>

prehispánica centrada en “lo indígena” como núcleo fundacional de la cultura nacional. En este contexto, eminentemente nacionalista, se integraron los héroes revolucionarios y los de la independencia con los del pasado prehispánico, como modelos o arquetipos para las artes plásticas y especialmente para un arte mural destinado a propagar una aspiración de homogeneidad cultural nacional —paralela a un pretendido mestizaje racial— esencia de la mexicanidad⁸⁵. El muralismo se constituyó así, con Diego Rivera a la cabeza, como eje central de ese arte revolucionario, incluyendo en sus realizaciones múltiples temas del repertorio mitológico prehispánico, del arte y cultura indígenas y de la historia de la Conquista.

4. 3. *La pintura mural de Diego Rivera: “Historia de Cuernavaca y Morelos desde la conquista española en 1521 hasta la revuelta agraria capitaneada por Zapata en 1911” (Palacio de Cortés, 1930-1931)*

Este conjunto mural realizado por Diego Rivera trata diversos aspectos de la historia de la conquista de *Tenochtitlán* y *Cuauhnáhuac* contrastando peyorativamente las figuras de los conquistadores españoles frente a los héroes de la independencia, José María Morelos y de la Revolución, Emiliano Zapata, en un marco idiosincrático nacionalista e indigenista. Para desarrollar este tema, como se verá, el artista asumiría la conquista española y la colonización en sus aspectos más negativos, propios de la leyenda negra⁸⁶.

Rivera pintó estos frescos con el patrocinio del embajador estadounidense en México, Dwight W. Morrow (1927-1930), con la finalidad de ser donados al pueblo mexicano como gesto de amistad —utilizando la diplomacia cultural para favorecer sus negociaciones políticas y económicas— en un momento diplomático en el que el gobierno de Estados Unidos pasaba de una habitual política de agresión a otra de “buena voluntad”⁸⁷. D.W. Morrow pondría como condición a Rivera —por su afamada condición de activista social— el no herir sensibilidades políticas; no obstante, el artista elegiría dicho tema histórico⁸⁸ visto bajo el prisma de su ideología marxista y de un nacionalismo radical, tratando de demostrar la tesis de que el atraso del México del momento derivaba del “sistema imperial de la España cató-

85 INSTITUTO DE LA MEXICANIDAD, “Definiciones de la mexicanidad”, 9 de septiembre de 2018, <https://mexicanidad.org/definiciones-de-la-mexicanidad/>

86 LÓPEZ GONZÁLEZ, Valentín, *El Palacio de Cortés en Cuernavaca*, Cuernavaca, Universidad de Morelos, 1958, pp. 37-45.

87 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 72.

88 En ese momento Diego Rivera trabajaba en la realización de los murales titulados “Historia de México” en el Palacio Nacional (en el Zócalo de la Ciudad de México), justamente en la parte del muro central relativa a la Conquista española.

lica y oscurantista”, dejando al margen la narración de cada acontecimiento concreto en todos sus aspectos⁸⁹. Este ciclo mural daría lugar a la indignación de muchos residentes españoles en México que desembocaría en un conflicto diplomático⁹⁰.

Para llevar a cabo su discurso visual, Diego Rivera elegiría personajes, momentos históricos e iconografías⁹¹ con un alto poder simbólico a partir de fuentes históricas de la época temprana de la Conquista, como la “Historia General de las Cosas de Nueva España” (Bernal Díaz del Castillo), el Códice Florentino (Bernardino de Sahagún), el Lienzo de Tlaxcala⁹² y el Códice Mendocino. Estas fuentes serían interpretadas por Rivera de manera hipercrítica, de acuerdo con la historiografía anglosajona⁹³ de la conquista y la colonia española difundida en México desde el siglo XIX, que propagaba un discurso indigenista hispanóphobo, de tono populista, característico del nacionalismo mexicano a partir de mediados de la década de 1920⁹⁴.

El mural está realizado, como se ha indicado, en la galería oriental del primer piso del palacio. El discurso visual, dividido en ocho partes, siguiendo una narración histórica cronológica, se inicia en su muro norte, sigue por el oeste y finaliza en la pared sur. Queda interrumpido en algunas zonas por arcos ciegos y puertas. Se alternan escenas pictóricas policromadas de gran tamaño y otras en grisalla, más pequeñas, a modo de predela en todo el perímetro. Además, se incluyen pinturas en un arco escarzano que divide transversalmente la galería⁹⁵.

La narración mural gira principalmente en torno a la conquista militar española del señorío de *Cuauhnáhuac* y la implantación del régimen colonial, con el contrapunto de pinturas de personajes heroicos —Morelos y Zapata— e imágenes simbólicas de la Revolución.

89 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 75.

90 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, pp. 85-92.

91 CATLIN, Stanton L., “Some sources and uses of Precolumbian Art in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera”, *Actas del XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, México D. F., INAH, 1964, pp. 4369-4449.

92 GOBIERNO DE MÉXICO (SECRETARÍA DE CULTURA), “El Lienzo de Tlaxcala; los tlaxcaltecas y su labor en la conquista”, 2019, <https://www.gob.mx/cultura/articulos/el-lienzo-de-tlaxcala-los-tlaxcaltecas-y-su-labor-en-la-conquista?idiom=es>

93 Como la obra de Prescott; PRESCOTT, William H., *History of the conquest of México*, New York, Harper and brothers, 1847, 3 vols. PRESCOTT, Guillermo H., *Historia de la conquista de México*, Madrid, Editorial Mercurio, 1928.

94 AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 76.

95 MUSEO REGIONAL DE LOS PUEBLOS DE MORELOS, PALACIO DE CORTÉS (INAH), “Terraza Galería del Mural de Diego Rivera ‘Historia de Morelos, Conquista y Revolución’”, <https://lugares.inah.gob.mx/es/node/4249>



Fig. 10. *Sacrificios humanos prehispánicos* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

4. 3. 1. Panel de “La conquista”

Las pinturas del muro norte de la citada galería se reparten a ambos lados de un arco ciego y por encima del mismo. Así mismo se presentan dos escenas en grisalla a modo de predelas como se ha indicado. En estos episodios Diego Rivera reivindica, con un sentido épico, al mundo indígena y sus guerreros, a los que muestra con sus espléndidos atuendos de guerra recreados a partir de su investigación iconográfica en los códices ya mencionados. Además, se trataría de un homenaje a los mexicas caídos en la defensa de su territorio y cultura.

Se inicia en la parte superior del muro con una pintura de la vida indígena antes de la llegada de los españoles, incidiendo en escenas ceremoniales y de sacrificios humanos (Fig. 10). De derecha a izquierda se muestra la batalla de indígenas y españoles en la cuenca del valle de México, previa a la caída de *Tenochtitlan* en 1521: se presenta el combate entre conquistadores y aborígenes, resaltando la notable diferencia de armamentos: los nativos pelean con flechas, palos y lanzas, mientras los españoles usan armaduras de hierro, arcabuces y bombardas.

Sigue la imagen de los tlaxcaltecas —aliados de los españoles— con atuendo de batalla en combate cuerpo a cuerpo con los aztecas; en la zona superior izquierda un “guerrero Águila” mexica, levanta un *macuáhuite* —garrote con hojas de obsidiana— amenazante, y en la zona inferior, un “guerrero Tigre” ataca con una daga a un soldado español protegido con armadura (Fig. 11).



Fig. 11. *La Conquista*, fragmento (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

4. 3. 2. Panel de “La conquista” (continuación), “La toma de Cuernavaca” y “Cortés y los encomenderos”

La primera pintura en el muro oeste, relativa también a la “conquista”, trataría de expresar las diferencias culturales y nuevamente la desigualdad de fuerzas entre indígenas y conquistadores, mediante una escena en la que otro “guerrero Águila” lucha contra un soldado español con armadura y espada montado en un caballo blanco (Fig. 12). El fresco siguiente corresponde a un suceso histórico de la conquista de *Cuauhnáhuac*/ Cuernavaca: el “cruce de la barranca de Amanalco” (12 de abril de 1521); una acción épica y llena de penalidades, entre bosques y barrancos, de los conquistadores españoles y sus aliados tlaxcaltecas para tomar la ciudad. Diego Rivera muestra aquí el momento en el que los invasores arrastran un enorme árbol talado para utilizarlo como pasarela sobre dicha barranca para poder cruzarla, lo que daría paso a la conquista de la ciudad⁹⁶ (Fig. 13).

A continuación, viene otra narración pictórica que recrea la toma de Cuernavaca, incidiendo, en este caso, sobre una temática propia de la leyenda negra: los conquistadores españoles arrasan la ciudad y masacran a los nativos; mientras, Cortés supervisa el saqueo y se incauta el botín para las arcas reales (Fig. 14); además, muestra cómo uno de sus oficiales marca con un hierro candente a una indígena arrodillada con las manos atadas a la espalda.

El discurso mural sobre la conquista queda interrumpido aquí por el pilar de un arco escarzano que presenta una pintura en trampantojo, a tamaño

96 BOILS, Guillermo, “Los puentes del diablo y la arquitectura novohispana”, *Academia XXII*, 15 (2017), pp. 166-169, <https://revistas.unam.mx/index.php/aca/article/view/60406>



Fig. 12, arriba. *La Conquista, fragmento* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México)

Fig. 13, abajo. *Cruce de la barranca de Amanalco* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México).

Fotos del autor

casi natural, del libertador José María Morelos en actitud desafiante, portando una espada en la mano derecha y un rollo de pergamino en la izquierda con la Constitución de Apatzingán o “Decreto Constitucional para la libertad de la América Mexicana” (1814).



Fig. 14. *La toma de Cuernavaca* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

Siguen, en el muro, una serie de escenas sobre la Conquista que explicarían cómo se llevó a cabo la implantación del sistema institucional —las encomiendas⁹⁷— para el ejercicio del gobierno, la explotación económica del territorio y el dominio cultural e ideológico. Se inicia con el panel titulado “Cortés y los encomenderos”: Hernán Cortés toma posesión del marquesado del Valle de Oaxaca en una ceremonia presidida por un religioso que sostiene una enorme cruz sobre la que el conquistador apoya su espada, simbolizando la alianza entre el poder imperial español y la Iglesia.

4. 3. 3. Paneles titulados “Construyendo el Palacio de Cortés” y el “Ingenio azucarero”

Continúa el relato con una pintura en relación a la construcción del Palacio de Cortés que Rivera asocia, pictóricamente, a la creación del “andamiaje

97 GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo y ORTIZ, Edith, “Las encomiendas de Cortés y los pueblos primigenios del Marquesado del Valle”, *Historia Mexicana*, 2 (2022), pp. 495-538, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/4502/4864>

institucional” necesario para desarrollar la “encomienda” y el régimen colonial: Cortés supervisa una obra en la que los indígenas labran piezas de cantería y las suben a través del armazón de un edificio en construcción. Al pie de esta escena, una mujer nativa y una niña, arrodilladas, ofrecen a uno de los lugartenientes de Cortés los productos de su trabajo —un cesto con peces y otros con frutas—; mientras tanto, va llegando un abigarrado grupo de nativos con más tributos en especie para los conquistadores.

En la pintura siguiente, el “Ingenio azucarero”, el artista presenta los sistemas de producción y las condiciones de trabajo del campesinado indígena en una plantación de caña de azúcar en Morelos; aquí, Rivera viene a interrelacionar ambos conceptos con una visión marxista, para condenar la explotación de los trabajadores bajo la crueldad del látigo del capataz y la indiferencia del hacendado, que descansa plácidamente en una hamaca⁹⁸.

4. 3. 4. Panel sobre “La nueva religión y los frailes”

Rivera presenta escenas con las que realiza una crítica satírica, pero radical, del papel de la Iglesia colonial y de la religión en general como instrumento de explotación económica y control ideológico. Para ello dibuja imágenes de diversas actividades de los frailes misioneros en la primera etapa de la Conquista: catequesis, predicaciones, bautismos colectivos, cobro de diezmos a los nativos y construcción de conventos.

Comienza la narración con la representación de una cuadrilla de nativos que tallan sillares y suben a través de los andamios de una obra —posiblemente el convento de *Tepoztlán*—, bajo las órdenes de un fraile franciscano (Fig. 15); en el siguiente registro aparece un bautismo colectivo donde se muestra a los nativos conversos en actitud sumisa con los ojos bajos y expresión hierática.

A los costados de esta escena, Rivera expresa las dos caras de la evangelización: por un lado, la labor positiva de algunos frailes, como fray Toribio de Benavente —“Motolinia”—, al que escuchan con reverencia un grupo de nativos; por otro, ya en el muro sur de la galería, se muestra como un fraile dominico y otro franciscano reciben el diezmo de los nativos: oro, plata y alimentos (Fig. 16).

Un último fresco de esta serie, de pequeñas dimensiones, sobre el arco ciego del muro sur, cierra el ciclo pictórico sobre Nueva España: presenta la ejecución, presidida por unos inquisidores, de tres mujeres indígenas que son quemadas en la hoguera⁹⁹.

⁹⁸ AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 82.

⁹⁹ Esta escena no se correspondería con los hechos históricos porque los indígenas no esta-



Fig. 15. *La nueva religión y los frailes I* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor



Fig. 16. *La nueva religión y los frailes II* (Mural *Historia de Cuernavaca y Morelos*). Diego Rivera. 1930-1931. Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

4. 3. 5. Panel titulado “Emiliano Zapata, caudillo agrario morelense”

Con un importante salto cronológico y temático, Rivera dedica la última pintura del muro sur, en su extremo izquierdo, al líder revolucionario Emiliano Zapata durante la insurrección armada de 1910. El artista le representa de pie, vestido con un atuendo blanco, típico de los campesinos indígenas y mestizos, con actitud y expresión de triunfo, mientras sujeta con su mano izquierda las bridas de un caballo blanco y con la derecha una hoz. A sus pies, aparece una figura yacente, posiblemente de un hacendado muerto, cuya espada —su instrumento de sometimiento—, ya inútil, es pisada por Zapata.

ban sujetos a la Inquisición. AZUELA, Alicia, “Un muro entre dos imperios...”, p. 84.

4. 3. 6. *Ciclo pictórico del zócalo de la galería*

A lo largo de todo el zócalo de la galería, siguiendo la dirección norte/oeste/sur, Diego Rivera realiza un discurso pictórico temáticamente paralelo al de los muros. Está realizado con la técnica pictórica de la grisalla en escenas enmarcadas al modo de predelas de retablo. Las escenas, siguiendo el orden mencionado, son las siguientes:

- Cortés desembarcando en *Chalchihueyecan* (Veracruz) en 1519.
- *Malintzin* (la “Malinche”) como interprete entre Cortés y los emisarios del emperador *Moctezuma*, en 1519.
- Alianza de Cortés y *Xicotencatl* “el Viejo”, jefe de los tlaxcaltecas.
- Cortés y los tlaxcaltecas sitiando *Tenochtitlan* desde el lago con bergantines, antes de la segunda toma de la ciudad.
- Tormento de *Cuauhtémoc* (último emperador azteca) y de *Tetlepanquetzal* (gobernante de *Tlacopan*), en Coyoacán.
- Muerte de *Cuauhtémoc* vestido de “guerrero Águila”, ahorcado en un árbol y colgado de los pies, por orden de Cortés, en 1525.
- Destrucción de la cultura (templos y esculturas de deidades) de los pueblos originarios.
- Trabajos forzados de los indígenas en las minas de plata.
- Fray Bartolomé de las Casas, protector de mujeres y niños frente a los encomenderos.
- Fray Vasco de Quiroga y la introducción del telar.
- *Acualmetzti* (bautizado como Ignacio Alarcón de Roquetilla) incorporado a la insurrección de los chichimecas contra los españoles, en la llamada Guerra del Mixtón (1540-1551) y su muerte en batalla en 1542.

4. 4. *Las pinturas murales de Salvador Tarazona Pérez en el Salón del Congreso (Palacio de Cortés, 1938-1942)*

La Sala del Congreso del Estado de Morelos, situada en la planta alta del Palacio de Cortés, fue decorada durante el porfiriato, el régimen callista (de Plutarco Elías Calles) y en el periodo cardenalista (de Lázaro Cárdenas) con ciclos pictóricos —tres ciclos sobrepuestos— de considerable valor artístico y documental en relación a los paradigmas identitarios regionales y nacionales de cada época¹⁰⁰.

En 1938, bajo el mandato del gobernador Elpidio Perdomo, se encargó al pintor español Salvador Tarazona la que sería la última renovación de las pinturas de la Sala del Congreso, con la finalidad de reflejar aspectos sobre-

100 CAMBIERI, Federico y AYALA, Denise, “La Sala del Congreso del Palacio de Cortés. La pintura mural como documento de los programas gubernamentales del Estado de Morelos (1897-1938)”, *El Tlacuache (Centro INAH, Morelos)*, 1094 (2023), pp. 2-26.

salientes de la cultura prehispánica en el territorio de Morelos¹⁰¹. Este ciclo mural, finalizado hacia 1942, fue ocultado en un momento indeterminado, entre 1958 y 1970, y rescatado posteriormente de manera parcial tras la restauración del edificio llevada a cabo tras el sismo de 2017.

Salvador Tarazona llevaría a cabo una amplia decoración mural de tipo escenográfico de bóvedas y paredes. La cabecera de la sala estaba presidida con un gran retrato de José María Morelos rodeado de una iconografía de tipo prehispánico —serpientes— a lo que se unirían, colateralmente, epígrafes con fechas históricas, nombres de personajes y hechos de la Revolución. La mesa del *presídium* y la sillería estaban ornamentadas con motivos indígenas basados en códices mexicanos y en temas históricos; y el zócalo en torno al estrado mostraría una estilización de la serpiente emplumada del friso de la pirámide de *Xochicalco*¹⁰². Todo ello está desaparecido actualmente.

En la zona destinada a los diputados y público destacarían grandes pinturas murales, que se describen a continuación:

- Paramento oeste: se representa una festividad religiosa prehispánica en la pirámide de *Tepozteco*, lugar de peregrinación de diversos pueblos mesoamericanos. En la zona inferior, el proceso de construcción de los basamentos piramidales de *Chimalacatlán*, y separado por una puerta, otra pintura que muestra la fabricación artesanal de imágenes de deidades.
- Paramento este: muestra ceremonias rituales en honor a *Huitzilopochtli*. Debajo, dos escenas separadas que resaltan al dios *Quetzalcóatl*; en la primera, se plasma la ofrenda a *Ometochtli* en Tepoztlán, donde tenía su templo adoratorio, y en la segunda se representa al señor de *Jiutepec*, ataviado con oro y piedras preciosas, que se presenta ante el señor de *Cuauhnáhuac* para solicitar el casamiento con su hija.
- Bóvedas 1 y 2: Estas bóvedas, situadas entre arcos, están pintadas en trampantojo, simulando cuatro gajos, con diversas pinturas: la adoración de los tlahuicas al sol; la manufactura de mosaicos de pluma y piedras preciosas; un casamiento tlahuica; el proceso de fabricación del papel amate; la elaboración de la cerámica; la recolección del algodón; la realización de tejidos; y la recaudación de tributos de los tlahuicas para el imperio de Moctezuma (Fig. 17).
- Bóveda 3 (central): Al centro de esta bóveda el artista pintó el árbol truncado de *Tamoanchan*, o paraíso sagrado¹⁰³ (Fig. 18), sobre un fondo rojo. Rodeando este árbol místico se representan cuatro escenas en espacios trapezoidales con mitos y costumbres de la época prehispánica explicados con textos que indican tanto la temática como las fuentes utilizadas: “México a través de los siglos”, “Relatos de Sahagún” y “Mitos de México”. Las escenas mencionadas son:

101 LÓPEZ GONZÁLEZ, Valentín, *El Palacio de Cortés en Cuernavaca...*, pp. 47-50.

102 LÓPEZ GONZÁLEZ, Valentín, *El Palacio de Cortés en Cuernavaca...*, p. 47.

103 LEÓN-PORTILLA, Miguel, “En el mito y en la historia. De Tamoanchan a las siete ciudades”, *Arqueología mexicana*, 67 (2004), pp. 24-31.



Fig. 17, arriba. *Vida cotidiana tlahuica*. Salvador Tarazona Pérez. 1938-1942. Salón del Salón del Congreso, Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

- Ceremonia del “Fuego nuevo”: representación de una secuencia del ceremonial del sacrificio humano —*Tlacaxipehualixtle*— en la fiesta del Fuego nuevo.
- Fiesta de *Tlaxochimaco* —novenio mes del calendario azteca— en homenaje al dios *Huitzilopochtli*.
- Fiesta de las batallas ganadas por *Moctezuma Ilhuicamina*. Sacrificio (humano) o *Tlacaxipehualixtle*.
- “Fiesta en honor del dios” ... (está desaparecida el resto de la leyenda pintada por Tarazona)
- Bóveda 4: Las pinturas de esta bóveda, conservadas parcialmente en la actualidad, están sobrepuestas a pinturas anteriores de Eduardo Solares (1934)¹⁰⁴. Simulan bajorrelieves en monocromo verde y están inspiradas en códices prehispánicos de la región. Esta bóveda se diferencia de las anteriores por ser menos narrativa y presentar más elementos geométricos. Además, Tarazona pintó un retrato de José María Morelos dentro de un marco oval, del que solo queda la parte superior.

¹⁰⁴ De este artista solo se preserva una pequeña pintura mural —alegórica de los ideales de la Revolución mexicana— que presenta unas figuras femeninas desdibujadas entre ropajes que flotan en un cielo azul.



Fig. 18. *Tamoanchan, o paraíso sagrado*. Salvador Tarazona Pérez. 1938-1942. Salón del Salón del Congreso, Palacio de Cortés. Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

5. MURALES DE COMPONENTE INDIGENISTA EN ÉPOCA CONTEMPORÁNEA (1940-1965)

Desde principios de la década de 1930, Cuernavaca y su entorno se constituyeron gracias a su climatología benigna y hermosos paisajes como un lugar predilecto de descanso para conocidos políticos mexicanos y personajes extranjeros del mundo de la cultura. Del mismo modo, llegarían también otros visitantes con alto poder adquisitivo que promovieron un importante desarrollo económico de la región. Esto llevó consigo una promoción de las artes¹⁰⁵ en las que, en contraposición, se manifestaba una realidad social radicalmente diferente, donde el indígena permanecía marginado¹⁰⁶.

105 SISNIEGA, Vera Carolina, *El renacimiento de Cuernavaca: historia de la ciudad de 1930 a 1934* (Tesis de Licenciatura), México D. F., Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2014, pp. 28-42, <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000716805/3/0716805.pdf>

106 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México...*, p. 229.

Pero a pesar de esta decadencia de los pueblos indígenas, obligados a cumplir leyes que desdeñaban por no comprenderlas e imposibilitados para desarrollar sus propias creaciones, mientras iba desapareciendo todo lo que les era propio, “lo indígena” perviviría con sus rasgos específicos en sus instituciones primitivas, costumbres, destrezas y en una religiosidad propia revestida con el ropaje del catolicismo¹⁰⁷. Todo ello se mostrará en la pintura mural de la época.

5. 1. *Los murales del Casino de la Selva (1944-1965)*

Este complejo hotelero y lúdico propiedad, desde 1934, del empresario de origen español Manuel Suárez y Suárez ostentó hasta su demolición, en 2001, una decoración mural de importante valor patrimonial, de la que se conserva solo una parte significativa.

Inicialmente, Manuel Suárez encargaría al artista español refugiado en México, Josep Renau, la decoración mural de la techumbre de la “cantina” del hotel, en el año 1944; un trabajo que realizó en colaboración con su esposa, la pintora Manuela Ballester. Entre ambos desarrollaron cincuenta y tres viñetas en una alegoría múltiple realizada en diversas series¹⁰⁸: una estaría dedicada a los doce signos del zodiaco; otra presentaría veinte pictogramas correspondientes a los días del calendario ritual *nahua* o *Tonalpohualli*¹⁰⁹ y a diversos motivos propios de la mitología azteca¹¹⁰; finalizaría con una serie dedicada a los planetas del sistema solar y otra sobre los volcanes mexicanos. Estas pinturas murales fueron destruidas durante la mencionada demolición del edificio.

A finales de 1945, Renau y Manuela Ballester comenzaron el proyecto pictórico más relevante encomendado por Suárez: la decoración mural de la antigua “Sala de juegos”, en ese momento denominada “Salón de fiestas”¹¹¹. Se trataba de un encargo muy ambicioso pues se tenía que decorar pictóricamente los cuatro muros de la sala —uno dedicado a la historia de España y los otros tres a la de México en la época prehispánica, de la conquista y con-

107 VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México...*, p. 233.

108 GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva*, México D. F., Manuel Quesada Brandi editor, 1975, p. 37.

109 GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva...*, pp. 141-158.

110 “Los cuatro soles aztecas” y “monstruos vivientes que habitan en el fondo de los mares”. PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca, México”, *Letras Históricas*, 24 (2021), p. 124.

111 Renau realizaba los diseños y Manuela Ballester los plasmaba pictóricamente en los muros.

temporánea¹¹²—, equivalentes a trescientos cuarenta y tres metros cuadrados en un espacio rectangular. Los dos muros longitudinales albergarían, de manera paralela y confrontada, imágenes de la historia de España y de México prehispánico, hasta la Conquista, ligando así las dos historias con un sentido espacial y plástico. Con este planteamiento, el muro norte desarrollaría la historia de España desde la prehistoria y primeras culturas —íberos, fenicios y romanos— hasta la llegada de Colón a América, poniendo de manifiesto a través de hechos y personajes, la formación de la cultura hispánica; por su parte, el muro opuesto debería expresar “el sentido cósmico-mitológico de las civilizaciones mexicanas, describiendo particularmente la historia y cosmografía aztecas, para así ofrecer el contraste con la senda misticorracional [sic] de la civilización clásica española”¹¹³.

Renau y Manuela Ballester solo llegarían a realizar las pinturas del primer muro —el mural denominado “España hacia América” / “El nacimiento de la cultura hispánica”— ya que por desavenencias con el promotor se rescindiría su contrato en 1953¹¹⁴. Para continuar la decoración mural, tanto de las tres paredes restantes como de la bóveda de cañón corrido de la sala, Suárez contrataría en 1959 al artista mexicano José Reyes Meza, cuyo trabajo diferiría notablemente en estilo, técnica y composición con el de Renau/Ballester.

Reyes Meza llevaría a cabo una amplia serie de pinturas murales, hasta el año 1965, dividida en dos series, denominadas genéricamente: el mural de la “Cultura indígena” y el mural titulado “De la conquista al México moderno”.

Todo este patrimonio sería puesto en peligro en el año 2001, tras múltiples vicisitudes por la propiedad del edificio y terrenos. El complejo hotelero y todo su predio fue comprado por el grupo norteamericano COSTCO en asociación con la cadena de supermercados “Comercial Mexicana” para realizar un centro comercial con dos hipermercados. Estas empresas decidieron derribar todo el complejo, cuestión que llevaron a cabo a pesar de un importante movimiento ciudadano en pro de la conservación de dicho patrimonio¹¹⁵.

Para intentar solventar la situación de cara a la opinión pública, las empresas en cuestión presentaron un proyecto museístico para salvaguardar

112 PALENCIA, Ceferino, “Los murales de José Renau en Cuernavaca”, *México en la Cultura* (México D. F.), 10 de julio de 1949, p. 4.

113 PALENCIA, Ceferino, “Los murales de José Renau...”, p. 4.

114 PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, “El proyecto muralístico de José Renau...”, pp. 139-144.

115 GLEASON, Pablo, “El Casino de la Selva: la defensa del patrimonio”, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=7GTcB7PCWR8>

algunos de los murales. Se construyó un pequeño museo, el “Museo de los Muros”, dentro del recinto de la zona comercial, al que se trasladaron fragmentos de los murales extraídos de la “Sala de fiestas”; además se incorporaría la colección “Gelman”, de arte mexicano¹¹⁶. Esta iniciativa funcionó hasta 2008, cuando se retiró dicha colección por problemas legales. En ese contexto, COSTCO vendió el museo a otra institución museística denominada “Papalote Museo del Niño”, que creó allí un centro cultural para desarrollar actividades educativas y recreativas infantiles.

En la actualidad, solo se conserva el mural “España hacia América” de Renau/Ballester (1945-1953) y los de José Reyes Meza ya mencionados, “Cultura indígena” y “De la Conquista al México moderno” (1959-1965), que conviven de manera muy artificiosa en el mencionado “Museo Papalote” quedando, además, ocultos en gran parte con los múltiples decorados y atrezos dedicados a juegos y actividades para los niños visitantes.

5. 1. 1. *“España hacia América” / “El nacimiento de la cultura hispánica”*
(Josep Renau/Manuela Ballester, 1945-1953)

Este mural es un relato particular de los autores en relación a las raíces y desarrollo histórico de la cultura española, quedando al margen de la corriente indigenista mexicana del momento; no obstante, en la parte final del mural, se observaría un atisbo de esa corriente indigenista cuando aparecen las naves de Cortés incendiándose entre las olas y justo debajo, la flora y fauna marina del golfo de México con un esqueleto que representaría la antigüedad del indígena en ese continente¹¹⁷. Además, se muestran pelícanos y grandes raíces de plantas que evocan una selva verde, símbolo de la fecundidad y feracidad del nuevo continente descubierto. Arriba se ve un sol que se desdobra en tres discos que inundan con sus rayos las costas del Nuevo mundo, con una explosión de vegetación, destacando las imágenes de cuatro mujeres indígenas rodeadas de variadas representaciones de la flora americana con sus frutos al alcance de la mano (Fig. 19).

5. 1. 2. *“La Cultura indígena”* (José Reyes Meza, 1959-1965)

Este mural realizado también originariamente en el Salón de fiestas del Casino de la Selva —actualmente en el Museo del Papalote— plasma imágenes de la cultura indígena en el Valle de Cuernavaca, de acuerdo a una concepción e interpretación propias de su autor. Queda confrontado con el mural

116 Colección particular de arte del magnate del cine Jacques Gelman y su esposa Natasha, actualmente en fase de dispersión.

117 GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva...*, p. 91.



Fig. 19. *El nuevo mundo (España hacia América, fragmento)*. Josep Renau/Manuela Ballester. 1945-1953. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

“España hacia América”, de Renau/Ballester, tanto físicamente —justamente en el muro opuesto— como ideológicamente, al valorar de manera igualitaria la conformación de la cultura indígena y la española; sigue, además, el mismo sentido direccional en su narración, simbolizando así de manera figurativa y cromática un paralelismo —anacrónico— de ambos procesos culturales hasta su encuentro con un choque violento y una fusión en lo que se constituirá como la cultura mexicana moderna.

El mural se inicia —primera sección— con un panel que describe simbólicamente el mito teotihuacano de los “Cuatro soles”¹¹⁸, según el cual sucesivos cataclismos dieron lugar a la creación del mundo y del hombre actual (Fig. 20). La pintura muestra una total “oscuridad” —un fondo negro— de donde surge, en primer plano, la figura de un jaguar con las fauces abiertas y en disposición de lucha, que simboliza una de las edades o “soles” —“el sol de jaguar o de tierra” — en las que la humanidad sucumbe ante la hecatombe; por encima, las figuras de dos gigantes/hombres, uno de ellos transfigurado como el dios *Tláloc* —antifaz, dientes, barbas y orejeras— y otro como *Chalchiuhtlicue* —la diosa del agua, ríos, lagos y mares— que alza el brazo izquierdo con el símbolo del agua mientras brota un manantial de su mano derecha. Entre los gigantes y el jaguar se encuentra una serpiente —el dios *Quetzalcóatl*— que, en uno de sus intentos de crear la humanidad, mató a *Tláloc* y lo sustituyó por su mujer *Chalchiuhtlicue*. Abajo, dentro de un se-

118 El mito se configuraría en la cultura teotihuacana (100 a.e.c.-600 e.c.) que consideraban la “Edad del Quinto sol”

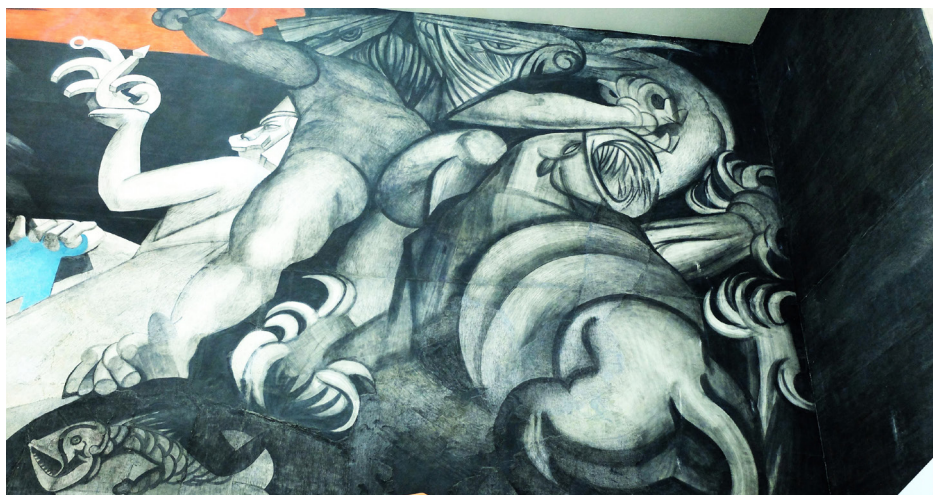


Fig. 20, arriba. *El mito de los cuatro soles (La cultura indígena)*. José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor



Fig. 21, izq. *El Tamoanchan (La cultura indígena)*. José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

micírculo oscuro, aparece un pez y un hueso fosilizado de gigante, símbolos que tipifican dos de las cuatro edades/soles en la que los dioses ensayaron la creación del mundo y del género humano. Esta sección del mural conecta con la segunda, en la que se representa ya el mundo real de los valles de *Anáhuac* — valle de México — y *Cuauhnáhuac* y sus primeros pobladores, conjugándose con elementos mitológicos.

La segunda sección muestra unos rayos solares rojos — procedentes del panel anterior — que iluminan al “hombre nuevo” ubicado en un paraíso terrenal: el *Tamoanchan* de la mitología nahua. Junto a él, aparecen las figuras de un pájaro y un simio, como símbolos de la fuerza vital del paraíso, a su vez símbolos correspondientes a dos de los soles/edades ya desaparecidas en las que los humanos se convirtieron en aves y monos para salvarse de la des-

trucción. El *Tamoanchan* es representado por Reyes Meza con características tropicales —vegetación exuberante— para poder situarlo concretamente en el Valle de Cuernavaca —aportando para ello una imagen del cerro de *Tepozteco*— y hacer coincidir al “hombre nuevo” con sus habitantes, los *tlahuicas*. El artista presenta a un hombre robusto cubierto solo con una prenda de cadera o *máxtlatl*, que porta una cerbatana apuntando al pájaro antes mencionado¹¹⁹ (Fig. 21); a sus pies, aparece una mujer desnuda sentada, con los pies en el agua, portando un niño en sus brazos, que alza con su mano derecha una manzana (fragmento desaparecido). Bajo esta escena, aparece otra zona con densa vegetación donde se esconde la diosa del maíz —también de la subsistencia y de la fertilidad—, la diosa *Chicomecóatl* o *Xilonen*.

En el cuadrante superior izquierdo de esta sección se muestra el mencionado cerro *Tepozteco*¹²⁰, en cuya cúspide se sitúa un templo-fortaleza asociado al dios *Tepoztecatl*, el dios de la fermentación y de la embriaguez, lo que el artista asocia con imágenes de plantaciones de maguey y elaboración del pulque: un indígena extrae de esa planta, a través de un tubo, el aguamiel cuya fermentación producirá dicha bebida alcohólica. La figura del dios aparece también entre la vegetación, precisamente en la parte inferior de esa escena.

La tercera sección del mural aporta una descripción de la cultura tlahuica en el Valle de Cuernavaca asociada plásticamente —registro superior— con las imágenes de la Sierra Nevada y los volcanes *Popocatepetl* y el *Iztaccíhuatl*. En la parte derecha, aparecen chozas circulares y ovoides con techos de cañas, entre huertos tropicales, en una escena dedicada específicamente al cultivo de la tierra y la organización del trabajo comunal: los agricultores recogen la cosecha y los recaudadores hacen recuento de los frutos para un reparto igualitario entre los miembros del poblado¹²¹. En la zona inferior —muy deteriorada actualmente— se muestra una escena alegórica al culto de la deidad de la lluvia y la fertilidad, el dios *Tláloc*: en una plantación de maíz donde ya se aprecian los frutos, se presenta a un indígena con un hato de cañas de maíz verde y con mazorcas ya maduras, mientras una mujer indígena prepara alimentos, entre ellos una rana, que se correspondería con el animal identificativo de *Tláloc* en la mitología; simultáneamente un joven aparece en la escena con estandartes que muestran adornos e inscripciones rituales.

El lado izquierdo de esta sección está dedicado a la vida pública de los tlahuicas. Bajo las figuras de los dioses *Xochipilli*, *Tláloc* y *Chalchiuhtlicue*, apa-

119 La figura no es concreta y podría tratarse de una flauta de caña para entonar el canto de la naturaleza.

120 Situado en la Sierra de Tepoztlán, cercana a Cuernavaca.

121 Se reservaba una parte de las cosechas para el culto a los dioses y otra para el pago de tributos a los dominadores aztecas.



Fig. 22. *La vida cotidiana tlahuica* (*La cultura indígena*). José Reyes Meza. 1959-1965.

Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

rece un registro con una escena relativa al trabajo de los indígenas. Estos desuellan y asan un venado y otros animales comestibles mostrando, además, como secan las pieles; todo ello en régimen de comunidad. Debajo se describe un “tianguis” indígena: puestos de vendedores de peces, de granos, etc., y mujeres, con niños a sus espaldas, que cocinan alimentos mientras conversan. Más abajo, a la izquierda, se muestra otra escena de mercado: una mujer sentada sobre sus talones ofrece frutos, perros sin pelo —*xoloitzcuintle*—, armadillos, peces, aves, hongos y hierbas comestibles (Fig. 22).

En la cuarta sección del mural se destacan las ofrendas al dios del fuego, *Xiuhtecuhtli* y el fuego de un volcán que avanza y colabora en la lucha contra los conquistadores españoles. Las ofrendas las realizan un grupo de mujeres que llevan frutos y primicias de las cosechas al altar del templo donde se le rendía culto junto a *Tláloc* y *Tezcatlipoca*. Una mujer, que hace las veces de sacerdotisa, empuja las volutas de un fuego que surge de un pebetero alimentado por hatos de maíz y hojas de maguey.

De este templo, con forma de volcán y paredes pintadas con los símbolos del *Tonallo* —los cuatro signos que representarían el calor del sol—, sale el fuego de forma impetuosa y abrasadora en dirección a los guerreros tlahuicas a los que impulsa en defensa contra los invasores españoles.

La quinta sección está protagonizada por los guerreros tlahuicas con vestiduras y tocados de águila y jaguar, con escudos y lanzas, que se enfrentan a un sol que brota con destellos fulgurantes y llamas que invaden la escena; mientras tanto, otra esfera solar situada sobre ellos, se apaga. Aquí el artista representaría la caída del “quinto sol” de la mitología mesoamericana-



Fig. 23. *El cataclismo de la conquista y el advenimiento de una nueva era* (La cultura indígena). José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

na: el cataclismo originado por la conquista española y el advenimiento de un “nuevo mundo”, parejo al ocaso de la cultura indígena. Esto se traduce iconográficamente con el símbolo *Ce-Acatl* (año 1-caña) —que se corresponde con el año 1519, cuando Hernán Cortés toma *Tenochtitlán*— situado bajo los guerreros. Esta sección, final, queda rematada con la imagen de una armadura metálica hispana que se sitúa bajo los rayos de ese otro “nuevo sol” (Fig. 23).

5. 1. 3. “De la conquista española al México moderno” (José Reyes Meza, 1959-1965)

Este mural abarca los dos lados cortos de la sala —cabecera y pie— y la bóveda de cañón que la cubre. Reyes Meza desarrolló aquí una continuación del mural anterior intentando sintetizar la historia de México desde la conquista española a la Revolución.

- Cabecera oriental.
 - En este muro aparece la imagen de un gran centauro con la cabeza y torso protegidos con una coraza metálica que representaría al conquistador; este ataca violentamente con un arma, en forma de cruz, a una figura que cae inerte y arde entre llamas, simbolizando así al pueblo indígena personificado por *Cuauhtémoc*¹²². En esta sección, bajo el centauro, aparecen también unas columnas rotas, símbolo de la destrucción del antiguo orden, y dos figuras humanas, contorsionadas y sumidas

122 Último emperador azteca, sucesor de Moctezuma, que se enfrentó con su ejército a los conquistadores españoles en la defensa de Tenochtitlán en 1521. Fue tomado como prisionero y en 1526, torturado y ejecutado. MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, “Cuauhtémoc”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/5480/cuauhtemoc>



Fig. 24. *El horror de la Colonia* (De la conquista española al México moderno). José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

por el fuego, con los signos de *Tlazolteotl* —diosa de la tierra y de la fecundidad— que levantan sus puños en señal de rebeldía, en actitud de dar a luz a un nuevo ser que preludia el nacimiento de la cultura mexicana moderna.

- Bóveda.
- En la primera sección, el pintor dramatiza el inicio de la época colonial en sus rasgos más violentos; muestra una imagen alegórica de la implantación del nuevo orden mediante la imagen de un antiguo *Tzompantli*¹²³, con cráneos humanos procedentes de los sacrificios rituales, que asimila al horror de la Colonia: aparece el cuerpo de un indígena con la cabeza cortada y dos cráneos humanos —de un español y un indígena— junto a otros, de un caballo y un jaguar, insertados en varas y sostenidos por una espada y una cruz de grandes dimensiones (Fig. 24).
- La segunda sección, que se conoce como “La lucha por la libertad”, está dedicada a la insurgencia mexicana (1810-1821) que dio lugar a la independencia del dominio español. Se configura mediante dos grandes figuras estereotipadas que representan a Miguel Hidalgo y José María Morelos, en una escena simbólica de iconografía dinámica y pasional. Con este propósito el artista uniría a un criollo —Hidalgo— y a un mestizo —Morelos— enarbolando, al unísono, la antorcha de la libertad, pero

123 Antiguos altares aztecas donde se exponían los cráneos de los sacrificados para honrar a los dioses.

intercambiando sus roles revolucionarios: Hidalgo porta el estandarte de la Virgen de Guadalupe —símbolo de la fusión de las dos razas— que representaría la rebelión de los mestizos; Morelos, por su parte, lleva un espada —atributo iconográfico habitual de las representaciones de Hidalgo— lo que expresaría el espíritu libertario de la nueva generación criolla mexicana. Ambos personajes se unen en el “Fuego nuevo” de la Revolución, mientras una figura humana toma una espada y otra porta las banderas de la insurgencia. En la parte inferior de la escena, un águila imperial coronada, símbolo de la monarquía española, dirige su mirada hacia la espada con expresión furiosa.

- En la tercera sección se muestran banderas mexicanas enarboladas por Benito Juárez, Melchor Ocampo y Nicolás Bravo, junto a fusiles, como símbolo de la defensa de la nación contra la invasión estadounidense (1846-1848) que dio lugar a la pérdida de una gran parte del territorio nacional, y contra la ocupación francesa entre 1861 y 1867.
- La cuarta sección presenta a cuatro de los principales ideólogos de la Revolución —Madero, Zapata, Flores Magón y Carranza— portando hoces, una canana y el texto de la Constitución de 1917, enfrentados a los fusiles y lanzas de la dictadura de Porfirio Díaz. Del fuego revolucionario surge una figura gigante que representa al ciudadano mexicano actual, envuelto en la bandera nacional y en actitud de triunfo, que toma el estandarte con la mano izquierda y el símbolo del átomo con la derecha. Sería la imagen del nuevo mexicano, ya en un país en desarrollo, dispuesto a una nueva revolución en los campos de la ciencia y la tecnología, sentando así las bases del México moderno.
- Cabecera occidental (final).
 - Aquí se cierra el ciclo histórico planteado por Reyes Meza en los paneles anteriores. En primer término, aparece la figura de una mujer indígena desnuda, que representa a la “tierra madre mexicana” (Fig. 25); en el fondo se configura un águila —el símbolo patrio— transformada en una estructura de tipo industrial que sostiene con sus garras a esa figura de la “tierra madre”, que rinde los frutos necesarios para el desarrollo del país.
 - A sus costados, aparecen otras dos figuras femeninas, al modo de cariátides, que sostienen la bandera nacional, de la que se desprende un fuego renovador, símbolo de la esperanza en la ciencia y la industrialización como elementos esenciales para el progreso económico y social de la nación.

5. 2. *Mural subacuático (Diego Rivera, 1952-1954. Museo “Cassa Gaia”)*

Diego Rivera llevó a cabo este mural mosaico en la casa del actor cinematográfico Mario Moreno “Cantinflas” (Bulevar Benito Juárez, 102) para la decoración del interior de la alberca de su jardín. Esta residencia privada es actualmente un museo-galería de arte, el Museo “Cassa Gaia”, que alberga



Fig. 25. *La tierra madre mexicana (De la conquista española al México moderno)*. José Reyes Meza. 1959-1965. Papalote Museo del Niño (anteriormente Casino de la Selva). Cuernavaca (Morelos, México). Foto del autor

una importante colección de pintura mexicana de los siglos XIX y XX. El mural en cuestión fue realizado con telas venecianas siguiendo un diseño basado en motivos indígenas¹²⁴ (Fig. 26), con el antecedente del realizado en el Bosque de Chapultepec (México D. F.), en concreto en el “Cárcamo de Dolores” y la “Fuente de Tláloc” (1943-1951)¹²⁵.

Este mural, poco conocido, ha permanecido prácticamente anónimo durante mucho tiempo ya que así lo quisieron tanto “Cantinflas” como Diego Rivera; de hecho, está firmado, desapercibidamente, como “El Sapo”, en realidad el término que utilizaba Frida Kahlo para referirse al pintor.

5. 3. “Río Juchitán” (Diego Rivera, 1953-1956. Residencia Santiago Reachi. Cuernavaca/ Museo Soumaya. Ciudad de México)

Este mural, titulado también como “Baño de Tehuantepec”, actualmente expuesto de manera permanente en el Museo Soumaya (Ciudad de México)¹²⁶,

124 MUSEO CASSA GAIA, “Gaia Diego Rivera 1952 Mural sub acuático. Técnica mosaico veneciano”, 2023, <https://www.tiktok.com/@museocassagaiamx/video/7305481019400932613>

125 GOBIERNO DE MÉXICO, “Cárcamo de Dolores, fusión de arte y urbanismo”, <https://www.gob.mx/conagua/articulos/carcamo-de-dolores-fusion-de-arte-y-urbanismo?idiom=es>

126 SECRETARÍA DE CULTURA DE MÉXICO, “Juchitán de Diego Rivera en el Museo Soumaya”, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bhLjvhSWqLQ>

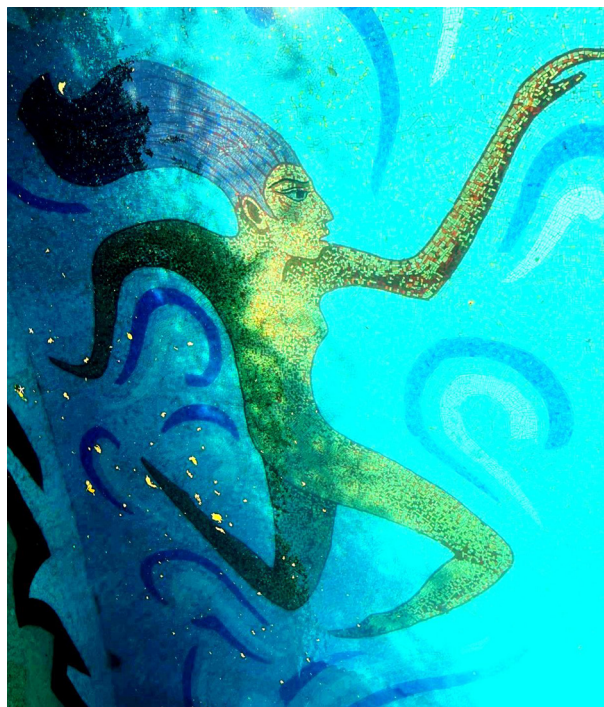


Fig. 26. *Mural subacuático*. Diego Rivera. 1952-1954. Museo Casa Gaia. Cuernavaca (Morelos, México). Foto Erin Durban

fue realizado por Diego Rivera para la casa de su amigo, el productor cinematográfico, Santiago Reachí en Cuernavaca (2 Humboldt 61). Fue diseñado para la decoración del jardín, junto a una piscina, y materializado con una técnica de mosaico veneciano¹²⁷ (dimensiones de 8,72 por 1,54 metros). Tiene la particularidad de presentar dos caras, con una temática en relación a la vida cotidiana de los indígenas que vivían junto al río *Juchitán*, en la zona geográfica del istmo de *Tehuantepec*¹²⁸, en el Estado de Oaxaca. En el mural aparecen mujeres con el torso desnudo que lavan la ropa, se asean, bañan a sus hijos y descansan a la sombra de una vegetación exuberante; en un lateral, un hombre vestido a la usanza campesina arrastra hacia el río a un niño que parece se niega al baño (Fig. 27).

El elemento unificador del mural es el agua, representada con sus líneas onduladas y envolventes. Entre la policromía del conjunto, con azules, rojos, verdes, ocre y terracotas, destacan los cuerpos de las mujeres y niños que, en un ambiente natural, paradisíaco, disfrutaban de la vida. El conjunto retro-

127 Teselas de vidrio de la empresa "Mosaicos venecianos de México", adheridas con cemento cerámico color terracota y enmarcado en un bastidor de metal.

128 Diego Rivera había visitado la zona de Tehuantepec en 1921 quedando atrapado por la belleza del paisaje y la riqueza de las tradiciones culturales de la región, idealizando la vida de sus habitantes como hiciera Paul Gauguin en la Polinesia francesa.



Fig. 27. *Rio Juchitán*. Diego Rivera. 1953-1956. Museo Soumaya. Ciudad de México.
Foto del autor

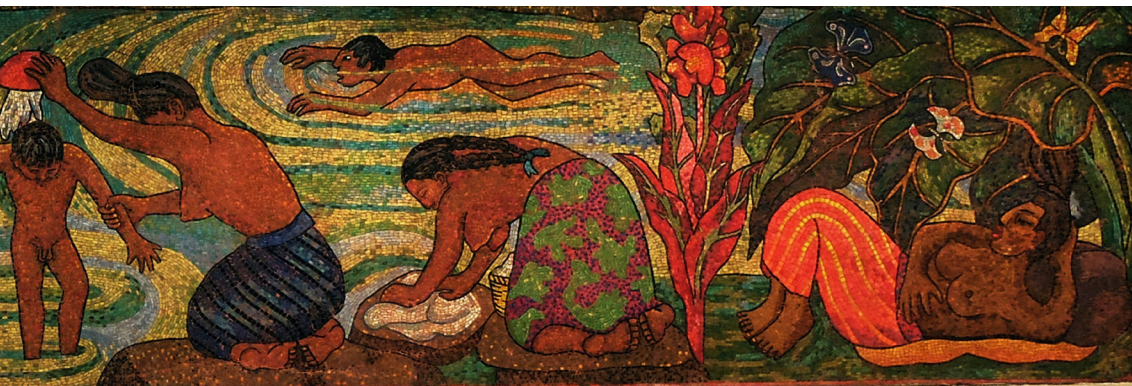
trae a las pinturas de Paul Gauguin —al que Diego Rivera admiraba— en su periodo polinésico. Además, se considera que determinados elementos plásticos unirían a los dos pintores: el ritmo de las composiciones en friso, el tratamiento simplificado de las figuras humanas mediante un solo trazo, la carencia de la perspectiva tradicional y el rico cromatismo¹²⁹.

En 1960, la casa de Santiago Reachí fue vendida al empresario Manuel Suárez y Suárez, pasando el mural a ser propiedad de este último que lo trasladaría a principios de la década de 1980 a México D. F., para decorar el “Hotel de México” (colonia Nápoles). Cuando, en 1972, comenzó la transformación de este hotel para la construcción del actual *World Trade Center*, el mural pasó a unos almacenes hasta el año 2007. Al año siguiente fue trasladado nuevamente a Cuernavaca para exponerlo en el Centro Cultural/ Museo “Muros” (en el predio del antiguo Casino de la Selva), al aire libre. Después pasaría a manos del industrial regiomontano Lorenzo H. Zambrano; tras el fallecimiento de este, fue subastado en el año 2014, en Sotheby’s (Nueva York), sin llegar a ser adjudicado. Finalmente, sería comprado por la Fundación Carlos Slim para exponerlo, como se ha mencionado, en el Museo Soumaya de la capital federal, donde se encuentra actualmente.

5. 4. Otros murales en Cuernavaca (1940-1994)

La actividad muralística en Cuernavaca, con signo indigenista, no se restringe a las relevantes obras citadas. Se deben destacar también otros muchos trabajos de artistas menos conocidos, que también se pueden contemplar *in situ*.

129 ARTEAGA, Agustín (com.), *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les Avant-Gardes* (Dossier pedagógico de la exposición realizada en el Grand Palais), París, Réunion des Musées Nationaux, 2016, p. 19.



5. 4. 1. “Danzas mexicanas” (antiguo Hotel La Bella Vista —actual pasaje comercial Bellavista, Jardín Juárez—, Alfonso Xavier Peña, 1940-1941)

Este mural pintado en el transcurso de una reforma del mencionado hotel, entonces propiedad del expresidente mexicano Emilio Portes Gil y familia, sería parte de su decoración de estilo colonial. Fue pintado con la técnica de “pasta Segura”¹³⁰, representando la danza de los *Quetzales* de la sierra norte de Puebla (Fig. 28), la *Pazcola* o danza del venado de la región *Yaqui*, el baile tehuano de la *Zandunga*, la danza de la “Pluma” de Guerrero y Oaxaca, la danza de *Cuetzalan* (Veracruz), el *Jarabe tapatío* de Jalisco y los *Chinelos* de Morelos.

Estas pinturas, tituladas también como “Bailes típicos mexicanos”, han sido documentadas con detalle por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Centro INAH Morelos)¹³¹.

Un diseño similar a la mencionada *Zandunga* se puede apreciar también en otra obra del mismo autor realizada en acuarela de grandes dimensiones, *Baile en Tehuantepec* (1936)¹³², perteneciente al Museo Colección Blaisten (Ciudad de México).

130 Materiales y procedimiento inventado por el artista mexicano Juan José Segura (1901-1964) para pintar al óleo, mediante una emulsión, sobre una superficie húmeda.

131 LARA, Mitzi de y PALAFOX, Adriana, “Los murales modernos de Cuernavaca 2ª parte”, *El Tlacuache*, 1157 (2024), pp. 13-16, <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/eltlacuache/issue/view/3387/3731>

132 COLECCIÓN BLAISTEN, “Alfonso X. Peña. Baile en Tehuantepec, 1936”, <https://museo-blaisten.com/Obra/8902/Baile-en-Tehuantepec>



Fig. 28. *Danza de los Quetzales. Bailes típicos mexicanos (fragmento)*. Alfonso Xavier Peña. 1940-1941). Pasaje Bellavista (antiguo Hotel La Bella Vista). Cuernavaca (Morelos, México). Foto Mitzi de Lara

5. 4. 2. *Mural titulado “Las aportaciones de la región de Cuauhnáhuac a la cultura mexicana” (Biblioteca Miguel Salinas de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Norberto Martínez Moreno, 1951-1954)*

Ubicado en la pared oeste de la galería principal de dicha biblioteca, esta inmensa pintura mural de 190 metros cuadrados, recientemente restaurada, presenta imágenes realistas y alegóricas en relación a las industrias indígenas del papel amate y del algodón en las que destacó históricamente la ciudad de Cuernavaca y su entorno (Fig. 29).

Es una obra que el autor —discípulo de Diego Rivera— todavía estudiante en la Academia de San Carlos en 1951, concluyó después de múltiples avatares, especialmente de tipo económico, por las constantes carencias de presupuesto, teniendo que trabajar solo, sin ayudantes y sin remuneración alguna, pero empujado por sus sólidas convicciones en pro de las causas sociales como partícipe de la “célula de pintores” del Partido Comunista Mexicano¹³³.

133 SOTELO, Gina, “Homenaje a Norberto Martínez Moreno”, *Universo Xalapa, Veracruz, México*, 277 (2007), s. p., <https://www.uv.mx/universo-hemeroteca/277/arte/arte09.htm>



Fig. 29. Alegoría sobre la industria indígena del papel amate (*Las aportaciones de la región de Cuauhnáhuac a la cultura mexicana*). Norberto Martínez Moreno. 1951-1954. Biblioteca Miguel Salinas UAEM). Cuernavaca (Morelos, México). Foto Fabiola Guerrero

5. 4. 3. “Juego de luna/Trópico/Creación y naturaleza” (*Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, José García Narezo, 1958*)

El pintor José García Narezo (Madrid, 1922– México D. F., 1994), exiliado en México por causa de la guerra civil española, llevó a cabo una amplia y exitosa carrera artística en el ámbito de la pintura surrealista de corte europeo fusionada con elementos indígenas. Realizó múltiples exposiciones nacionales e internacionales, especialmente en Estados Unidos (1938-1952); además fundó junto a Diego Rivera el primer Salón de la Plástica Mexicana (1949). Se uniría también al movimiento muralista mexicano realizando trabajos en México D. F., Ciudad Obregón (Sonora), Allegan —Michigan— (Regent Theatre) y Cuernavaca.

García Narezo realizó en esta ciudad el mural en cuestión, situado en la glorieta de Chapultepec, conocida como “glorieta de la Luna” (Paseo de la Reforma, Lomas de Cuernavaca). Se trata de un mosaico veneciano que forma un conjunto decorativo junto a camellones del mismo material a lo largo de la calzada, que exalta la exuberante belleza de *Cuauhnáhuac*/Cuernavaca, a través de su flora y fauna —armadillos, iguanas, alcatraces y otras especies tropicales— destacando su gran colorido y representación de personajes alegóricos del sol, la luna, planetas y estrellas en relación a su transparente atmósfera y benevolente climatología¹³⁴.

134 BORBOA, Martín, “Mural en la Glorieta de La luna. Lomas de Cuernavaca. Morelos.

5. 4. 4. *“Historia y mestizaje de un Pueblo” (Santuario/complejo parroquial Iglesia de Nuestra Sra. de los Milagros y Templo de San José, colonia de Tlaltenango, Roberto Martínez García, 1981-1982)*

En el atrio del complejo parroquial de la colonia de *Tlaltenango* (Cuernavaca), junto a la capilla de San José (1521-1523), considerada la primera capilla católica en el continente americano¹³⁵, el pintor mexicano Roberto Martínez García realizó el mural, “Historia y mestizaje de un Pueblo” (1981) por encargo eclesiástico, obra que fue inaugurada en 1982 por el renovador obispo de Cuernavaca Méndez Arceo¹³⁶. Se trata de una obra de doce metros de largo por dos metros de altura que según la placa que lo describe sirve “para testimoniar la devoción de quienes peregrinan buscando los caminos de Jesucristo, en el culto de la Virgen María, desde la experiencia de la fe y el mestizaje de este antiguo pueblo tlahuica”.

El mural muestra dos peregrinaciones —ficticias y anacrónicas— al santuario, a donde se dirigen personajes de la época colonial por un lado y otros de las etapas de la Revolución y posrevolución mexicana, por otro. Todos ellos confluyen en el pórtico —situado centralmente—, bajo el cual se dibuja un pergamino con el texto anteriormente citado (Fig. 30).

En dichas comitivas se muestran más de cien personajes, algunos reconocibles por sus rasgos fisionómicos. Los de la izquierda, correspondientes a la época de la colonia, están encabezados por uno con calzas y zapatos blancos, probablemente representando a Hernán Cortés, seguido por figuras vestidas como caballeros españoles, una dama cubierta con velo que porta un abanico, soldados con cascos metálicos a la usanza española, un fraile franciscano, un dominico y otros devotos españoles que portan un crucifijo de gran tamaño, que está girado de cara al espectador; a ellos siguen un grupo de indígenas, la mayoría mujeres, finalizando la comitiva una imagen de San José con el Niño.

A la derecha, el cortejo va presidido por una imagen de la Virgen, que tiene a sus pies ramos de flores de alcatraz colocados por un devoto indígena o mestizo. Esta imagen va a ser entronizada por el líder revolucionario Emiliano Zapata que porta la corona. Detrás aparece la inequívoca figura del pintor Diego Rivera con un sombrero mexicano en la mano; sobre el pintor y sus acompañantes se muestra una filacteria que dice: “El que está con los pobres está con Cristo”. Le siguen un grupo de mujeres indígenas, con rebozo,

Obra de José García Narezo, 1958”, 2023, https://www.youtube.com/watch?v=0P4HqOXr_NI

135 Signada por la Sociedad de amigos del museo Cuauhnáhuac, cat. INAH 73-17.7.1. 3 1977.

136 DIÉGUEZ, María, “Un obispo, una catedral, un ajuar. Sergio Méndez Arceo y Cuernavaca (México)”, *Actas de arquitectura religiosa contemporánea*, 10 (2023), pp. 124-143, https://revistas.udc.es/index.php/aarc/article/view/aarc.2023.10.0.10186/g10186_pdf



Fig. 30. *Historia y mestizaje de un Pueblo*. Roberto Martínez García. 1981-1982. Santuario de Tlaltenango. Cuernavaca (Morelos, México). Foto José Luis Urióstegui

arrodilladas junto a un perro sentado y otras figuras de tipo popular, indígenas y mestizos, que llevan un enorme arreglo floral que indica el origen de la peregrinación, la demarcación de *Iztapalapa*, en México D. F.. Finalmente aparece la figura del impulsor del mural, el párroco del santuario, Baltasar López Bucio, y al fondo un tianguis o mercadillo, muy colorido, donde se ven a dos vendedores de “panes de pulque”, que simbolizarían la fusión de culturas, ya que están confeccionados con harina de trigo —producto originario de España— y pulque mexicano. También se observan a mujeres indígenas vendedoras de cerámica y la figura de una mujer rubia con gafas de sol, probablemente representando a una turista norteamericana. Al fondo un gran mercado al aire libre con multitud de puestos cubiertos con techos de manta. Al extremo derecho, en la parte más baja, se muestra una leyenda en idioma náhuatl junto a la firma del artista, que dice: “*IN MEXICAYOTL YELIZTLI OYII IXPOLIHUIZ*”, que significa “la mexicanidad jamás desaparecerá”.

5. 4. 5. “El ventanal de nuestra Historia/ Historia del Estado de Morelos” (Biblioteca 17 de abril, Parque de la Alameda Solidaridad, Roberto Rodríguez Navarro “Roguez”, 1994) y otros murales de Rodríguez Navarro en Cuernavaca

Roberto Rodríguez Navarro (1945-2023), pintor guerrerense formado en la Escuela Nacional de Pintura “La Esmeralda” (México D. F.), fue uno de los discípulos de Siqueiros. Posee un amplio repertorio mural con veinticuatro murales repartidos entre Ciudad de México, Guerrero y Morelos. En Cuernavaca, donde se afincó en 1987, destaca el citado mural “El ventanal de nuestra Historia”¹³⁷.

137 CUERNAVACA. GOBIERNO MUNICIPAL, “Vive Cuernavaca. Parque Alameda”, 2024,

Se trata de una obra, compuesta de diez paneles de nueve por cuatro metros, en la que se muestra la historia del Estado de Morelos desde la época prehispánica hasta la contemporánea, a través de los siguientes episodios¹³⁸:

- Leyenda del Quinto Sol (época prehispánica).
- El señorío tlahuica (época prehispánica).
- Cortés conquista Cuernavaca junto a sus aliados indígenas.
- Cuernavaca en época del marquesado del Valle de Oaxaca.
- El cultivo de la caña de azúcar y la zafra en las haciendas.
- José María Morelos rompe heroicamente el sitio de *Cuautla* (época de la Independencia).
- Cuernavaca sede de la presidencia (Juan Álvarez Hurtado) de la República mexicana.
- Creación del Estado de Morelos.
- Emiliano Zapata y la Revolución.
- El Estado de Morelos en época contemporánea.

También de Roberto Rodríguez Navarro es el mural titulado “Independencia de México” (2010), situado en una glorieta de la colonia “La Estación” (entre la calle Río Balsas y Calzada Leandro Valle Ote), llevado a cabo con patrocinio municipal. Esta realizado con mosaico bizantino sobre un soporte de piedra que imita los basamentos piramidales prehispánicos. Este mural es una exaltación de la independencia nacional, con los héroes Miguel Hidalgo, José María Morelos y Vicente Guerrero unidos simbólicamente con antorchas y portando los estandartes de los ejércitos mexicanos insurgentes; al fondo Nicolás Bravo a caballo y un artillero disparando un cañón. Todo ello en un paisaje típicamente mexicano con una bandera nacional en un extremo.

5. 5. *Muralismo del nuevo milenio e indigenismo*

Al inicio del nuevo milenio el indigenismo se mantenía en México como una política de Estado de tipo asistencialista y paternalista, en una nueva etapa denominada neoindigenismo¹³⁹, basada en determinados proyectos de desarrollo de los pueblos originarios.

En 2007, frente a lo que se consideraba un abandono de las obligaciones del Estado en relación a la justicia social, se planteó un “indigenismo mili-

https://cuernavaca.gob.mx/?page_id=14534

138 MACAZAGA, César, *La historia morelense*, México D. F., Editorial Cosmos, 1994.

139 KORSBAEK, Leif y SÁMANO-RENTERÍA, Miguel Ángel, “El indigenismo en México: antecedentes y actualidad”, *Ra Ximhai*, 1 (2007), pp. 218-219, <https://raximhai.uaim.edu.mx/index.php/rx/article/view/1168/1112>

tante de los propios indígenas”¹⁴⁰. Se trataría de obtener el reconocimiento de derechos y aspiraciones de estos pueblos, siguiendo:

“La rica tradición oral, pictográfica y literaria que durante largo tiempo ha sido el medio para mantener viva la memoria e historia de los pueblos del México profundo y que sigue constituyendo el mecanismo idóneo para mantener, enriquecer y transmitir su legado cultural, sus formas de gobierno y organización”¹⁴¹.

Entre 2019 y 2021 se conseguiría plantear una propuesta de iniciativa de reforma constitucional en relación a los derechos de los pueblos indígenas, con respaldo de ciudadanos/as, autoridades y asambleas generales comunitarias, principal institución de toma de decisiones de dichos pueblos¹⁴². Resultado que se alcanzaría en el año 2024, mediante la reforma del artículo 2 de la Constitución Mexicana, recogiendo entre otras cuestiones la obligatoriedad de “preservar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, material e inmaterial, que comprende todos los elementos que constituyen su cultura e identidad”¹⁴³.

En este contexto de “indigenismo militante”, el muralismo en Cuernavaca se transforma en un arte colectivo que regresa a las raíces de las culturas ancestrales. Son numerosos los trabajos realizados, destacando el mural del parque del poblado de Santa María de Ahuacatitlán (2021)¹⁴⁴, llevado a cabo por un grupo de artistas (Bernardo Pérez, José Olivares, Alfonso Paredes e Isela Rojas) coordinado por el pintor Miguel Oliván, en una obra donde se plasman las tradiciones morelenses de los “Huehuenches” y los “Chinelos”¹⁴⁵.

Otro mural de autoría colectiva es el titulado “Reencuentro” (2023), realizado por el Colectivo “18 ½” y dirigido por el artista Victor Emilio Eskide.

140 KORSBAEK, Leif y SÁMANO-RENTERÍA, Miguel Ángel, “El indigenismo...”, p. 219.

141 REGINO MONTES, Adelfo, “Editorial”, *México Indígena*, 1 (2013), p. 2.

142 HERNÁNDEZ GARCÍA, Krhistian, “Propuesta de reforma constitucional sobre los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano”, *México Indígena*, 1 (2023), pp. 8-9, <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/857255/Revista-Mexico-Indigena-N-01-2023.pdf>

143 PODER EJECUTIVO. SECRETARÍA DE GOBERNACIÓN, “Decreto por el que se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones del artículo 2 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en materia de Pueblos y Comunidades Indígenas y Afroamericanos”, *México Indígena*, Número especial febrero (2024), p. 6, <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/948902/Revista-Mexico-Indigena-especial-septiembre-2024.pdf>

144 CUEVAS, Maritza, “Santa María e Ahuacatitlán, un pueblo de tradiciones, cultura y singular belleza”, *El Sol de Cuernavaca*, 12 de julio de 2024, <https://oem.com.mx/elsoldecuernavaca/local/santa-maria-ahuacatitlan-un-pueblo-de-tradiciones-cultura-y-singular-belleza-13513456>

145 ELMOREMEX, “Hermoso mural en el kiosco de Santa María de Ahuacatitlán”, Cuernavaca, Morelos, México, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=fhLcp4r9ELM>



Fig. 31. *Reencuentro*. Colectivo 18 ½. 2023. Explanada de la Fuente Porfirio Díaz. Cuernavaca (Morelos, México). Foto Fabiola Guerrero

Es una pintura —situada en la Explanada de la Fuente Porfirio Díaz, Calzada Leandro Valle Ote— que viene a fusionar la flora, fauna, cultura e historia de Cuernavaca (Fig. 31). Se muestra un *cuexcomate* —silo prehispánico de semillas, especialmente utilizado para la conservación del maíz—, una imagen alegórica de la Madre Tierra o *Pachamama* que echa raíces de diferentes colores y sostiene el “Lienzo de Tetlama” (o “Lienzo de Miacatlán/Códice de Xochicalco”), un documento histórico del siglo XVI que, mediante glifos, muchos de ellos en lengua náhuatl, describe escenas relativas a la historia indígena prehispánica del poblado de San Agustín de Tetlama (Temixco, área metropolitana de Cuernavaca)¹⁴⁶.

Todos estos trabajos de arte mural, llevados a cabo por creadores relacionados con los pueblos originarios, muestran una gran diversidad temática y estilística, desarrollando discursos visuales vinculados con el complejo mundo en el que viven estos colectivos, lejos de la consideración de “lo indígena” como un todo homogéneo. Sin embargo, como característica común, se percibe que en muchos casos tratarían de evidenciar y sensibilizar a la población sobre las situaciones y problemas actuales que sufren los indígenas, como son la destrucción ambiental, el desplazamiento territorial, la pobreza, la segregación o la violencia racista, todo ello en contra de sus derechos y autonomía como pueblos.

De cualquier manera, en el contexto dominante del arte contemporáneo

146 INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS. UNAM, “Tetlama, Lienzo de”, https://www.iifilologicas.unam.mx/wikfil/index.php/Tetlama,_Lienzo_de

mexicano, dichas manifestaciones artísticas se encuentran en riesgo de ser percibidas simplemente como folklóricas, o bien en la contingencia de ser idealizadas o apropiadas por parte de esa cultura hegemónica, lo que conduciría a su despolitización y permanencia en el olvido histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERRO, Solange, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México siglos XVI y XVII*, México D. F., Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 1999.
- ALVARADO, Claudia, *Recuento de las contribuciones a la arqueología de Xochicalco*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Arqueología e Historia, 2018.
- ALZATE, José Antonio, *Descripción de las antigüedades de Xochicalco*, Puebla, Gacetas de Literatura de México, 1831.
- ARTEAGA, Agustín (com.), *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les Avant-Gardes* (Dossier pedagógico de la exposición realizada en el Grand Palais), París, Réunion des Musées Nationaux, 2016.
- AZUELA, Alicia, "Un muro entre dos imperios: los frescos de Diego Rivera en el Palacio de Cortés", en AZUELA, Alicia y GONZÁLEZ, Carmen (eds.), *México y España: huellas contemporáneas*, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 69-97.
- BAQUEDANO, Elizabeth, "Xochicalco y Adela Breton", *Arqueología Mexicana*, 17/101 (2010), pp. 68-71.
- BOILS, Guillermo, "Los puentes del diablo y la arquitectura novohispana", *Academia XXII*, 15 (2017), pp.160-183.
- CAMBIERI, Federico y AYALA, Denise, "La Sala del Congreso del Palacio de Cortés. La pintura mural como documento de los programas gubernamentales del Estado de Morelos (1897-1938)", *El Tlacuache (Centro INAH, Morelos)*, 1094 (2023), pp. 2-26.
- CARRILLO, Rafael, *Pintura mural de México. La Época Prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México D. F., Panorama Editorial, 1981.
- CATLIN, Stanton L., "Some sources and uses of Precolumbian Art in the Cuernavaca Frescos of Diego Rivera", *Actas del XXXV Congreso Internacional de Americanistas*, México D. F., INAH, 1964, pp. 4369-4449.
- DIÉGUEZ, María, "Un obispo, una catedral, un ajuar. Sergio Méndez Arceo y Cuernavaca (México)", *Actas de arquitectura religiosa contemporánea*, 10 (2023), pp. 124-143.
- DURÁN, Diego, *Historia de la Indias de la Nueva España e islas de la Tierra Firme*, México D. F., Porrúa, 1984.
- DUVERGER, Christian, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*, México D. F., Santander Serfin, 2003.
- ESPINO, Saúl, "Vandalismo embellecedor. El reacondicionamiento de la catedral de Cuernavaca", *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 7 (2015), pp. 10-21.
- FERNÁNDEZ, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, México D. F., Editorial Porrúa, 1968.

- FLORES, Aban, "El desarrollo de la pintura mural conventual de la Orden de San Francisco en el Altiplano Central de México (siglo XVI)", *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 17 (2022), pp. 8-40.
- FONTANA, María Celia, *Las pinturas murales del antiguo convento franciscano de Cuernavaca*, Cuernavaca, Gobierno del Estado de Morelos/Catedral de Cuernavaca/UAEM, 2010.
- FUKUSAKU, Mitsuda, *Acerca de México*, Tokio, Kadokawa Shoten, 1967.
- GARCÍA CORTÉS, Adrián, *Los murales del Casino de la Selva*, México D. F., Manuel Quesada Brandi editor, 1975.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Bernardo y ORTIZ, Edith, "Las encomiendas de Cortés y los pueblos primigenios del Marquesado del Valle", *Historia Mexicana*, 2 (2022), pp. 495-538.
- GARZA, Silvia y PALAVICINI, Beatriz, "Humanización de la Serpiente", *Arqueología mexicana*, 9/53 (2002), pp. 42-45.
- GARZA, Silvia, "El Mural del Debate. Xochicalco. Morelos", *Arqueología mexicana*, 23/136 (2015), pp. 16-19.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato (coord.) y otros, *UNAM: 100 Años de Muralismo*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022.
- GONZÁLEZ QUEZADA, Raúl F., "Apuntes para una arqueología del saber arqueológico desde Xochicalco", *El Tlacuache (INAH, Morelos)*, 775 (2017), pp. 1-4.
- GONZÁLEZ TORRES, Yolotl, "Entre cuauhxicalli y temalcates", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 65 (2023), pp. 115-119.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Krhistian, "Propuesta de reforma constitucional sobre los derechos de los pueblos indígenas y afroamericano", *México Indígena*, 1 (2023), pp. 8-9.
- ISLAS, Luis, *Los murales de la catedral de Cuernavaca. Afronte de México y Oriente*, México, Imprenta La Esfera, 1967.
- KORSBAEK, Leif y SÁMANO-RENTERÍA, Miguel Ángel, "El indigenismo en México: antecedentes y actualidad", *Ra Ximhai*, 1 (2007), pp. 195-224.
- LARA, Mitzi de y PALAFOX, Adriana, "Los murales modernos de Cuernavaca 2ª parte", *El Tlacuache*, 1157 (2024), pp. 13-16.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, "En el mito y en la historia. De Tamoanchan a las siete ciudades", *Arqueología mexicana*, 67 (2004), pp. 24-31.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Valentín, *El Palacio de Cortés en Cuernavaca*, Cuernavaca, Universidad de Morelos, 1958.
- LÓPEZ-VERA, Jonathan, *Toyotomi Hideyoshi y los europeos*, Barcelona, Ediciones Universidad de Barcelona, 2020.
- MACAZAGA, César, *La historia morelense*, México D. F., Editorial Cosmos, 1994.
- MATEOS, Frida Itzel, "La pintura mural en el Estado de Morelos. Un viaje en el tiempo", *El Tlacuache (INAH, Morelos)*, 1027 (2022), pp. 1-14.
- MCGREGOR, Luis, "Cien ejemplares de plateresco americano", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 31 (1935), pp. 31-45.
- MOLINA, Mariana Guadalupe, "El conflicto cristero en México: el otro lado de la Revolución", *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 4 (2014), pp. 163-188.

- MORANTE, Rubén B., "El Templo de las Serpientes Emplumadas de Xochicalco", *La Palabra y el Hombre (Universidad Veracruzana)*, 91 (1994), pp. 113-133.
- MORENO VILLA, José, *La escultura colonial mexicana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986.
- OTA, María Elena, "Un mural novohispano en la catedral de Cuernavaca: los veintiséis mártires de Nagasaki", *Estudios de Asia y África*, XVI/4 (1981), pp. 675-697.
- PALENCIA, Ceferino, "Los murales de José Renau en Cuernavaca", *México en la Cultura (México D. F.)*, 10 de julio de 1949, p. 4.
- PEÑAFIEL, Antonio, *Monumentos del arte mexicano antiguo: Ornamentación, mitología, tributos y monumentos*, Vol. 3, Berlín, A. Asher & Co., 1890.
- PÉREZ AGUIRRE, Dulce María, "El proyecto muralístico de José Renau en el Casino de la Selva en Cuernavaca, México", *Letras Históricas*, 24 (2021), pp. 114-148.
- PRESCOTT, Guillermo H., *Historia de la conquista de México*, Madrid, Editorial Mercurio, 1928. [Edición original: PRESCOTT, William H., *History of the conquest of México*, New York, Harper and brothers, 1847, 3 vols., <https://archive.org/details/ConquestOfMexicoPart3/Conquest%20of%20Mexico%20part%201/page/n11/mode/2up>
- REGINO MONTES, Adelfo, "Editorial", *México Indígena*, 1 (2013), pp. 2-3.
- RIBADENEIRA, Fray Marcelo de, *Historia de las islas del archipiélago filipino y reinos de la Gran China, Tartaria, Conchinchina, Malaca, Siam, Cambodge y Japón*, Madrid, Editorial Católica, 1947.
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, "La Crucifixión", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4 (2010), pp. 29-40.
- ROMANO RODRÍGUEZ, María Carmen, "Arte Tequitqui en el siglo XVI novohispano", *Saber novohispano*, 2 (1995), pp. 333-344.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, D. F., Editorial Pedro Robredo, 1938, https://ia601506.us.archive.org/24/items/b29827620_0001/b29827620_0001.pdf
- SISNIEGA, Vera Carolina, *El renacimiento de Cuernavaca: historia de la ciudad de 1930 a 1934* (Tesis de Licenciatura), México D. F., Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2014.
- SOTELO, Gina, "Homenaje a Norberto Martínez Moreno", *Universo Xalapa, Veracruz, México*, 277 (2007), s. p.
- SUÁREZ, Orlando S., *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C./ 1968*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- TIESLER, Vera, "Simbolismo de la cabeza en Mesoamérica", *Arqueología mexicana*, 25/148 (2017), pp. 22-27.
- VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México D. F., El Colegio de México/El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1996.

