

Usos y lecturas de un mural: 50 años de El retablo de la Independencia de Juan O’Gorman

Rafael Chávez Mora, Gerardo Enciso Pérez, María Lourdes López Camacho,
Margarita Montaña Alcántara, Thalía Montes Recinas, Salvador Rueda Smithers y María Eugenia Santos Pérez*

En 2011, la obra *El retablo de la Independencia* de Juan O’Gorman cumplió 50 años de servir como uno de los mejores apoyos para el entendimiento de ese periodo de la historia. El presente trabajo fue preparado por miembros de las áreas de Difusión Cultural, Servicios Educativos, Restauración e Investigación del Museo Nacional de Historia. En él, desde distintos enfoques y metodologías, se aborda la historia del mural, los trabajos especializados para su conservación, las últimas investigaciones en torno a su interpretación y su importancia iconográfica.

La presencia en este mundo de Juan O’Gorman no terminó con su muerte, el 18 de enero de 1982, hace 30 años. El arquitecto y pintor perdura y se encuentra tan vivo como el color de sus obras en el Museo Nacional de Historia.

La larga biografía de Juan O’Gorman en nuestro museo comenzó en 1937, cuando pintó *La conquista del aire por el hombre*, obra compuesta de tres lienzos originalmente destinada al aeropuerto de la ciudad de México. No obstante, la polémica que la envolvió se resolvió de la peor manera: con la lamentable destrucción de dos de sus lienzos. El sobreviviente se exhibió en el Castillo de Chapultepec durante la década de 1950 para después regresar al aeropuerto, donde se encuentra en la actualidad.

Mejor suerte corrieron otras obras de don Juan en el espacio de la memoria de nuestro museo. *El retablo de la Independencia*, que ejecutó entre 1960 y 1961, representa desde el comienzo de la lucha libertaria hasta el Congreso de Chilpancingo. Por medio de grupos pictóricos, recorre desde el final de la Nueva España hasta el inicio de la vida constitucional mexicana: la élite colonial, grotesca y decadente ante los ojos del artista, y los sabios y prohombres novohispanos como antecedentes de los revolucionarios insurgentes, encabezados por Miguel Hidalgo, dirigente incendiario que llevó la luz de la libertad; Allende, Aldama, Morelos, Galeana, López Rayón, Guadalupe Victoria y Vicente Guarrero, entre otros, forman el cuerpo de la pintura que se extiende en un muro curvo.

Entre 1968 y 1973 realizó una obra más: *El retablo de la Revolución*, composición programada para cubrir todos los muros de una sala (hoy Sala Madero). La escena frontal, “Sufragio efectivo-no reelección”, presenta la imagen del presidente Madero saliendo del Castillo de Chapultepec con los cadetes del antiguo Colegio Militar, en la que se conoce como Marcha de la Lealtad, el primer día de la Decena Trágica. En el muro opuesto, O’Gorman compuso el final del viejo régimen con el tema de la “Dictadura y la represión”. Otros personajes retratados en pares en los muros laterales serían testimonio y homenaje a los constructores de la Revolución mexicana. Sin embargo, sólo la pareja Francisco Villa-Felipe Ángeles fue terminada.

El Museo Nacional de Historia tiene registros fotográficos que permiten conocer momentos y decisiones del maestro O’Gorman durante sus trabajos en el Castillo de Chapultepec. En ellos se evidencia su gusto por explicar sus creaciones, sobre todo a grupos de escolares. Sus pinturas siguen la premisa de los grandes muralistas, que consiste en que sus obras monumentales acerquen al pueblo a su cultura, a su historia.

A finales del decenio de 1950, el pintor Diego Rivera, auxiliado por su hija Ruth, proyectó un muro curvo dedicado a la Independencia. Antonio Arriaga Ochoa, entonces director del Museo Nacional de Historia, gestionó lo necesario para elaborar un muro circular, el mismo que debió construirse dos veces porque el maestro le encontró errores. Con la ayuda del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez fue posible concluir la obra.

Diego Rivera plasmaría el momento de la vida del cura Hidalgo, cuando los inquisidores le laceraban las palmas de las manos. De aquella sangre se formaría un río del que surgiría la revolución de Independencia, la integración de la nación y el progreso de México. La muerte de Diego Rivera impidió la realización de la obra y Juan O’Gorman tomó el pincel de su maestro.¹



Registro de las distintas tareas **Fotografía** Archivo del Área de Restauración del MNH

O’Gorman utilizó la técnica al fresco, la cual consiste en una pintura hecha sobre una capa húmeda, de tal manera que los pigmentos son fijados por la carbonatación de la cal (hidróxido de calcio) contenida en la capa de preparación.²

Para la preparación o enlucido³ de la pintura se utiliza cal en las dos capas que lo conforman: la primera, llamada tosca, sirve para igualar la superficie del muro y construir una reserva de humedad para el fresco; la segunda, más delgada y cuidadosamente elaborada, recibirá los pigmentos. En italiano estas capas se conocen como *arriccio* e *intonaco*, respectivamente.

En la técnica al fresco, el *intonaco* jamás se extiende en su totalidad; ya que es indispensable tener la superficie húmeda para aplicar la pintura, se realiza de acuerdo con la destreza del pintor. Lo anterior da lugar al *gionate*, jornada de trabajo o tarea. En *El retablo de la Independencia* es posible distinguir las tareas (el avance realizado por el artista en cada día laborado) si se expone el fresco a luz rasante.

Las palabras “mural” y “fresco” han sido erróneamente consideradas sinónimos. Un mural es una pintura grande ejecutada sobre un muro, mientras que el término “fresco” es la técnica de pintar en un aplanado de argamasa húmeda (Rodríguez, 1986: 17). La pintura al fresco es un proceso riguroso: se debe tener claro y planeado qué se plasmará en el revoque (última capa pictórica) preparado y una vez que se ha aplicado el color no se pueden cometer errores, ya que éste es absorbido de inmediato por la base. De ahí la necesidad de una gran cantidad de dibujos de estudio y bocetos relacionados con la recopilación e investigación iconográfica realizadas por O’Gorman.

Hablar de la pintura mural es abordar un tema complejo y extenso, más aún en un espacio tan limitado. Sobre este tópico sería necesario un tratado. Sin embargo, podemos mencionar y resumir de manera general el proceso en cuatro fases, que son las siguientes: 1) soporte-muro; 2) enlucido-mortero fresco que recibirá los pigmentos que se diluyen con agua destilada o con agua de cal; 3) dibujo preparatorio y 4) capa pictórica. La principal dificultad de esta técnica, que O’Gorman dominaba a la perfección, es que no se puede arreglar lo hecho –no caben los “arrepentimientos” ni las correcciones como en la pintura al óleo–; si las hay, sólo se pueden cuando el fresco ya secó, mediante aplicaciones al temple –para O’Gorman, preferentemente de caseína–. La fase de dibujo preparatorio se relaciona con la concepción de la obra y contempla la planeación previa y aplicación de los colores al revoque húmedo del muro, es decir, se tiene previsto que las tonalidades bajen de intensidad al secar el soporte. Por su gran tamaño, la pintura mural requiere de una gran cantidad de dibujos de estudio y bocetos.

Una vez que se obtienen las calcas, el dibujo se traslada sobre la penúltima capa de preparación de revoque en el muro. Esta etapa de trabajo es la que se observa en las fotografías donde está O’Gorman en el andamio con uno de sus ayudantes. El maestro preparaba las calcas con papel. Cuadrículaba todo el dibujo original y a cada cuadro le correspondía una calca debidamente numerada, que a su vez tenía su correspondencia en el muro. En palabras del propio maestro:

La forma como yo trabajo es la siguiente: atrás del dibujo de las calcas (hagan de cuenta que es un papel de media página de escribir), con carboncillo oscurezco la parte de atrás de las calcas y después, con un lápiz, voy haciendo el dibujo sobre el aplanado y dejo una línea negra, que es la que me sirve como base para el trabajo del fresco que voy hacer (Rodríguez Prampolini *et al.*, 1983: 282-283).

Estas calcas las utilizaba en dos ocasiones: una para la penúltima capa de revoque, con las que transfería todo el dibujo preparatorio al muro, de lo cual tenemos como testimonio tangible tanto el dibujo previo y las fotografías correspondientes a un fragmento de muro en la Sala Madero del museo.

Para aplicar el color, se volvía a calcar sobre un fragmento del muro. Esta última capa de revoque fresco era preparada por su ayudante. Tales divisiones son las llamadas jornadas o tareas, y su secado depende en gran medida de las condiciones ambientales del sitio en que se labore.

Hay que pintar empezando por arriba una esquina, acabar todo el espacio de arriba, pedazo por pedazo, de día en día; una vez terminado, irnos bajando, bajando. Entonces hay que tener la idea de cómo va a ser el conjunto desde que empieza uno a pintar el rincón de arriba, de tal manera que no haya equivocaciones [...] De manera que hay que hacerlo sistemáticamente y en forma absolutamente arquitectónica para no echar a perder, en la medida de lo posible, los aplanados y hacerlo de una buena vez y ya dejarlo (*ibidem*: 284).

Sobre la fase de dibujos preparatorios en la pintura al fresco de *El retablo de la Independencia*, el museo cuenta con tres estampas litográficas⁴ del retrato de José María Morelos y Pavón de perfil, que podemos considerar como



Material de registro de la Fototeca del MNH

parte del conjunto de bocetos elaborados por O’Gorman previos al dibujo preparatorio de la composición general del mural.

El maestro hizo uso de un recurso de los dibujantes forenses, al basarse en fotografías de restos óseos del personaje histórico Mariano Matamoros, del cual existen pocos testimonios iconográficos y que, de acuerdo con su discurso pictórico y didáctico, era necesario representar en el mural:

De Mariano Matamoros sólo hay un retrato pésimo en el Castillo de Chapultepec. El retrato oficial de Matamoros que está en el Palacio Nacional no es a mi juicio buen retrato, porque no representa el carácter del gran héroe mexicano. Por lo tanto, tomé como base para hacer dicho retrato en mi mural un estudio del cráneo del héroe que aparece fotografiado en varias posturas (ángulos de tomas fotográficas) en uno de los anales del Instituto de Antropología e Historia. Para este retrato dibujé con precisión las medidas encefálicas que tomé de la fotografía de tres cuartos que está en dichos anales. Así fue como obtuve las proporciones de la cabeza, y con las descripciones que se hacen del personaje en los retratos escritos logré mi concepción. En cierto modo, no podía omitir incorporar las facciones del retrato que está en el Museo de Historia (Luna Arroyo, 1973: 169).

De esta forma O’Gorman preparó los pigmentos y los aplicó sobre la superficie de la capa de *intonaco*. Al secar el trabajo, el hidróxido de calcio contenido en el muro migró a la superficie y su entrada en contacto con el anhídrido carbónico del aire dio pie a la formación del carbonato de calcio.⁵ Por esta razón las pinturas al fresco son muy resistentes; para su conservación debe cuidarse que el agua no toque el mural y que el inmueble no sufra filtraciones de humedad.

Un ejemplo de este tipo de atención a los murales en el Museo Nacional de Historia es el proyecto de restauración del mural de David Alfaro Siqueiros titulado *Del porfirismo a la Revolución* que se llevó a cabo en 1974. El profesor Sergio Arturo Montero, especialista en restauración de la pintura mural y reconocido en el ámbito internacional, encabezó los trabajos. La restauradora María Eugenia Santos Pérez, quien también participó en los trabajos de restauración del mural de Siqueiros, nos platicó que en esa ocasión se detectó una toma de agua con fuga justo



atrás del mismo. Entonces se decidió solucionar la parte estructural y enseguida hacer cortes estratigráficos con el objetivo de conocer la naturaleza de los materiales empleados por el artista. Para sorpresa de los restauradores, los resultados arrojaron que Siqueiros usó laca automotiva.⁶

Lo recién expuesto muestra que el trabajo de restauración nunca es igual. En el caso concreto de los murales, implica intervenciones distintas en cada uno de sus tramos, y en palabras de la restauradora Santos: “Nunca se debe perder una postura de humildad frente al trabajo”; es decir, antes de tocar una obra es indispensable llevar a cabo un análisis, un estudio preliminar.

De vuelta al mural de O’Gorman, es importante referirnos a la meticulosa investigación iconográfica que requirió el artista para representar los rostros de manera fehaciente. Como es sabido, la onconada persecución que sufrieron los caudillos de la Independencia determinó que desapareciera una gran cantidad de documentos originales y, con mayor razón, sus retratos. La Inquisición se mostró celosa en sus funciones a la muerte de Miguel Hidalgo y Costilla, antiguo rector del Colegio Nacional y Primitivo de San Nicolás Obispo en Valladolid, institución fundada por el ilustre obispo don Vasco de Quiroga. Bajo la tiranía del comandante realista Trujillo se tomaron medidas severas, al grado que Valladolid fue decayendo entre los años 1811 y 1812. Se destruyó el colegio de San Nicolás Obispo y la casa propiedad de José María Morelos. El virrey Venegas ordenó que se cerrara la Universidad Real y Pontificia y se convirtiera en cuartel, indudablemente por el hecho de que Hidalgo se graduó allí como bachiller.

El tribunal de la Inquisición persiguió con encono a todas las personas que conservaban documentos u objetos de Hidalgo. Documentos tan notables como los *Sentimientos de la Nación* se conocieron por la copia que hizo el secretario de Félix María Calleja, capitán general de los realistas y después virrey. El original se salvó, como tantos otros documentos, gracias a algún particular. De tal suerte que tanto los retratos de los caudillos como sus objetos fueron destruidos. Por esta circunstancia, el maestro Silvio Zavala sugirió que se utilizara la pintura mural para reconstruir la etapa de la Independencia. Un ejemplo de lo anterior es el informe del historiador Mariano Cruz Pérez, quien colaboró en la investigación y destacó que el único rostro faltante era el del general José María Jiménez:

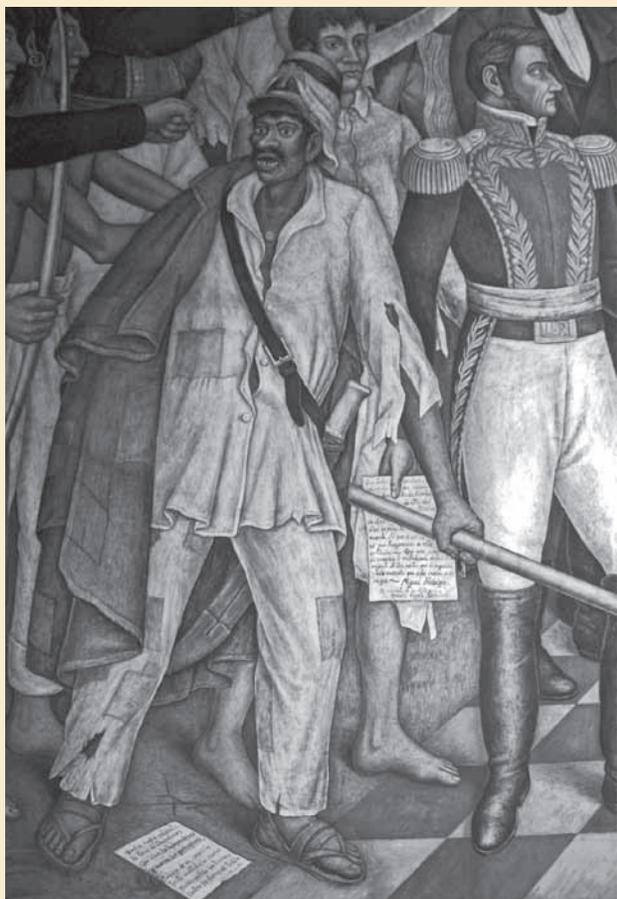
Desgraciadamente es cierto que no existe ninguna fotografía [sic] ni datos más amplios que los que usted ya conoce sobre el ilustre prócer de la Independencia, don José María Jiménez.

Sin embargo, me permito informarle que en este museo se está elaborando un gigantesco mural sobre la guerra de Independencia por el pintor Juan O’Gorman. En este mural se ha llevado hasta lo posible una verdadera documentación histórica para la representación de los diversos personajes, habiéndonos ya encontrado con el problema que Ud. tiene para la representación del Gral. Jiménez. Dado nuestro fracaso, el maestro O’Gorman ha tenido necesidad de inventar un poco la figura de este ilustre varón, por lo que es y será el único ejemplar del Gral. Jiménez que se conocerá.

Le informo a Ud. también que el maestro O’Gorman ha hecho todo lo posible por que todos sus personajes sigan la veracidad histórica, inclusive con aquellos en los cuales los datos han sido dudosos o escasos. Así pues la figura del Gral. Jiménez es de lo más sincera y apegada al espíritu del mayor fervor patriótico sin alteración alguna de carácter patriótico (Cruz Pérez, s. f.).

O’Gorman también plasmó en el mural diversos símbolos que identifican paisajes y lugares que han enmarcado la historia mexicana. Por riqueza visual, aquí sólo abordaremos algunos ejemplos.

Iniciamos en el centro del mural, donde se observa el valle de México con sus volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl, los cuales enmarcan la salida del Sol y la ciudad de México, así como la sierra de Santa Catarina, con sus volcanes de Guadalupe, Tecuatzin o Santiago, Xaltepec y Yohualihqui. Se trata de un paisaje idílico de finales del siglo XVIII, cuando el crecimiento urbano aún no se daba con tanta rapidez como hoy en día, de modo que se aprecia al Castillo de Chapultepec como un área fuera de la ciudad de México.



El amanecer entre los volcanes se delimita por macizos montañosos a los lados; a la izquierda, un paisaje nocturno enmarcado por la Luna y las montañas; a la derecha, el puerto de Acapulco, identificado por el fuerte de San Diego, construido hacia 1615 para defender el puerto de los ataques de los piratas, que fue tomado por José María Morelos en 1813 durante el movimiento de Independencia.

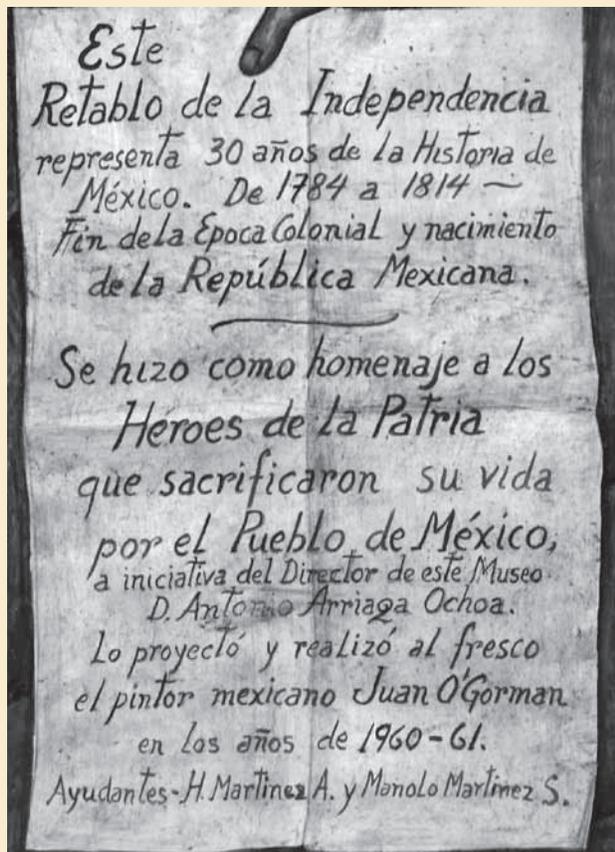
De regreso al amanecer entre los volcanes, un poco a la izquierda se ve la imagen recortada del Palacio de Minería, tomada de un cuadro del acervo del Museo Nacional de Historia.⁷ Este palacio, diseñado y construido entre 1797 y 1813 por el arquitecto Manuel Tolsá, quien fue director de la Academia de San Carlos, con el paso del tiempo albergó diferentes instituciones, como el Real Seminario de Minería, la Universidad Nacional, la Escuela de Ingenieros y el Colegio de Minas, entre otras. En la actualidad está a cargo de la Facultad de Ingeniería de la UNAM.

En la parte alta del Palacio de Minería se aprecia la escultura de bronce de Carlos IV, mejor conocida como *El Caballito*, también obra de Tolsá. Puesto que la historia de esa

escultura es muy rica, sólo diremos que en 1803 se colocó en el Zócalo y para 1821, tras la Independencia de México, llegó a proponerse su fundición. Lucas Alamán argumentó su valor estético y logró que se reubicara en el patio de la antigua Universidad, en 1822. Para 1857 se trasladó al cruce de Paseo de La Reforma y Paseo de Bucareli, y en 1979 llegó a su ubicación actual, en la Plaza Tolsá.

A la derecha del Palacio Minería se aprecia la Alhóndiga de Granaditas, construida a finales del siglo xviii y utilizada como almacén y centro de comercio de granos. Este edificio sufrió el ataque de las fuerzas insurgentes a la ciudad de Guanajuato, ya que en su interior se acuartelaron las tropas realistas el 28 de septiembre de 1810. El edificio fue tomado y sus ocupantes resultaron muertos. Con la toma de este edificio surgió la leyenda del *Pípila*. En la parte superior de la Alhóndiga de Granaditas aparece la parroquia de Dolores Hidalgo; vale la pena recordar que la lucha por la Independencia se inició en esta iglesia el 16 de septiembre.

A la izquierda del citado Palacio de Minería está representada una hacienda de beneficio, imagen también re-



Arriba y página anterior Detalles del mural **Fotografías** Lourdes López Camacho



Registro fotográfico Lourdes López Camacho

tomada de un cuadro del acervo del Museo Nacional de Historia.⁸ Hace referencia al sistema de patio utilizado para extraer la plata del mineral; la extracción de la roca en bruto hacía necesario que bestias y hombres apisonaran y trituraran la roca en los patios de la hacienda para después agregar azogue, a fin de formar una amalgama que luego era calentada para separar el mercurio del metal precioso. En la parte baja de esta hacienda, entre las patas de un caballo, se asoma la entrada de una mina; es posible que se trate de La Valenciana, localizada en Guanajuato y descubierta en 1548, que para 1760 era una de las más productivas de la Nueva España. En la parte superior de la hacienda de beneficio se encuentra la referencia al acueducto de Los Remedios, que se ubica al pie del santuario de la Virgen de Los Remedios y que era objeto de la devoción predominantemente peninsular.

Hay trabajos en la vida que nos satisfacen, y la investigación iconográfica de *El retablo de la Independencia* que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Historia en el contexto del Bicentenario es uno de ellos.

Como ya se mencionó, para realizar su trabajo y plasmar los personajes O'Gorman se fundamentó en las imágenes que componen el acervo del museo. Escudriñó tanto en los depósitos de colección como en la exposición permanente de aquellos años. También agregó banderas importantes, como el estandarte con la imagen de la Virgen de Guadalupe, tomado por Hidalgo al llegar a Valladolid.

El mural contiene una gran cantidad de detalles relacionados con la lucha libertaria, algunos de los cuales pasan inadvertidos al ojo del visitante, si bien gracias a los acercamientos que permite el registro fotográfico digital⁹ estamos en la posibilidad de conocer aquellos elementos que por sus dimensiones muy probablemente el autor reservó para sí mismo. Así, intercalado entre ellos, resaltamos la siguiente inscripción: A MI ADORADA DOROTHY FELZPATRICK ELABY DEDICO ESTE TRABAJO —RUBRICA J O'G, el cual se ubica en la parte superior izquierda, justo por encima de la arquería de la hacienda de beneficio, entre la cabeza del caballo y la del capataz.

Para finalizar, destacamos la medalla de *El Peladito*, ubicada junto al cura de Dolores: la pieza ostenta el monograma



Material de registro de la Fototeca del MNH

del PRI, lo que nos habla de la inclinación política del pintor (Luna Arroyo, 1973: 232).

Apreciar de una manera amplia la riqueza que ofrece *El retablo de la Independencia*, mirarlo desde sus distintas facetas, como la material, la simbólica y la ligada entrañablemente con su autor, ha sido posible al reunir la información generada por las distintas áreas del Museo Nacional de Historia. Deseamos que estas líneas sirvan para interesar a quienes nos visitan a recorrer los muros del recinto y para que disfruten del conjunto de sus murales ❖

* Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, INAH

Notas

- 1 O'Gorman no exigió contrato y recibió por su trabajo la suma de 140 mil pesos.
- 2 Como estructura de soporte para la pintura al fresco se puede utilizar la roca natural, la roca tallada y el muro.
- 3 Se entiende por "enlucir" a la tarea de colocar una capa de yeso, estuco, etcétera.
- 4 Estas estampas litográficas se encuentran en los Depósitos de Colecciones que corresponden a la Curaduría de Pintura, Escultura y Estampa del MNH.
- 5 A causa de esta reacción, los pigmentos se enganchan por la cristalización del carbonato superficial que se fija, como si formaran parte de una placa calcárea. La carbonatación se inicia en la superficie, por lo que la reacción en el interior disminuye. El resultado es que la pintura endurece más en estas capas superficiales que en el interior y, por lo general, es más resistente en la superficie que en las capas subyacentes.
- 6 En Estados Unidos, Siqueiros mencionó que había empleado los materiales modernos como la piroxilina o laca automotiva, aplicada con pistola de aire.
- 7 Pedro Gualdi, *Real Colegio de Minería*, 1840, óleo sobre tela.
- 8 Pedro Gualdi, *Hacienda de Proañón*, 1840, óleo sobre tela.
- 9 El registro fotográfico fue realizado por Gerardo Cordero Aguilar, fotógrafo del Museo Nacional de Historia.

Bibliografía

- Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia, material suelto, década de 1960, oficio 130, octubre 4 de 1960.
- Archivo del Área de Restauración del Museo Nacional de Historia-INAH
- Arriaga Ochoa, Antonio "El mural de Juan O'Gorman en la sala de la Independencia", Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH), AHMNH/10-476144.
- Cruz Pérez, Mariano, informe, AHMNH/10-476144, s. f.
- Fototeca del Museo Nacional de Historia-INAH
- Hemeroteca Nacional, Periódico *Mañana*, D.F., 25 de septiembre de 1971
- Luna Arroyo, Antonio, *Juan O'Gorman, autobiografía, antología, juicios críticos y documentación exhaustiva sobre su obra*. México, Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973.
- Montes Recinas, Thalía, Entrevista realizada a la restauradora María Eugenia Santos Pérez (miembro del equipo de restauración del MNH) sobre su trabajo en la restauración de los murales del Museo Nacional de Historia, ciudad de México, 19 de enero de 2012.
- Rodríguez, José, *De fresco a los materiales plásticos*, Helen Backal de Soriano y Federico Méndez (trads.), México, IPN/ Domés, 1986..
- Rodríguez Prampolini, Ida *et al.*, *La palabra de Juan O'Gorman*, México, UNAM, 1983.