

Un mural al viento

Juan Manuel Blanco Sosa y Thalía Montes Recinas*

Como parte de las piezas exhibidas en los patios del Museo Nacional de Historia (MNH), destaca el fragmento del mural *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*. La pieza es importante porque es hasta el momento la única pintura mural identificada de Gerardo Murillo, Dr. Atl,¹ que haya sobrevivido, y materializa la teoría y explicación realizada por su autor sobre el fenómeno arquitectónico en la Nueva España, en particular la arquitectura religiosa, cuyo fundamento fue desarrollado en los seis tomos de la obra *Iglesias de México*, don-

de el Dr. Atl escribió y coordinó.² Asimismo, fue realizada en uno de los muros del convento de La Merced de la Ciudad de México entre 1926 y 1932, donde permaneció hasta que en la década de 1960 fue extraída y colocada en un bastidor. Su destino final fue el MNH en los últimos años de la dirección de Antonio Arriaga (1962-1973), historiador que procuró el uso de la pintura mural en el Castillo de Chapultepec como una herramienta para la transmisión de los discursos oficialistas de la historia de México.



El mural *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*, Museo Nacional de Historia Fotografía © Gerardo Cordero, MNH

Con estos antecedentes proponemos estudiar el caso de esta pieza “al viento”, es decir, pensada para exteriores y cuya lectura se completaba con la arquitectura del inmueble en el que fue creada en origen. Es importante señalar que el mural no fue concluido por su autor; además de hay que restar algunos elementos perdidos con el paso de los años: en la parte superior correspondería al cielo, el cual terminaría en arco; en la parte inferior, una proporción mayor de detalles, donde destacaba una escalinata, punto de partida de lo contenido en el mural. A partir del material fotográfico encontrado³ identificamos que el paisaje se desplantó desde un lambrín de cantera, se proyectó hasta la clave y quedaba enmarcado por la propia arquería del convento.

El estudio de este caso permite apreciar un primer sentido de la creación del objeto artístico y un cambio de intencionalidades a partir de la intervención de la misma, hasta

su incorporación y adecuación en una de las colecciones de piezas históricas más importantes del país.

El movimiento muralista se generó en el contexto de un llamado renacimiento de las artes en México. De corte nacionalista, este auge estableció una relación intrincada con los gobiernos posrevolucionarios, donde los nuevos discursos legitimadores y renovadores del Estado quedaron plasmados por estos artistas (Azuela, 2013: 377). En vista de que el movimiento revolucionario de 1910 fue de corte popular, permitió que el muralismo mexicano dialogara con el comunismo y el marxismo, donde tal vez el caso más representativo haya sido el trabajo realizado por Diego Rivera en Palacio Nacional (Rodríguez, 2012: 25-33).

El mural estudiado aquí no obedece a tales directrices. Para finales de las décadas de 1920 y 1930 el Dr. Atl se había alejado de la escena política; el papel protagónico que cum-





Fotografía de la litografía de la iglesia y convento de La Merced **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, CIX-46 Cr-D.F., Cuauhtémoc, Centro Histórico, m48 u346

plió durante el carrancismo había terminado con Obregón. El único reducto en que había logrado incidir fue la esfera de lo cultural, donde tuvo destacadas participaciones como la exposición de arte popular conmemorativa por el centenario de la consumación de la Independencia, en 1921, las dos ediciones del catálogo de esa exhibición, y los seis tomos del libro de *Iglesias de México*. Así, con el paso de los años, y relegado de la escena política, Gerardo Murillo paulatinamente se “derechizó”, y entre 1920 y 1940 no se identificó con el movimiento muralista (Sáenz, 2005:354).

Esta situación nos permite entender la temática de la *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*. Su horizonte está formado a partir del atrio de la iglesia del Santo Ángel Custodio, donde en el centro se aprecia la catedral, flanqueada a la izquierda por la iglesia del convento de San Jerónimo y, a la derecha, por la iglesia de la Compañía de Jesús de esa localidad (Moyssen, 1980: 87). La composición es acompañada por una serie de construcciones estudiadas y retratadas por el propio Dr. Atl en la obra de *Iglesias de México*. Lo pintado es una apología a las cualidades y riqueza de la arquitectura ULTRA-BARROCA desarrollada en Puebla.

Si bien es cierto que la *Vista panorámica de la ciudad de Puebla* no se inserta en los temas abordados por los colegas de Murillo, no está del todo desfasada, pues forma parte de la contribución del autor a la pregunta generada por artistas e intelectuales en los albores del siglo xx acerca del sentido de lo mexicano, y de la que artistas como Rivera, Siqueiros y Orozco participaron en los términos ya descritos. De tal suerte, su labor consistió en ponderar la arquitectura colonial como parte del repertorio artístico de lo mexicano, y dio un paso más al presentar a las cúpulas como el elemento arquitectónico por excelencia de las iglesias mexicanas. Su relevancia ameritó destinarle a ese elemento el mural en cuestión, así como el primer tomo de *Iglesias de México*, titulado “Cúpulas”.



Detalle del mural *Vista Panorámica de la Ciudad de Puebla*, ca. 1960 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, DCLIX-19

Un número importante de los murales realizados en México fueron conceptualizados como obras “al viento”.⁴ En nuestra opinión, el formato y soporte de la pieza –en este caso los muros de un edificio– permiten que un comitente incida en el programa a tratar, situación que no necesariamente ocurre en la pintura de caballete moderna, donde la subjetividad del artista puede regir de manera total.

Sería difícil pensar en una apropiación del inmueble por parte del pintor a partir de la realización de un mural en sus propios términos, pues lo anterior podría llevar a la destrucción de la pieza.⁵ Sin embargo, de manera excepcional, consideramos que para nuestro caso de la *Vista panorámica de la ciudad de Puebla* esta norma se cumple de manera parcial. En la década de 1920 el Dr. Atl se había refugiado en el convento mercedario, el cual había convertido en su vivienda y donde se sabe que celebraba convites con importantes personalidades de la época, aunado a que fue el lugar donde vivió un tórrido romance con la artista Carmen Mondragón, mejor conocida como *Nahui Ollin* (Murillo, 1950: 279).

Más allá de estos hechos, es importante mencionar que en el interior de ese inmueble se estaba generando un proyecto cultural de fomento a las artes populares al amparo de las secretarías de Educación y de Comercio. Para cerrar este apartado es importante precisar que Murillo tuvo libertad para elegir el tema; es decir, se trata de una obra fincada en sus propios intereses, una situación propicia en tanto que el convento de La Merced había sido un edificio abandonado durante mucho tiempo. A partir de 1913 se buscó instalar allí un museo de arte colonial. El proyecto no prosperó, ya que el inmueble no resultó del interés de ninguna secretaría de Estado. Esta situación permitió la instalación de Murillo en el edificio, lo cual se sumó a la libertad de acción con que contó y que marcaría el devenir de la obra. Fue principalmente esta dinámica la que rompió con el ordenamiento exigido por un comitente, lo cual se presentó en otros murales.

Al no haber sido un proyecto con contenido demandado de manera expresa por el Estado, su destino le resultó indiferente hasta la década de 1960, cuando el cambio de paradigma sobre la preservación de bienes históricos/artísticos desde la restauración lo revaloró, rescató y le permitió entrar en otros discursos al viento. Veamos cómo se desarrollaron los hechos.

Varios de los proyectos del Dr. Atl contaron al inicio con algún apoyo institucional, como la planeación de un mercado de arte popular; sin embargo, los vaivenes políticos impidieron que se desarrollara tal como él lo planeó. Por decreto presidencial del 18 de diciembre de 1929, el convento de La Merced fue retirado del servicio de la Secretaría de Educación Pública (SEP) para ser destinado al de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, con la finalidad de dedicarlo a las artes populares, bajo la modalidad de museo.⁶ Para abril de 1930 el ingeniero Luis L. León, titular de esa secretaría,

acordó que el Comité Nacional de las Artes Populares –instancia fundada y dirigida por el Dr. Atl– se transformara en cooperativa y dependiera directamente de su secretaría. La cooperativa se disolvió en octubre de 1931 y las piezas adquiridas se almacenaron en el inmueble número 7 de la Primera Calle de San Juan de Letrán, donde, sin dejar de lado el proyecto original, se organizó una muestra titulada *Mercado de Manufacturas Populares*.⁷

El claustro del convento de La Merced fue declarado monumento histórico el 3 de junio de 1932. Los planes para el inmueble fueron y vinieron, uno tras otro, en tanto el Dr. Atl dejó el mural sin concluir. Durante la década siguiente el edificio fue reasignado a la SEP para dar cabida a las escuelas primarias 18 de Marzo –para varones, en el primer piso– y la Gabino Barreda –para mujeres, en la planta baja–, las cuales posteriormente se trasladaron a la calle de Jesús María esquina con Guatemala, con el nombre del licenciado Ponciano



Patio del convento de La Merced, con alumnos de la escuela 18 de Marzo, ca. 1950

Fotografía © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, DCCLX-18, Cr-Centro Histórico R6, Cuauhtémoc, m48 u345

Arriaga, en 1964. Ese mismo año se iniciaron los trabajos de remodelación del convento, los cuales correspondieron a la solicitud realizada por parte de la Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica al licenciado García de la Torre, director general de Bienes Inmuebles de la Secretaría del Patrimonio Nacional, para instalar en cuatro de sus salones un archivo de microfilmes. Asimismo se albergó la Hemeroteca Virreinal y luego el Taller Nacional del Tapiz del Instituto Nacional de Bellas Artes. Como parte de las mejoras se mandó desprender lo que quedaba del mural. Durante ese proceso a la obra se le asignó el nombre de *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*.

Con la restauración del inmueble, en 1965, el mural fue desprendido mediante la técnica de *strappo*⁸ y trasladado al Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio, antecedente de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH. Ahí fue colocado sobre un soporte que permitió mantener la integridad de la pintura y su posible movilidad. Más tarde se llevó al MNH. La información recabada hasta el momento refiere una primera colocación, en diciembre de 1969, en una de las salas dedicadas al Virreinato.

Durante el proceso de montaje se aludió a la obra como “Torres y Cúpulas de Puebla del Dr. Atl”. La exhibición del mural correspondió a una serie de adecuaciones en el discurso del museo, con motivo de su vigésimo quinto aniversario; ejemplo de lo anterior fue la apertura de la Sala de Joyas, la propuesta para montar una sala dedicada a la iconografía de la “Dama mexicana de los siglos XVIII y XIX”, así como la exhibición temporal titulada *Génesis y esplendor de Chapultepec*, que formó parte del programa conmemorativo.

En la guía publicada para el vigésimo quinto aniversario se señala que dentro de la Sala de Historia de la Cultura Mexicana se procuró mostrar ejemplos de los estilos barroco, churrigüesco y neoclásico, los cuales se sucedieron desde el siglo XVII hasta el XIX. En la publicación se aprecia la colocación del mural en esa sección (*Museo Nacional de Historia...*, s.f.), y en mayo de 1971 fue reubicado en el patio de Cañones.⁹

Desde la segunda década del siglo XX, ante los inminentes proyectos de demolición en México, cuando el crecimiento urbano se aceleró, se llevó a cabo la labor de rescate de aquellos elementos que sirvieran como ejemplos de la arquitectura. Los edificios que albergarían a un museo se transfor-



Superficie del mural delimitado para su desprendimiento, ca. 1965 **Fotografía** © Fototeca Constantino Reyes-Valerio, A-10 T-16 P-46 F-4 115

maron en espacios de conservación y difusión en sí mismos cuando se les adosaron a sus muros y se colocaron en sus patios elementos provenientes de distintas iglesias, así como de inmuebles civiles. Ejemplo de lo anterior son los museos Regional de Guadalajara, el Nacional de las Intervenciones y el Nacional de Historia (Montes, 2008: 22-25). En uno de los patios de este último se exhiben cinco escudos heráldicos tallados en piedra, dos de ellos adosados a una de las paredes; el primero es del cacique de Tacubaya, procedente de la iglesia Sanctorum, y el segundo es del conquistador Ruy González. El mural del Dr. Atl se encuentra en el patio contiguo, en el hoy llamado de Cañones, donde se exhiben piezas de artillería y se encuentra la tienda del museo.

Cada una de las piezas señaladas arriba no se encuentran hoy en día incorporadas a discurso alguno y carecen de cédula. Esto no fue siempre así. Al menos en la década de 1970 se difundía que en el hoy llamado Patio de los Escudos se encontraban asimismo los cañones con que se defendió San Juan de Ulúa, en Veracruz, además de los empleados durante la Intervención francesa y las esculturas de los Niños Héroes de Ignacio Asúnsolo, todo esto en un conjunto cuya finalidad era rememorar los actos en pro de la defensa del país.⁹ La jerarquización entre el dentro y el fuera de las salas ha cambiado a lo largo del devenir del Museo Nacional de Historia, lo cual facilita o clausura el diálogo entre las piezas, y de esto depende la existencia de una posible lectura o de una lectura con sentido para el visitante.

Una valoración final sobre el recurso de las piezas “al viento” cuestionaría si es lo suficientemente usado en México. La respuesta sería afirmativa. En los museos del propio INAH las posibilidades del medio han convertido a varias de estas obras en emblemas de los mismos. Son los casos del Tláloc del Museo Nacional de Antropología, los cañones del Museo Nacional de las Intervenciones y las esculturas de Morelos y de los Niños Héroes en el MNH.

En este contexto se inserta el mural referido aquí como una gran posibilidad de establecer múltiples discursos, desde la temática ilustrada, los motivos de su elaboración o el autor de la misma, por citar algunos. En este momento, además de contar con una lectura ambigua por carecer de cédula que explique el autor, temporalidad y tema, en la mayoría de los casos el mural pasa inadvertido para el visitante debido a su ubicación, pues se encuentra montado en un muro resguardado por una arquería que tapa la vista general de la pieza, acompañado de un par de cañones, también sin cédula, además de que a unos metros el visitante encuentra la tienda del museo, remodelada en fechas recientes. Sin duda se trata de un caso de inconexión entre el objeto artístico/histórico con el espacio que lo contiene ✚

* Museo Nacional de Historia, INAH



Proceso del develado, octubre de 1967, Taller de Restauración
Fotografía © Fototeca de la Coordinación Nacional de Restauración, XXXVIII-11-6-2



Taller de Restauración, 1967 **Fotografía** © Arena, Fototeca de la Coordinación Nacional de Restauración, XXXIII-1-1-1



Reintegración de la pintura por Agustín Espinosa, 3 de mayo de 1968
Fotografía © Arena, Fototeca de la Coordinación Nacional de Restauración, XXXIV-11-6-2

Notas

¹ La lista de pinturas murales realizadas por el Dr. Atl y desaparecidas comienza con una obra pintada en Roma, en una casa particular en la vía Flaminia 14; en México, con motivo de la donación de la colección de arte del poblano Alejandro Ruiz Olavarrieta, pintó —en la sala donde se expuso la obra— un conjunto de seres colosales desnudos que no fueron del agrado de la concurrencia; finalmente, quizá el caso más dramático lo constituya el conjunto de pinturas realizadas en el colegio de San Pedro y San Pablo, donde realizó un programa de bacantes titulado *El sol, La luna, El viento, La lluvia, El titán, El vampiro, La noche, La ola y El hombre que salió del mar*. Esta obra no fue del agrado del José Vasconcelos y ordenó cubrir la desnudez de las figuras. Años más tarde otro ministro de Educación, Narciso Bassols, ordenó raspar las pinturas por no ser de su agrado (Sáenz, 2005: 352).

² El Dr. Atl vislumbró el desarrollo de la arquitectura en la Nueva España a partir de tres momentos: el primero correspondió al siglo XVI, definido por su carácter monolítico, de corte feudal, con grandes muros desnudos carentes de ornamentaciones; enseguida lo sucedería el barroco, el cual viviría las fases herrerianas, plateresca y churrigueresca. En un último momento las fases anteriores se combinaron con los aportes de las localidades. Esta última sería para él la máxima expresión del arte novohispano, con soluciones formales que marcan una distancia respecto a lo realizado en el viejo continente. A este momento lo denominó ULTRA-BARROCO —se respeta la escritura en altas como una nomenclatura acuñada por el propio autor a lo largo de las obras que escribió sobre el tema.

³ Las fotografías corresponden al registro del convento de La Merced, material bajo resguardo de la Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH.

⁴ Es importante mencionar los casos de Chapingo o del altar de la Independencia en Chapultepec, los cuales —aunque el segundo sea posterior al primero— no cumplen esta regla, pues se elaboraron en el interior de los recintos.

⁵ Este punto queda ilustrado si recordamos dos casos en particular. El primero son las pinturas realizadas por el Dr. Atl en los muros del Colegio de San Pedro y San Pablo y el segundo es el mural encargado a Diego Rivera para el Centro Rockefeller

en 1932, donde el programa no resultó del agrado de la burguesía estadounidense y motivó a John D. Rockefeller Jr. a destruir la obra.

⁶ Lo anterior consta en el acta levantada en la capital el 31 de enero de 1930.

⁷ El proyecto del Dr. Atl, además de dar a conocer las piezas seleccionadas como parte del arte popular, tenía como meta la puesta en venta de las piezas tanto a escala nacional como internacional (Biblioteca Nacional de México, Fondo Dr. Atl, clave de referencia Folleto: Ms. Dr. Atl: c. 5, exp. 6).

⁸ La técnica *strappo* consiste en el desprendimiento exclusivo de la capa pictórica.

⁹ En 2013 en este patio también se colocaron *Las Bacantes*, obras del pintor Santiago Rebull, como parte de su conservación, en tanto que en su sitio original se depositaron réplicas de las mismas.

Bibliografía

Archivo Histórico del Museo Nacional de Historia (AHMNH), “Informe de actividades realizadas de enero a diciembre de 1969 del Jefe del Departamento de Museografía, Federico Hernández Serrano, 6 de enero de 1970”, sección Documentos, Administración.

Azuela de la Cueva, Alicia, *Arte y poder*, México, El Colegio de Michoacán/FCE, 2013.
Montes Recinas, Thalía, “Museo Regional de Guadalajara. El inmueble en las estrategias de conservación y difusión”, en *Gaceta de Museos*, tercera época, México, INAH, núms. 42-43, octubre de 2007-mayo de 2008, pp. 22-25.

Moyssen, Xavier, “El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea”, en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, núm. 4, 1980.

Murillo, Gerardo, *Gentes profanas en el convento*, México, Botas, 1950.

Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec. Guía oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, SEP, s.f.

Rodríguez Prampolini, Ida, “La ideología en los murales de Diego Rivera. El Palacio Nacional”, en *Muralismo mexicano (1920-1940)*, México, UNAM/INBA/FCE/UV, 2012, pp. 25-33.

Sáenz, Olga, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, México, El Colegio Nacional, 2005.



Mural *Vista panorámica de la ciudad de Puebla*, Museo Nacional de Historia, 2016 **Fotografía** © Leonardo Hernández, MNH