

*El arte europeo de
Diego María Rivera Barrientos;
el Cubismo en su obra pictórica (1907 - 1928)*

Trabajo Final de Grado
Ariadna Casajuana Sagués
NIUB: 14914830
15 de febrero de 2017
Tutora: Profesora Cristina Rodríguez
Universidad de Barcelona

ÍNDICE

	Página
1. Presentación	2
1.1 - Génesis del presente trabajo	2
1.2 - Objetivos	3
1.3 - Metodología	4
1.4 - Estructura del trabajo	5
2. Un estado de la cuestión	7
3. Período de formación en México	13
3.1 - <i>La Era</i> , 1904	17
4. Viaje a Europa y relación con las Vanguardias	19
4.1 - España, entre Madrid y Toledo	19
4.2 - 1910, viaje a México	21
4.3 - Obras de transición	21
4.3.1 - <i>Adoración de la Virgen y el niño y En la fuente cerca de Toledo</i> , 1912 - 1913	23
4.4 - París y el Cubismo	26
4.4.1 - <i>Paisaje Zapatista</i> , 1915	29
4.5 - Abandono del Cubismo	31
4.5.1 - <i>Paisaje de Fontenay</i> , 1917	33
4.5.2 - Viaje a Italia	35
5. Vuelta a México	36
5.1 - Murales de la Secretaría de Educación Pública, 1923	37
6. Conclusiones	41
7. Bibliografía	43
8. Anexos	46
8.1 - Pintura de caballete	47
8.2 - Pintura mural	65

*“México lindo y querido
si muero lejos de ti
que digan que estoy dormido
y que me traigan aquí”¹*

“...*México lindo y querido*...”, país con luz, color y cultura propia. “...*México lindo y querido*...”, país cantado, contado y pintado. “...*Y que me traigan aquí*...”, aquí es donde haré un pequeño hincapié en el maravilloso mundo del arte mexicano.

Un arte mexicano con raíces pre-colombinas representadas por grandes civilizaciones como la Azteca o la Maya, un arte invadido y convertido por aquellos que llegaron con la cruz debajo del brazo y renovado bajo la mirada criolla² de las nuevas generaciones.

Un arte persuadido estilísticamente por el viejo continente pero al fin y al cabo, un arte popular, tradicional, y reivindicativo.

Un arte mexicano que fue, es y será, lindo y querido.

1 - *México lindo y querido*, canción tradicional mexicana del género ranchero y mariachi, escrita por Chucho Monge en 1921. Hecha famosa por el cantante y actor Jorge Negrete.

2 - Dicho de una persona: hija o descendiente de europeos, nacida en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente.

1. PRESENTACIÓN

1.1 - Génesis del presente trabajo

Cuando se empieza el Grado en Historia del Arte una ya tiene la premisa de que en cuarto tendrá que concluir los estudios con un trabajo de final de grado... Entonces una se pasa toda la carrera pensando en que el día final llegará y que más vale empezar a pensar pronto en un tema atractivo y una buena metodología a seguir, para realizarlo.

No fue hasta tercero que empecé a plantearme la temática del trabajo, a raíz de la posibilidad de hacer un intercambio internacional entre la Universidad de Barcelona y otra institución académica.

En el Departamento de Relaciones internacionales de la UB me informaron de la posibilidad de hacer un intercambio con una universidad de México, el Instituto Tecnológico de Monterrey, el cual tenía en su programa de intercambio un Certificado en Arte Latinoamericano.

Ya sea por las amistades mexicanas que tenía, por el buen recuerdo de una pasada estancia veraniega en el país o por el gran atractivo que tenía ese Certificado, que decidí cursar el segundo semestre del año académico 2014/2015 en la ciudad de Monterrey.

El Certificado en Arte Latinoamericano tenía asignaturas como Historia del Arte Latinoamericano, Artesanía mexicana o Muralismo mexicano. El muralismo entendido como un movimiento artístico con sus grandes artistas conocidos internacionalmente, pero también entendido como un símbolo de identidad nacional mexicana; pues es difícil vivir en México y no empaparte de su cultura e historia o no interesarte por lo artístico/popular que el muralismo mexicano representa en sí mismo.

No se entiende este movimiento artístico sin pronunciar los nombres de "Los tres grandes", tal y como son conocidos en México; estos son David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera. Los dos primeros puede que sean menos conocidos en este lado del océano, pero la figura de Diego Rivera es más conocida.

Aunque puede que se le relacione más por ser el marido de la famosa y casi idealizada Frida Kahlo, Diego Rivera fue un excelente pintor y muralista de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, que acabó convencido de que el arte tenía que ir más allá de la mera representación plástica.

Inicialmente la pintura fue su modo de aprendizaje educativo pero a mediados de su carrera, se convirtió en un método de manifestación de ideales a través del cual pudo contar la historia de su país y reivindicar la identidad nacional mexicana, del pueblo y para el pueblo.

Teniendo pues la figura de Diego Rivera, el gran muralista mexicano por antonomasia, como protagonista de este trabajo, hace falta aclarar ciertos aspectos.

Como artista destacado que fue, se podría suponer que tuviera una formación como pintor en sus

inicios y que más adelante fuera desarrollando un estilo pictórico propio, como así fue. Pero cabe destacar que no se podría entender su arte mural, sin tener en cuenta la estancia que hizo en Europa desde el año 1907 hasta 1921. Una estancia posterior a sus primeros años de formación y anterior a su período más maduro y conocido como muralista.

En Europa, Diego Rivera conoció todo un nuevo mundo artístico lleno de color y nuevas técnicas, protagonizado por unos tardíos Impresionistas y unas nuevas Vanguardias europeas que cambiarían la concepción del arte en el siglo XX. A través de una de ellas, el Cubismo, Rivera experimentó y desarrolló un gran número de lienzos que le ayudaron a desenvolverse como artista destacado en la obra de caballete alrededor de España y Francia.

A su regreso a México, las ganas de probar nuevos formatos y nuevas técnicas pictóricas le hicieron adentrarse en el mundo de la pintura mural, dando a pensar que abandonaba de manera casi inmediata el estilo cubista que había protagonizado toda su obra en los anteriores años.

En este trabajo haré una exposición sobre los inicios pictóricos de Diego Rivera con ejemplos (con el tema del paisaje como protagonista) de su obra de caballete desarrollada en Europa a principios de 1900, y presentaré dos de los primeros ejemplos murales hechos en México, para poder ver la relación que tienen estos dos períodos artísticos.

Sin entrar en detalle sobre los conceptos, ideas y características que fundamentan la base del Cubismo, explicaré cómo la concepción del espacio y la influencia de este movimiento artístico no desapareció tan rápidamente de su obra, sino que fue la base de lo que después protagonizaría su máximo esplendor como artista, la pintura mural.

1.2 - Objetivos

El arte europeo de Diego María Rivera Barrientos; el Cubismo en su obra pictórica (1907-1928) tiene como objetivo principal descubrir al pintor y muralista mexicano Diego Rivera y conocer su obra realizada durante su estancia en Europa.

Para poder llevar esto a cabo, se requieren otros objetivos más concretos:

- . Exponer y analizar las obras más significativas de su período de formación en México y de su estancia en Europa.
- . Descubrir la influencia y el efecto que causaron la Vanguardias europeas en las obras que Diego Rivera realizó durante su estancia en Francia y España entre 1907 y 1921.
- . Detectar las influencias de ese período cubista en los primeros murales realizados a su vuelta en México entre 1921 y 1928.

Con los objetivos planteados, se pueden pronosticar algunos resultados que se intentaran verificar en el transcurso de la investigación y se puede formular la siguiente hipótesis:

El Cubismo, como Vanguardia artística y estilo pictórico, influyó de manera clara en la pintura de caballete de Diego Rivera, siendo la base de su composición espacial y pictórica en sus posteriores murales realizados en México.

1.3 - Metodología

Según José Fernández Arenas, la investigación en la historia del arte se hace a través de unos criterios y métodos que dependen de la situación personal del historiador, el cual elige un modelo de historia del arte adecuada a la formación mental en la que se ve inmerso.³

En el caso de la investigación realizada en *El arte europeo de Diego María Rivera Barrientos; el Cubismo en su obra pictórica (1907-1928)*, la situación personal de la autora ha sido crucial para su desarrollo ya que se empezó a gestar durante su estancia académica en México y se ha terminado en el último curso académico en Barcelona.

Esta investigación se ha basado en la búsqueda de fuentes literarias (directas y testimoniales) y fuentes bibliográficas sobre la vida y obra de Diego Rivera, que se centra en el período que abarca desde su formación académica, pasando por su viaje a Europa de 1907 a 1921 y terminando con los primeros murales realizado en México hasta 1928.

Siendo un personaje tan importante dentro y fuera del arte latinoamericano, muchos son los escritores y muchas son las obras dedicadas a él. Es por eso que en este trabajo ha habido una acotación temporal y temática intencionada.

Destacar que la realización del Certificado en Arte Latinoamericano en el Tecnológico de Monterrey - México, sirvió para conocer el movimiento muralista mexicano a través de la redacción de trabajos monográficos sobre los muralistas Rufino Tamayo o José Clemente Orozco (contemporáneos de Rivera) o sobre los murales pre-hispánicos de Bonampak, Chiapas-México, que ayudó a crear una metodología concreta.

Una metodología que dentro de la historia del arte, como dice Fernandez Arenas, tiene que proceder con el análisis y la síntesis de la obra de arte y tiene que tener como objetivo final conocer el hombre en sociedad.⁴ Esa síntesis, basada en reunir una visión global de los resultados parciales del estudio realizado sobre la obra y vida de Diego Rivera, es lo que se ha hecho en este trabajo. Obra y vida que a través de la biografía, se ha obtenido el conocimiento de esta desde diversos puntos de vista, que aunque no sirva como un modelo metodológico, ha servido para ordenar, catalogar e

3 - JOSÉ FERNÁNDEZ ARENAS, *Teoría y metodología de la Historia del Arte*, p. 41.

4 - *Ibid*, p. 36.

historiar su creación artística.

En el trabajo que aquí presento, se han tenido en cuenta las obras de caballete expuestas en muros nacionales públicos/privados de México y los murales que se encuentran en su lugar de origen, que se han complementado con la búsqueda sobre la obra del pintor en bibliotecas, universidades o hemerotecas nacionales y extranjeras.

1.4 - Estructura del trabajo

El trabajo consiste en ocho apartados en los que se intenta hacer una visión global sobre el "arte europeo" de Diego Rivera.

En primer lugar, hay la presentación del trabajo y una introducción donde se explican los motivos del porqué se ha escogido este tema, se indican los objetivos generales en los que se basa el trabajo y se especifica la metodología seguida para realizarlo.

Seguidamente hay un estado de la cuestión en el que se hace un análisis general de la bibliografía encontrada y consultada, donde se citan las obras, los catálogos y biografías más destacadas.

Una vez presentado el trabajo en sí, este se centra ya en la parte más artística de Diego Rivera a través de el contexto histórico y el análisis formal de seis de las obras consideradas (para la autora del trabajo) más significativas en la carrera del pintor y con el tema del paisaje como protagonista. Se consideran obras significativas porque se realizan en momentos importantes de la vida del artista, representan procesos de transición entre estilos pictóricos y son grandes exponentes del "Cubismo riveriano" o del muralismo mexicano.

Se empieza por el período de formación de Rivera en la Academia de San Carlos de la Ciudad de México, analizando la obra de paisaje *La era* (1904). Lo siguiente es el viaje que hará el pintor a Europa, con Toledo y París como ciudades más significativas, en las que su formación continuará y podrá conocer las nuevas vanguardias artísticas protagonistas del panorama artístico del momento. Se analizan las obras *Adoración de la Virgen* y *En la fuente cerca de Toledo* (1912-1913), destacadas por representar el proceso de transición hacia el cubismo.

Después del corto viaje que Rivera hará a México y ya de vuelta a París, se analizará la obra *Paisaje Zapatista* (1915), su máximo exponente cubista.

Para terminar su etapa europea, se explica el porqué del abandono del Cubismo y la vuelta a la pintura figurativa con la obra *Paisaje de Fontenay* (1917) y finalmente el viaje que realiza a Italia donde descubrirá la técnica de la pintura al fresco.

En el siguiente punto se tratará el regreso de Diego Rivera a su México natal donde pintará sus primeros murales de gran formato en la Ciudad de México, destacando los murales de la Secretaría

de Educación Pública. En ellos se querrá demostrar la hipótesis de que Rivera organizó y pintó esos murales basándose en estructuras espaciales y formales procedentes del Cubismo.

La parte final del trabajo consta de unas conclusiones, la bibliografía consultada y unos anexos donde se podrá encontrar todos los testimonios gráficos de las obras pictóricas citadas en el trabajo, tanto la obra de caballete como los murales.

2. UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de llegar al análisis de las obras de caballete realizadas en Europa y los murales hechos en México por Diego Rivera, hace falta plantear un estado de la cuestión para ver qué es lo que se ha escrito, qué se ha estudiado y quién ha investigado sobre todo esto hasta ahora.

Destacar que al tratarse de un artista mexicano, esta búsqueda se inició en la ciudad de Monterrey y en la Ciudad de México, y terminó en la ciudad de Barcelona.

Diego Rivera, el gran muralista mexicano y un gran personaje para la historia del país... Con esta presentación es fácil pensar que las bibliotecas nacionales y universitarias estarán repletas de bibliografía sobre al artista, y nada más lejos de la realidad.

Se ha escrito mucho sobre el personaje y la figura de Rivera, y normalmente centrándose sobretodo en su periodo muralista o relacionándolo con su todavía más famosa y atormentada esposa, Frida Kahlo. Su período de formación en México, su estancia en Europa y la influencia del Cubismo en su obra, son periodos de su vida menos trabajados que se encontrarán dentro de las monografías generales o en algunas biografías escritas sobre él.

Cabe destacar que no he podido consultar toda la extensa bibliografía dedicada a Rivera pero los libros encontrados en el Campus Universitario de Monterrey, que son bibliografía básica muy utilizada y citada por otros autores en obras más generales, son los que más he utilizado para contextualizar su obra en vida. Una vez en Barcelona, los libros consultados en la biblioteca del Museo Picasso, son aquellos que me han permitido encontrar la influencia conceptual del Cubismo en los primeros murales hechos por Diego Rivera en México.

Encontrar la bibliografía adecuada no ha sido fácil, ya que aquí poco se ha escrito sobre Diego Rivera y las influencias vanguardistas en su obra; es un aspecto poco trabajado y del cual poco se ha reflexionado.

Parte de lo que se ha escrito y podido consultar para este trabajo se podría clasificar entre autobiografías y biografías, libros escritos por personas cercanas a Rivera que destacan obra y vida del artista, o catálogos de exposiciones dedicadas a su años cubistas.

Al tratarse de un artista latinoamericano, no es de extrañar que la mayoría de estos sean publicaciones hechas en México y sólo algunos sean publicados en Estados Unidos. Suelen ser grandes instituciones culturales públicas mexicanas las que se interesan por Diego Rivera, como por ejemplo el Museo de Arte Moderno, el Instituto Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de Mexico, o la Universidad Nacional Autónoma de México.

Como personaje ilustre en su país, las conmemoraciones de su nacimiento y muerte han sido motivo

para la organización de eventos, exposiciones y obras literarias que tenían el propósito de recordar la importancia de su persona dentro de la historia general y de la historia del arte mexicano.

Si hablamos de su obra cubista, esta se concentra en diversos catálogos de exposiciones monográficas que se han realizado a lo largo de los años gracias a la colaboración entre museos mexicanos y museos americanos.

Si empezamos por las dos biografías más consultadas, remarcar que estas serán las grandes obras de referencia para muchos escritores posteriores que escribirán sobre el artista. Estas transcurren por toda su vida de manera cronológica y cuentan con la aprobación del propio artista.

El periodo cubista, el cual nos interesa, se trata de manera descriptiva y circunstancial. Se cita la trayectoria que Rivera realizó por toda Europa y nombra las amistades, los maestros y amigos más influyentes de su vida. Su pintura de caballete se citará, pero las obras murales de gran formato siempre tendrán mucho más protagonismo.

La primera biografía que se escribió fue *Memoria y razón de Diego Rivera*, relatada en primera persona por el mismo artista y transcrita por Loló de la Torriente en 1959. La autora, amiga, figura destacada de la cultura cubana, periodista y escritora de intensa vida intelectual política, describe este relato no como una biografía sino como un libro que contiene memorias.⁵ En él narra una sucesión de hechos reales y fantasiosos que Rivera le dicta como los recuerdos de su vida, y que sirven para conocer, estudiar y desentrañar su compleja psicología; "El valor de estas páginas salta a la vista y constituye para las generaciones futuras, límpida fuente para el conocimiento humano, espiritual y material, del inquieto y extraordinario pintor".⁶

La periodista estadounidense Gladys March, escribió la autobiografía más destacada titulada *Diego Rivera, My Art, My Life. An autobiography with Gladys March* en 1960. Por un período de seis meses, entrevistó al pintor y tomó notas de sus actividades que luego se plasmaron en el libro con un prólogo del propio muralista. La buena sintonía entre ambos dio fruto a este relato sincero y en primera persona, que termina con la palabra a modo de apéndice de las que fueron sus cuatro esposas; Angeline Belloff, Lupe Marín, Frida Kahlo y Emma Hurtado. Remarcar que fue una obra publicada de forma póstuma sin haber sido revisada por Rivera.

El intelectual, teórico y crítico político Bertram D. Wolfe, quien fundó el Partido Comunista de Estados Unidos y participó activamente en el Partido Comunista Mexicano en 1924, escribió juntamente con Diego Rivera dos libros sobre pintura: *Potrait of America* (1934) y *Potrait of Mexico* (1936). De la amistad y admiración que tenía con Rivera, Wolfe se propuso escribir su

5 - MARRERO YANES, Raquel. *Lecciones perdurables de Loló* [en línea]. Cuba: Revista digital Cuba Ahora, 2012 [consulta: 14 de abril de 2016]. Disponible en: <http://www.cubahora.cu/articulos-de-opinion/lecciones-perdurables-de-lolo>.

6 - LOLÓ DE LA TORRIENTE, *Memoria y razón de Diego Rivera*, p. 14.

biografía en 1939 titulada: *Diego Rivera, his Life and Times*. El texto de esta obra tenía como interés principal el descubrimiento del arte por un *amateur* en cuestiones estéticas.⁷

Según Wolfe "se trataba de una biografía "autorizada", en el sentido de que Diego me abrió sus archivos y documentos, dio contestación a mis preguntas (a menudo dejándome más confuso al escuchar sus respuestas)... Sin embargo, no leyó una palabra de dicho libro sino hasta que estuvo impreso. Su reacción fue de enojo y agrado, todo a la vez. A partir de entonces, en las entrevistas que le hacían los periodistas, se refería a mí como "mi biógrafo"...".⁸

Después de la traducción al castellano de esta biografía, en 1947 la Unión Panamericana hizo el encargo a Wolfe de escribir una monografía sobre Rivera, que superara la anterior, bajo el título *The Fabulous Life of Diego Rivera*, traducida al español en 1986.

Esta segunda monografía de Wolfe ha sido también una obra de referencia para muchos de los que han estudiado y escrito posteriormente sobre el pintor, ya que respecto la primera, mejoró el criterio estético, los conceptos sobre Rivera y la extensa labor que el artista desarrolló, añadiendo fotografías del artista, de personas allegadas al mismo y de sus obras.⁹

Si seguimos comentando la bibliografía escrita sobre la vida de Rivera, destacar que algunas de ellas están escritas por personajes con una vinculación personal muy estrecha; Guadalupe Rivera Marín o Juan Rafael Coronel Rivera (hija y nieto respectivamente) son el ejemplo.

La primera escribe obras como *Diego el rojo* (1997) donde se presenta un retrato humano del pintor, desde su infancia hasta su regreso de Europa, y se desvela sus precoces incursiones tanto en la pintura como en la política. También escribe obras como *Mi papa Diego y yo: Recuerdos de mi padre y su arte* (2009) o *Un río, dos Riveras* (2012), donde detrás de un discurso más íntimo, Guadalupe Rivera cuenta los recuerdos de su infancia desde que ella nace (a los tres años del regreso de Diego de Europa) hasta la separación de sus padres.

Junto a Juan Rafael Coronel Rivera, escribiré *Encuentros con Diego Rivera* (1993), un libro que según el responsable del prólogo Jaime Labastida, "habla Diego, pero también se habla de Diego... Está Diego mismo, sin duda, pero Diego es inexplicable sin sus mujeres y sus hijas, sin sus amigos y sus enemigos, sin sus ideas y sus tropiezos".¹⁰

El libro arranca desde mucho antes de que el artista naciera y de manera cronológica empieza con unas declaraciones de carácter íntimo y fabuloso escritas por Gladys March, Bertram Wolfe o Loló de la Torriente (las biógrafas de Rivera), y sigue con la exposición de una gran cantidad de documentos y fotografías más objetivas, algunos procedentes de los archivos personales de Rivera.

7 - BERTRAM DAVID WOLFE, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, p. 5-6.

8 - *Ibid.*, p. 18.

9 - *Ibid.*, p. 6.

10 - GUADALUPE RIVERA MARÍN y JUAN CORONEL RIVERA, *Encuentros con Diego Rivera*, p. 6.

Según los autores, este es “un libro que busca un carácter íntimo, personal, como de recuerdo entrañable e intransferible”.¹¹

Una vez ya se puede contextualizar al artista y conocer todo el transcurso de su vida, se tiene que hablar de algunos libros que se escriben a modo de recopilaciones o conmemoraciones, los cuales se centran en ciertos períodos y estilos pictóricos de Rivera, y otros reflexionan entorno a su obra bajo criterios más estéticos y filosóficos.

Un ejemplo es *Rivera, caballete y dibujos* (1986), publicado por el Comité Editorial del Centenario del Natalicio de Diego Rivera en colaboración con Olivier Debrouse, quien escribió los textos e hizo la selección de los cuadros. Debrouse fue historiador del arte, curador, responsable de las colecciones de arte contemporáneo de la Dirección General de Artes Visuales de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y coordinador del acervo del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.¹² También escribió *Diego de Montparnasse* (1979) el cual se basa en la época parisina de Rivera, y lo sitúa entre las personalidades del momento como Amadeo Modigliani o Pablo Picasso. Debrouse termina el libro con un apéndice dedicado a la representación del espacio pictórico de los primeros murales de Rivera realizados en México, influenciados por su etapa cezanniana y su etapa cubista.

En *Rivera, caballete y dibujos*, Debrouse hace una pequeña reflexión sobre la idea generalizada de que las obras de formato pequeño pintadas por Rivera han sido siempre consideradas, de alguna manera “... como obras menores, extensión de la pintura mural o cuadros realizados por encargo que repiten temas, imágenes y fórmulas aplicadas con maestría...”.¹³ A partir de aquí, hace una catalogación de todas las obras de caballete realizadas antes y después del período muralista de Rivera, definiendo aspectos técnicos y formales que se relacionan con el contexto histórico, el carácter de cada obra y las diferentes influencias que recaen en cada una de ellas.

El que fuera filósofo y director de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Samuel Ramos, escribió *Diego Rivera* (1986), también publicado por el Comité Editorial que conmemoró el Centenario del natalicio de Rivera en 1986.

Se considera un estudio importante, porque fue el primer trabajo que se escribió como resultado de una serie de reflexiones estéticas frente la pintura mural de Rivera, hecha hasta el año 1935.¹⁴ Escribe sobre el aprendizaje, el estilo “indígena mexicano” de Rivera, los temas que trata en su pintura, hace un paralelismo entre los estilos de arte y el pensamiento en la cultura mexicana, y

11 - RIVERA MARÍN, GUADALUPE y CORONEL RIVERA, JUAN, *Encuentros con Diego Rivera*, op cit., p. 8.

12 - MASTERS, Merry Mac, CAMACHO, Fernando. *Murió Olivier Debrouse, curador y polifacético estudioso del arte* [en línea]. México: Revista digital La Jornada, 2008 [consulta: 17 de mayo de 2016]. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2008/05/08/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>.

13 - OLIVIER DEBROISE, *Rivera, caballete y dibujos*, p. 9.

14 - SAMUEL RAMOS, *Diego Rivera*, p. 9-10.

acaba hablando de la propia estética de Rivera. "La estética de Diego Rivera parte del supuesto de que el arte debe ser la expresión de un contenido ideológico determinado por las condiciones sociales del momento en que vive el artista... por ello es que como hombre se ha comprometido en ellas militando en las izquierdas, ha llevado al arte sus convicciones ideológicas y ha hecho una pintura de tesis".¹⁵

Otro libro escrito en conmemoración del nacimiento de Rivera es *Diego Rivera Hoy* (1986); una recopilación de ponencias y análisis teóricos sobre la obra del artista, realizadas durante el Simposio organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el centenario de su natalicio.

Un destacado grupo de especialistas en distintas disciplinas, se aproximan a su obra para darse cuenta de lo que implicó como testimonio, como patrimonio y como figura del arte mexicano Rivera. 100 años después, su arte; "las exposiciones y discusiones que aquí se planteen, permitirán percibir al Diego Rivera activo, que expresó por medios de trazos, colores y representaciones en murales y lienzos memorables".¹⁶

Por último, dentro de la bibliografía que se está comentando, destacar los catálogos de exposiciones que se han realizado en torno a la obra cubista a lo largo de los años, y que son una gran fuente de información tanto gráfica como teórica para conocer mejor este período del pintor.

La obra más destacada y citada por muchos autores posteriores es *Diego Rivera, Los años cubistas* (1984) escrita por Ramón Favela; catálogo de la exposición organizada por el Phoenix Museum y el San Francisco Museum of Modern Art en los Estados Unidos, y la Galería IBM de Ciencia y Arte y el Museo Nacional de Arte de la ciudad, en la Ciudad de México en 1984.

Favela fue el primero en interesarse e investigar sobre la afiliación de Rivera al desarrollo del cubismo, tema inexplorado hasta la fecha y el primero en realizar una exposición dedicada íntegramente al período cubista del pintor. Una exposición que tenía como propósito "... demostrar que las innovaciones del Cubismo no pertenecían exclusivamente a los dominios de Picasso y Braque, y que el control que Rivera ejerció en sus murales estuvo muy influido por los movimientos vanguardistas que florecieron en París durante el segundo decenio del siglo XX".¹⁷

Junto con la presentación de casi la mitad de las obras cubistas de Rivera, Favela construye un discurso cronológico con la ayuda de los testimonios biográficos más fiables de Wolfe y Loló de la Torriente, y narra sus vivencias en Francia y España mientras analiza su obra de vanguardia.

Dos más son los ejemplos en cuanto a catálogos de exposiciones centradas en el período cubista de Diego Rivera: *Diego Rivera y el Cubismo: memoria y vanguardia* (2004), surgido de la

15 - RAMOS, SAMUEL, *Diego Rivera, op. cit.*, p. 11.

16 - *Diego Rivera Hoy*, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 8.

17 - RAMÓN FAVELA, *Diego Rivera Los años cubistas*, p. 13.

colaboración entre el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y el *National Gallery of Art* de Washington, y *Diego Rivera, the cubist portraits 1913-1917* (2009), exposición organizada por el Meadows Museum de Dallas, Estados Unidos.

El primero, después de una introducción en la que se destaca el interés en difundir y promocionar la obra de uno de los pintores mexicanos más destacados de la historia, hace un comentario detallado sobre diecinueve obras de caballete de su período cubista. El segundo también presenta parte de su obra cubista, pero va más allá y expone los primeros murales realizados por Rivera a su vuelta de Europa en México.

Son cuatro ensayos que examinan cómo las vivencias del pintor en Europa impactaron en su obra, y de que manera esa relación con el Cubismo influyó en su nueva concepción creativa y expresiva. Se hace un hincapié en la importancia que tuvo para el pintor la figura humana; analizando las diversas etapas pictóricas que desenvolverá durante toda su carrera.

También destacar *Diego Rivera. Arte y revolución* (1999), realizado para la muestra organizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y *The Cleveland Museum of Art*. Esta fue una exposición que hizo una retrospectiva pictórica de Rivera, empezando por sus inicios academicistas en México, pasando por la vanguardia parisina de 1913-1917, la influencia del Cubismo en su pintura de caballete y la vuelta a México con la realización de sus murales más famosos.

Los curadores de la exposición se pronunciaron acerca de la enorme complejidad intelectual que tenía la pintura de Rivera, diciendo como esta se lograba "... mediante una fusión innovadora del modernismo europeo con las tradiciones indígenas del pasado per-colombino de México, el arte de sus pueblos nativos y la realidad de un México post-revolucionario".¹⁸ Según ellos, Rivera estaba buscando su identidad como individuo y el reconocimiento universal.¹⁹

Para finalizar con la bibliografía de catálogos, citar *Picasso & Rivera: conversations across time* (2017), fruto de la exposición que se está llevando a cabo actualmente en *Los Angeles County Museum of Art* de California, organizada junto el Museo de Bellas Artes de la Ciudad de México. Esta expone la relación entre la vida y la obra de Diego Rivera y Pablo Picasso, destacando similitudes circunstanciales, pictóricas y artísticas entre ambos pintores.

18 - *Diego Rivera, Arte y revolución*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, p. 23.

19 - *Ibid*, p. 23.

3. PERÍODO DE FORMACIÓN EN MÉXICO

Diego María Rivera Barrientos y su hermano gemelo Carlos María, nacieron el 8 de diciembre de 1886²⁰, en la ciudad mexicana de Guanajuato, capital del Estado de Guanajuato, situada en el altiplano central de México.

La infancia y juventud de Diego María transcurrieron durante el régimen "porfirista"; el gobernante Porfirio Díaz estuvo en el poder durante 25 años, en los que llevó a México hacia un gran progreso en cuanto al desarrollo ferroviario se refiere e impulsó las inversiones extranjeras en las áreas fabril y mineras, llevando el país hacia una estabilidad económica muy razonable.²¹

El ambiente de la casa de los Rivera era privilegiado y culto, en él, desde muy niño, estuvo Diego en contacto con libros, con actividades de carácter intelectual y científico. Por eso último, recibió el apodo de "el ingeniero", calificativo que su gente próxima utilizaba para referirse a él y que Rivera prefería mencionar al recordar su infancia guanajuatense en sus testimonios bibliográficos.²²

Una vez trasladados a la capital, en Ciudad de México cuando tenía nueve años y todavía iba a la Escuela Nacional Preparatoria, empezó a asistir a clases nocturnas en la Academia de San Carlos. Poco después, su padre lo ingresó en el Colegio Militar pero los pocos dotes de soldado que tenía Rivera, hicieron que renunciara al Colegio y a sus trece años, se matriculó exclusivamente en la Escuela Nacional de Bellas Artes (popularmente llamada Academia de San Carlos).

Rivera, con trece años de edad, asistió a los cursos de la escuela con regularidad y sus obras respondían al sistema de enseñanza de la misma. Un sistema en el que el arte y las civilizaciones europeas, tanto antiguas como modernas, eran tomadas como modelo.

Aunque en la biografía que el artista recitó a Loló de la Torriente casi al final de su vida, afirmó que cuando ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes cayó "en uno de los lugares peores en que puede caer un hombre que aspira a pintar: en una Academia..."²³, este fue un alumno destacado que terminó todos los cursos y se preocupó por asimilar las enseñanzas de sus maestros.

Con la llegada a la Academia de Eugenio Landessio en 1855, la pintura de paisaje había adquirido gran relevancia en San Carlos. Su método de observación, la introducción de manuales compositivos, las reglas de la luz y los colores o su mirada poética, influyeron en la formación de los artistas anteriores a Rivera y sus futuros maestros; José María Velasco y Félix Parra.²⁴

El libro más importante de Eugenio Landessio *Cimientos... Compendio de perspectiva lineal y*

20 - GLADYS MARCH, *Diego Rivera, My Art, my Life*, p. 21.

21 - *Diego Rivera, Arte y revolución, Instituto Nacional de Bellas Artes, op.cit.*, p. 28.

22 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas, op. cit.*, p. 18.

23 - DE LA TORRIENTE, LOLÓ, *Memoria y razón de Diego Rivera, op. cit.* p. 194.

24 - *Diego Rivera, palabras ilustres 1886-1921*, Museo Estudio Diego Rivera/Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 28.

aérea, sombras, espejos y refracción con las nociones necesarias de geometría, el cual Rivera más adelante utilizaría en su cátedra, tuvieron una influencia decisiva en el desarrollo de la inclinación científica del pintor por la teoría óptica, que constituyó la base de sus experimentos cubistas más adelante. En el libro, se exponen los elementos esenciales de la geometría descriptiva, cómo dibujar geoméricamente las sombras en una especie de pseudo-trigonometría, se habla de los reflejos, de las refracciones y del procedimiento para calcularlas, y finalmente estudia la perspectiva aérea.²⁵

De acuerdo con la tradición europea de la Academia de San Carlos, el sistema educativo de la cual se inspiraba en *L'Ecole des Beaux-Arts* de París y las academias italianas, los estudiantes tenían una orientación positivista centrada en el análisis científico de la naturaleza y a su vez, estudiaban asignaturas como matemáticas, geometría descriptiva, anatomía (copiando relieves y moldes en yeso), geografía, física o dibujo.

Más adelante, aprendían las leyes de la perspectiva a partir del manual de Eugenio Landesio, y finalmente podían volver a las clases de dibujo al natural con modelos vivos o salir al campo para pintar al aire libre paisajes y escenas campestres del valle de México.²⁶

Rivera cursó el currículo asignado a la carrera de pintor, en las que se encontraban las materias de Dibujo, Anatomía, Perspectiva teórica, Francés y Dibujo de ornato.

De la Academia San Carlos, tres fueron los profesores que más influenciarían en la formación académica del pintor. Rivera en su biografía, le cuenta a Gladys March que *"... el primero fue Félix Parra, pintor convencional poseído de un apasionado amor por nuestro arte indígena, anterior a la Conquista... El segundo fue José María Velasco, a quien yo veía como el más grande pintor de paisajes del mundo. De Velasco aprendí las leyes de la perspectiva... Viajé de un lado para otro del país, pintado indios, bosques, casas, calles e iglesias, todo más o menos a su manera. El tercero fue Santiago Rebull, que andaba a los setenta años y había sido discípulo de Ingres"*.²⁷

Félix Parra era profesor de claroscuro, materia que impartía haciendo copiar reproducciones en yeso de esculturas famosas, el cual le decía: *"nadie puede construir una sinfonía si ignora la ciencia de la armonía que es la esencia poética de las matemáticas; pues bien, en nuestro arte es igual. En nuestro arte todo es matemáticas... pero muchísimo más complicado que la música: matemáticas son las formas en el espacio; matemática es... la construcción sea en piedra, metal o colores..."*.²⁸

Obras como *Retrato de mujer*, 1898 (Anexo, p.47) o *Cabeza clásica*, 1902 (Anexo, p.47), reflejan el aprendizaje academicista que seguía Rivera con el plan de estudios académicos de estilo tradicional europeo, donde se incluía también, la reproducción de esculturas clásicas.

25 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas, op. cit.*, p. 24-25.

26 - DEBROISE, OLIVIER, *Rivera, caballete y dibujos, op. cit.*, p. 18.

27 - MARCH, GLADYS, *Diego Rivera, My Art, my Life, op. cit.*, p. 63-64.

28 - DE LA TORRIENTE, LOLÓ, *Memoria y razón de Diego Rivera, op. cit.*, p. 237-238.

Del paisajista José María Velasco, Rivera obtuvo el conocimiento de las reglas de la perspectiva y cierta predilección por el género de la pintura de paisaje, gusto que nunca abandonaría, haciéndose presente en muchos de los fondos escenográficos de sus primeras composiciones murales futuras.

Rivera consideraba Velasco como un gran hombre de ciencia, estudioso de la geología, la botánica, la historia natural, la meteorología, la física y las matemáticas.

Sobre sus enseñanzas, Diego le contó a su biógrafo Loló de la Torriente que el conjunto de los conocimientos que Velasco le había infundido "... se basaban en la geometría y trigonometría del espacio; no se basaba en la especulación pura sino más bien en la aprehensión inmediata de la construcción plástica que trasponía valores de tres o más dimensiones a superficies que, además de planas, [podían] ser cóncavas, convexas y multifacéticas".²⁹

El tercer profesor destacado fue Santiago Rebull, en ese momento el director de la Academia e instructor de Diego en el equilibrio de la proporción y la composición pictórica.

Habiendo estudiado en París con Jean Auguste Dominique Ingres, Rebull presentaba los trabajos del pintor francés como modelos de perfección y se empeñó en transmitir a Rivera lo que "había podido aprender de los grandes maestros respecto a las formas esenciales que encierran todas las formas accidentales de los objetos, como las grandes leyes universales encierran y rigen toda las contingencias y accidentes".³⁰

Rivera recuerda que Rebull añadía: "cada vez que ha aparecido en la pintura una gran época, los maestros de ella han llevado las formas y los colores a su pureza: es decir, asimilándolos y simplificándolos para acercarlos a los esenciales".³¹

Diego fue distinguido por su maestro como un alumno prometedor, y por ello lo instruyó siguiendo la Sección Aurea, un sistema matemático de composición desarrollado por los antiguos griegos que establece una proporción armónica entre dos partes iguales. Esta fórmula matemática, aplicada a las bellas artes, despertó al ingeniero que había dentro de Diego Rivera y que disfrutaba con los sistemas mecánicos de los trenes y las máquinas desde su infancia.

Patrick Marnham reflexiona sobre ello destacando las palabras del investigador Ramón Favela quien considera que: "el amor que sentía (Rivera) en su infancia por todo lo mecánico y la educación científica que recibió, que incluía fundamentos de geometría arquitectónica, le daban una tendencia natural a asociar la técnica pictórica con la teoría científica, y que con el tiempo eso le llevó, empezando por las teorías de Platon y la Sección Aurea, hasta el Cubismo".³²

Esta formación académica, que incluía el uso de una óptica del color marcada por colores "que se

29 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas*, op. cit., p. 24.

30 - DE LA TORRIENTE, LOLÓ, *Memoria y razón de Diego Rivera*, op. cit., p. 206.

31 - *Ibid.*, p. 212.

32 - MARNHAM, PATRICK, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, p. 60.

avanzan" (calientes) y colores que "se alejan" (fríos), así como la manipulación de segmentos de una línea para conseguir profundidad dentro de un plano bidimensional, se convirtió en una valiosa herramienta para los futuros espacios pictóricos de Rivera.³³

Santiago Rebull murió en 1902 y un año más tarde el pintor y escultor catalán Antoni Fabrés Costa ocupó el puesto de director de la Academia. Con él, en San Carlos se introdujo un nuevo sistema académico en el cual se recalcaba la capacidad del estudiante para la observación empírica y directa de la realidad; un sistema que utilizaba el método de dibujo basado en las enseñanzas del académico francés Jules-Jean Pillet, el cual enseñaba a dibujar a partir de la observación directa y fotografías, en vez de copias y dibujos-modelo.³⁴

Hasta el momento, en las clases de dibujo sólo se usaban bustos y grabados de estilo clásico, pero a partir de entonces los estudiantes empezaron a usar objetos comunes, a los que colocaban en diversas posturas y derivaban figuras geométricas con las que captaban la esencia de la perspectiva. Según Favela, este nuevo sistema científico para la enseñanza del dibujo y los fundamentos empíricos recibidos por Rivera en tan temprana edad, le podrían haber preparado para las racionalizaciones conceptuales del Cubismo.³⁵

El impulso que Santiago Rebull dio a Rivera hacia la técnica de dibujo inspirada en Ingres, así como sus lecciones sobre proporciones y la construcción pictórica, unidas a las teorías pictóricas de Velasco, fueron aspectos muy importantes en el aprendizaje académico recibido en San Carlos. Rivera minimiza la importancia que tuvo el enfoque clásico y académico representado en sus primeras pinturas, pero este fue lo suficientemente importante en su formación inicial y puede que hasta fuera la razón de su tardía incorporación al cubismo cuando más adelante llegara a Europa.

Rivera se terminó licenciando en San Carlos con matrícula de honor y veintiséis obras expuestas en la muestra de final de curso en la que asistió el gobernador de Veracruz, también destacado mecenas, que más adelante le otorgaría una beca estatal para ir a estudiar a Europa.

A partir de 1903 las obras de Rivera pasaron de una gran fidelidad a la técnica de dibujo de Ingres (adoptada por sus maestros Rebull y Parra) al naturalismo de Fabrés e impresionismo tardío de Velasco.³⁶ Una vez licenciado, Rivera abandonó la ciudad para centrarse en la pintura de paisaje.

La afición del pintor por el paisaje, que marca sus trabajos de estudiante pero se prolonga hasta el final de su vida, empieza con evocaciones nítidas del altiplano central y de los alrededores de la ciudad de México.

33 - SOUTER, GERRY, *Diego Rivera. Sus artes y sus pasiones*, p. 25.

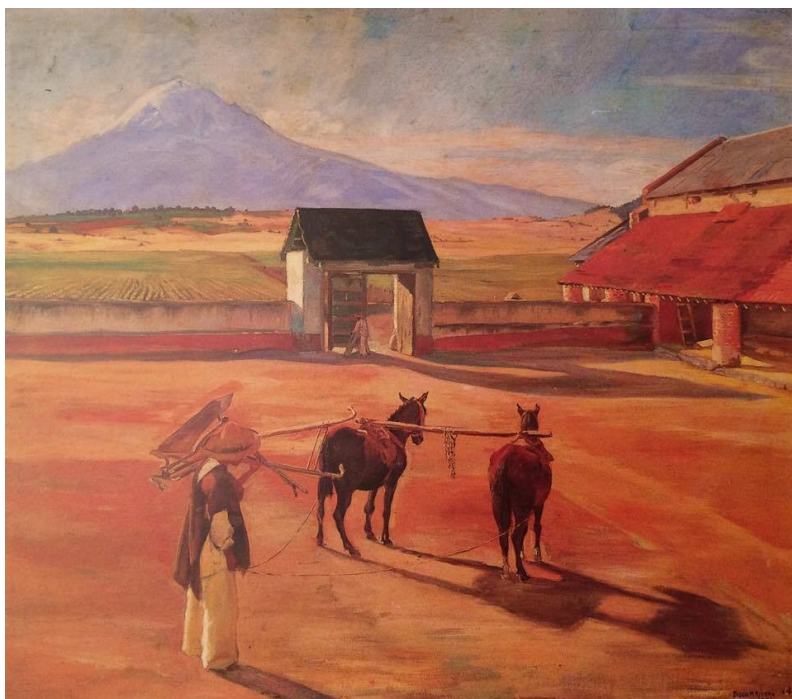
34 - *Diego Rivera. Retrospectiva*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. p. 27.

35 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas*, p. 27.

36 - *Ibid*, p. 30.

3.1 - *La Era*, 1904

De esa época es la obra *La era* (Figura. III), una pintura de paisaje con gran influencia de su maestro José María Velasco, en la que se representa el patio de una hacienda con un campesino y una yunta de caballos, situados en la llanura del pie del volcán nevado Popocatepetl.



(Figura. III)
Diego Rivera
La era, 1904
Óleo sobre lienzo
100 x114.6 cm.
Colección de Marte R. Gómez
Museo Diego Rivera, Guanajuato
México

Ramón Favela apunta que cuando Rivera tomaba de alguna hacienda un personaje, el verdadero tema no lo proporcionaba el campesino mexicano de rostro borroso, sino el bien calculado juego de luz y sombras del paisaje.³⁷ Al igual que Velasco, el joven pintor se interesó sobretodo en captar las tonalidades específicas de un paisaje típico mexicano, más que en representar una temática de carácter más social que en un futuro sería la protagonista de sus obras murales.

La era presenta un espacio abierto rodeado de volcanes y montañas en el que Rivera representa una escena costumbrista estilísticamente realista con tonalidades cálidas de rojos, ocre, marrones en un primer plano, que contrastan con los azules y blancos más fríos del fondo. Es un paisaje que con su pincelada y tonalidad remete a un estilo impresionista y con la soledad del personaje, aparece la influencia del simbolismo europeo.

Según Marnham *La Era* destaca porque demuestra que, tras escapar de la atmósfera de iluminación artificial y "europeísta" de San Carlos, un tema mexicano podía inspirar a Rivera para alcanzar los límites de su técnica".³⁸

37 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas*, op. cit., p. 20.

38 - MARNHAM, PATRICK, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, op. cit., p. 62.

Hace falta recordar otra vez las enseñanzas de Santiago Rebull sobre la Sección Aurea y su insistencia en "las composiciones matemáticamente cuantitativas unidas a la estética humanamente cualitativa" que le inculcó a Diego Rivera durante sus últimos años académicos. Favela defiende que aunque sería difícil encontrar composiciones basadas en la Sección Aurea en las pinturas impresionistas y simbolistas correspondientes a 1905-06, en los trabajos académicos anteriores como *La era*, puede detectarse composiciones estructuradas sistemáticamente y posiblemente en la Sección Aurea.³⁹

Después de todo este período de formación académica, México empezaba a quedarle pequeño y los objetivos del joven pintor empezaban a ser cada vez más grandes, lejanos y ambiciosos.

Por consiguiente, para extender su formación y enriquecerse como persona y artista, Diego Rivera partió hacia Europa gracias a la pensión del gobernador Dehesa a principios de enero de 1907.⁴⁰

En la biografía transcrita por Loló de la Torriente, Rivera relata sus experiencias sobre su primer período de vida en México, con una actitud bastante severa y crítica consigo mismo. Diego dice: "recuerdo como si lo estuviera viendo desde un lugar en el espacio, fuera de mí mismo, a un mentecato de veinte años de edad tan vanidoso, lleno de granos de juventud y deseos de ser el dueño del Universo, como los otros majaderos de su edad. La juventud de veinte años es decididamente ridícula: aunque sea la de Gengis Kan o Napoleón... La de Diego Rivera, de pie, a media noche, en la proa misma del Alfonso XIII, mirando al barco partir de las aguas y dejar su espuma de encajes, y declamando, a gritos, ante el silencio hondo y sombrío del mar, fragmentos de Zaratrusta, es lo más lamentable y sublimemente cursi que conozco. Así era yo...".⁴¹

El seis de enero de 1907, Diego Rivera llega a las costas de A Coruña, España.

39 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas*, op. cit., p. 28.

40 - *Diego Rivera, Arte y revolución*, Instituto Nacional de Bellas Artes, op. cit., p. 47.

41 - DE LA TORRIENTE, LOLÓ, *Memoria y razón de Diego Rivera*, op. cit., p. 264.

4. VIAJE A EUROPA Y RELACIÓN CON LAS VANGUARDIAS

4.1 - España, entre Madrid y Toledo

Los recuerdos relatados por Diego eran muchas veces fantasiosos, llenos de exageración, con heroicidades o anécdotas circunstanciales, que hacían de su vida un relato digno de escuchar y admirar.

Contrariamente a lo que el pintor relataría más adelante en sus biografías, ni París ni el proyecto de estudiar con Cézanne (que había muerto el año anterior), formaban parte de sus planes iniciales en su llegada a Europa.⁴²

En enero de 1907 Diego Rivera llegó a España por el puerto de A Coruña, pasando por Santander, y terminando en Madrid. Una vez allí, se presentó en el taller de Eduardo Chicharro con una carta de presentación escrita por su mentor, el pintor mexicano Gerardo Murillo, conocido en México como el Doctor Atl. Chicharro había sido aprendiz del pintor español Joaquín Sorolla, y fue desde su taller donde Rivera empezó a conocer, pintar y copiar las obras de los más ilustres pintores españoles. El Museo del Prado estaba muy cerca, y eso facilitó que el joven Rivera pudiese conocer las obras originales de El Greco, Velázquez, Zurbarán, Zuloaga o Goya, y contemplar también la paleta pictórica de los pintores flamencos.

A parte de la instrucción que recibiera en el estudio de Chicharro, es importante destacar como Rivera se incorporó en la vida bohemia de Madrid y pudo conocer los pintores y escritores más vanguardistas de la época. Las relaciones sociales y literarias con personajes como el escritor dadaísta y crítico Ramón Gómez de la Serna, los hermanos Borja y Ramón del Valle-Inclán o María Gutierrez Blanchard, le ayudarían en el futuro a entrar en el círculo artístico más progresista y vanguardista de París.⁴³

Durante su primera etapa en el estudio de Chicharro, Rivera pudo viajar por muchas regiones de España con el propósito de contemplar, copiar y pintar diversos paisajes; paisajes sin figuras humanas, que retrataban campos, ciudades y jardines, con un alto carácter simbólico.

Algunos ejemplos son *La casona de Vizcaya* (Anexo, p.48), en la que se muestra las calles solitarias de una ciudad española con claros marcados por una pincelada borrosa y gruesa, o *La mañana de Ávila (El valle de Amblés)* (Anexo, p.49), donde Rivera hace un atributo a los paisajes pintados anteriormente por él en el valle de México, y vuelve a utilizar la yuxtaposición de diversos planos como estructura compositiva.

En el taller de Chicharro, Rivera también se familiarizó con la pintura académica española de

42 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas, op. cit.*, p. 30.

43 - *Ibid.*, p. 20.

principios de siglo, marcada por un retorno a los temas costumbristas puestos de moda por Zuloaga y Sorolla.⁴⁴ La obra *El picador* (Anexo, p.49) es un ejemplo de ese realismo que trata temas populares y enaltecen la figura humana. En ella se representa la figura de un personaje sentado frente a un muro neutro y con una fisionomía maciza y voluminosa, pintada con una gama de colores ocres y tierra muy típicos de la academia madrileña. El trabajo con el dibujo y la pincelada pastosa que marca las sombras del personaje, se aleja un poco de los paisajes aguados y más sutiles pintados en México, bajo la influencia de Velasco.

En 1909 Diego Rivera hizo un pequeño gran viaje por Europa, empezando por Francia y pasando por Bélgica e Inglaterra. En París estudió y copió las obras expuestas en el museo del Louvre, visitó exposiciones y galerías (donde conoció las obras de Pissarro, Monet, Daumier y Courbet), atendió a conferencias, y trabajó en las escuelas al aire libre de Montparnasse y en las orillas del Sena.⁴⁵

En Brujas, pintó obras como *Casa sobre el puente* (Anexo, p.50), una obra pintada al aire libre que representa un canal de la ciudad y transmite el silencio y la soledad de un paisaje urbano, con las aguas quietas y estructuras sin habitar. Allí también conoció a Angelina Beloff, la que fuera su primera mujer y convivió con él los siguientes doce años. Finalmente en Londres, descubrió la obra de William Turner y William Blake.

Rivera conoció entonces, la obra de los pintores impresionistas y simbolistas europeos que habían cambiado la manera de hacer arte en Europa. Empezó con la pintura de paisaje pero pronto probaría con la pintura de temática costumbrista, experimentando con el claroscuro que conoció mediante la pintura holandesa del siglo XVII. La pincelada cada vez era más suelta y viva, difuminando los contornos con la aplicación de una perspectiva aérea que envolvía las pinturas de un aire simbólico y romántico, muy característico de los postimpresionistas. *Nuestra señora de París* (Anexo, p.50) o *El molino de Damme* (Anexo, p.51), son algunos ejemplos.

Con todos estos viajes, Rivera no dejaba de tener sus obligaciones respecto la beca proporcionada por el gobernador de Veracruz; el pintor tenía que mandar cada dos meses una tela a México para dar crédito de su trabajo y sus avances técnico-formales durante su estancia en Europa. Muchas de esas telas fueron hechas a la fuerza ya que, sin la presión recibida desde México, muchas de ellas no las hubiera realizado.

Puede ser por eso, que su biógrafo Loló de la Torriente, resaltó que en los primeros años entre España y París, el impulso expresivo de Rivera no era lo suficientemente fuerte y sus pinturas no eran el reflejo fiel de su propia visión y su propia emoción. Por consiguiente, eso le producía un estado de ánimo muy angustioso pero que a la vez, le hizo llegar a la conclusión de que si quería

44 - DEBROISE, OLIVIER, *Rivera, caballete y dibujos, op. cit.* p. 28.

45 - ANDREA KETTENMANN, *Diego Rivera 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*, p. 13.

llegar a una expresión original y personal, era necesario experimentar toda la escala de modalidades técnicas del arte de su tiempo.⁴⁶

Antes de seguir experimentando con las tendencias pictóricas europeas nuevas para él, el propio Rivera dijo que en 1909 se sentía nostálgico y recibió la autorización del gobernador Dehesa para volver a México. Allí podría organizar una exposición en la Academia de San Carlos, que se realizaría a modo de celebración del centenario de la independencia de México.⁴⁷

4.2 - 1910, viaje a México

A su llegada a México, Rivera tenía un plan definido: "... aprovechar el prestigio que disfrutaba entonces en México, todo aquel que volvía de París. Crear una atmósfera, hacer una exposición y procurar vender lo suficiente para tener con qué regresar a Europa y al final volver a su país".⁴⁸

Aunque la primera parte del plan la ejecutó y llegó a realizar su primera exposición con las obras pintadas en España y México, la actividad política, nueva para él, acabó por absorberlo e hizo que dejara la pintura temporalmente en un segundo plano. La otra pasión que le acompañaría ya para siempre más en su vida acababa de aparecer; esa fue la Revolución.

Su antiguo maestro Félix Parra lo llamó para darle algunos consejos. Este había visto en la exposición de Rivera una buena proyección en cuanto a técnica pero creía que en su obra faltaba un móvil interno. Parra le dijo: "... nuestros grandes objetivos son llegar a poder cantar los grandes momentos, no sólo de un hombre o de un héroe, sino los grandes hechos de la humanidad."⁴⁹ La Revolución era inminente y según el maestro, el arte tenía que hacer eco de ella también.

De momento, el interés por la revolución mexicana no se manifestaría en su obra pictórica hasta más tarde, cuando regresara definitivamente a su país en 1921.

Después de todo, Rivera preparó su segundo viaje hacia Europa y en octubre de 1911 se embarcó de nuevo a la conquista de París.

4.3 - Obras de transición

De nuevo en Europa y habiendo pasado por España, su primera parada fue París; la capital francesa donde poco antes de llegar él, se había realizado la primera exposición pública de los pintores cubistas (con nombres como Gleitzes, Metzinger, Le Fauconier, Delaunay y Léger) en la famosa *Salle 41 del Salón de los Indépendants*. Más tarde, en dónde si pudo ver ejemplos de los primeros pintores cubistas, fue en la *Salle VIII del Salon d'Automne*.⁵⁰

46 - DE LA TORRIENTE, LOLÓ, *Memoria y razón de Diego Rivera*, op. cit., p. 314.

47 - WOLFE, BERTRAM DAVID, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, op. cit., p. 59.

48 - DE LA TORRIENTE, LOLÓ, *Memoria y razón de Diego Rivera*, op. cit., p. 337.

49 - *Ibid*, p. 339.

50 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas*, op. cit., p. 34.

A esta primera parada de aire francés, le siguió otra con aire catalán, con un viaje a Cataluña. Allí Rivera entró en la práctica del neoimpresionismo con la técnica del puntillismo (técnica que tenía como máximo representante al pintor Georges Seurat) y pintó *Montserrat (Paisaje catalán)* (Anexo, p.51).

Rivera contó que entonces, él quería hacer su propia revolución en la pintura, pasando por las diferentes etapas del arte moderno, con rapidez pero dentro de la sociedad de su tiempo. Reconoció que "... ya en 1911 [su] neoimpresionismo se construía dentro de una comprensión especial de la estructura y la composición que, en realidad, era ya paralela al cubismo, llamada naturalismo organizado, pero con una especie de rigor geométrico en el espacio aún no presente en Seurat y que provenía, en [su] caso, más de El Greco, de Cézanne y de los maestros holandeses...".⁵¹

Rivera viajó a España en 1912 de nuevo muy interesado por la obra de Ignacio Zuloaga, la obra de El Greco y las características plásticas de la pintura de paisaje español.

Toledo fue su casa durante casi dos años, en los que trabajó su transición desde su estilo postimpresionista y neoimpresionista, pasando por una pintura más realista y expresionista, y terminando por experimentar en la organización bidimensional, geométrica y abstracta, que lo llevaría a la realización de sus primeras obras cubistas.

Toledo no fue una ciudad cualquiera; su situación geográfica en la cima de una montaña y la superposición de sus casas y habitantes alrededor de esta, hizo que le recordara la geométrica y cúbica Guanajuato, su querida ciudad natal. El cubismo espontáneo que daba forma Guanajuato, se repetía en los motivos angulosos del paisaje toledano y en la realización pictórica de El Greco, cuyos personajes interpretados bajo los cánones de una geometría angular, eran el resumen del ambiente y su pintura.⁵²

Rivera empezó a hacer una aproximación de El Greco pintando obras como *Retrato de un español (Hermán Alsina)* (Anexo, p.52) o *Los viejos (En las afueras de Toledo)* (Anexo, p.52), en las cuales conservaba la concepción cromática del neoimpresionismo pero ya se acercaba a sus figuras alargadas de aire manierista, trabajando la monumentalidad de las figuras y experimentando con el espacio pictórico.

También siguió su interés por el paisaje, dejando constancia una vez más su interés por el pintor griego. Con su obra *Vista de Toledo* (Anexo, p.53), "... Rivera elige incluso el mismo ángulo en la perspectiva de Toledo que El Greco en su famoso cuadro del mismo nombre, pintado entre 1610 y 1614 *Vista de Toledo* (Anexo, p.53). Con esta vista de la ciudad, Rivera comienza a interesarse por la superposición de formas y superficies en el espacio, que desembocará en un estilo pictórico

51 - DE LA TORRIENTE, LOLÓ, *Memoria y razón de Diego Rivera*, Tomo II, *op. cit.*, p.7.

52 - GUADALUPE RIVERA MARÍN, *Un río dos riveras. Vida de Diego Rivera*.

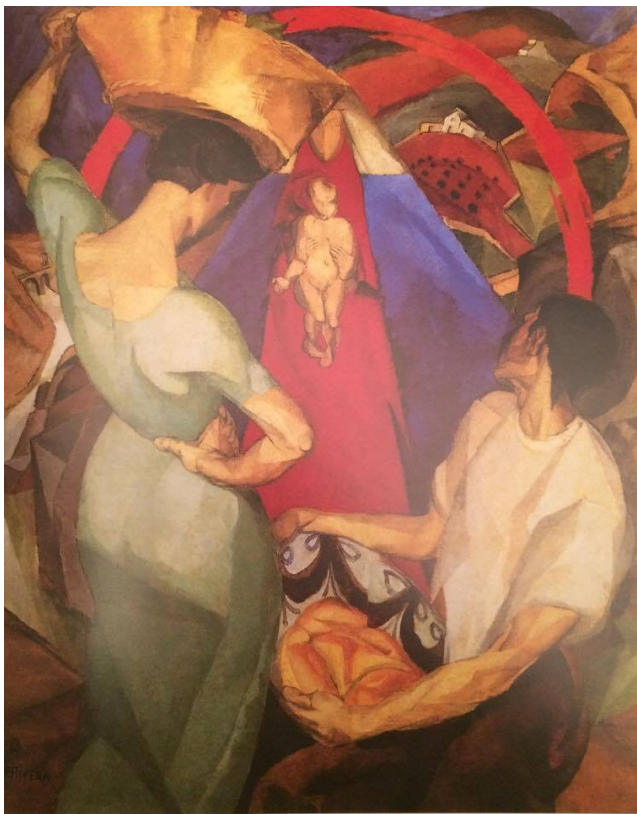
cubista".⁵³

El estilo pictórico de Rivera estaba cambiando por momentos. Los paisajes habían dejado de ser quietos y planos para ser dinámicos y con la representación de figuras angulosas, sombras geométricas y una paleta altamente decorativa de pincelada fugaz.

Estas obras fueron denominadas obras protocubistas ya que la geometrización de las formas y la búsqueda del movimiento era cada vez más evidente en su obra.

4.3.1 - *Adoración de la Virgen y En la fuente cerca de Toledo, 1912 - 1913*

Antes de que Rivera se metiera de lleno en las representaciones cubistas más importantes de su carrera europea, este pintó dos obras que marcaron el proceso de transición pictórica hacia la vanguardia del Cubismo, abanderada hasta el momento por pintores como Pablo Picasso o Juan Gris. La primera fue *Adoración de la Virgen* (Figura. XV), también titulada *Adoración de los pastores*.



(Figura. XV)
Diego Rivera
Adoración de la Virgen con el niño, 1912-1913
Óleo y encáustico sobre lienzo
150 x 120 cm
Colección María Rodríguez de Reoyo
Nueva York, Estados Unidos

Se trata de la que sería la única pintura hasta el momento con un tema religioso y pintado a escala natural, que Rivera empezó en Toledo pero terminaría en París.⁵⁴

Respecto a eso, el autor Patrick Marnham, destaca que "... los ángulos utilizados en los adoradores

53 - KETTENMANN, ANDREA, *Diego Rivera 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*, op. cit., p. 14.

54 - WOLFE, BERTRAM DAVID, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, op. cit., p. 75.

del primer plano y en las colinas y los campos del fondo nos hacen pensar que lo que quizá empezó siendo un cuadro más convencional en Toledo - una ciudad llena de obras de arte religiosas -, acabó convirtiéndose en una obra más experimental y vanguardista en Montparnasse".⁵⁵ Este era el barrio parisino más vanguardista de la época y en el que Diego Rivera viviría el mayor tiempo de su estancia en París.

En 1913, cuando el cuadro estuvo terminado, Rivera se había transformado en un pintor exclusivamente cubista.

Observando la *Adoración de la virgen con el niño*, en primer término se ve a un pastor con una cesta de pan y una campesina llevando un canasto con fruta en la cabeza, ambos adorando a una imagen de la Virgen y el Niño. El paisaje de fondo, vuelve a ser la ciudad de Toledo, mostrando el río y el puente de la parte baja de la ciudad. A la parte superior derecha, el campo sigue y aparece un huerto y una granja hasta terminar en las lejanas montañas de fondo.

Aquí tal y como apunta Ramon Favela, se podría ver el empleo de un recurso *cezannista* por parte del pintor mexicano: "Rivera... coloca el cuadro verticalmente, con un horizonte en cuyo fondo hay colinas apiladas arriba de las figuras. Las figuras están "cubificadas" en facetas angulares y curvilíneas y planos triangulares que son como un reflejo... de las grietas del paisaje toledano."⁵⁶

En general predomina una tonalidad de colores ocre donde el rojo, el verde esmeralda y el azul destacan dando relevancia a las tres figuras principales. Los dos pastores enmarcan la escena con sus cuerpos de grandes dimensiones, que recuerdan a las figuras monumentales y sinuosas con aire manierista de El Greco.

Tanto las figuras, el paisaje, las luces como las sombras, están cortadas con formas geométricas que se alejan de los contornos suaves a los que Rivera ya había renunciado desde su segunda llegada a España en 1911. Los planos que se alejan y se hacen cada vez más pequeños, se inclinan como girando en un eje invisible, y se dirigen hacia un primer término con la ayuda del círculo rojo que enmarca la figura triangular de la Virgen.

La técnica empleada por Rivera también fue una novedad; utilizó el encáustico, el cual consistía en extender la cera pigmentada sobre la superficie del cuadro con unos hierros calientes. El pintor Eugène Delacroix ya había recuperado esta técnica para realizar sus murales en la capilla de los Santos Ángeles de la Iglesia de St. Sulpice, no lejos de Montparnasse, y Rivera la había visto emplear en la ciudad de México durante su visita de 1911.⁵⁷

La *Adoración de la Virgen con el niño* es el reflejo de una composición densa donde se combinan

55 - MARNHAM, PATRICK, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, op. cit., p. 119.

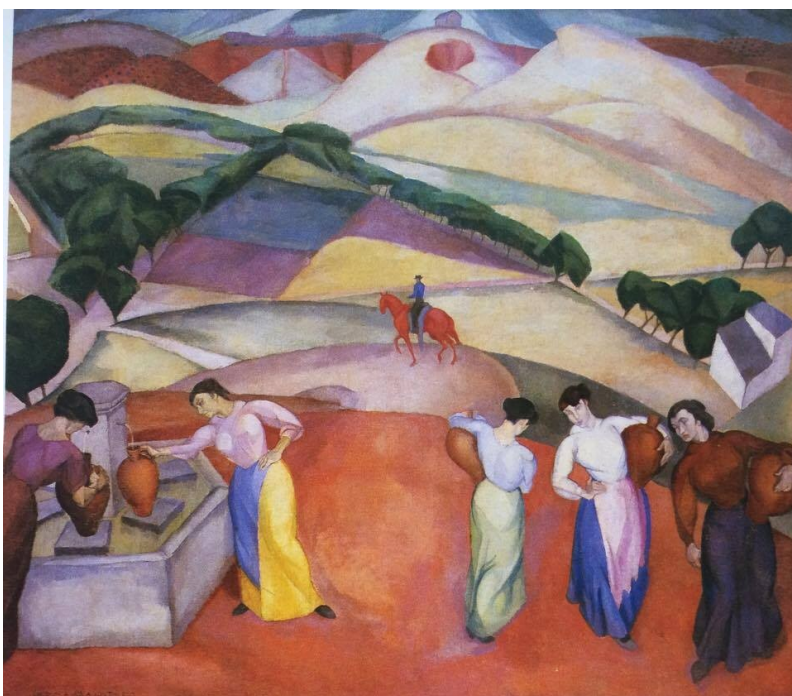
56 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas*, op. cit., p. 54.

57 - MARNHAM, PATRICK, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, op. cit., p. 119.

los rasgos de El Greco y una paleta manierista con planos cubistas cézannianos, que se puede considerar la primera manifestación clara de una ruptura formal a través de la cual, Rivera buscaba un estilo propio que lo destacara de todo lo hecho hasta el momento.

La otra obra destacada en este período de transición, fue *Mujeres en la fuente I* (Figura. XVI), también titulada *En la fuente de Toledo*.

De nuevo encontramos el paisaje toledano, tan conocido y recurrente por Rivera, al que se le añade como tema central cinco mujeres con ropas muy coloridas, que con sus cántaros van a buscar agua a una fuente cerca de la ciudad de Toledo. Éstas llevan unos vestidos con delantal, que recuerdan claramente a las pequeñas figuras que en círculo danzaban en la pintura *Los viejos (En las afueras de Toledo)* (Anexo, p.52), del mismo Rivera. Comparándola con esta obra, Rivera vuelve a pintar a un jinete solitario (ahora montado en un caballo rojo), que también se dirige por los campos y de manera ascendente, hacia la ciudad amurallada de Toledo.



(Figura. XVI)
Diego Rivera
Mujeres en la fuente I
(*En la fuente de Toledo*), 1913
Óleo sobre lienzo
166 x 204 cm
Colección Dolores Olmedo
Ciudad de México, México

Se trata de un paisaje presentado por la yuxtaposición de diversos campos poligonales que se delimitan por sus colores morados, amarillos y azules. El contiguo cruce de diagonales que se genera en el fondo del paisaje, donde los colores y las líneas se contraponen creando una energética y animada composición, dotan de gran dinamismo la pintura. Las hileras de árboles que delimitan las tierras, llevan hasta dos cigarrales⁵⁸ abstractos y de estuco blanco, que son presentadas como dos casas "cúbicas" y compactas mediante planos simplificados e inclinados.

58 - Casa de recreo y huerto que la rodea, en los alrededores de Toledo y con vistas a la ciudad.

Los cigarrales son el tema de varios paisajes cubistas de transición que Rivera pintó en 1913, en los cuales se puede observar la simplificación de las formas y la geometrización del paisaje y los elementos arquitectónicos.⁵⁹

La paleta de colores que predominan vuelven a ser los ocres, marrones y rojos, que dejan destacar un poco de azul y blanco en las figuras femeninas, en los cigarrales y el cielo respectivamente. Se trata de una paleta anti-naturalista y decorativa que deja entrever el dibujo que define las figuras.

Mirando la obra en su conjunto, ya se puede observar la presencia de una estructura geométrica subyacente en la que destacan grandes arcos con planos elípticos y triangulares en la definición de los campos y montañas del paisaje. En los pechos de las figuras femeninas se puede intuir una reducción de las formas hacia elementos geométricos como conos piramidales.

Las diferentes posturas de las mujeres crean una sinuosidad de movimiento y un ritmo curvilíneo que están marcados por las piernas, los brazos y la colocación de los cántaros. Rivera sigue buscando el movimiento a través de una imagen estática pero con posiciones simultáneas.

Se podría decir entonces que, siguiendo las teorías de Ramón Favela y lo que se ha estado exponiendo hasta ahora, con las obras *Adoración de la Virgen con el niño* y *Mujeres en la fuente I*, Diego Rivera sí tuvo un período de transición muy determinante y decisivo en su carrera.

Fue gracias a este período en España, por el cual el pintor llegaría a su particular cubismo; un cubismo que no llegó directamente a través de Cézanne, Picasso o Braque, sino a través de la *maniera* de El Greco y de su aceptación de los recursos *cezannescos*, asimilados en los Salones Cubistas franceses.

La partida a París, dónde Rivera pasaría los siguientes cinco años inmerso en el cubismo, estaba a punto de llegar.

4.4 - París y el Cubismo

El acercamiento de Diego Rivera al cubismo fue gradual, nunca se lo planteó como una ruptura drástica sino que surgió poco a poco. Rivera no cayó enseguida seducido por Picasso o Braque, sino que gracias al conocimiento e influencia de El Greco que ya traía desde su estancia en Toledo, siguió trabajando en el control de las proporciones y el tratamiento del espacio compositivo dentro de sus obras.

El propio Rivera reflexionaba que, *“... en 1913-1914 no había nada más excitante en el arte que el movimiento cubista... Era un movimiento revolucionario, que cuestionaba todo lo anteriormente dicho o hecho en arte. El cubismo rompió las formas tal y como habían sido durante siglos, y*

59 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas, op. cit.*, p. 46.

estaba creando a través de la fragmentación nuevos objetos, nuevos patrones y últimamente, nuevos mundos”.⁶⁰

Junto a su pareja Angelina Beloff y su amiga María G. Blanchard, Diego se instaló en el barrio parisino de Montparnasse, nuevo lugar de encuentro para la emergente vanguardia artística europea. Entre ellos se encontraban el escritor y poeta Max Jacob, el pintor y escultor italiano Amedeo Modigliani, el escritor y crítico Guillaume Apollinaire o el mismo pintor español Pablo Picasso.⁶¹ Aunque no poco seducido por todo ese mundo moderno y bohemio europeo, a mediados de 1913, Rivera todavía se beneficiaba de la beca del Gobierno de Veracruz y tenía que seguir enviando pinturas para demostrar su trabajo.

Su interés por la pintura de paisaje continuó con *Paysage de Meudon* (Anexo, p.55), en el que se reproduce un suburbio industrial con formas fragmentadas, que crean una composición más integrada que en sus anteriores vistas de Toledo. Él seguía su búsqueda del movimiento y un espacio con fuerza dinámica, que también realizaría a través de una nueva modalidad en su pintura: el retrato.

En *La joven con alcachofas* (Anexo, p.55), Rivera presenta diferentes puntos de vista de la cabeza de la chica en una sola imagen, marcando las formas y las luces con contornos geométricos. También añadió por primera vez un bodegón con las alcachofas que remeten al título de la obra y presentadas encima de una mesa inclinada, con sus formas reducidas en planos geométricos.

En *La joven del abanico* (Anexo, p.56), sigue en la misma línea pero con la introducción del movimiento a través del abanico, el cual se multiplica en planos geométricos alrededor de la joven y dotan de gran dinamismo la obra. Diego Rivera presentó estos dos retratos como sus primeras pinturas cubistas en el *Salon d'Automne* de París, en 1913.⁶²

A medida que pasaba el tiempo, Rivera iba comprendiendo cada vez mejor la sintaxis del cubismo y su manera de jugar con el movimiento, el espacio tangible y la descomposición de los planos. Pero la ruptura completa del contorno de la figura y la multiplicidad de planos llegó finalmente ese mismo año, con la obra *Retrato de un pintor (Retrato de Zinoviev)* (Anexo, p.56).

Siguiendo con la temática del retrato, sin abandonar del todo la figuración pero ya pintando en clave cubista, Rivera juega con las vistas combinadas, de tres cuartos, frontal y lateral del modelo, que primero se fragmentan para después reintegrarse en un mismo rostro.

A partir de esa obra, Rivera fue aumentando cada vez más la representación simultánea de múltiples puntos de vista de un solo objeto, práctica que terminaría aplicando también, en la temática que

60 - MARCH, GLADYS, *Diego Rivera, My Art, my Life. An autobiography*, op. cit., p. 179.

61 - DEBROISE, OLIVIER, *Diego de Montparnasse*, op. cit., p. 23.

62 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas*, op. cit., p. 58.

había dominado hasta el momento, el paisaje.

En *El puente de San Martín, Toledo* (Anexo, p.57), Rivera pinta planos cada vez más numerosos y ya no se yuxtaponen de manera curvilínea, sino que se elevan gradualmente hacia el horizonte de forma más reticular. La arquitectura y el paisaje se descomponen y se vuelven a representar desde múltiples puntos de vista tomados desde todas las dimensiones y perspectivas posibles.

La evolución de Rivera hacia la fragmentación de los planos, del movimiento y del color, culminaron a finales de 1913 con la pintura de una mujer en el momento de sacar agua de un pozo titulada *La mujer del pozo* (Anexo, p.57). La figura femenina se representa con las diversas etapas del movimiento y es analíticamente dividida en planos de impresiones fragmentadas. Rivera introduce el *trompe l'oeil* para retener los planos deslizantes del cántaro y presenta el tema a través de transiciones temporales, desde múltiples puntos de vista tanto reales como conceptuales.

Según Ramón Favela, esta obra sería la máxima representante de los cuadros "cubo-futuristas" de Rivera ya que "combina los principios del cubismo (tratamiento estereométrico de las formas y construcción del espacio pictórico tangible) con el futurismo (descomposición sucesiva del movimiento)".⁶³

Podría ser casualidad o no, pero en el reverso de esta obra, dos años más tarde, Rivera pintaría *Paisaje zapatista (El Guerrillero)* (Anexo, p. 60), la obra cubista más emblemática de su carrera artística.

En 1914 se realizó la primera exhibición individual de Diego Rivera, en la *Galerie Berthe Weill* de París y el crítico de arte Guillaume Apollinaire escribió favorablemente sobre el mexicano diciendo que por fin, este había llegado a ser un miembro plenamente aceptado del movimiento cubista.⁶⁴

Fue entonces, el momento de conocer al padre del movimiento.

En la primavera de aquel mismo año, Diego Rivera conoció a Pablo Ruiz Picasso llevándole dos de sus pinturas cubistas más recientes como carta de presentación: *Naturaleza muerta con balalaika* (Anexo, p.58) y *El fusilero marino (Marino almorzando)* (Anexo, p.58).

En ellas se reflejaba el interés que el mexicano seguía teniendo por los retratos (cada vez más sintéticos, fragmentados y geométricos) y por las naturalezas muertas en las que demostraba su cubismo decorativo y ornamental de colores vivos, sus nuevas técnicas como el *collage* o la introducción de elementos folklóricos de distintas culturas. Con este encuentro, empezó su relación de amistad; una amistad corta, intensa y sobretodo, polémica.

Rivera siguió experimentando técnicamente y en 1915, probó de pintar con cera en lugar de óleo, utilizaba corcho comprimido como soporte en lugar de tela, y probó en utilizar el estuco para crear

63 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas, op. cit.*, p. 60.

64 - *Diego Rivera, Arte y revolución*, Instituto Nacional de Bellas Artes, *op. cit.*, p. 114.

una superficie áspera con contrastes de texturas.⁶⁵ Siguió con las naturalezas muertas como *La botella de anís* (Anexo, p.59), donde las botellas y las frutas estaban representadas por curvas y círculos de colores con figuras geométricas opacas, encima de mesas angulares descompuestas, y siguió con la deshumanización de las figuras humanas en *Retrato de Martín Luis Guzman* (Anexo, p.59), convirtiendo sus rasgos orgánicos en formas angulares y planas delimitadas por líneas rectas. Finalmente llegó la obra más representativa y la que fue la mejor síntesis del proceso creativo en el cual Diego Rivera se encontraba. El mexicano dominaba la técnica y llevaba los años suficientes entre Francia y España para que sus pinturas pudieran verse ya como un trabajo serio y digno a ser considerado dentro del mundo artístico cubista. Aún así, Rivera quería distinguirse y quería ir más allá. ¿Y de qué manera podría hacerlo? Pues volviendo (aunque sin moverse de París), a su querida tierra madre y a su propia identidad nacional.

4.4.1 - Paisaje Zapatista, 1915

La I Guerra Mundial estaba pasando factura a todo el mundo y Rivera volvió a Montparnasse la primavera de 1915 sabiendo que la situación política en México no era mucho mejor. Allí tuvo contacto con algunos exiliados mexicanos, como el periodista Martín Luis Gómez Guzmán, quien mientras era retratado por el pintor mexicano, le relató los episodios de la Guerra Civil mexicana.⁶⁶ Podría ser que a consecuencia de ello, Diego pensara en los nuevos héroes revolucionarios de su tierra y empezara a recuperar su identidad mexicana, un poco enterrada a causa de la nueva cultura francesa en la cual llevaba tantos años sumergido.

Fue entonces cuando pintó en la parte posterior *La mujer del pozo*, la obra *Paisaje zapatista (El guerrillero)* (figura XXVII), pintura con la que Rivera volvió una vez más a la pintura de paisaje y recuperó su personal "mexicanismo".

Esta estaba protagonizado por el célebre héroe campesino Emiliano Zapata, líder de la revolución mexicana, la cual estaba entrando en una de sus fases más violentas, cuando Rivera lo estaba pintando.⁶⁷

El mismo Gómez de la Serna bautizó como *Riverismo* la concepción personal de Rivera y su cubismo: lo consideraba un cubismo híbrido y lejano ya del cubismo analítico.⁶⁸

Diego seguía trabajando sus fondos como si fueran naturalezas muertas pero cada vez iba añadiendo más elementos personales: el color, el exotismo, las influencias de otros movimientos artísticos como el futurismo o el puntillismo, técnicas académicas como el *trompe l'oeil*, la Sección Aurea

65 - DE LA TORRIENTE, LOLÓ, *Memoria y razón de Diego Rivera, op. cit.*, p. 90.

66 - DEBROISE, OLIVIER, *Diego de Montparnasse, op. cit.*, p. 74.

67 - *Diego Rivera, Arte y revolución*, Instituto Nacional de Bellas Artes, *op. cit.*, p. 118.

68 - DEBROISE, OLIVIER, *Diego de Montparnasse, op. cit.*, p. 65.

para la construcción del espacio o el añadir materiales diferentes la pintura como arena, tierra, serrín o madera.

El "mexicanismo" en la obra cubista de Rivera culminó con la obra *Paisaje zapatista*, con la que quiso demostrar todo lo que acababa de descubrir tanto ideológica como plásticamente de la Revolución mexicana, por la que todavía no se había preocupado del todo.⁶⁹

Los recuerdos de su infancia, las fotografías de su tierra y la melancolía de ser un inmigrante alejado de su país se mezclaron, y Rivera lo tradujo en la representación de la figura de un revolucionario, con las montañas del altiplano mexicano de fondo y cargado con varios objetos que lo identificaban como a un verdadero mexicano. Entre ellos estaban el sombrero charro⁷⁰, el sarape de Saltillo⁷¹, las cartucheras con el rifle y un guaje.⁷²



(Figura. XXVII)
Diego Rivera
Paisaje zapatista (El guerrillero), 1915
(Anverso de *La mujer del pozo*, 1913)
Óleo sobre tela
145x125 cm.
Colección Marte R. Gómez / INBA
Museo Nacional de Arte
Ciudad de México, México

Estos elementos, que para la vanguardia parisina no dejaban de ser exóticos y novedosos, cargaron de nacionalismo la pintura cubista de Rivera, reforzando a su vez, su identidad nacional mexicana.

En *Paisaje zapatista*, Rivera realiza una obra donde se mezcla la figuración y la yuxtaposición de figuras geométricas cortadas en distintas proporciones. Los planos angulosos rompen con la ilusión de un espacio formal, pero a su vez, ese espacio formal queda definido por la figuración del paisaje de fondo. Es con estas contradicciones, que el espectador tenía que imaginarse una imagen racional

69 - DEBROISE, OLIVIER, *Diego de Montparnasse, op. cit.*, p. 74.

70 - Popular sombrero mexicano.

71 - Especie de manta de lana o algodón de colores vivos que se usa como prenda de vestir y para el frío.

72 - Calabaza alargada de base ancha que una vez seca, se puede utilizar como recipiente de líquidos.

a partir de las formas abstractas que el pintor proponía.

El personaje principal que ocupa la mayor superficie de la pintura es un guerrillero con sombrero y sarape, que detiene un rifle y una cantimplora de calabaza natural encima de una roca. No era la primera vez que Rivera utilizaba el sarape como elemento decorativo, pues en *Retrato de Martín Luis Guzmán* (Anexo, p.59) o *El despertador* (Anexo, p.60), ya había empezado a introducir elementos de ornamentación con colores llamativos y vivos que remetían a su país natal.

Rivera también añadió efectos decorativos como las fibras del sombrero, el puntillismo que se ve tanto en el gatillo y culata del rifle como en otras partes sombrero o el mismo ojo, añadió motivos vegetales grabados en la franja gris de debajo del sombrero y pintó el efecto de madera, de la que sería la caja de municiones del guerrillero. Enriqueció estos elementos ilusorios con ingeniosos juegos visuales, como las formas onduladas moradas que podrían interpretar la vista aérea del sombrero.⁷³

Detrás del personaje, unos árboles verdes hacen una transición hacia las montañas del Valle de México que se dibujan al fondo como grises conos volcánicos, rememorando los paisajes que hacía su gran maestro Velasco, contemplados durante su formación en la Academia de San Carlos de México.

Un plano abstracto de color azul cubre toda la parte inferior de la composición y solo se irrumpe con la aparición de un papel blanco colgado con un clavo sobre la tela, creando un *trompe l'oeil*.

En general predominan los colores cálidos y en la figura del personaje estos juegan con el blanco, el cual podría marcar las sombras en positivo de los objetos sujetos.

Gracias a la composición piramidal, el rico colorido y el lirismo de esta pintura, Rivera consiguió el acceso a los círculos cerrados de las galerías de arte parisinas⁷⁴, volviendo a llamar la atención de Pablo Picasso.

4.5 - Abandono del Cubismo

Hacía tiempo que Picasso y Rivera se frecuentaban. Sus trayectorias pictóricas en ciertos aspectos habían sido paralelas: "... desde muy jóvenes habían practicado la pintura académica con talento, se habían dejado influir por las escuelas impresionistas y postimpresionistas, y habían participado libremente en el cubismo. Si Picasso había sido el inventor, Rivera había sido creador de las técnicas..."⁷⁵

Eso provocó algunos malentendidos y tensiones entorno a quién era el auténtico autor de las innovaciones artísticas que se estaban produciendo en esa época.

73 - Diego Rivera, *Arte y revolución*, Instituto Nacional de Bellas Artes, *op. cit.*, p. 119.

74 - DEBROISE, OLIVIER, *Rivera, caballete y dibujos*, *op. cit.*, p. 72.

75 - *Ibid.*, p. 84.

La mutuas visitas a los talleres de los dos pintores, ocasionaron una acusación de plagio entre las obras *El paisaje zapatista* de Rivera (Anexo, p.61) y *Hombre apoyado en una mesa* de Picasso (Anexo, p.61).⁷⁶

Este último, después de visitar el taller del mexicano donde ya se encontraba la pintura *El paisaje zapatista* terminada, cambió radicalmente la dirección de su cuadro (Anexo, p.62), a causa de las acusaciones de plagio que el mexicano le lanzó al ver que la pintura del español era demasiado parecida a su obra zapatista.

Al cabo de un tiempo y ya en los últimos años de su etapa cubista, Diego siguió con la pintura de retratos y naturalezas muertas en las que el dominio de la composición se mezclaba con la depuración cada vez mayor de las formas. La pureza de las líneas cada vez más abstractas, dejaban entrever grandes volúmenes geométricos muy definidos con colores ocre, cafés, verdes y blancos contrastados. *Mujer en verde* (Anexo, p.62) o *Naturaleza muerta con casa verde* (Anexo, p.63) son algunos ejemplos. En esta segunda obra, el espacio volumétrico que Rivera quería plasmar, podría haber derivado de un invento que él mismo realizó y denominó como la *chose* (la cosa).

La *chose* se trataba de un dispositivo pictórico que tenía como propósito "enriquecer el modelaje estereométrico de la forma y el dibujo de espacio en la cuarta dimensión".⁷⁷ También denominada como "la *machine de Rivera*, una versión moderna de la «máquina de ver la perspectiva de Brunelleschi» era una cámara oscura con un orificio para ver, que tenía un juego de espejos que descomponían la imagen en múltiples facetas e, insistiendo en el tiempo de percepción de la retina, la reconstruía simultáneamente en varios tiempos. Diego decía que había inventado una máquina para ver la cuarta dimensión".⁷⁸

Aunque Rivera siguió trabajando y experimentando dentro del Cubismo, hubo un suceso que ocasionó su alejamiento y ruptura final con el movimiento y todos sus integrantes en 1917. Este fue la discusión que tuvo con el crítico de arte Pierre Reverdy, que más tarde sería denominada como el famoso "Affaire Rivera".⁷⁹

Reverdy, quien se había convertido en el teórico del Cubismo a consecuencia de la ausencia de Guillaume Apollinaire (alistado para combatir en la I Guerra Mundial), escribió un artículo titulado "Sur le Cubisme".⁸⁰ En este artículo, el escritor francés hizo tal demoledora crítica sobre la obra de Diego Rivera, que cuando los dos acudieron a la cena organizada por Léonce Rosenberg, no pudieron evitar discutir sobre el escrito y que Rivera llegara a las manos para defenderse de sus críticas.

76 - RIVERA MARÍN, GUADALUPE y CORONEL RIVERA, JUAN, *Encuentros con Diego Rivera*, op. cit., p. 122.

77 - *Diego Rivera, Arte y revolución*, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. 121.

78 - DEBROISE, OLIVIER, *Diego de Montparnasse*, op. cit., p. 77.

79 - *Ibid.*, p. 6.

80 - KETTENMANN, ANDREA, *Diego Rivera 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*, op. cit., p. 19.

Esa discusión y las acusaciones de plagio que había tenido con Pablo Picasso por la obra *El paisaje zapatista*, hicieron que se creara una especie de boicot general en contra de Rivera, dejando de publicar su nombre en periódicos y revistas o impidiéndole el acceso a las galerías y salones, que terminó por dificultar la difusión de su obra.

Desde entonces, "Rivera fue considerado un farsante y se vio eliminado entre los cubistas "serios" ocasionando que ni siquiera en posteriores antologías o obras críticas del cubismo, lo mencionaran. El "riverismo", escuela tan efímera como el propio periodo cubista de Rivera, terminó por desaparecer.⁸¹

En consecuencia, en 1917 Rivera cambió su rumbo y empezó a estudiar intensamente la obra de Paul Cézanne, a través del cual, regresaría otra vez a la pintura figurativa.

4.5.1 - Paisaje de Fontenay, 1917

El interés por la pintura figurativa que de nuevo floreció en la carrera artística de Rivera, fue gracias a la recuperación de la obra del pintor impresionista Paul Cézanne. Pintor gracias al cual, según el mexicano pero cuestionado por historiadores del arte como Ramón Favela, este se había introducido en la corriente cubista.

No fue hasta ese momento que Rivera se dedicó a estudiar a fondo las obras de Cézanne y volvió a recuperar la manera que tenía el pintor francés de construir sus composiciones, basadas normalmente en una paleta de colores ocre, verdes y azules pálidos.

Esa reacción hacia la figuración se fortaleció cuando conoció Elie Faure, un historiador del arte, médico y gran defensor de Cézanne.

Según Favela, la obra *El matemático* (Anexo, p.63), demostraba hasta que grado Rivera había llegado a comprender las metas formalmente constructivistas de Cézanne.⁸² Teoría corroborada con el dibujo de construcción que Rivera hizo para pintar *El matemático* (Anexo, p.64).

En esa misma época, Diego también recuperó su interés por la pintura de paisaje y en Fontenay pintó una obra de transición clave para entender su viaje estilístico del Cubismo hacia la figuración. Esta obra fue *Paysage de Fontenay* (figura. XXXVI), en la que demuestra el proceso gradual que posiblemente realizó para alejarse de la abstracción.

Es un paisaje que todavía juega con la yuxtaposición de dos planos, presentando un primero con campos conreados y un gran árbol y un segundo con un caserío de fondo entre los árboles de un bosque. Rivera crea una composición dinámica a través de las diversas formas geométricas que crean una especie de cuadrícula espacial y fragmentan la naturaleza que se está observando.

81 - DEBROISE, Olivier, *Diego de Montparnasse, op. cit.*, p. 90.

82 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas, op. cit.*, p. 130.

Los planos multiformes que se extienden como un abanico circular y destruyen la visión formal del paisaje, podrían proporcionar a Rivera la posibilidad de practicar sus teorías con la cuarta dimensión.⁸³

Con esta pintura, Rivera inició el proceso inverso que había hecho durante su etapa protocubista con obras como *El puente de San Martín* (Anexo, p.57), justo antes de entrar plenamente en el Cubismo; Rivera vuelve a reconstruir la forma a través de la recuperación de su estructura basada en la línea angulosa, el color y una nueva distribución del espacio. Juega con el color y la luz, creando diferentes volúmenes y texturas que configuran la composición espacial del paisaje.



(Figura. XXXVI)
Diego Rivera
Paysage de Fontenay, 1917
Óleo sobre tela
73 x 60.3 cm
Colección particular

Una vez dentro de la pintura figurativa, Rivera también se volvió a interesar por la pintura holandesa del siglo XVII, empezando una serie de naturalezas muertas y retratos que mostraban una gran similitud a la obra de Dominique Ingres, y terminó por pintar un nuevo realismo expresivo a través del color, influenciado por de la obra de Pierre-Auguste Renoir.⁸⁴

La pintura europea de caballete que había centrado la actividad artística de Rivera hasta entonces estaba a punto de pasar a un segundo plano. En 1920, Alberto Pani (embajador mexicano en Francia) consiguió que el nuevo rector de la Universidad de México Jose Vasconcelos, financiara a Rivera un viaje de estudios a Italia a través de una beca.⁸⁵ Gracias a eso, el pintor viajó ese mismo año a Italia, país en el que descubrió el mundo de la pintura mural.

83 - *Diego Rivera, Arte y revolución*, Instituto Nacional de Bellas Artes, *op. cit.*, p. 142.

84 - KETTENMANN, ANDREA, *Diego Rivera 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*, *op. cit.*, p. 19.

85 - *Ibid.*, p. 19.

4.5.2 - Viaje a Italia

Posiblemente el encuentro que Rivera tuvo con el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros y el crítico-médico militar Élie Faure durante sus últimos meses en París, hicieron que este se replanteara el rumbo de su carrera artística.

Faure, humanista y heredero de la cultura clásica, había escrito un libro de ensayos titulado *Les constructeurs*, sobre pintores y escritores en el que había destacado muy gratamente el arte de Cézanne.⁸⁶

El intelectual francés, hizo que Rivera empezara a cuestionarse su arte y se interesara no solo por el compromiso artístico de este sino por el compromiso político que podría llegar a tener. A diferencia de él, el muralista Siqueiros (también antiguo alumno de San Carlos) sí había participado en la Revolución Mexicana y defendía la idea de crear un arte público, nacional y revolucionario.⁸⁷

Rivera empezó a sentir la necesidad de buscar nuevos horizontes en su carrera artística y empezando a gestar la idea de poder plasmar un arte reivindicativo y revolucionario en los muros públicos, emprendió el viaje a Italia para aprender de los mejores.

El mismo Diego dijo que pasó por ciudades como Milán, Florencia, Roma, Nápoles o Pompeia, en las que pudo contemplar la maravillosa obra de Michelangelo, Giotto, Paolo Uccello, Piero della Francesca y Antonello da Messina.⁸⁸ Allí pudo investigar y aprender el tipo de perspectiva y técnicas de la pintura al fresco utilizadas desde los maestros bizantinos hasta los pintores del *Cuattrocento*. Quedó sorprendido de la capacidad de información pictórica que podían llegar a ofrecer los grandes programas iconográficos de las iglesias italianas y como un arte público y monumental, podía llegar a ser visto por tal gran volumen de masas.

Rivera dibujó, copió y analizó la composición espacial de los grandes frescos, contemplando la utilización del color a la hora de definir las figuras. Quería entender la narrativa de sus temas y cómo pudieron conseguir su armonía con los elementos arquitectónicos (ventanas, escaleras, pilares, aradas) que las sustentaba. También estudió la manera en que los artistas usaban el paisaje no solo como fondo sino como elemento integrante del diseño general y escenario de la historia.⁸⁹

Un nuevo mundo se estaba abriendo ante él y no quiso desaprovecharlo. Rivera volvió a París donde sintiéndose atraído de nuevo por la revolución político-social mexicana, decidió irse definitivamente de Europa para volver a su tierra natal.

86 - MARNHAM, PATRICK, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*, op. cit., p. 177.

87 - *Ibid*, p. 178.

88 - MARCH, GLADYS, *Diego Rivera, My Art, my Life. An autobiography*, op. cit., p. 246.

89 - SOUTER, GERRY, *Diego Rivera. Sus artes y sus pasiones*, op. cit., p. 95.

5. VUELTA A MÉXICO

Después de la Revolución Mexicana y la larga Guerra Civil que duró once años, el gobierno de Alvaro Obregón nombró a Jose Vasconcelos como nuevo ministro de educación. Este empezó lo que fue considerado como el "renacimiento" cultural y artístico mexicano, realizando una serie de cambios a través de un nuevo plan educativo que tenía como proyecto la formación popular con la pintura mural en edificios públicos, como medio de difusión cultural.⁹⁰

Vasconcelos quería transmitir una consciencia nacional de unidad usando los muros públicos para describir en imágenes episodios de la historia de México: sus raíces pre-hispánicas, el período colonial, la independencia de España, la Revolución Mexicana y el optimista contexto actual. La mayoría de la población mexicana era analfabeta y vieron que solo a través de las imágenes, podrían llegar a ella.

Muchos fueron los artistas invitados a trabajar por esa causa y Diego no pudo ser menos. Él tendría que elaborar un nuevo concepto de arte al servicio del pueblo y a través de la pintura mural.

Según Debrouse, la evolución de Diego Rivera hacia la pintura mural puede que tuviera razones de índole más ideológica que estrictamente estética.⁹¹ Eso podría ser si se tuviera en cuenta la relación que había tenido en París con los bolcheviques rusos y su consiguiente ingreso al Partido Comunista Mexicano. Rivera se fue olvidando del "arte por el arte" que ejerció en la bohemia de Montparnasse complaciendo y enriqueciendo a los marchantes de arte, y empezó a buscar otra finalidad a su arte lejos del marco capitalista tradicional.

En 1922, el ministro Vasconcelos asignó a Rivera la realización de su primer mural en una pared del anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria, antiguo Colegio San Ildefonso de la Ciudad de México.⁹² El mural fue titulado *La creación* (Anexo, p.65), siendo una alegoría del nacimiento representado con figuras de rasgos mestizos.⁹³

Rivera volvió a experimentar no solamente con la técnica del encáustico o el pan de oro (de clara influencia italiana y bizantina), sino con los motivos cristiano-europeos como las figuras de Adán y Eva, las cuatro virtudes cardinales y las tres virtudes teologales, nunca antes representadas por él. Quería una composición en la que se pudiera fusionar la tradición indígena nativa mexicana, la religión judeo-cristiana y los fundamentos intelectuales de la civilización helénica (divulgados por Pitágoras, quién defendía que había una armonía matemática y mística de los números en realidad universal).⁹⁴

90 - DEBROISE, OLIVIER, *Diego de Montparnasse*, op. cit., p. 104.

91 - *Ibid*, p. 118.

92 - MARCH, GLADYS, *Diego Rivera, My Art, my Life. An autobiography*, op. cit., p. 249.

93 - Persona nacida de padre y madre de raza diferente, en especial de blanco e india, o de indio y blanca.

94 - *Diego Rivera. Retrospectiva*, Centro de Arte Reina Sofía, op. cit., p. 249.

El mural estaba representado con un diseño clásico lleno de simbología, con figuras a grande escala representadas con colores vivos y ornamentadas con abundantes aplicaciones de oro que acentuaban el carácter bizantino de la obra.

Esta fue la primera vez que Rivera se enfrentaba a un problema de tipo arquitectónico, teniendo que adaptar su pintura en una pared con una cavidad cuadrada en la que se encontraba el órgano del anfiteatro. La fisonomía de la pared hizo que la composición fuera perfectamente simétrica dividiéndola en dos partes y con dos grupos de personas alineadas sobre diagonales invertidas que se cortaban en ángulo recto.⁹⁵

Las proporciones armoniosas basadas en la Sección Aurea, que Rivera ya había practicado desde sus inicios en la Academia de San Carlos, englobaban las figuras yuxtapuestas y repartidas por el espacio, sobre planos geométricos en un espacio sin profundidad. Estas eran definidas por el dibujo que las marcaba intrínsecamente en formas ovaladas y geométricas (Anexo, p.65), estilo claramente consecuente del Cubismo previamente ejecutado por Rivera.

Según el autor Patrick Marnham, cuando Rivera todavía ejercía en el Cubismo, "... había aprendido a insertar la forma en una figura de trazos geométricos definiéndola con rigor. Esta ciencia, ampliada hasta obtener la conjunción de las formas en una gran forma geométrica, debía persistir en él como una gran enseñanza, que le ayudó durante la composición de los frescos".⁹⁶ Siendo así, se podría entender la configuración de espacios y composiciones todavía geométricas en los primeros murales de Rivera, que se mezclaron con la necesidad de un arte popular capaz de alimentar estéticamente a las masas.

Estaba naciendo así, su pintura social y monumental.

5.1 - Murales de la Secretaría de Educación Pública, 1923

Diego fue el encargado de planificar y realizar el extenso programa iconográfico mural que cubriría las paredes del claustro de tres pisos que rodeaba el doble patio, la escalinata que conectaba los tres pisos y el hueco del ascensor de la planta baja, del edificio de la Secretaría de Educación Pública en la Ciudad de México.⁹⁷

El programa mural *Visión política del pueblo mexicano, una cosmografía del México moderno* (Anexo, p.66), presenta la vida del pueblo mexicano en varias series alegóricas basadas en su trabajo, sus luchas a favor de las mejoras sociales y sus fiestas populares.⁹⁸

Rivera empezó con una estética basada en la realidad mexicana y consciencia popular, para terminar

95 - DEBROISE, OLIVIER, *Diego de Montparnasse, op. cit.*, p. 120.

96 - MARNHAM, PATRICK, *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera, op. cit.*, p. 58.

97 - *Diego Rivera. Retrospectiva*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, *op. cit.*, p. 260.

98 - *Ibid*, p. 254.

con una interpretación marxista-socialista de la vida nacional del país.

En las paredes del patio más pequeño, denominado como el Claustro del Trabajo, hay una serie de hasta cincuenta y nueve paneles en los tres pisos, donde se representan los trabajos del pueblo mexicano como en *La minería* (Anexo, p.66), el trabajo intelectual y el apoteosis de la Revolución Mexicana en el panel *En el arsenal* (Anexo, p.67). Mientras que en las paredes del patio más grande, denominado como el Claustro de Fiestas, Rivera pintará hasta setenta y cinco paneles en los tres pisos, donde se representan las fiestas populares del pueblo mexicano como en *La fiesta del maíz* (Anexo, p.67), los escudos de armas de los estados mexicanos y tres corridos⁹⁹ que son introducidos por *Cantando el corrido* (Anexo, p.68) y siguen: La Balada de Zapata, La Revolución Agraria de 1910 y Así será la Revolución Proletaria.¹⁰⁰

Para seguir la lectura del mural, se tendría que ir avanzando para descubrir cada uno de los paneles que a la vez irían desapareciendo dejándolos atrás, teniendo que unificar todos los fragmentos para poder recomponerlos mentalmente y dar una idea conjunta del fresco. Ahora sería el espectador quien se tendría que mover alrededor del fresco y construir la imagen final en un espacio mental y personal.

Para Rivera, el Cubismo fue demasiado intelectual, se ocupaba más por la virtuosidad y las rarezas técnicas que del contenido en sí.¹⁰¹ Es por eso, que con la pintura mural, desarrolló un estilo más personal en el que mezcló la pintura académica tradicional con la que se había formado, las influencias de las Vanguardias europeas, su interés por el arte pre-hispánico y el arte popular mexicano.

Aunque lejos había quedado la fragmentación formal, los múltiples puntos de vista o la búsqueda de la cuarta dimensión tan características de sus previas obras de caballete y Rivera volviera a la figuración con una pintura racionalista-naturalista con interés por el paisaje y la figura humana, este no dejaría de ser heredero de la metodología constructiva espacial cubista, en el que la yuxtaposición de planos y el dibujo de formas dentro de figuras geométricas eran protagonistas. El ejemplo se encuentra en *Los tintoreros y Mujeres Tehuanas* (Anexo, p.68). De acuerdo con esto, el historiador de arte Ramón Favela sostiene que el Cubismo se esconde en el realismo de Rivera, un realismo con estética vanguardista y construcciones geométricas escondidas.¹⁰²

Con su regreso a México, Diego pudo volver a su entorno natural y descubrir las ruinas mayas de Chichén Itzá y Uxmal, en la provincia del Yucatán¹⁰³, que lejos estaban de la geografía del Altiplano

99 - Narrativas populares en forma de canción, poesía y balada. Las canciones pueden tratar temas políticos, eventos históricos o relaciones sentimentales.

100 - *Secretaría de Educación pública* [en línea]. < http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Murales_de_la_SEP > [Consulta: 20 enero 2017].

101 - ANNA INDYCH-LÓPEZ, "An abstract courbet": *The cubist spaces of Rivera's murals*" en SYLVIA NAVARRETE, et al, *Diego Rivera: The Cubist portraits 1913-1917*, p. 150.

102 - FAVELA, RAMÓN, *Diego Rivera Los años cubistas*, op. cit., p. 65-73.

103 - *Picasso & Rivera: Conversations across time*, Los Angeles County Museum of Art, op. cit., p. 79.

Central mexicano pintados en sus inicios al lado de Velázquez, pero que se mezclarían con los paisajes vividos años atrás en España.

Fruto de esto, muchos de los murales de la Secretaría de Educación Pública estaban complementados con paisaje como *Abrazo y Campesinos* (Figura. XLV), un paisaje que más adelante iría desapareciendo de manera gradual a base de ir añadiendo figuras humanas en grandes masas, hasta llegar a desaparecer.



Figura. XLV
Diego Rivera
Abrazo y Campesinos, 1923
Pintura al fresco con nopal
Claustro del Trabajo, Secretaría de
Educación Pública
Ciudad de México, México

En *Abrazo y Campesinos*, Rivera dibuja unas figuras estáticas por grupos de dos o tres personas que se podrían envolver en formas casi geométricas, con un trazo superficial, pincelada gruesa y colores apagados y monótonos (característicos de los primeros paneles). Estas se encuentran en un primer plano sin profundidad y de manera escalonada, con una ciudad de fondo entre montañas que recuerda al paisaje cubista-geométrico de las ciudades de Guanajuato y Toledo, pero con el toque de "mexicanismo" de los cactus y agave.

En los primeros murales hechos en la Secretaría Pública, Rivera hace composiciones figurativas basadas en la observación de la realidad, que se ajustan a los espacios comprimidos e inclinados del cubismo.¹⁰⁴ Espacios que presentan las figuras apiladas verticalmente o en franjas horizontales y cuentan diferentes momentos narrativos en un mismo espacio, como en *El trapiche* (Anexo, p.69). En otros paneles planteados por Rivera pero ejecutados por Jean Charlot (uno de sus ayudantes) titulados *Los cargadores* (Anexo, p.70) o *Las lavanderas* (Anexo, p.70), todavía beben de ese

104 - ANNA INDYCH-LÓPEZ, "An abstract courbet": The cubist spaces of Rivera's murals" en SYLVIA NAVARRETE, et al, *Diego Rivera: The Cubist portraits 1913-1917*, op. cit., p. 150.

pasado cubista que se manifiesta a través del gran dominio de diagonales que construyen las escenas. Las figuras humanas son de grandes dimensiones y todavía se pueden enmarcar intrínsecamente dentro de formas cúbicas geométricas poco naturalistas. El dibujo lineal define las formas que son pintadas con un trazo rápido, fugaz y difuminado.

Rivera siguió construyendo su propia "concepción cubista del espacio" en murales futuros creando espacios ambiguos y negando cualquier referencia de la profundidad. La falta de perspectiva y la presentación de composiciones cada vez más complejas llenarían de personajes agrupados y comprimidos espacialmente sus murales, dejando atrás la yuxtaposición de planos para yuxtaponer solamente figuras humanas. Con eso, el paisaje fue desapareciendo poco a poco dejando el máximo protagonismo a la figura humana... la figura del indio... la figura del mexicano.

Este proceso culminaría con el gran mural del Palacio Nacional de la Ciudad de México, *Epopéya del pueblo mexicano* (Anexo, p.71), que marcaría un nuevo camino en la carrera artística de Diego Rivera.

De esta manera acaba este recorrido sobre la formación académica, el período vanguardista y los inicios en el muralismo de Diego Rivera: un proceso en que el pintor se preocupó por el color y la luz de los paisajes mexicanos de Velasco, se formó con las matemáticas de la Sección Aurea, descubrió el claro trazo de Rebull y el manierismo de El Greco, experimentó con la geometría analítico-sintética del Cubismo y con la construcción espacial vibrante y colorida de Cézanne, construyó una solidez casi arquitectónica en su pintura y finalmente se dejó seducir por la cultura popular mexicana y el muralismo como método de difusión cultural.

Rivera nunca fue un hombre que se conformara con poco; seductor, ambicioso y con las ideas claras, siempre arriesgó y destacó en todo lo que hizo. Seguramente su timidez disfrazada de arrogancia y soberbia, lo presentaba como una persona segura y destacada allá donde fuera.

Esto le ayudaría a llegar muy lejos dentro y fuera de su carrera artística, considerándolo como uno de los "tres grandes" del muralismo mexicano, la más celebrada aportación mexicana a las artes plásticas en el siglo XX.

6. CONCLUSIONES

El arte europeo de Diego María Rivera Barrientos: el Cubismo en su obra pictórica (1907-1928) es el resultado de un trabajo empezado casi dos años atrás y que nace como consecuencia de la realización del Certificado en Arte Latinoamericano en el Tecnológico de Monterrey, México.

Esta decisión académica hizo que pudiera conocer aspectos de la vida del pintor y muralista mexicano Diego Rivera que se relacionaban con mi país de origen, despertando en mi el interés por saber qué frutos había dado esa relación.

Estos hechos fueron la causa de este trabajo que consecuentemente necesitó el planteamiento de unos objetivos y la formulación de una hipótesis.

Respecto el objetivo principal que planteaba el descubrimiento del artista Diego Rivera y el conocimiento de su obra realizada durante su estancia en Europa, creo que se ha cumplido; he podido consultar el testimonio escrito del propio artista y el relato de sus más cercanos biógrafos para conocer su vida a fondo, he contemplado mucha de su producción pictórica a través de los catálogos de exposiciones que a lo largo de los años se le han dedicado y he podido visitar *in situ* sus murales en México.

Otros objetivos más concretos planteados como analizar algunas de las obras más destacables de su período europeo, ver las influencias de las primeras Vanguardias en su manera de pintar o detectarlas en la realización de sus primeros murales en México, se han cumplido también.

Remarcar que he encontrado pocos autores que defiendan la idea de que los primeros murales hechos por Rivera siguieran una base constructiva heredera del Cubismo, pero habiendo conocido todo su proceso artístico e intelectual antes de pintar los murales de *La Creación* o *Visión política del pueblo mexicano, una cosmografía del México moderno*, creo que es una afirmación defendible.

También quiero reflexionar que la hipótesis planteada al principio de este trabajo, la cual predecía una clara influencia del Cubismo en la obra de Rivera, se ha confirmado por varios hechos: primero por la formación que tuvo por parte de maestros herederos de un sistema académico europeo que trabajaban la perspectiva a través de métodos matemáticos y que sería la base formal de sus primeras pinturas, más tarde por la aparición de formas cúbicas en sus paisajes toledanos influenciados por el manierismo de El Greco, y finalmente por la construcción del espacio con figuras geométricas descompuestas que insinuaban el movimiento y la cuarta dimensión en sus composiciones.

La técnica de descomponer los planos en formas geométricas le hizo entrar en el Cubismo analítico y a partir de entonces, Rivera organizaría los espacios pictóricos de manera ordenada y casi

cuadrículada durante y después de su período vanguardista.

Por eso, más que una influencia en la obra del pintor mexicano, el Cubismo llegó a ser durante casi tres años un estilo pictórico propio del cual fue uno de los más grandes representantes de su época, que poco tuvo que envidiar a las figuras ya consagradas de movimiento como Pablo Picasso o Juan Gris.

Los catorce años que Rivera pasó en Europa claramente influenciaron su obra y marcaron su vida. Una vez dejado el viejo continente atrás y abandonado el Cubismo, los murales que Rivera empezó a pintar en México fueron herederos de esa sistematización geométrica-cubista a la hora de organizar los espacios pictóricos. Unos espacios con cuadrículas intrínsecas que envolvían a las figuras cada vez más numerosas, de manera ordenada y yuxtapuestas sin dejar espacio entre ellas.

Estos murales que irían siendo cada vez más complejos, más internacionales y más polémicos, le darían el máximo reconocimiento dentro del panorama artístico del siglo XX.

Un reconocimiento que pone en evidencia lo importante que fueron, son y serán las relaciones artísticas que desde tiempos coloniales han cosechado Europa y América. Ejemplo de ello es que todavía se realizan exposiciones que reflexionan sobre estas relaciones.

Un primer ejemplo es la exposición *Cubisme i Guerra, El cristall dins la flama* realizada en el Museo Picasso de Barcelona durante el pasado invierno 2016-2017, en la que se presentaban obras cubistas realizadas por los extranjeros residentes en París durante los años de la Primera Guerra Mundial. Obras del mexicano Diego Rivera o las de su amiga española María Blanchard destacaban por su gran calidad y técnica entre las obras de Picasso, Fernand Léger o Gris.

Otro ejemplo es la exposición *Picasso & Rivera: conversations across time*, que actualmente se está llevando a cabo en *Los Angeles County Museum of Art* de California y que en junio de 2017 llegará al Museo de Bellas Artes de la Ciudad de México. Una exposición organizada por ambos museos y que manifiesta el todavía interés y la gran importancia que tuvo el binomio Picasso-Rivera, planteando sus similitudes artísticas y exponiendo la relación personal que mantuvieron estos dos artistas en un período de sus vidas. Una relación que se produjo gracias a la diversidad y la migración de muchos artistas en la ciudad de París, donde la vanguardia eclipsó el conservadorismo, la bohemia exaltó la intelectualidad, el exotismo apareció entre la provocación y la identidad del artista explotó.

En conclusión, Rivera fue un pintor cubista poco reconocido que vivió y murió por lo que fuera siempre su pasión: la pintura. Una pintura con la que más tarde se ganaría el reconocimiento y la fama a través de su obra mural de gran formato en México, la cual ahora puedo decir, que no se podría entender en absoluto sin su previa pintura de caballete europea.

7. BIBLIOGRAFÍA

- . ALCÁNTARA, Isabel, EGNOLFF, Sandra. *Frida Kahlo and Diego Rivera*. Munich: Editorial Prestel Verlag, 1999.
- . BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía de arte española (Cultura Artística, XIX)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- . DEBROISE, Olivier. *Rivera, caballete y dibujos*. México: Fondo Nacional de la Plástica Mexicana, 1986.
- . DEBROISE, Olivier. *Diego de Montparnasse*. Ciudad de México: Lecturas 83 Mexicanas, 1979 (México, 1979).
- . FAVELA, Ramón. *Diego Rivera: Los años cubistas*. Phoenix: Phoenix Art Museum, 1984.
- . FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Teoría y metodología de la Historia del Arte (Palabra plástica, I)*. Barcelona: Anthropos, 1982.
- . HELM, MacKinley. *Modern Mexican painters*. Nueva York: Dover Publications, 1974 (1941, Toronto).
- . KETTENMANN, Andrea. *Diego Rivera 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*. Köln: Editorial Taschen, 2000.
- . LE CLÉZIO, J.M.G. *Diego y Frida*. México: Editorial Diana, 1995.
- . LOZANO, Luís Martín. *Diego Rivera y el Cubismo: memoria y vanguardia*. México: Conaculta-INBA, 2004.
- . MARCH, Gladys. *My Art, My Life. An autobiography (with Gladys March)*. Nueva York: Dover Publications, 1991 (Nueva York 1960).
- . MARNHAM, Patrick. *Soñar con los ojos abiertos. Una vida de Diego Rivera*. Madrid: Debate Editorial, 1999 (1999, Nueva York).
- . NAVARRETE, Sylvia, et al. *Diego Rivera: The Cubist portraits 1913-1917*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2009.
- . OLIVARES CARRILLO, Armando. *Diego de Guanajuato (Artistas de Guanajuato, I)*. México: Ediciones La Rana, 2003 (Guanajuato, 1986).
- . RAMÍREZ, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura (Cultura Artística, XV)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- . RAMOS, Samuel. *Diego Rivera*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986 (Ciudad de México, 1958).

- . RIVERA MARÍN, Guadalupe. *Diego el rojo*. México: Nueva imagen, 1997.
- . RIVERA MARÍN, Guadalupe y CORONEL RIVERA, Juan. *Encuentros con Diego Rivera*. México: Siglo XXI editores, S.A de C.V, 1993.
- . RIVERA MARÍN, Guadalupe. *Un río dos riveras. Vida de Diego Rivera 1886-1929*. México: Editorial Ink, 2012.
- . ROSCI, Marco. *Los frescos de Diego Rivera (México Viajes al arte)*. Zurich: Atlantis, 1989.
- . SOUTER, Gerry. *Diego Rivera. Sus artes y sus pasiones*. México: Ediciones Numen, 2015.
- . TORRIENTE, Lolo de la. *Memoria y razón de Diego Rivera*. Ciudad de México: Editorial Renacimiento, 1959.
- . WOLFE, Bertram David. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana, 1972 (Nueva York, 1963).

. Catálogos de exposiciones:

- . *Diego Rivera, Arte y revolución*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1999.
- . *Diego Rivera Hoy*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de México, 1986.
- . *Diego Rivera, palabras ilustres 1886-1921*, Museo Estudio Diego Rivera/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2007.
- . *Diego Rivera, palabras ilustres 1921-1957*, Museo Estudio Diego Rivera/Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2007.
- . *Diego Rivera. Retrospectiva*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992.
- . *Diego Rivera, 50 años de su labor artística*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1951.
- . *Picasso & Rivera: conversations across time*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2017.

. Recursos electrónicos:

- . Academia Mexicana de la lengua. *Diccionario escolar de la AML* [en línea]. Academia Mexicana de la Lengua. México: AML 2015 [Consulta: 9 enero 2017]. Disponible en: <http://www.academia.org.mx/>.
- . Gobierno de México. *Murales de la SEP*. [en línea]. Gobierno de México. México: Secretaría Educación Pública, septiembre 213 [Consulta: 20 enero 2017]. Disponible en: http://www.sep.gob.mx/wb/sep1/sep1_Murales_de_la_SEP.

- . MASTERS, Merry Mac y CAMACHO, Fernando. *Murió Olivier Debrouse, curador y polifacético estudioso del arte* [en línea]. Revista digital La Jornada. México: Revista digital La Jornada, 2008 [consulta: 17 de mayo de 2016]. Disponible en:
<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/08/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>.
- . MARRERO YANES, Raquel. *Lecciones perdurables de Loló* [en línea]. Revista digital Cuba Ahora.Cuba: Revista digital Cuba Ahora, 2012 [consulta: 14 de abril de 2016]. Disponible en: <http://www.cubahora.cu/articulos-de-opinion/lecciones-perdurables-de-lolo>.
- . Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. [en línea]. Real Academia Española. Madrid: Real Academia Española, febrero 2017 [Consulta: 20 junio 2016]. Disponible en: <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola>.

8. ANEXOS

8.1 - Pintura de Caballete

FIGURA. I
Diego Rivera
Retrato de mujer (Cabeza de mujer), 1898
Lápiz sobre papeel azul y verde
36.2 x 28.3 cm
Colección Escuela Nacional de Artes Plásticas
Ciudad de México, México

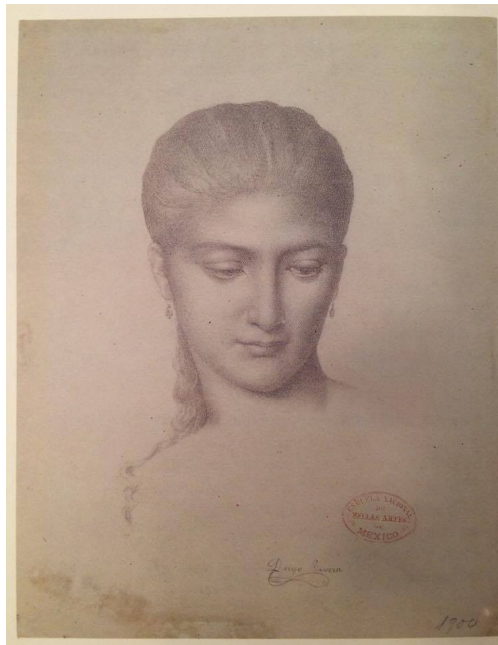


FIGURA. II
Diego Rivera
Cabeza clásica, 1902
óleo sobre lienzo
48.5 x 39.2 cm
Museo Diego Rivera
Guanajuato, México

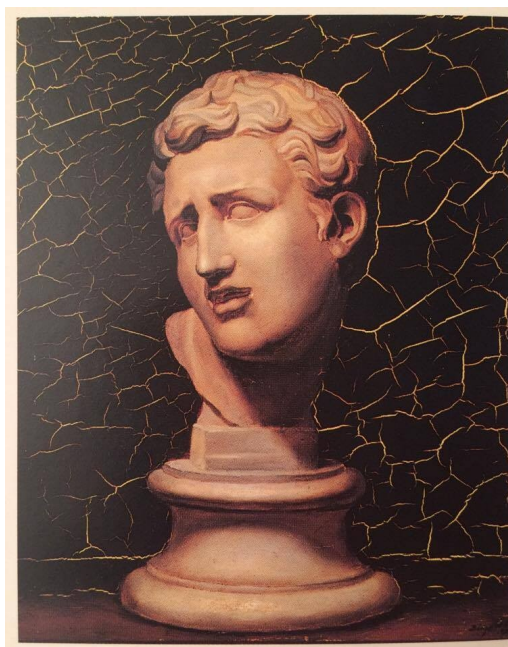


FIGURA. III
Diego Rivera
La era, 1904
Óleo sobre lienzo
100 x 114.6 cm.
Colección de Marte R. Gómez
Museo Casa Diego Rivera
Guanajuato, México



FIGURA. IV
Diego Rivera
La casona de Vizcaya, 1907
Óleo sobre tela
90 x 110.5 cm
Colección particular



FIGURA. V
Diego Rivera
La mañana de Ávila
(*El valle de Amblés*), 1908
Óleo sobre tela
97 x 123 cm
Museo Nacional de Arte
Ciudad de México, México



FIGURA. VI
Diego Rivera
El picador, 1909
Óleo sobre tela
177 x 112.5 cm
Museo Dolores Holmedo
Ciudad de México, México



FIGURA. VII
Diego Rivera
Casa sobre el puente, 1909
Óleo sobre lienzo, 147 x 120 cm
Museo Nacional de Arte
Ciudad de México, México

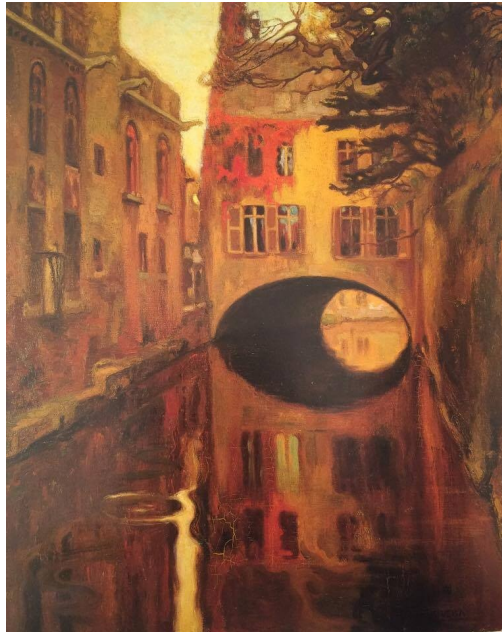


FIGURA. VIII
Diego Rivera
Nuestra señora de París
(*Le Port de la Tournelle*), 1909
Óleo sobre tela
146 x 115.5 cm
Museo Nacional de Arte
Ciudad de México, México

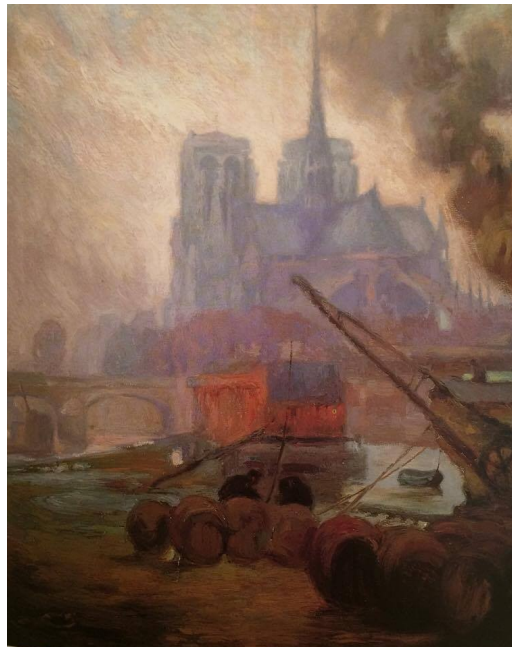


FIGURA. IX
Diego Rivera
El molino de Damme, 1909
Óleo sobre tela
50 x 60.5 cm
Colección particular



FIGURA. X
Diego Rivera
Montserrat
(*Paisaje catalán*), 1911
Óleo sobre tela
86 x 106 cm
Colección Gobierno Estado
de Veracruz.
Pinacoteca Diego Rivera,
Xalapa, México

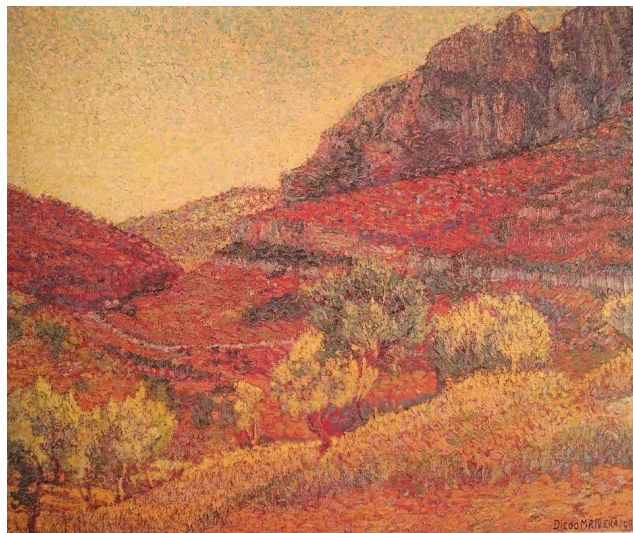


FIGURA. XI
Diego Rivera
Retrato de un español (Hernán Alsina, 1911
Óleo sobre tela
47 x 36 cm
Colección privada Hermenegildo Alsina y Munné
Barcelona, España

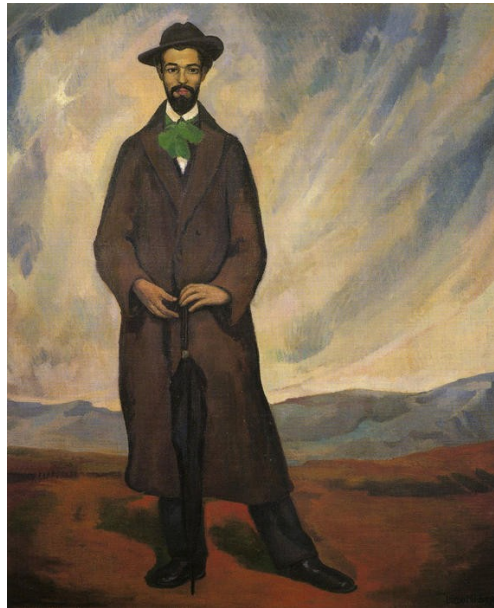


FIGURA. XII
Diego Rivera
Los viejos
(*En las afueras de Toledo*), 1912
Óleo sobre tela
210 x 184 cm
Colección Dolores Olmedo
Ciudad de México, México



FIGURA. XIII
Diego Rivera
Vista de Toledo, 1912
Óleo sobre tela
112 x 91 cm
Fundación Amparo - Museo Amparo
Puebla, México.

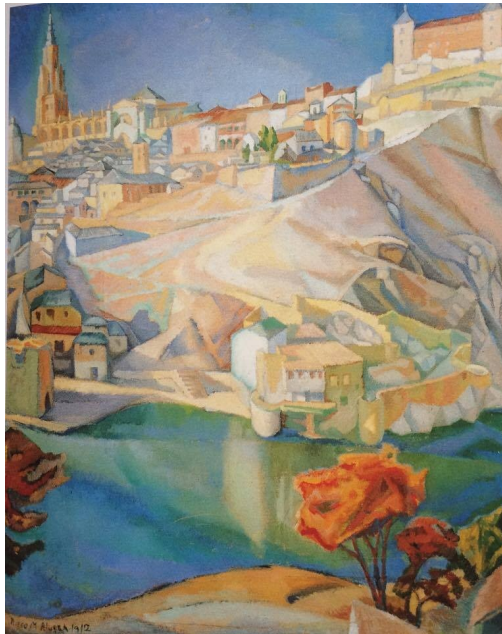


FIGURA. XIV
El Greco
Vista de Toledo, 1610-1614
Óleo sobre tela
121 x 109 cm
Museum Metropolitan de Arte
Nueva York, Estados Unidos



FIGURA. XV
Diego Rivera
Adoración de la Virgen con el niño, 1912-1913
Óleo y encausto sobre lienzo
150 x 120 cm
Colección María Rodríguez de Reoyo
Nueva York, Estados Unidos

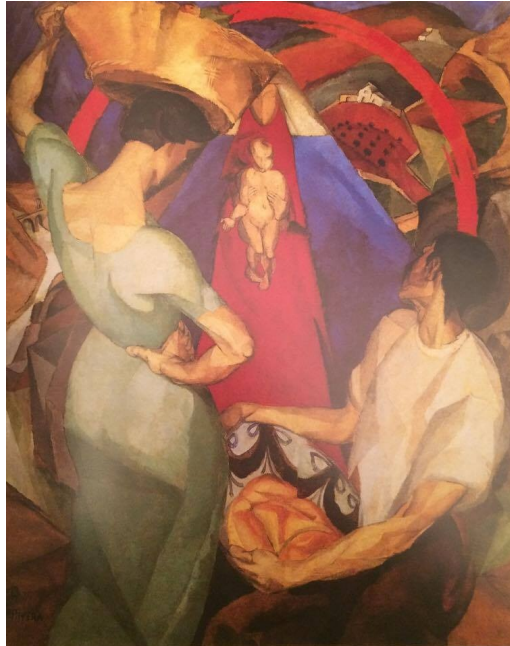


FIGURA. XVI
Diego Rivera
Mujeres en la fuente I
(*En la fuente de Toledo*), 1913
Óleo sobre lienzo
166 x 204 cm
Colección Dolores Olmedo
Ciudad de México, México

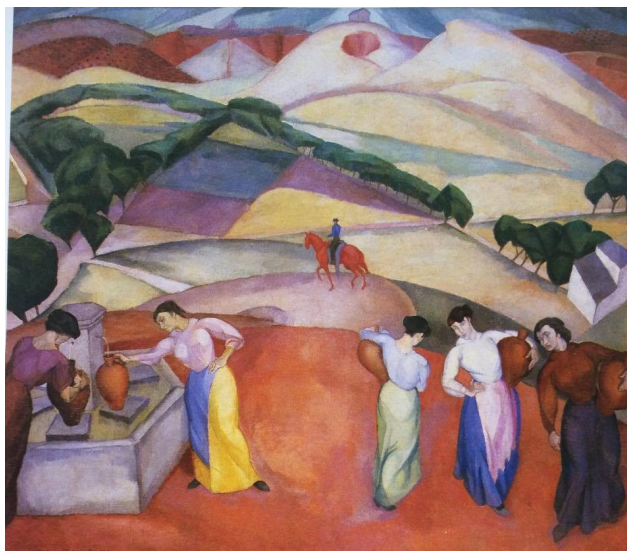


FIGURA. XVII
Diego Rivera
Paysage de Meudon
(Viaducto – El sol rompiendo la bruma), 1913
Óleo sobre tela
84 x 59 cm
Museo Dolores Olmedo Patiño
Ciudad de México, México

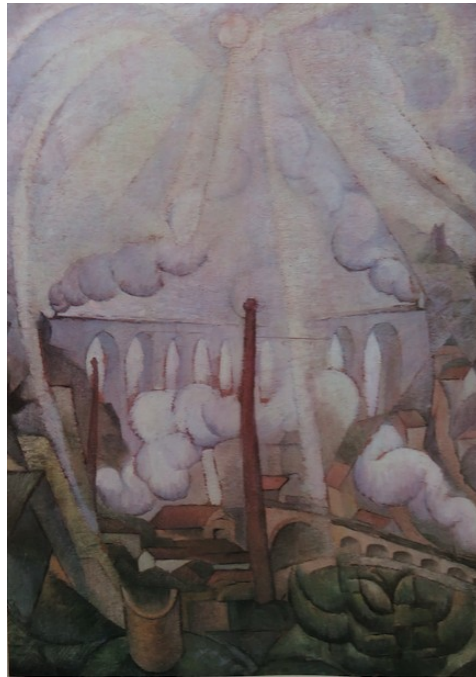


FIGURA. XVIII
Diego Rivera
Joven con alcachofas, 1913
Óleo sobre tela
80.5 x 70 cm
Colección privada



FIGURA. XIX
Diego Rivera
La joven del abanico, 1913
Óleo sobre tela
Colección privada



FIGURA. XX
Diego Rivera
Retrato de un pintor
(*Retrato de Zinoviev*), 1913
Óleo sobre tela
97.5 x 79 cm
Museo Regional de Guadalajara
Guadalajara, México

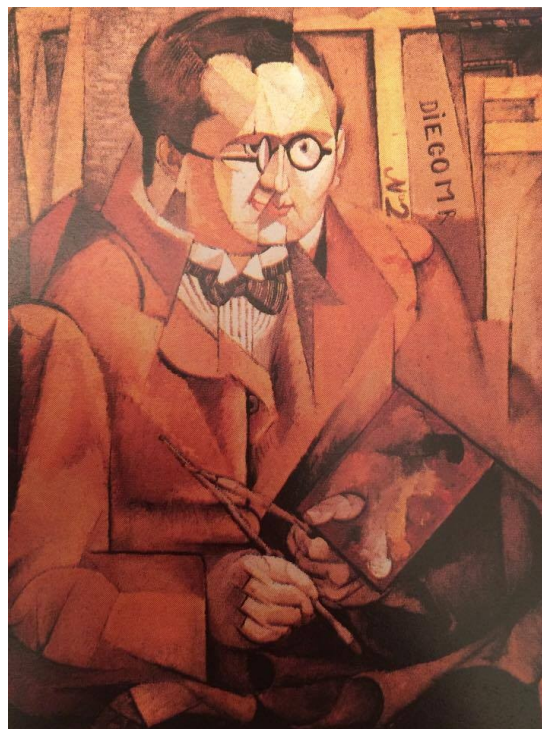


FIGURA. XXI
Diego Rivera
El puente de San Martín,
Toledo, 1913
Óleo sobre tela 90.4 x 111 cm
Colección privada Andrés Blaisten
Ciudad de México, México

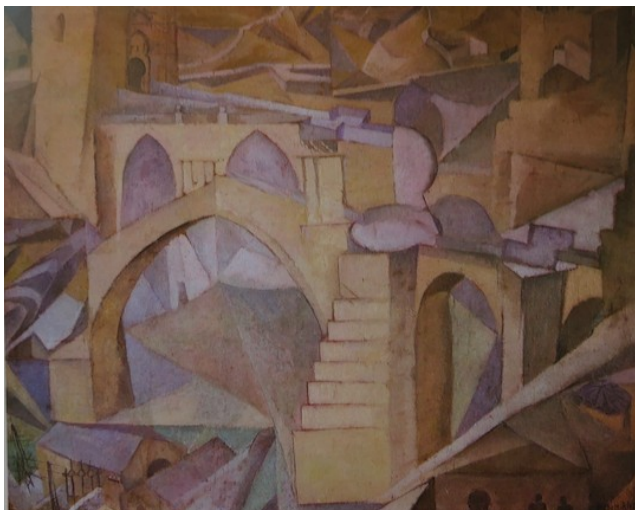


FIGURA. XXII
Diego Rivera
La mujer del pozo, 1913
(reverso de *Paisaje Zapatista*)
Óleo sobre tela
145 x 125 cm
Instituto Nacional de Bellas Artes
Ciudad de México, México

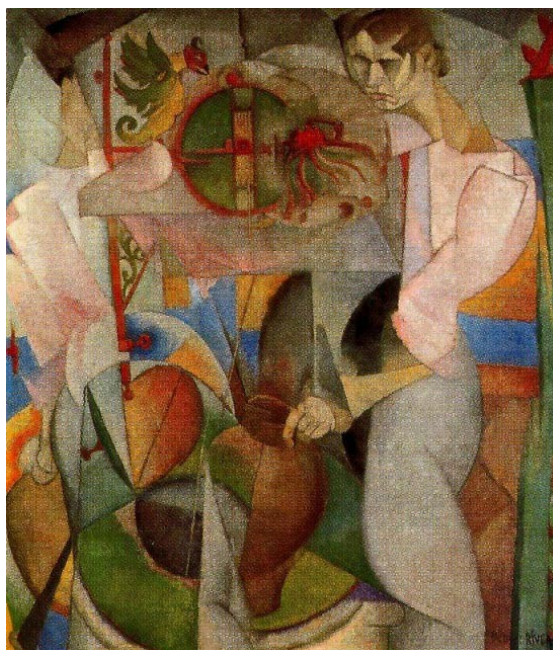


FIGURA. XXIII
Diego Rivera
Naturaleza muerta con balalaika, 1913
Óleo sobre tela
60 x 37.5 cm
Bergen Billedgalleri
Noruega

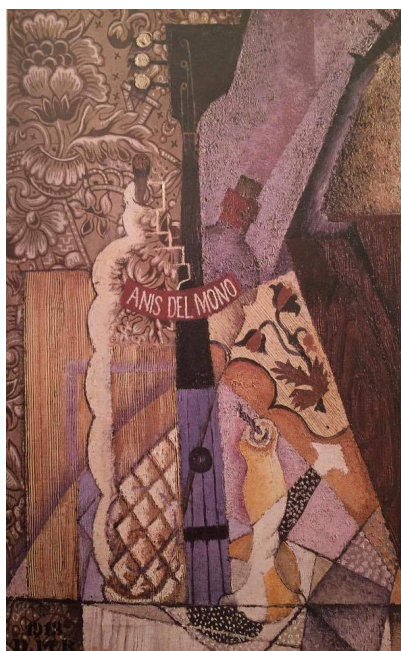


FIGURA. XXIV
Diego Rivera
El fusilero marino
(*Marino almorzando*), 1914
Óleo sobre tela
114 x 70 cm
Colección Marte R. Gómez
Museo Casa Diego Rivera
Guanajuato, México

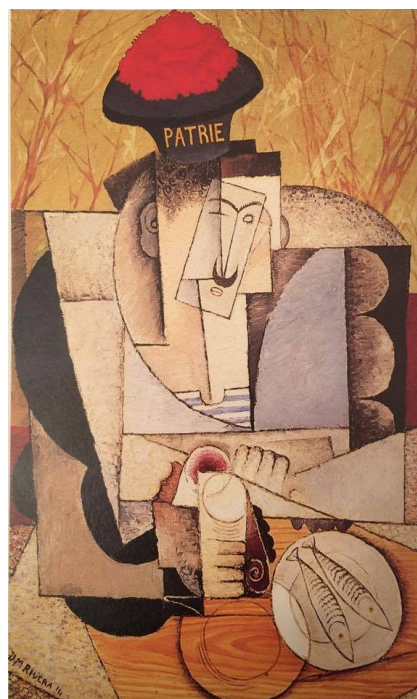


FIGURA. XXV
Diego Rivera
La botella de anís, 1915
Óleo sobre lienzo
69.7 x 64.7 cm
Colección particular

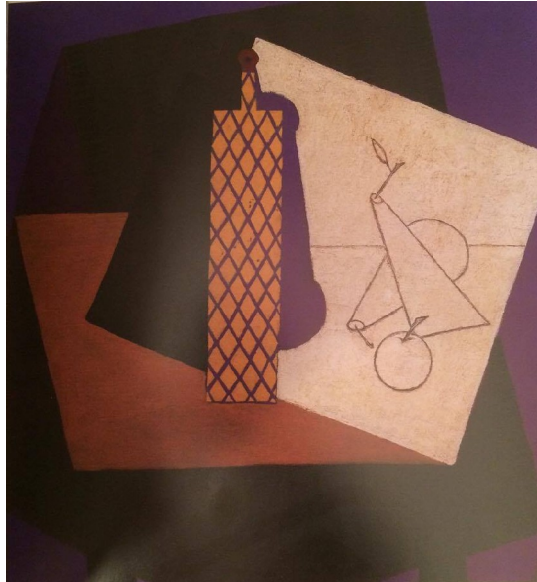


FIGURA. XXVI
Diego Rivera
Retrato de Martín Luis Guzman, 1915
Óleo sobre tela
Colección Martín Luis Guzman
Ciudad de México, México

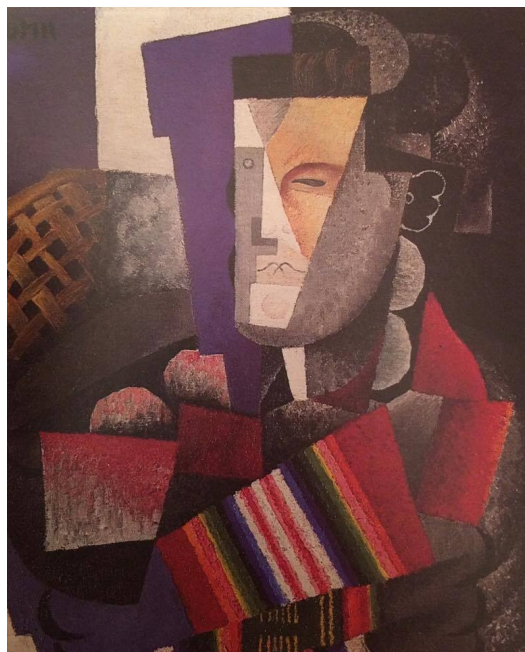


FIGURA. XXVII
Diego Rivera
Paisaje zapatista (El guerrillero), 1915
(Anverso de *La mujer del pozo*, 1913)
Óleo sobre tela
145x125 cm.
Museo Nacional de Arte
Ciudad de México, México



FIGURA. XXVIII
Diego Rivera
El despertador, 1914
Museo Frida Kahlo
Ciudad de México, México



FIGURA. XXIX
Rivera en su estudio de París,
con el *Paisaje zapatista*, 1915
Fotografía INBA



FIGURA. XXX
Picasso en su estudio de París
con *Hombre apoyado en una mesa*, 1915
Fotografía publicada en *Cahiers d'art* II, 1950



FIGURA. XXXI
Picasso en su estudio de París
con *Hombre apoyado en una mesa*, 1916
radicalmente transformado.
Fotografía publicada en *Cahiers d'art* II, 1950



FIGURA. XXXII
Diego Rivera
Mujer en verde, 1916
Óleo sobre tela
155 x 115 cm
Colección INBA
Museo de Arte Carrillo Gil
Ciudad de México. México

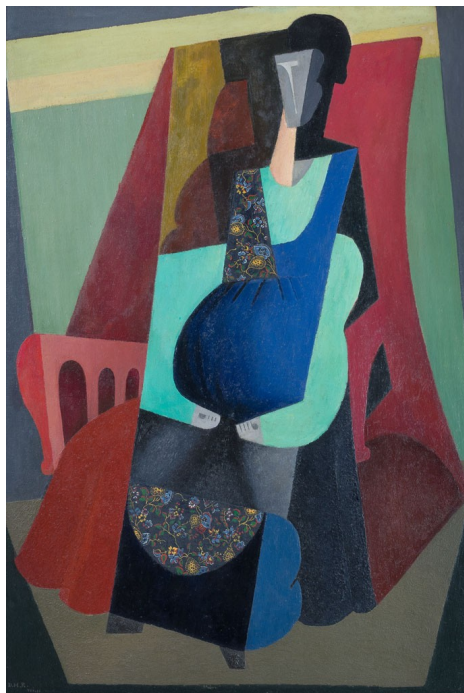


FIGURA. XXXIII
Diego Rivera
Naturaleza muerta con casa verde, 1917
Óleo sobre tela
61 x 46 cm
Stedelijk Museum
Amsterdam, Holanda



FIGURA. XXXIV
Diego Rivera
El matemático, 1918
Óleo sobre tela
117 x 85 cm
Museo Dolores Olmedo Patiño
Ciudad de México, México

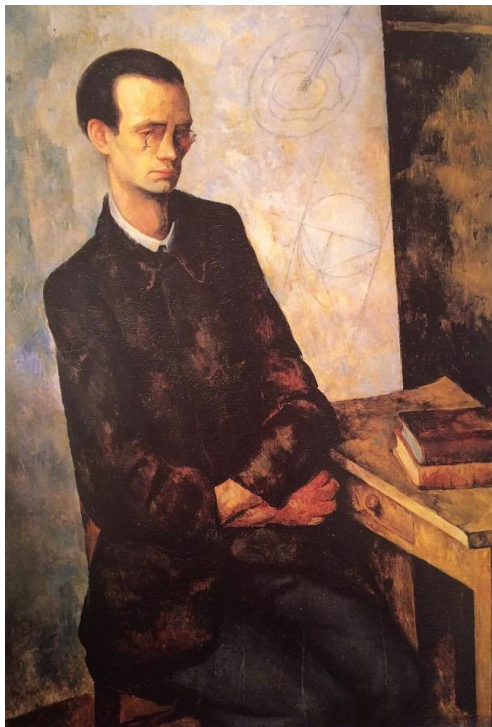


FIGURA. XXXV
Diego Rivera
Dibujo de construcción, 1918
Lápiz sobre pergamino
25 x 18 cm
Egil Nordahl Rolfsen y Kirsten Revold

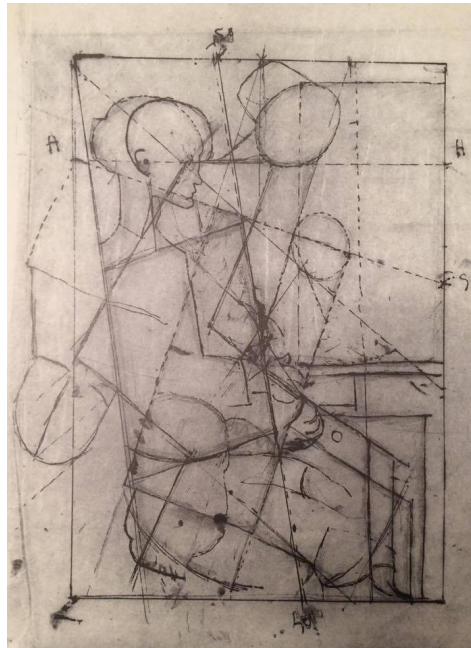


FIGURA. XXXVI
Diego Rivera
Paysage de Fontenay, 1917
Óleo sobre tela
73 x 60.3 cm
Colección particular



8.2 - Pintura mural



FIGURA. XXXVII
Diego Rivera. *La Creación*, 1922-1923. Fresco con encáustico y pan de oro, 109.64 m². Anfiteatro Simón Bolívar Colegio-Museo San Ildefonso, Ciudad de México, México.

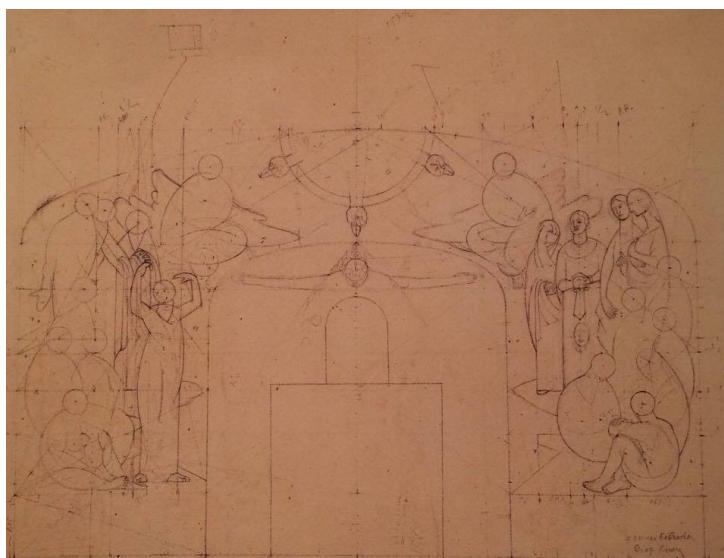


FIGURA. XXXVIII
Diego Rivera. Proyecto para el mural *La Creación*, 1922. Lápiz sobre papel, 35.6 x 59 cm. Colección Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Ciudad de México, México.



FIGURA. XXXIX
 Diego Rivera. *Visión política del pueblo mexicano, una cosmografía del México moderno*, 1923-1928.
 Fresco tradicional y experimental con baba de nopal, 1585,14 m². Claustros de la Secretaría de Educación Pública.
 Ciudad de México, México.



FIGURA. XL
 Diego Rivera
La minería, 1923
 Pintura al fresco
 Secretaría de Educación Pública
 Ciudad de México, México



FIGURA. XLI
Diego Rivera. *En el arsenal*, 1929. Pintura al fresco. Secretaria de Educación Pública. Ciudad de México, México.



FIGURA. XLII
Diego Rivera. *La fiesta del maíz*, 1923-1924. Pintura al fresco. Secretaria de Educación Pública. Ciudad de México, México.



FIGURA. XLIII
Diego Rivera. *Cantando el corrido*, 1928. Pintura al fresco. Secretaría de Educación Pública
Ciudad de México, México.



FIGURA. XLIV
Diego Rivera. *Los tintoreros y Mujeres Tehuanas*, 1923. Pintura al fresco. Secretaría de Educación Pública
Ciudad de México, México.



FIGURA. XLV
Diego Rivera. *Abrazo y Campesinos*, 1923. Pintura al fresco con nopal. Secretaría de Educación Pública Ciudad de México, México.



FIGURA. XLVI
Diego Rivera. *El trapiche*, 1923. Pintura al fresco. Secretaría de Educación Pública. Ciudad de México, México.

FIGURA. XLVII
Jean Charlot
Los cargadores, 1923-1924
Pintura al fresco
Secretaría de Educación Pública
Ciudad de México, México



FIGURA. XLVIII
Jean Charlot
Las lavanderas, 1923-1924
Pintura al fresco
Secretaría de Educación Pública
Ciudad de México, México





FIGURA. XLIX
Diego Rivera. *Epopeya del pueblo mexicano*, 1929-1930. Pintura mural. Palacio Nacional Ciudad de México, México.