



Maestría en Ciencias y Humanidades

Área de Historia

Universidad Juárez Del Estado De Durango
Instituto de Investigaciones Históricas
Maestría en Ciencias Y Humanidades
Generación 2021-2023

El muralismo en Durango, orígenes y repercusiones de la pintura pública 1934-1979

Tesis que presenta:

Edwin Alberto Adame Huerta

Comité de tesis:

Doctor Miguel Vallebuena Garcinava – director de tesis

Adolfo Martínez Romero - lector

Massimo Gatta - lector

Octubre de 2024, Victoria de Durango, Dgo,

Índice de contenidos

<i>Índice de contenidos</i>	1
Resumen	3
Abstract	4
Dedicatoria	5
Agradecimientos.....	6
Siglas	7
<i>Introducción</i>	8
<i>Capítulo uno</i>	17
<i>Exploraciones y Confluencias: Vanguardias Europeas y Muralismo Mexicano en la Pintura de los Primeros Años del Siglo XX</i>	17
Las vanguardias del siglo XX: Los antecedentes del muralismo	20
El Cubismo y su influencia en Diego Rivera	24
El nacimiento del muralismo, la proto-vanguardia mexicana.....	29
La dominación del arte nacionalista en la pintura mexicana.....	41
<i>Capítulo Dos</i>	
<i>De la Capital al Interior: La Llegada del Muralismo a Durango en 1934</i>	46
Los primeros murales: Guillermo de Lourdes y su influencia	48
Francisco Montoya y su llegada a Durango	62
<i>Capítulo tres</i>	
<i>La última pincelada: el retorno de Montoya y la fundación de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías, 1955-1979</i>	72
La fundación de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías	77
Las primeras generaciones de la Escuela de Pintura.....	84

<i>Conclusiones</i>	95
<i>Archivos Consultados</i>	98
<i>Bibliografía</i>	99
<i>Anexos</i>	114
<i>Índice de ilustraciones</i>	120

Resumen

El muralismo es conocido como el movimiento artístico mexicano por antonomasia, identificando como los grandes autores a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Hoy, a cien años del inicio del muralismo, se puede ver el desarrollo que tuvo a lo largo del país y las particularidades que tomó en cada una de las regiones de provincia.

A pesar de existir una gran cantidad de estudios en relación con este movimiento artístico, fuera del centro de México es difícil encontrar investigaciones de rigor científico. Para esta tesis este vacío de información es de especial atención en la Ciudad de Durango, ubicación geográfica de la presente investigación. A su vez el gran desconocimiento de la historia del arte regional en Durango ha dejado prácticamente inexplorado el siglo XX en materia de historia social del arte.

Esta investigación busca exponer el desarrollo y las repercusiones del muralismo en la ciudad de Durango, siendo su llegada en 1934 con los primeros murales pintados por Guillermo de Lourdes, y el cierre de dicho movimiento en 1979 con la última obra mural de esta influencia, pintada por Guillermo Bravo. A su vez es menester profundizar en las influencias y aportes de diversos pintores que han sido relegados a un segundo plano en la historia local, y mencionar aspectos muchas veces omitidos de aquellos pintores que si ocupan el “podio” de las artes duranguenses. Todo esto con la intención de aportar al vacío de conocimiento que existe en materia de historia social e historia del arte en Durango.

Por otra parte, el enfoque que se toma en esta tesis va muy de la mano con la historia social y utiliza herramientas presentes en la historia del arte, pues es de especial atención desarrollar el contexto histórico que rodea a los artistas y a sus obras, siendo estas analizadas como parte de un gran conjunto de pinturas y murales.

Abstract

Muralism is known as the quintessential Mexican artistic movement, with prominent figures such as Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros. Today, a hundred years after the beginning of muralism, we can observe its development across the country and the particularities it assumed in each provincial region.

Despite the large number of studies related to this artistic movement, it is difficult to find scientifically rigorous research outside of central Mexico. For this thesis, this information gap is of special concern in the City of Durango, the geographical focus of this research. Additionally, the lack of knowledge about the regional art history in Durango has left the 20th century largely unexplored in terms of social art history.

This research aims to expose the development and impact of muralism in the city of Durango, starting with its arrival in 1934 with the first murals painted by Guillermo de Lourdes, and concluding with the end of the movement in 1979 with the last mural influenced by this style, painted by Guillermo Bravo. Additionally, it is essential to delve into the influences and contributions of various painters who have been relegated to the background in local history, and to mention often-overlooked aspects of those painters who do occupy the "podium" of Durango's arts. All of this is intended to contribute to the existing knowledge gap in social history and art history in Durango.

Furthermore, the approach taken in this thesis aligns closely with social history and utilizes tools from art history. It is crucial to develop the historical context surrounding the artists and their works, analyzing these as part of a broader collection of paintings and murals.

Dedicatoria

A mi familia, la bohemia, y, sobre todo, a mi Alejandra. Concluyo esta investigación sobrevolando el Amazonas, con destino al país gaucho, si bien fui el más lento de mi generación, con orgullo puedo decir que fui el que a más lados llevó su tesis.

Agradecimientos

Primero que nada, agradezco al sistema CONAHCYT por hacer esta tesis posible, a la UJED y a la MCYH que me formaron en el camino de la historia. Agradezco a mi familia, que me apoyo en este trayecto, desde el inicio hasta el final, a mis compañeros que fueron mi salvavidas en muchos de esos fines de semestre y siempre se mostraron dispuestos a ayudar, a mis amigos que fueron el desahogo mental en la tasca donde les contaba todos mis avances cada semana, pero sobre todo agradecerle a mi pareja, Alejandra, que me hizo sentir acompañado aún en los momentos más difíciles, y que siempre fuiste la primera en saber respecto a los detalles y datos curiosos que encontré en el camino. También agradezco a mis maestros, que me guiaron en este mundo de la historia, al Dr. Massimo que me enseñó a leer entre líneas a los autores, al Dr. Vallebuena, que me compartió ese amor por la historia y por encontrar esos detalles que hacen a la historia local algo mágico, y al Dr. Adolfo por su paciencia y esmero por compartir bibliografía y trabajar largas sesiones de corrección de ideas y estilo, que su participación en esta tesis fue clave para su desarrollo.

Siglas

EPEA - Escuela de Pintura Escultura y Artesanías

EIA - Escuela de Iniciación Artística

UJED - Universidad Juárez del Estado de Durango

IJ - Instituto Juárez

AGN - Archivo General de la Nación

AHUJED (AHIJ)- Archivo Histórico de La Universidad Juárez del Estado de Durango (Antiguo Instituto Juárez)

AHEPEA - Archivo Histórico de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías

HED - Hemeroteca del Estado de Durango

INBA - Instituto Nacional de Bellas Artes

Introducción

En el momento que inicié mi formación artística en la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías en el año 2016 tenía una fuerte inclinación por el arte posmoderno, es decir, el arte producido a partir de la década de los años setenta del siglo XX.¹ Después de llevar las clases de historia del arte me di cuenta de las influencias y movimientos que me marcaron como artista, pero, sobre todo, obtuve una idea general de las artes en el siglo XX. Al conocer más detalles sobre el muralismo, me interesé por la investigación e interpretación de dicho movimiento. No solamente quería conocer la obra artística nacional, sino también quería entender cómo se dio la llegada de esta corriente pictórica a Durango. Al prestar atención a mi contexto, caí en cuenta que el fundador de la Escuela de Pintura había sido el pintor Francisco Montoya, un muralista que había trabajado, tanto en la Ciudad de México, como en otros estados, incluido Durango. Su obra la conocí a través de las cátedras del maestro Candelario Vázquez y la maestra Elizabeth Linden, quienes formaron parte de la segunda generación de alumnos de Montoya. Al conocer las obras pictóricas de estos dos catedráticos pude observar una fuerte influencia nacionalista. Esto mismo sucedió con otros alumnos formados por Montoya. Al parecer, esta situación se mantuvo hasta años recientes.

Al buscar trabajos sobre la historia del arte en Durango me di cuenta de que existe un desconocimiento general sobre la historia de las actividades artísticas a nivel regional. Mayormente los esfuerzos de los historiadores e historiadores de arte se han centrado en el periodo del virreinato, y en algunas ocasiones se habla de la segunda mitad del siglo XIX. La historia de las artes del siglo XX no ha tenido la misma atención por parte de los especialistas que en otras épocas. Considero que iniciar una investigación sobre el movimiento muralista en Durango es un buen punto de partida, en especial teniendo en cuenta que la escuela de pintura fue fundada en 1955 por el muralista Francisco Montoya, quién influenció a sus alumnos con los ideales nacionalistas, en una época donde la llamada generación de la ruptura comenzó a desplazar al muralismo a nivel nacional.²

¹ Según Habermas, es casi imposible alcanzar un “estado” de posmodernidad si la modernidad no llega a asentarse en una sociedad, el cual es el caso de nuestro país, y de nuestro estado, el que padece de una suerte infame a nivel histórico: el aislamiento geográfico. Jürgen Habermas, *La posmodernidad*, (Barcelona, Kairos, 2000), 52.

² O más bien, lo reemplaza, viendo que el muralismo ha quedado obsoleto para las necesidades sociales de un México en vías de alcanzar la modernidad, dejando la agricultura y mirando hacia la industria, el comercio internacional y

El movimiento muralista en Durango inició en 1934 a petición del gobierno estatal con el objetivo de vestir los muros de las escuelas y edificios gubernamentales con pinturas alusivas a temas históricos y educativos, similar a los realizados en Ciudad de México desde la década de los años veinte. A pesar del gran número de obras muralistas que existen en Durango no ha habido un esfuerzo académico que logre entender esta etapa de la vida cultural y artística de esta localidad.

La presente investigación estudia la pintura mural de Durango entre los años de 1934 y 1979 con la finalidad de comprender cómo se originó el muralismo en el estado de Durango y en específico en su capital, así como dónde se desarrolló, quiénes fueron sus actores principales y cuáles fueron sus influencias. Este entendimiento permitirá llenar parte de los huecos dentro de la historiografía regional y comprender de mejor manera cómo el muralismo influyó o no la producción artística posterior, incluso la más reciente. La temporalidad establecida para este estudio se debe a que en el año 1934 llegó el pintor Guillermo de Lourdes a la ciudad de Durango a petición del gobierno estatal con el objetivo de vestir los muros de las escuelas y edificios gubernamentales con pinturas alusivas a temas históricos y educativos, similar a los realizados en Ciudad de México desde la década de los años veinte. Lourdes inició un periodo de arte nacionalista que llegó a su máxima expresión con la posterior fundación de la Escuela de Pintura, Escultura y Artesanías por Francisco Montoya de la Cruz. Dicho periodo concluye hacia 1979, tras el inicio de una constante ausencia de Montoya a la vida académica de la escuela. Asimismo, durante este año fue cuando se realizó el último mural con ideología nacionalista, autoría de Guillermo Bravo, ubicado en el palacio de gobierno.

Es necesario declarar que el enfoque presente en esta tesis está fuertemente influenciado por dos líneas de investigación: la historia cultural y la historia del arte. Empero, si bien es menester hablar de las obras artísticas elegidas para explicar el desarrollo del muralismo en Durango, es importante verlo desde la perspectiva de un circuito abierto, donde todas las obras mencionadas son importantes para comprender la perspectiva general del tema de estudio, ya que no compete a esta investigación puntualizar sobre una obra en específico o meramente sobre el apartado estético de la misma. Este tipo de visión ha sido tomada de la manera de estudiar los movimientos artísticos y culturales de Ernest Gombrich, que aprecia a detalle los procesos y

demás cambios, pero como ya se mencionó, en Durango en 1955 se funda la primera escuela formal de artes en el norte del país, y es totalmente nacionalista-muralista.

contextos históricos para poder explicar las corrientes de las que habla.³ Si bien historiadores como Arnold Hauser⁴ tienen un enfoque material y social, la tendencia marxista lo aleja del objetivo de esta investigación, pues no es su finalidad el hablar del determinismo social en el arte o la lucha de clases a través de la cultura.

Aunado a ello, el estudio de las mentalidades presente en la obra de George Duby⁵ nos permite vislumbrar como el contexto de los artistas los forma y permea su creación de obras, Duby ve las manifestaciones artísticas y culturales como expresiones de las mentalidades de una época. Por ejemplo, el arte medieval refleja las preocupaciones espirituales, sociales y políticas de su tiempo. A través del análisis de la arquitectura, la literatura y las obras de arte, busca desentrañar las mentalidades subyacentes que dieron forma a estas creaciones. Además, enfatiza la importancia de estudiar las continuidades a lo largo del tiempo, pero también está atento a los momentos de cambio que alteran las mentalidades colectivas. Este enfoque permite una comprensión más matizada de la evolución cultural, donde se reconocen tanto las persistencias como las transformaciones.

Es interesante resaltar como en ambos historiadores el uso y la interpretación de los símbolos se vuelve clave para la comprensión de las sociedades, y al ver las dinámicas en conjunto del estudio de las mentalidades, junto a la representación artística, se logra comprender a mayor profundidad las ideas de los artistas, y de las obras que se analizan en esta tesis.

Otros autores como Michael Baxandall también otorgan herramientas útiles como el *estilo cognitivo* que habla sobre como las condiciones sociales de un artista influyen en su interpretación de la realidad, y finalmente en su realización de obras artísticas, marcando su camino, mas no determinándolo. El historiador propone que el arte no es solo una forma de expresión estética, sino que también cumple funciones sociales dentro de su contexto cultural. La "función" de una obra de arte es, en parte, satisfacer las expectativas culturales y cognitivas de su audiencia.⁶

³Véase prólogo de *Arte e Ilusión*. Ernst Gombrich, *Arte e Ilusión*, (Ciudad de México, Océano, 2008), 8-28, así como *The Story of Art* (New York, Phaidon, 2001), obras que permiten comprender la manera de trabajar del historiador austriaco, ya que hace uso de su método de ubicación de las obras de arte y los movimientos en contextos históricos, así como la explicación de los movimientos y lugares sociales de algunos artistas.

⁴ Arnold Hauser, *Historia Social de la literatura y del arte* (México, Yorik, 2014), 670-694.

⁵Véase la obra de George Duby, especialmente *Los tres órdenes, o, lo imaginario del feudalismo* (Madrid, Taurus, 1992), y *La época de las catedrales* (Madrid, Cátedra, 2021), ya que en dichas obras desarrolla con mayor amplitud su enfoque hacia lo simbólico del arte en una cultura, así como su manera de trabajar la historia de las mentalidades

⁶ Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford, Oxford University Press, 1988) 7-27.

Estas herramientas permiten entender la base del movimiento artístico a estudiar; el muralismo, el cual ha sido revisado desde muchas perspectivas a nivel nacional, sin embargo, a nivel regional aún existen fuertes vacíos al respecto.

Contrario a la historiografía local, a nivel nacional se ha escrito bastante sobre el muralismo y el arte nacionalista. Por ejemplo, en 1972, la Universidad de Hawaii publicó el libro *An Artist on Art: Collected Essays*⁷, donde recopiló muchos de los pensamientos y recapitulaciones que escribió Jean Charlot entre 1920 y 1930 sobre la producción artística muralista. Su importancia radica en que fue uno de los primeros partícipes de este movimiento dejando con ello un testimonio directo de lo acontecido. Por su parte, Justino Fernández, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y contemporáneo a Charlot, se destaca por sus investigaciones respecto al arte de los siglos XIX y XX, pero, específicamente su libro *Arte moderno y contemporáneo de México*, publicado en 1952, ofrece un análisis formal e histórico para comprender la pintura mexicana del siglo XX⁸.

Por otro lado, hay obras magnánimas, prácticamente enciclopédicas, como *Veinte siglos de arte mexicano*, editada y publicada por el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York (MOMA) en 1940, la cual brinda un extenso recorrido sobre las raíces de todas las interpretaciones artísticas presentes en esta investigación, explicando su relación con las herencias europeas vanguardistas, los motivos políticos y elementos estéticos prehispánicos que son los pilares del muralismo.⁹

El Arte En México: Autores, Temas, Problemas es una recopilación coordinada por Rita Eder donde se señalan no solo los rasgos generales de la historia del arte nacional, sino que también profundiza en las corrientes, estilos y propósitos de los historiadores del arte en el país, y cómo estas visiones han contribuido a la asimilación e introducción de nuevos conceptos presentes en la historiografía de otras regiones.¹⁰ El hecho de poder indagar en los distintos enfoques que se han dado al relato histórico del muralismo ayudó mucho a desmitificar y despejar esa aura mística que carga dicho movimiento. En concordancia con la anterior postura, *La caída de la cortina de nopal*,

⁷ Jean Charlot, *An artist on art: collected essays*, (Hawaii, University Press of Hawaii, 1972).

⁸ Justino Fernández (1904-1972) fue catedrático, historiador y crítico de arte mexicano, a partir de 1956 fue director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México. Contemporáneo al movimiento muralista, fue uno de los autores más importantes en cuanto al análisis y la investigación de corrientes artísticas previas al movimiento de arte nacionalista.

⁹ MOMA, *Twenty centuries of Mexican Art = Veinte siglos de arte mexicano*, (New York, The Museum of Modern Art in collaboration with the Mexican Government, 1940).

¹⁰ Rita Eder (coordinadora), *El Arte En México: Autores, Temas, Problemas*, (México, Fondo de Cultura Económica, 2002).

autoría de José Luis Cuevas (1956), es un eje crítico al peso político que tenía el muralismo para esa época y aboga por el movimiento de la ruptura y responde al cuestionamiento de cómo el arte nacionalista dejó de ser revolucionario para ser institucional.¹¹ Retomando los trabajos de la autora Rita Eder, se puede decir que éstos tienen diversos aportes importantes, entre ellos, *La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta*,¹² el cual permite profundizar en varias líneas de análisis sobre la pintura en un momento coyuntural como fue la década de los años cincuenta cuando el muralismo dio paso a la generación de la ruptura. Igualmente, Eder estudia las diversas herencias e influencias que obtuvo la pintura mexicana tras el movimiento muralista.

En cuanto a las investigaciones locales referentes a las artes en Durango se puede mencionar la revista *Andamios*, una fuente de primer orden, debido a que fue el órgano de difusión oficial de la Escuela de Pintura, Escultura y Artesanías. Estos ejemplares contienen una riqueza documental en cuanto a las apreciaciones estéticas de la época y el quehacer de la comunidad artística de esta escuela y de Durango en general. Por ejemplo, en el número de la revista del año 1967 hay un artículo que evidencia que los pintores locales eran conscientes de la existencia de otros movimientos artísticos contemporáneos, más no eran partidarios. Así, Alejandro Martínez Camberos, en su artículo llamado “Hacia una valoración humanista del arte”, califica la obra del estadounidense Jackson Pollock como una “farsa capitalista que desplaza el verdadero arte”.¹³ Asimismo, el autor hace una comparación entre las obras de José Clemente Orozco y las pinturas abstractas de Enrico Prampolini (1894-1956) y Víctor Servrancky (1897-1965). Es decir, el autor deja en claro que el arte nacionalista es más valioso y humano. Esta postura generalmente fue replicada por la mayoría de los que escribieron en *Andamios*, por lo menos hasta los años ochenta. A la fecha, algunos artistas duranguenses siguen siendo nacionalistas por elección, no por determinación. Posiblemente, una limitante para que los artistas locales pudieran comprender las nuevas propuestas del arte fue la falta de información, apreciación, contacto y retroalimentación con otros grupos culturales y artísticos del país o del mundo, así como, la falta de contacto con las obras mismas. Igualmente, la sociedad duranguense, tradicionalmente conservadora, y el

¹¹ José Luis Cuevas, *La cortina de nopal*, (México, publicado en “México en la cultura”, suplemento del periódico Novedades, 1956).

¹² Rita Eder, *La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta*, (México, Red Universitaria de Aprendizaje MX UNAM).

<https://www.rua.unam.mx/portal/recursos/ficha/18708/la-ruptura-con-el-muralismo-y-la-pintura-mexicana-en-los-anos-cincuenta>, consultado en línea el 30 de julio de 2023.

¹³ Alejandro Martínez, *Hacia una valoración humanista del arte*, (Durango, *Andamios* #16, 1956), 21.

aislamiento geográfico de la entidad pudieron ser factores para que esas nuevas propuestas artísticas no hayan permeado de manera contundente.

Recientemente, las investigaciones de otros colegas del noroeste del país muestran que hubo un crecimiento del arte nacionalista a partir de los años sesenta del siglo XX¹⁴, es decir, los artistas se formaron en las escuelas de arte del centro del país y posteriormente regresaron a sus lugares de origen, situación similar a lo que sucedió en Durango, sólo que un par de décadas después.

Pocas son las publicaciones que permiten conocer elementos cruciales del movimiento muralista en Durango. Por ejemplo, el libro *Breve historia de las artes en Durango*, autoría de Adolfo Martínez,¹⁵ hace un análisis del arte plasmado en la cerámica de las culturas prehispánicas, específicamente, la Cultura Chalchihuites, asimismo, analiza las expresiones del periodo virreinal y del porfiriato, y concluye con una pequeña introducción a las artes producidas en siglo XX, dejando abierta la posibilidad de investigar más sobre este periodo, tal y como se pretende en el presente trabajo. Las tesis de Manuel Ceceñas¹⁶ y Gabriela Guerra¹⁷ dan un panorama útil para la producción de otras manifestaciones artísticas como la gráfica (1861-1922) y los vitrales (1880-1960), sin embargo, el periodo de estudio del trabajo de Ceceñas es anterior a 1922, justo antes del inicio del muralismo. Lamentablemente, el trabajo sobre los vitrales no tuvo relación alguna con el muralismo.¹⁸

Específicamente sobre el muralismo existen algunos textos que han aportado datos relevantes para esta investigación, entre ellos, el libro de Rugo Montoya titulado *Francisco*

¹⁴Ejemplo de ello son las tesis defendidas por la historiadora Fabiola Gaxiola, oriunda de Culiacán, siendo *Expresión plástica monumental en Culiacán 1958-2007*, (México, UAS, 2010) y también *Modernidad y posmodernidad, las artes visuales y su expresión en Sinaloa 1960-2007* (México, UAS, 2012).

¹⁵ Adolfo Martínez, *Breve historia de las artes en Durango*, (Durango ICED, 2019).

¹⁶ Manuel Ceceñas, *La producción gráfica de la familia Gómez en Durango 1861-1922*, (Durango, MCyH UJED, 2022).

¹⁷ Gabriela Guerra, *Los vitrales de los templos de la ciudad de Durango período 1880-1960*, (Durango, MCyH UJED, 2014).

¹⁸ Si bien no existe una influencia directa de la producción gráfica en Durango con la producción muralista en años posteriores, si hay algunos personajes que coinciden en tiempos, como es el caso de Xavier Gómez, proveniente de la familia Gómez que fueron los impresores más reconocidos de la ciudad. La obra de Xavier Gómez ilustró diversos pasajes de la historia y cultura duranguense en sus folletos de nombre “Bojedades “A inicios del siglo XX, contaba con algunas ilustraciones de un nivel artístico respetable y es de asumir que algunos de los futuros artistas locales hayan conocido esta obra, más no hay evidencia de que tuvieran una trascendencia mayor a esto. Xavier Gómez, *Bojedades: Obras completas*, (Durango, X. Gómez, 1991).

*Montoya de la Cruz: precursor del arte mexicano en provincia.*¹⁹ Esta obra narra la vida de Francisco, fundador de la Escuela de Pintura, Escultura y Artesanías de la Universidad Juárez del Estado de Durango desde un enfoque muy particular, debido al parentesco de Rugo con el muralista. Leticia Ontiveros, profesora de la EPEA, recientemente publicó *Análisis Iconográfico de Tres Murales de Francisco Montoya de la Cruz*, donde busca explicar las influencias muralistas que tuvo Montoya y hacer una lectura sobre parte de su obra muralista.²⁰

El Instituto de Cultura del Estado de Durango (ICED) publicó dos libros centrados en la obra de dos muralistas duranguenses: *Francisco Montoya de la Cruz*²¹ y *Guillermo Bravo*.²² Ambos trabajos cuentan con una biografía sobre los pintores escrita por diversos autores locales, quienes presentan parte de la producción muralista en una especie de catálogo. Si bien estos libros no cuentan con un análisis crítico, sí ayudan a la ubicación de las obras y su rescate.

De igual manera, Javier Guerrero en su libro *Guadalupe Victoria, titular de mi escuela*²³, relata la historia de esta primaria y ofrece una breve descripción de los murales ahí conservados. Empero, Guerrero no ofrece mayores aportes para comprender la historia del muralismo que inició en este recinto educativo con la elaboración de los murales de Guillermo de Lourdes.

Si bien las publicaciones locales abonan a la contextualización de la presente investigación, no ofrecen mucho en temas esenciales para comprender cómo se desarrolló el muralismo en Durango. Esto reafirma la necesidad de un análisis formal de la obra muralista, una revisión crítica a la misma y a sus estudiosos, así como, una reflexión sobre los elementos culturales e ideológicos representados en el muralismo local.

El conocimiento de los acervos históricos relacionados con las artes, así como, la consulta bibliográfica son una tarea fundamental para poder llevar a buen término esta investigación. Por ejemplo, se consultó en el Archivo General de la Nación la sección de correspondencia de los sexenios de Lázaro Cárdenas y Ávila Camacho, donde se localizaron peticiones, presupuestos y apoyos otorgados a Francisco Montoya y a la Escuela de Pintura.

¹⁹ Rugo Montoya, *Francisco Montoya de la Cruz: precursor del arte mexicano en provincia*, (Durango, MCyH UJED, 2010).

²⁰ Leticia Ontiveros, *Análisis Iconográfico de Tres Murales de Francisco Montoya de la Cruz*, (Editorial Académica Española, 2021). publicación digital en la página www.amazon.com

²¹ *Francisco Montoya de la Cruz*, (Durango, ICED, 2015).

²² Mauricio Martínez, *Guillermo Bravo*, (Durango, ICED, 2015).

²³ Javier Guerrero, *Guadalupe Victoria, titular de mi escuela*, (Durango, H. Congreso del Edo., 2009), 16-18.

El Archivo Histórico de la Academia de San Carlos también fue consultado con la finalidad de trazar la trayectoria del muralista Francisco Montoya, quien fue alumno de dicha institución entre los años 1929 y 1934, bajo el auspicio de una beca del gobierno de Durango.

También se realizó una consulta a los archivos del Instituto Juárez y la Escuela de Pintura, Escultura y Artesanías, debido a que en ellos se encuentran documentos y obras pictóricas de los primeros alumnos de Francisco Montoya. A la par de esto, se realizó una búsqueda en archivos privados, donde se obtuvieron obras pictóricas, correspondencia y publicaciones que ayudaron a ampliar el panorama de la producción artística de la época.

Por otro lado, se recopiló material fotográfico de los murales en la Ciudad de Durango, también de la obra de caballete de las pintoras y pintores involucrados en este movimiento, a quienes se les realizaron diversas entrevistas para obtener información de primera mano.

Igualmente, se consultó la hemeroteca nacional, así como, la estatal. En esta última se revisaron los ejemplares publicados entre 1930 y 1940 como *El Diario Oficial de Durango*, así como, *El Excelsior*, *El Universal*, *El Diario de Durango* y *El Sol de Durango*. Cabe destacar que en este repositorio hay una ausencia de periódicos locales. Creo que los títulos de periódico van en cursivas.

Para una mejor organización se realizaron copias digitales de todo el material consultado como periódicos, libros, entrevistas, fotos u otros más. Asimismo, se creó un respaldo en diversos formatos para su preservación. El software Zotero se utilizó para realizar las fichas bibliográficas.

Posterior al análisis de las diversas fuentes consultadas, así como la identificación de las influencias presentes en la obra muralista local, esta investigación se dividió en tres capítulos: Panorama internacional de la pintura a inicios del siglo XX, La pintura nacionalista en Durango a partir de la década de 1930 y Los últimos trazos del muralismo: el retorno de Francisco Montoya a Durango y la fundación de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías. En el primero se trata sobre el nacimiento de las vanguardias europeas en las artes porque fue un parteaguas para la producción artística mundial durante el siglo XX, cuya influencia alcanzó a los círculos artísticos mexicanos. Al tiempo que estas influencias europeas prevalecieron en la plástica, surgieron otras de origen prehispánico, dando lugar a la estética muralista. Aunado a esta estética, el muralismo se nutrió ideológicamente del comunismo, surgiendo muy a la par (potenciado por la presencia)

del Partido Comunista Mexicano, el cual se había fundado en 1919,²⁴ donde el muralismo tomó una función didáctica, a través de la decoración de espacios públicos. Después, se hace una breve mención sobre las artes en Durango a inicios del siglo XX, dando pie al siguiente capítulo.

En el segundo capítulo se hace énfasis en la llegada y desarrollo del movimiento pictórico nacionalista en Durango, en especial en la obra generada por sus dos autores de mayor relevancia en este periodo (1934-1939): Francisco Montoya y Guillermo de Lourdes. En ambos casos, estos artistas se formaron en el exterior, y llegaron a la ciudad a pintar murales e impartir clases a la pequeña comunidad artística local que, gracias a esto, se hizo imperante el dominio del arte nacionalista, que se preservó durante muchos años. Además, en este apartado se explica el tipo de obras que se producen en esta fase del muralismo duranguense.

En el capítulo final se estudian los murales producidos entre los años de 1950 y 1979, debido a que este es el último periodo del arte nacionalista local, el cual coincidió con el regreso del pintor Francisco Montoya a la ciudad de Durango y la fundación de la Escuela de Pintura, Escultura y Artesanías en 1955, espacio educativo donde se reafirma una posición artística nacionalista a pesar de que México vivía una fase de transformación de las artes que buscaba nuevos horizontes hacia la llamada generación de la “Ruptura”. La consolidación de una identidad artística duranguense permeó distintas disciplinas y educó a cientos de jóvenes que conformaron las primeras generaciones de la Escuela de Pintura. Esta influencia duró varias décadas hasta la muerte de Montoya, siendo su alumno Guillermo Bravo, quien realizó el último mural en el Palacio de Gobierno en 1979.

²⁴ *El comunismo en el arte mexicano, en San Ildefonso*, en Gaceta UNAM No. 5,102, (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 21.

Capítulo uno

Exploraciones y Confluencias: Vanguardias Europeas y Muralismo Mexicano en la Pintura de los Primeros Años del Siglo XX

La entrada del siglo XX en Durango se caracterizó por una sucesión de eventos complicados. Los conflictos armados locales, revoluciones, huelgas y crisis empaparon las primeras décadas del periodo vigesimal, lo cual culminaría con el estallido de la Gran Guerra o como se le conoce actualmente, la Primera Guerra Mundial. Este evento haría una partición entre el pasado imperialista europeo del siglo XIX y el nuevo siglo XX²⁵. El historiador Eric Hobsbawm consideró al siglo XX con sus ideales colectivos del progreso, el avance tecnológico, científico y moral, así como por la búsqueda individual, la introspección y la conciencia de que la tecnología no sería la respuesta a todas las preguntas de la sociedad.²⁶ El historiador británico lo consideró como el “Siglo corto” debido a que da inicio en el estallido de la primera guerra mundial en 1914 y termina con la caída del Muro de Berlín en 1989 y/o la disolución de la Unión Soviética en 1991 y la guerra fría.²⁷

La mentalidad individualista del siglo XX fue una base conceptual para muchas de las obras de las vanguardias, y también dio pie a múltiples de los manifiestos que fueron la declaración de intenciones de grupos de artistas que compartían intereses. Ejemplos de ello son los manifiestos surrealista y futurista. El primero proponía la búsqueda de la representación del inconsciente, negación del racionalismo burgués, así como, el sobrepasar los límites sociales impuestos a la imaginación²⁸, el futurista hablaba de la guerra como la higiene del mundo, la búsqueda de la nueva belleza en el movimiento veloz y frenético de las máquinas y el repudio a las “tradiciones caducas” heredadas del siglo anterior.²⁹ Las ideologías generadas a partir de estos cambios en la

²⁵ Jean Paul, Sartre, *Colonialismo y Neocolonialismo*, (Buenos Aires: Editorial Losada, 1965), 9.

²⁶ Eric J, Hobsbawm, *Historia del siglo XX.*, Primera (Buenos Aires: Crítica, 1999), 15.

²⁷ Eric J, Hobsbawm, Rabassada-Gascón, J. *Años interesantes: una vida en el siglo XX* (Barcelona, Crítica, 2003). 11.

²⁸ André Breton, *Manifiestos del surrealismo* (Buenos Aires: Argonauta, 2001), 5.

²⁹ F.T. Marinetti, «Manifiesto futurista», *Le Figaro*, 1909.

entrada del “Siglo corto” influyeron a la gran mayoría de la producción artística de vanguardia, dando puerta a un sinfín de formas de romper la tradición pictórica, lo cual fue una respuesta directa de todas las transformaciones sociales que se vivieron.

El siglo XX o siglo corto se compuso de tres fases relevantes: la era de las catástrofes, la edad de oro y la era de la descomposición³⁰. La *era de las catástrofes* comprendió desde 1914 hasta 1946 y se caracterizó por el estallido de las dos guerras mundiales y el nacimiento de la primera ola de las vanguardias artísticas. En esta fase se concentró la mayor densidad de cambios sociales, pues se vivió el enfrentamiento del fascismo, comunismo y capitalismo en las guerras, y esto influyó directamente a los ideales de los artistas. Los frenéticos cambios de las sociedades se vieron reflejados en la gran cantidad de breves movimientos artísticos en Europa occidental que respondieron a diversas necesidades de un mundo que no encontraba una suerte de equilibrio. Posterior a ello vino la *edad de oro*, la cual comprendió desde 1947 hasta 1973, donde se dio el crecimiento económico exponencial de Estados Unidos, el desarrollo de la cultura pop, la guerra fría y en sus últimos años las revoluciones sociales (revolución sexual, estudiantil, feminismo, entre otras). Este periodo terminó con la crisis económica mundial del año 1973. Paralelo a ello, ocurrió una segunda ola de las vanguardias artísticas, desarrolladas mayormente en Estados Unidos, las cuales tomaron un rumbo aún más deconstruido y lejano de la representación figurativa. La industrialización de múltiples países que aún eran agrícolas y diversas revoluciones e independencias también fueron un elemento presente en algunas zonas de Europa, África y América Latina. El último periodo, la *era de la descomposición*, la cual va desde 1974 hasta 1991, hubo sucesos como la disolución de la Unión Soviética, el pensamiento posmoderno y en las artes, la popularización del no-arte o antiarte. También surgieron textos como “El fin de la historia”³¹ o “El fin del arte”³² que son un claro ejemplo de la tendencia posmoderna del pensamiento sobre una nueva ruptura, el desconocimiento sobre un nuevo paradigma y las propuestas de que las estructuras concebidas ya no funcionarán en este futuro incierto. La polarización de la desigualdad se volvió más evidente, así como el consumismo y la globalización, Hobsbawm considera que en este punto hubo una pérdida de identidad relevante a nivel cultural.

³⁰ Hobsbawm, *Historia...* 22.

³¹ Francis Fukuyama, *¿El fin de la Historia?* (Madrid: Alianza editorial, 2015), 9.

³² Donald Kuspit, *El fin del arte* (Ediciones AKAL, 2006), 11.

Las vanguardias artísticas se rigieron por los ideales modernos, la tecnología y los grandes desplazamientos de las estructuras sociales dando como resultado de estos cambios ocurridos en el siglo corto, los movimientos de vanguardia en la pintura, fotografía, escultura y demás disciplinas.³³ Todas las vanguardias se caracterizaron por algunos elementos en común, si bien la producción en el siglo XX fue frenética, transgresora y explosiva, por más diferenciados que fueran unos movimientos de otros fuera a nivel estético o conceptual, comparten el espíritu de libertad, la ruptura contra el sistema académico (como método de enseñanza, estética y autoridad), la introspección y la conciencia social del artista, el dejar de lado producir para la burguesía y prescindir de la representación realista o naturalista de la realidad. Gombrich menciona algunos elementos característicos de las artes en este periodo que serían las tres posturas heredadas de las consecuencias de la guerra: la reflexiva, la búsqueda de culpables y la evasión. La primera se refiere a lo visible en la obra de Freud o en la pintura de Kandinsky, la segunda es la que se muestra en los movimientos fascistas y en la pintura futurista y la tercera es la evasión total presente en la obra literaria de Scott Fitzgerald o en las ilustraciones de Toulouse Lautrec, quienes retrataron finamente esta vida de desenfreno.³⁴

Posterior a la guerra el arte se vuelve introspectivo, y si bien las vanguardias representaron una bocanada de aire fresco para las artes, y su arma principal frente a su antagonico, la pintura académica, sería la novedad, la propuesta de ruptura y el espíritu revolucionario e individualista.³⁵ Estos mismos elementos se tornaron en su contra para mediados de siglo cuando el mundo ya había aceptado y asimilado el flujo común que tenían estos movimientos, volviéndose el estándar y dejando de ser la ruptura para ser la norma, por lo cual su victoria, irónicamente sería su fracaso, y daría paso a la segunda ola, caracterizada por una búsqueda mayormente estética y centrada en el modelo capitalista del mercado del arte americano.³⁶

Según Gombrich, los movimientos artísticos han sido estudiados a través de una periodización que, con la distancia temporal es posible agrupar ciertas características propias de

³³ Eric J. Hobsbawm, *Historia del siglo XX*. (Buenos Aires: Crítica, 1999), 15.

³⁴ Rasula, J, *Dadá. El cambio radical del siglo XX* (Barcelona: Anagrama, 2016), 71.

³⁵ Alicia Suárez, José Milicua, y Solé Mercé Vidal, *Historia universal del arte*, (Barcelona: Planeta, 1987), 244.

³⁶ Enrique Ferrari Nieto, «La justificación de las vanguardias históricas en la propuesta estética de Ortega con la autonomía del arte en las coordenadas marcadas por el fin de los fundamentos modernos» (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad de Valladolid, 2009), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=188187>.

un grupo social.³⁷ Esta manera de separar fases y conjuntos de artistas facilita su estudio y permite comprender a mayor profundidad el impacto que dicho movimiento tiene en la sociedad.³⁸ Sin embargo, hay que mencionar que la periodización esquemática propia de la historia del arte puede dificultar la lectura de ciertas coyunturas o fases limítrofes entre un movimiento y otro, sin mencionar que puede existir una omisión de estudio a la influencia recíproca que reciben diversas corrientes al convivir en un mismo espacio y tiempo, como fue el caso de las vanguardias.³⁹ Empero, gracias a autores como el ya mencionado Gombrich o Panofsky⁴⁰ es posible en la actualidad realizar una lectura de las vanguardias de manera más integral.

Las vanguardias del siglo XX: Los antecedentes del muralismo

Para comprender el nacimiento de las vanguardias artísticas es necesario hablar de sus antecedentes directos: el Impresionismo y sobre todo el Expresionismo. Estos movimientos surgieron a finales del siglo XIX e influyeron fuertemente a diversos artistas que posteriormente harían sus propios movimientos. El impresionismo sucedió mayormente en Francia y agrupó a pintores que tenían una intención estética distinta a la tradicional, sus motivos no fueron tan distantes de la tradición académica, y en muchos casos los mismos impresionistas fueron pintores formados en escuelas de artes tradicionales. Por otro lado, el expresionismo reunió a creadores alemanes que tuvieron una inquietud de tipo conceptual, buscando la expresión por encima de todo⁴¹.

Es menester hacer hincapié en el expresionismo, ya que es el movimiento que comparte más elementos con las siguientes vanguardias, pues en su manifiesto detallan la necesidad de trabajar de manera introspectiva y alejarse de la estética figurativa para incurrir en campos

³⁷ Ernst, Gombrich, *The Story Of Art* (New York: Phaidon, 2001), 440.

³⁸ Entiéndase por movimientos como “cierto número de creadores con una tendencia común, que viven en una determinada época y que se rigen por unas mismas pautas, es menos organizado que una escuela y menos restringido que un grupo, el empleo del término implica dinamismo globalizante” Editores Akal, *Diccionario Akal de estética* (Madrid: Akal, 1990).

³⁹ Por ejemplo, del período renacentista italiano, del *quattrocento* al *cinquecento* hay un lapso donde los autores tienen características de ambos movimientos, por vivir en la transición de estos. También es necesario considerar que no hay una sola línea de producción artística ocurriendo, múltiples movimientos pueden existir de manera simultánea, sea que compartan espacio geográfico o no, y pueden influirse, mezclarse o simplemente coexistir.

⁴⁰ Jan Białostocki, *Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, historian, human being* (Holanda, Simiolus, 1970): 68-89.

⁴¹ Bernard, *El fauvismo...* 28.

inexplorados como la naciente abstracción de mano de artistas como Hilma Af Klint o Kandinsky.⁴² El mismo expresionismo tendría sus orígenes un tanto vagos, pues si bien para finales del siglo XIX ya había una tendencia en los países del norte de Europa en buscar una pintura que le priorizara la expresión, existen múltiples ejemplos de artistas de siglos anteriores que ya habían rayado esta estética, como por ejemplo el periodo negro de Goya, a inicios del siglo XIX, Alberto Durero en el renacimiento germano, William Turner y sus paisajes violentos en el romanticismo o la representación de la expulsión de Adán y Eva del paraíso de Masaccio en 1424. Norbert Lynton menciona en su texto sobre el expresionismo que, a grandes rasgos cualquier acción humana es expresiva, tanto por el sentir del individuo, como de la sociedad donde se desarrolla.⁴³ Por ende el expresionismo ha acompañado a la humanidad desde sus inicios, con las pinturas rupestres, los dibujos infantiles o las pinturas de los individuos que padecen de alguna enfermedad mental. Finalmente, el expresionismo, así como, las nuevas vanguardias que surgieron a inicios del siglo XX tuvieron una deuda conceptual con el pasado histórico y la filosofía europea. Ejemplo de ello es el *Sensualismus* de Christian Wolff que buscó explicar la realidad a través de los sentidos. La posibilidad de conocer la realidad por medio del alma o de la sensibilidad de los sentidos condiciona las futuras percepciones del arte, desde su consumo hasta su realización.⁴⁴

Otro pensamiento clave para el desarrollo ideológico de las vanguardias artísticas fue la moral de la filosofía de Kant, el principio de voluntad y la “ley natural de apetitos en inclinaciones” que permitió un desarrollo cognitivo de introspección y “antropometría” donde aquellos conscientes de su existencia podrían desarrollar su vida en búsqueda de las inquietudes individuales.⁴⁵ Es de considerarse hoy en día si esta ley es más bien un principio, pero el punto de esto es que estas fueron algunas de las maneras de pensar que lentamente prepararon a algunas sociedades a las rupturas artísticas que se darían en el período finisecular del siglo XIX. Según Anne Souriau parte de la trascendencia de las vanguardias se logró entonces, a través de la réplica de los productos originales con motivaciones más personales o estéticas. Textualmente dijo que “el concepto de vanguardia contribuye a modificar el gusto del público, y las condiciones del

⁴² Marco Pasi, «Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna / Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity», *Boletín de Arte*, 2014, 18.

⁴³ Norbert, Lynton, *The Story of Modern Art* (New York: Phaidon, 1989). 116.

⁴⁴ Angélica, Figueroa, «Aproximación a la experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética», *Cuadernos Unimetanos*, N° 26. (Venezuela, UNIMET, 2010)

⁴⁵ José Antonio González Alcantud, *El exotismo en las vanguardias artísticas* (Granada: Universidad de Granada, 1987), <https://digibug.ugr.es/handle/10481/6047>.

mercado. Pero los artistas denuncian a menudo el vanguardismo de algunos que no hacen más que imitar la vanguardia auténtica, y de un tipo de público atraído hacia la vanguardia por esnobismo.”⁴⁶

La mayoría de las vanguardias tomaron como epicentro a la entonces capital de las artes: París. Gran parte de los movimientos de la época tuvieron su manifiesto⁴⁷ donde expresaron las intenciones del movimiento y solía ser distribuido por medio de periódicos o gacetas de los medios artísticos. Estos grupos como los fauvistas (1904), cubistas (1907), futuristas (1909), dadaístas (1916), surrealistas (1924) y mismos expresionistas perseguían objetivos relativamente distintos, pero su metodología era muy similar, difundir sus ideales a través de su producción artística, presentada en exposiciones de pequeñas galerías o cafés en las zonas bohemias de Europa.⁴⁸

De la gran multitud de movimientos artísticos de la época, el fauvismo y el cubismo se encuentran algunas de las influencias más marcadas en el futuro muralismo mexicano, pues varios de los artistas como Jean Charlot, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro o Gerardo Murillo (Dr. Atl) resultaron clave para este movimiento debido a que tuvieron una etapa de aprendizaje en París durante el periodo álgido de la primera fase de las vanguardias artísticas. Esta exposición a las nuevas corrientes estéticas marcó líneas profundas en los artistas mexicanos, cuyas representaciones evidencian esta herencia europea, pues es posible reconocer los usos frenéticos y chocantes del color en las obras de Orozco y en las composiciones de Siqueiros, obras fuertemente marcadas por el expresionismo y fauvismo. Por otra parte, las grandes composiciones de Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria reflejan esa etapa inmediata anterior cubista, donde demostró ser un gran exponente del mismo en París Aunque si se trata del fauvismo, el artista que más influencia tuvo de éste fue el Dr. Atl, quien posterior a su viaje a Europa a inicios del siglo XX, trajo nuevas formas de sintetizar los grandes paisajes geológicos de México, plasmando

⁴⁶ Akal, *Diccionario...* 1055

⁴⁷ Norbert, *History...* 201.

⁴⁸ En el momento que ocurrían las vanguardias, el término en sí de vanguardia carecía de carácter o peso, pues los artistas de la época no se veían a sí mismos como parte de un macro movimiento cultural, sino como una respuesta lógica a los procesos sociales que vivían. Con el pasar de los años el término vanguardia ha ganado su propio espíritu y se ha vuelto algo “canónico” por así decirlo, pero, aun así, es fácil confundir producciones artísticas que buscan alimentarse de la estética subyacente, careciendo de los ideales e intenciones originales, en pro de hacer una suerte de falacia de autoridad, que, al aparentar replicar un estilo, se adjudiquen cargar con el espíritu y significado de cualquiera de los movimientos replicados.

matices únicos mediante el uso del color como un elemento crucial de la composición, superando en jerarquía a la forma.⁴⁹

El fauvismo nació a partir de 1904 con la exposición en el Salón de otoño del Gran Palacio en París, donde el crítico de arte Louis Vauxcelles usaría la palabra “fieras” o *Fauves* para definir la manera violenta del uso de colores sólidos y expresivos.⁵⁰ Dada su temporalidad e influencia en los posteriores movimientos, el Fauvismo es considerado como la primera vanguardia, la cual, si bien careció de manifiesto, si tuvo una unidad estética evidente. Este movimiento se distinguió por una fuerte libertad de expresión y concuerda con la idea del *Kunstwollen*, lo cual sería una suerte de hilo conductor de los movimientos de la época. El *Kunstwollen*⁵¹ en la pintura vanguardista mostró la libertad de expresión de las sociedades que producían y consumían artes. El espíritu revolucionario está presente en las artes de la época y esto no fue solo sobre el papel, o mejor dicho, sobre el lienzo.

Hacia 1907, casi a la par del cierre del movimiento Fauvista nació el Cubismo, otra de las vanguardias más relevantes, la cual tomó el estandarte de la pintura representativa del siglo XX durante varias décadas. La influencia del cubismo en las artes trascendió generaciones y fronteras llegando a ser clave en muchos movimientos posteriores que retomaron la idea clave del Cubismo, es decir, abstraer lo necesario para mantener la esencia de la figura, prescindiendo de aquello innecesario para comunicar la idea original. Esto le daría peso para ser una herramienta didáctica que, como se verá más adelante, el muralismo mexicano retomaría y utilizaría a su favor.

El desarrollo del Cubismo, como de prácticamente todas las vanguardias, se vería sesgado tras el inicio de la primera guerra mundial, donde gran parte de los artistas locales se enlistaron a los ejércitos nacionales, en un paroxismo patriótico donde pareciera se hubieran puesto en pausa los ideales individualistas para apoyar a un bien común, o supuesto bien común. Tal vez por la cercanía con el periodo imperialista del siglo anterior haya sucedido este arrebató que vivieron muchos artistas europeos, al presentarse voluntariamente en las filas. Este suceso redujo la cantidad de artistas en muchos movimientos, casi acabando con algunos, y en ciertos casos como el del cubismo, los únicos representantes que quedaron defendiendo el movimiento en París, fueron

⁴⁹ Jaime Xibillé, *El muralismo mexicano. Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín Facultad de Ciencias Humanas y Económicas*, México, Revista de Extensión Cultural, (1988) 6.

⁵⁰ Bernard, Denvir. *El fauvismo y el expresionismo*. (Barcelona: Labor, 1984). 25.explicar el significado de este estilo.

⁵¹ Elsner, Jas. *From empirical evidence to the big picture: some reflections on Riegl's concept of Kunstwollen*, Visto en Critical Inquiry, (Chicago, University of Chicago, 2006), 741-766.

extranjeros, como Picasso, Juan Gris o Diego Rivera,⁵² quienes trabajaron obras de cubismo analítico. Estos artistas extranjeros fueron clave para la prevalencia de este movimiento, pues incluso pasando la guerra, mantuvieron su relevancia en la cabeza de dicho movimiento.

El Cubismo y su influencia en Diego Rivera

El máximo exponente de los valores de análisis y ruptura fue el cubismo. Sus orígenes “espirituales” podrían trazarse de los paisajes de Cézanne o los peculiares retratos de Gauguin, en conjunto con la manera esquemática de representar a la figura humana de algunas culturas africanas y la simplificación pictórica del fauvismo. Tal vez sea una compleja mezcla que difícilmente se daría en otra situación que no fuera el ferviente mundo de las artes en París durante la década de 1910 y esto de la mano de dos artistas que ya contaban con una formación académica sólida, Picasso y Braque. El cubismo respondió a una necesidad propia de artistas que habían incursionado en diversos estilos, pero necesitaban encontrar otro lenguaje visual de la representación de la realidad, a medio camino entre lo figurativo y lo abstracto, logrando una sobre simplificación de los elementos pintados, esto es visible en algunos estudios como los realizados por Picasso a lo largo de su vida sobre la figura del toro, un símbolo recurrente en su obra.⁵³

⁵² R, Gómez de la Serna, *Diego Rivera, retrato cubista* (México: Proceso, 2011). 63-64.

⁵³ [Foto: «Pasadena, Norton Simon Museum, Picasso P. The Bull, 1946” by Vahe Martirosyan is licensed under CC BY – SA 2.0] visto en <https://www.pamelaayuso.com/blog/el-toro-de-picasso-diseno-optimizado> 30 jun 2023

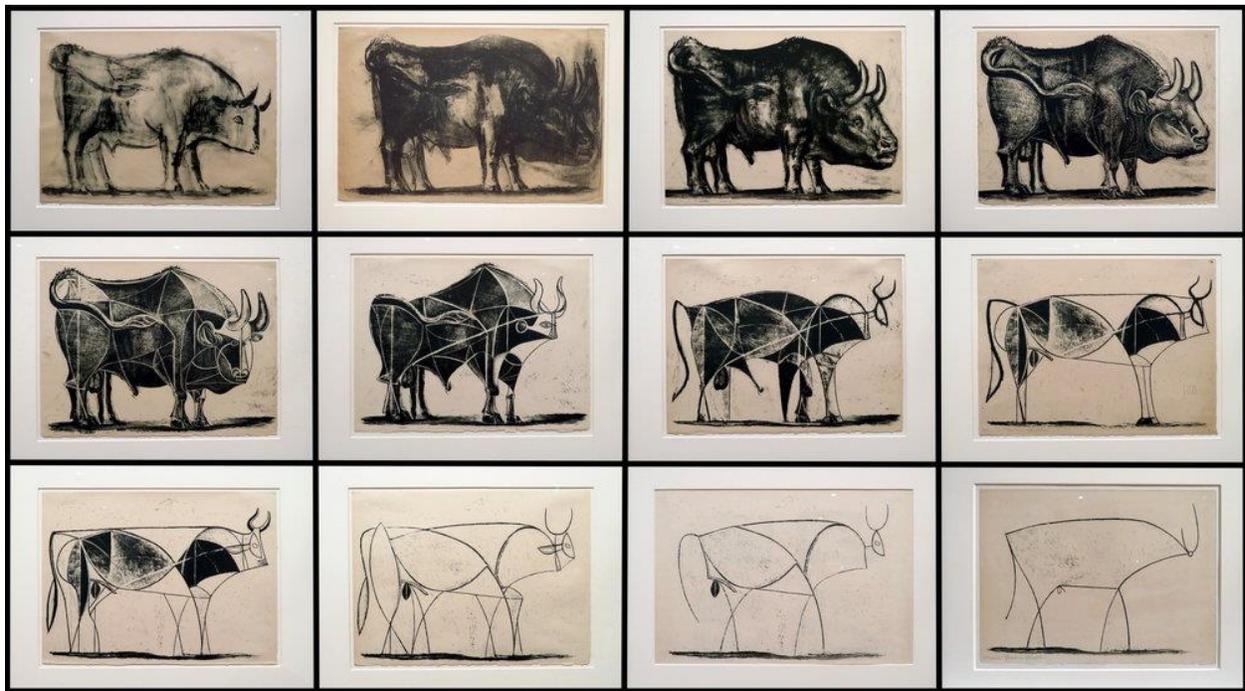


Ilustración 1- *El toro*, Mixta, Picasso 1946, París, Francia. foto por Vahe Martirosyan

El cubismo tendría un origen muy similar a los demás movimientos, siendo una búsqueda personal de la representación del mundo a través de la visión del artista. George Braque y Picasso, seguidores de Cézanne, en respuesta a las innovadoras obras fauvistas de Henri Matisse, buscarían una manera diferente de representar la realidad sintetizando lo más posible. Picasso, considerándose el rival de Matisse buscaría respuestas a la síntesis de la figura en el arte antiguo africano, replicando las esquemáticas figuras y simplificaciones de la anatomía humana, sumándole a sus grandes conocimientos de dibujo, pintó en 1907 *Las señoritas de Aviñón*, considerada la primera pintura cubista, pero sería expuesta 1916 ya que el panorama de las artes no parecía preparado para esta muestra.⁵⁴

El Cubismo se divide en tres fases, el proto cubismo (1907-1909) que sería el principio del movimiento y centrado en las primeras incursiones del uso de las figuras geométricas, el cubismo analítico (1910-1912) donde se realiza un análisis del objeto representado de manera detallada, prácticamente siendo monocromáticos, y gran complejidad gráfica, y por último el cubismo

⁵⁴ David Cottington, *Cubismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)* (Madrid: Encuentro, 1999).

sintético (1913 en adelante) donde se simplifica esta manera de plasmar distintos planos en uno solo, y se retoman los colores fuertes, así como el uso del collage como técnica.⁵⁵

Los elementos que caracterizan al cubismo son los mismos en sus tres etapas, solo con ligeras variaciones según cada fase. Lo primero y principal a destacar es el uso de figuras geométricas mayormente angulares, como cuadrados y rectángulos, así como el contorneado de las formas y usos de líneas rectas. Estos elementos visuales se usan para dividir diversos planos de la misma figura y mostrarlo a nivel bidimensional, se podría asemejar a lo que se ve en un espejo roto. Por otra parte, el uso del dibujo es predominante del color, ya que las obras usan muchas variaciones tonales, pero no cromáticas, y en el cubismo sintético se aplican colores sólidos contrastantes, pero no se usan de manera tradicional.

A diferencia de las otras vanguardias, los motivos representados en esta corriente son mayormente anodinos o cotidianos, pues muestran bodegones, paisajes, retratos, o elementos de la vida cotidiana, siendo clave la manera de representarlos y/o visualizarlos. Tal vez el momento cumbre de los temas de la pintura cubista sería en el tiempo previo a la segunda guerra mundial, con la participación del Guernica, de Picasso, en el pabellón español de la feria internacional de París en 1937, donde representó los horrores de la guerra tras el bombardeo del pueblo español de Guernica. En esta obra, es posible ver trazos inclusive expresionistas, y la síntesis de las figuras y el uso de una paleta monocroma da pie a centrarse en la composición caótica y el horror de los personajes de la escena.⁵⁶



⁵⁵ Charles Harrison, Francis Frascina, y Gill Perry, *Primitivismo, cubismo y abstracción* (Barcelona: Ediciones AKAL, 1998).

⁵⁶ Jesús Martínez, *Críticas a Picasso y al cubismo: los escritos futuristas de Carlo Carrá* (España: Universidad de Málaga, 2004).

Ilustración 2- *Guernica*, Óleo sobre tela, Picasso, 1937, ubicado en el Museo Reina Sofía, Madrid, España.

Fotografía recuperada de la página web <http://www.museoreinasofia.es>, consultado el 4 de enero de 2024.

Salvo algunas excepciones como el ya mencionado *Guernica*, el cubismo se mantuvo bastante alejado de los temas políticos en general, ya que la pintura cubista se centró mayormente en el análisis conceptual de la realidad, estudiando objetos y personajes cotidianos, herencia del trabajo pictórico de Cézanne. Otro artista que retoma este enfoque cotidiano fue Diego Rivera, pintor mexicano el cual a inicios del siglo XX vivió una estancia en Europa, pagada por el gobierno mexicano, el cual a cambio recibió exposiciones, obra y a futuro, una participación clave en el muralismo.

Rivera, siguiendo los pasos de los demás cubistas, en 1912 realizó estudios de Cézanne donde replicó con bastante éxito la estética propia de los paisajes de dicho pintor, así como diversas técnicas como la encáustica que usó con bastante frecuencia en sus murales, siendo ésta considerada su etapa pre cubista.⁵⁷ Entre 1913 y 1917 Diego fue parte del movimiento cubista, realizando más de 100 obras cubistas,⁵⁸ época en la que generó lazos con los artistas Picasso, Braque y Juan Gris, quienes mantuvieron una estética y una finalidad similar en sus obras pictóricas durante este período. El artista mexicano tuvo una multitud de exposiciones entre París, Barcelona, Mallorca y Madrid durante su fase cubista y logró posicionarse como uno de los exponentes del movimiento, y muestra de ello es su pintura *El guerrillero* que después sería conocida como *Paisaje Zapatista*. Esta obra es única en su tipo, pues es la síntesis del cubismo, es decir, de la pintura vanguardista y del ideal mexicano, al menos en su apartado estético. Esta pintura fue hecha en 1915, en plena revolución. A pesar de su nombre, carece de una conexión directa con el caudillo Zapata, pues más que una pintura política es una pintura de “sincretismo” o simbiosis cultural que captura la esencia de lo mexicano y lo descompone para formar algo nuevo. La pintura es descrita por el historiador Luis Martín Lozano de la siguiente manera:

Presenta en el medio plano de la obra un gran sombrero, un sarape, un cinturón y un guaje, elementos identificados con el guerrillero revolucionario. Esos elementos se recargan sobre una caja de municiones, alusión de la lucha armada. El paisaje está tratado mediante la ejecución de dos copas de árboles verdes que descansan bajo las montañas triangulares pintadas en gris, reminiscencia del Valle de Anáhuac, el cual está también representado por el fondo azul añil del primer plano de la obra, color característico de la paleta mexicana de Rivera y que remite al lago de Texcoco. (...) El extremo derecho del cuadro aparece una obra blanca sin inscripción, puesta con

⁵⁷ Salomé Piña, Antonio Fabrés y Félix Parra, *Diego y el cubismo*, (México, FTE de México, 2007), 1-3.

⁵⁸ Govan Magaloni, *Picasso y Rivera, Conversaciones a través del tiempo*, (México, INBA, 2017), 15.

un pequeño clavo, elemento que remite a los exvotos mexicanos que aludían a alguna narración en agradecimiento por un milagro. El cuadro presenta algunos efectos decorativos poco comunes en la temática cubista, como el puntillismo en el gatillo del rifle y de la base de la cantimplora. Está también en el grano de la culata, las fibras del sombrero, los dibujos grabados en la franja gris debajo del sombrero, la superficie texturizada y las pinceladas de los árboles.⁵⁹



Ilustración 3- *Paisaje Zapatista*, Óleo sobre tela, Diego Rivera, 1915. Rescatado de la colección MUNAL en <http://www.munal.com.mx>, consultado el 5 de enero de 2024.

Paisaje zapatista es una pintura que muestra la convergencia del mexicanismo con las vanguardias, y en especial con el cubismo, movimiento que en México no llegó a asentarse del todo, salvo en algunas obras de artistas como Rufino Tamayo o Manuel Felguérez que tomaron elementos propios del movimiento para insertarlos en sus trabajos de mediados del siglo XX.

⁵⁹ Luis M. Lozano, *Diego Rivera y el cubismo. Memoria y vanguardia*, (México, CONACULTA, 2004), 92.

Se dice que la ruptura de Rivera con el cubismo fue a partir de una discusión que éste tuvo con Picasso, al percibir que el pintor español había pintado una obra muy similar al *Paisaje Zapatista*, cosa que terminó con su amistad.⁶⁰ Empero, Rivera durante esa fase de su vida era proclive a cambiar de estilos con facilidad, por lo que tal vez su alejamiento de este movimiento artístico haya sido por intereses personales, ya que poco después tuvo una estancia en Italia (1920-1921) donde estudió la obra renacentista y la técnica del fresco, en los años previos a su regreso definitivo a México.⁶¹

Teniendo en cuenta la relación de Rivera con el cubismo, es claro que la influencia de este movimiento no llegó a México por casualidad, sino a través de él, debido a su formación en el epicentro mundial de las artes a inicios del siglo XX. Si bien el pintor prácticamente no volvió a realizar obra estrictamente cubista, la síntesis de sus figuras, los bocetos y la muestra de escenas en múltiples planos sucediendo al mismo tiempo son herencias de este movimiento,⁶² pues gracias a ello pudo representar con gran habilidad escenas y pasajes históricos del pueblo mexicano en planos que dificultan esta tarea. Inclusive, las características de sus obras murales ayudaron enormemente a la lectura de éstas, pues al prescindir de elementos innecesarios para el relato de la obra, ésta se volvió más fácil de leer. Es decir, su obra se convirtió en una herramienta didáctica debido a la simplificación de planos, ausencia de grandes perspectivas y trazado esquemático de los elementos, logrando en conjunto una rápida y práctica lectura de una narrativa histórica que de otra manera podría ser mucho más difícil de explicar.

El nacimiento del muralismo, la proto-vanguardia mexicana

La pintura muralista tiene un origen peculiar en un momento clave de la historia nacional, pues la época post revolucionaria le exigiría al país modernizarse y alcanzar estándares mayores de calidad de vida que había sido mermada durante el porfiriato. La formación del ideal mexicano, o de la cultura mexicana es algo que desde el siglo XIX se buscaba reconocer con las raíces mestizas del

⁶⁰ Sonia Sierra, "Picasso y Rivera, entre los grandes del siglo XX", *Periódico El Universal* (2017), <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/06/9/cubismo-y-muralismo-intercambio-de-picasso-y-rivera>, consultado el 19 de julio de 2022.

⁶¹ Clara Bargellini, «Diego Rivera en Italia», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6 de agosto de 1995, 85-136, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1995.66.1731>.

⁶² Sandra Zetina, «Pintura mural y vanguardia: "La creación" de Diego Rivera» (Tesis doctoral, México, UNAM, 2019).

país, pero no sería hasta inicios del siglo XX que esta identidad cultural logró acentuarse, gracias a los grandes proyectos educativos y culturales que se llevaron a cabo en esa época.⁶³

Uno de los elementos fundamentales para modernizar México y reconocer sus rasgos culturales fue la educación. Los índices de alfabetización del país para la década de los años veinte seguían siendo muy bajos, según Alejandra Lira “en 1921 el 71.4% de los mexicanos eran analfabetos, para 1930 lo eran el 64.7% y en 1940 el analfabetismo abarcaba el 55.2% de un total de población de 16,220,316 habitantes.”⁶⁴ La solución para este problema fue la aplicación de diversos programas de alfabetización, misiones culturales y creación de una infraestructura sostenible y eficiente. Para llevar a cabo este proyecto se dio una cooperación integral y multidisciplinaria dirigida por el director de la recién creada Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos. Por ejemplo, el artista y arquitecto Juan O ‘Gorman participó con el diseño de las escuelas públicas, basándose en algunas ideas preexistentes de la arquitectura soviética como ensamblar edificios “preconstruidos” para abaratar costos y realizar estas construcciones en tiempo récord.⁶⁵ Estas construcciones fueron un estándar de la arquitectura para la educación durante muchas décadas y que en gran parte del país aún se conservan estos ejemplos.

Otro de los proyectos planeados para ayudar a la alfabetización del pueblo fue la creación de grandes pinturas murales que se pintaron en diversos sitios relevantes para el gobierno, donde se plasmó una narrativa sobre la historia de las luchas sociales, así como, la inclusión de los símbolos de la identidad mexicana. Tal vez el propio Vasconcelos se haya visto inspirado por una novela de la época, *Reconquista* de Federico Gamboa, donde se narra la vida de un pintor imaginario, cuya motivación es resumir la historia de México en una gran pintura que pueda narrar todos los sucesos relevantes de la nación.⁶⁶

Hay que aclarar que la pintura mural del siglo XX como herramienta didáctica no fue algo nuevo para las artes visuales, pues desde los mosaicos romanos en distintas villas, los murales mayas en Bonampak hasta los frescos renacentistas tuvieron una finalidad similar. Históricamente,

⁶³ Aréyza, Eréndira Muñoz. *La construcción del pasado prehispánico como elemento identitario del territorio 'mexicano', mediante una dinámica dialógica entre Nueva España y Occidente en los siglos XVII y XVIII*, (México, Revista Humanidades 10, núm. 2, 2020).

⁶⁴ Alba Alejandra Lira García, «La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944», *Traslaciones. Revista latinoamericana de Lectura y Escritura* 1, núm. 2 (18 de diciembre de 2014): 126 "149-126 ", 149.

⁶⁵ Alejandro Bosques Navarro, «El sistema de escuelas primarias de Juan O ‘Gorman, arquitecto: modernidad y eficiencia» (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad Politécnica de Madrid, 2016), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=116573>.

⁶⁶ Federico Gamboa, *Reconquista* (México: Ediciones Botas, 1937).

el uso de las imágenes ha sido una gran herramienta para la enseñanza, careciendo del uso de palabras para compartir escenas o símbolos propios de una cultura. Gombrich sostiene que nuestras percepciones visuales son moldeadas por convenciones culturales y contextuales y que las imágenes son construcciones mentales que reflejan, tanto las intenciones del artista, como las expectativas del espectador. En este contexto, las imágenes son una herramienta ideal para comunicar ideas, emociones, historias o cualquier otro elemento que sea necesario transmitir para mantener el conocimiento y los significantes de una sociedad.⁶⁷

El uso de herramientas visuales fue también muy explotado por el catolicismo en Europa y en América. En México, las pinturas murales al fresco fueron muy útiles en la época virreinal. Los murales realizados con esta técnica fueron clave para vestir las cúpulas y muros de las iglesias y explicar los fundamentos básicos de la nueva religión impuesta a los locales. Con la inclusión de artistas de origen indígena o mestizo, iniciaría el proceso de sincretismo representado en la pintura,⁶⁸ lo cual para el muralismo fue una base importante en la iconografía. Tal vez inspirado en esta herencia artística del virreinato, el proyecto muralista de José Vasconcelos tuvo su origen.

En primera instancia, el gobierno le pide al artista Roberto Montenegro, pintor con fuertes influencias de la escuela europea,⁶⁹ realizar los primeros murales. Montenegro, conocido por sus obras de corte vanguardista y estilizadas figuras humanas, se le encomendó ilustrar la pared principal de la recién inaugurada “Sala de discusiones libres” por Vasconcelos. Aún sin una propuesta estética, temática o ideológica, el mural se realizó bajo cierto margen de libertad creativa. La propuesta de Montenegro fue una alegoría a San Sebastián siendo flechado por dos mujeres. Dicha propuesta no fue del agrado de Vasconcelos.

⁶⁷ Ernst Gombrich, *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Madrid: Debate, 2000), 17.

⁶⁸ C, Duverger, *Agua y fuego: arte sacro indígena de México en el siglo XVI* (Santander: Serfin, 2003). 37.

⁶⁹ Vidaurre, Carmen V. "Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo". *Estudios Jaliscienses* 72 (2008): 5-18.



Ilustración 4- *Boceto para El árbol de la vida*. Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap / INBAL.⁷⁰

Algunos investigadores argumentan que este desagrado de Vasconcelos fue influenciado por su desprecio hacia la figura femenina y la representación masculina “vulnerable”, lo que llevó a Montenegro a realizar algunos cambios en la pintura.⁷¹ La propuesta ejecutada muestra finalmente a un hombre al centro de la composición con una armadura y rodeado de mujeres con atuendos griegos que representan diversos motivos de la historia, las artes y las ciencias.⁷²

⁷⁰ Rescatado de <https://www.gaceta.unam.mx/el-arbol-de-la-vida/> 10 de junio de 2023

⁷¹ Julieta Ortiz Gaitán, “El árbol de la vida”, (en Gaceta UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022), 6-7.

⁷² Es necesario mencionar que la pintura realizada por Montenegro (1885-1968) tiene elementos en común con otros artistas mexicanos de su época, como Ángel Zarraga (1886-1946), Saturnino Herrán (1887-1918) o Guillermo de Lourdes (1898-1971), dichos artistas se podrían considerar el eslabón entre la pintura académica mexicana del siglo XIX y el muralismo del siglo XX, donde en ambos casos la representación de diversos motivos nacionales ocurre, pero sus finalidades son distintas.

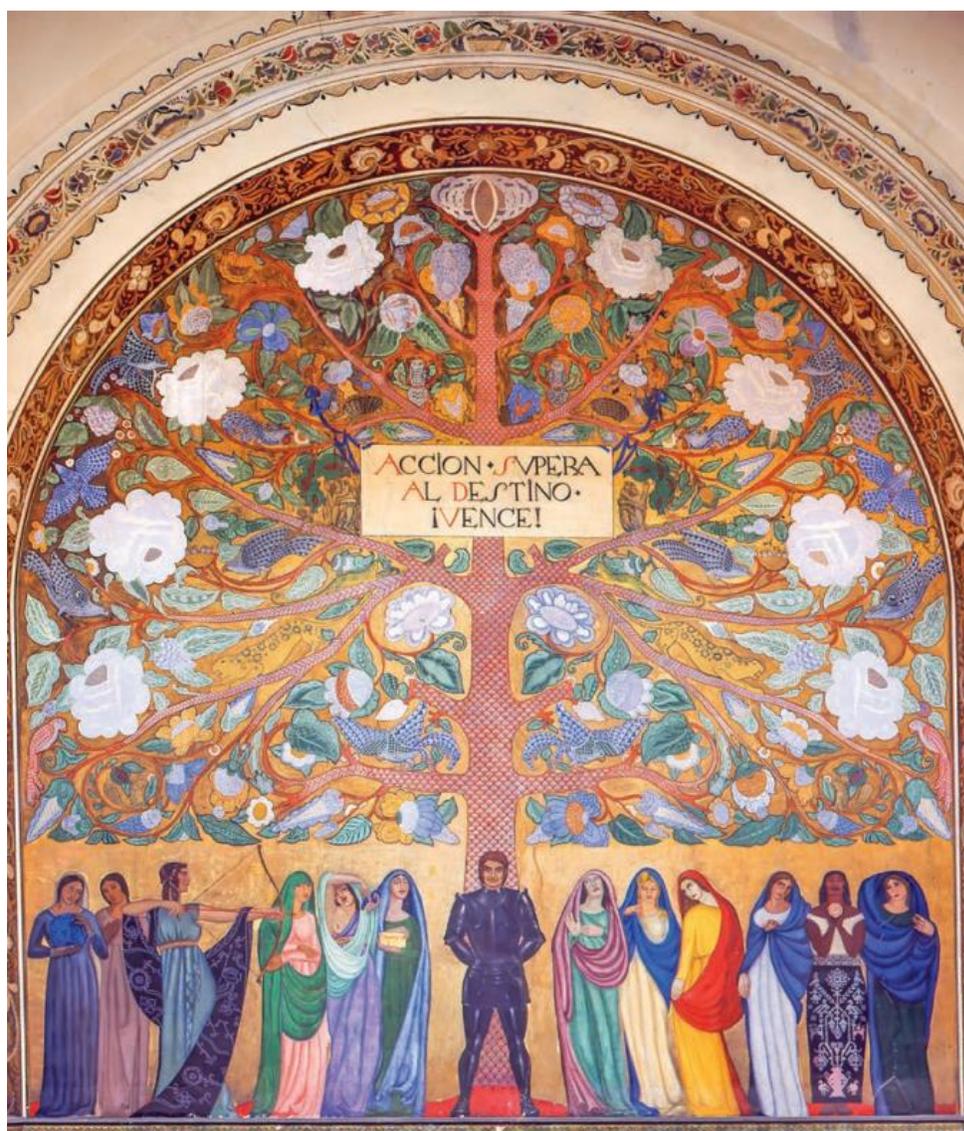


Ilustración 5- *El árbol de la vida*, Temple, Roberto Montenegro, 1921. Ubicado en el Templo y Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.⁷³

Aun teniendo un resultado que apelaba a los intereses del ambicioso Vasconcelos, dicho mural fue duramente criticado por artistas e intelectuales de la época, y su valor histórico casi se perdió con la llegada inminente de los siguientes artistas elegidos para la tarea de la realización de murales. Es necesario mencionar que, en este intermedio entre la escuela de pintura académica del siglo XIX y el muralismo del siglo XX, la realización de pinturas en muros era considerada como una

⁷³ Julieta Ortiz Gaitán, “El árbol de la vida”, (en Gaceta UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022), 6-7.

decoración o un añadido a los edificios y no contaba con el peso político e ideológico que logró años después. Por lo anterior, es comprensible que en muchos casos se omita el mural de Montenegro en la historia del arte nacional, pero que sin duda es indispensable para comprender la evolución del muralismo mexicano.

Posteriormente, el artista elegido para realizar gran parte de las siguientes obras fue Diego Rivera, quien regresó a México en 1922, acompañado por ayudantes apodados “los Dieguitos”, entre ellos, Fernando Leal, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Emilio García Cahero, la mayoría formados en escuelas de pintura al aire libre. El primero de los murales realizados por Rivera fue “la creación”, ubicado en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria (antiguo Colegio de San Ildefonso), mismo que implicó un reto técnico y conceptual para Rivera por el espacio poco apto para albergar una obra de este tipo y porque la técnica del fresco era algo reciente en su formación. Vasconcelos pensaba que a este mural le faltaba un tanto de tono “mexicano”,⁷⁴ lo cual puede ser entendible si se atiende a que vivió diez años en el extranjero y había adoptado formas cubistas. A pesar de todo, Rivera eventualmente adaptó su estilo a una estética del agrado para el pueblo mexicano, pero sobre todo para sus empleadores.

⁷⁴ Sandra, Zetina, "Pintura mural y vanguardia: “La creación” de Diego Rivera", (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 128.

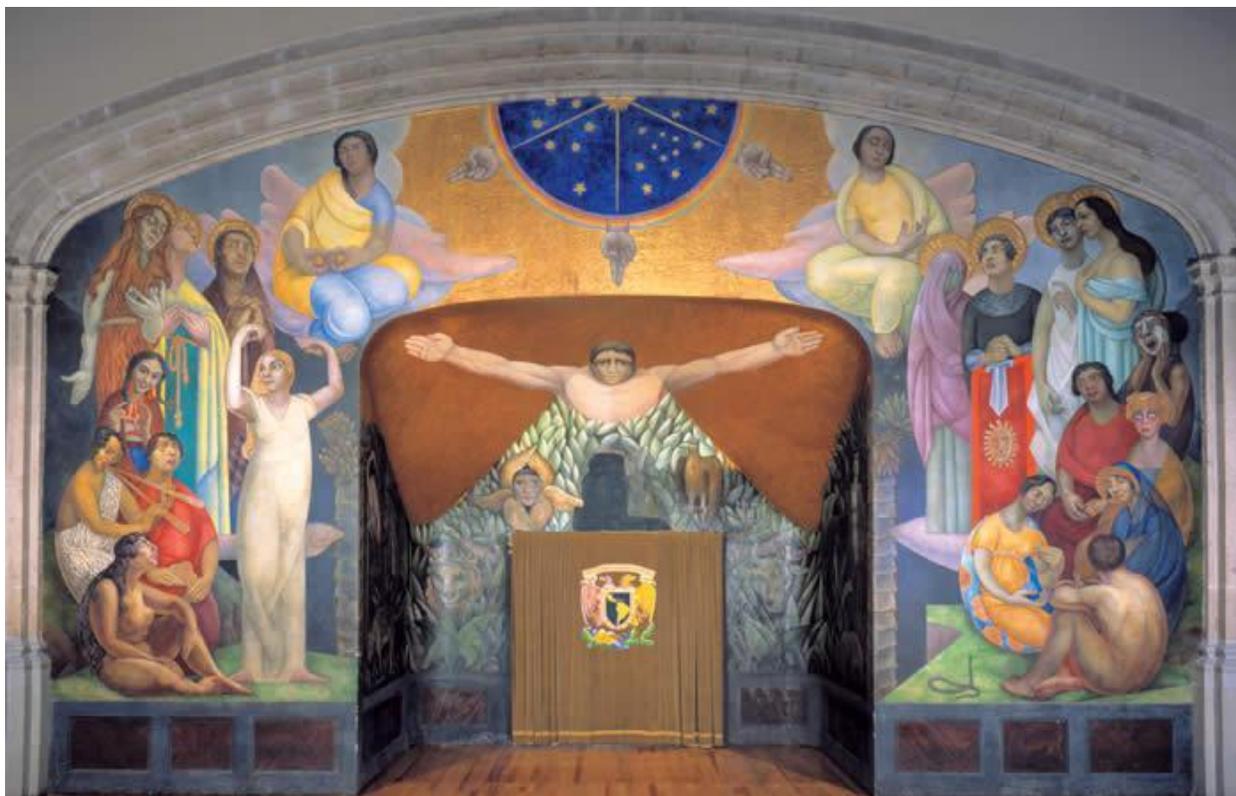


Ilustración 6- *La creación*, Encáustica, Diego Rivera, 1922. Ubicado en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria (Antiguo Colegio de San Ildefonso).⁷⁵

El mural de la *Creación* tiene concordancia con el estilo mostrado por Montenegro en su obra *El árbol de la vida*, realizado un año atrás. Ambos artistas estuvieron influenciados por la estética europea. Si bien Rivera logró una esquematización más limpia de la figura humana, los motivos representados en el mural carecen de conexiones evidentes con el ideal nacionalista que buscaba Vasconcelos. Muchas de las figuras posan como personajes propios de la pintura simbolista, sus vestimentas de estilo griego reafirman esta idealización del conocimiento proveniente del viejo continente, inclusive la paleta de colores es distinta a la utilizada por los muralistas en años posteriores. Sin embargo, algo en su estética convenció a Vasconcelos para seguir con dicho proyecto, proponiendo tomar como referencia elementos propios de la cultura mexicana de la época, como la figura del campesino que tenía un peso enorme en la sociedad por las recientes reformas agrarias o la inclusión de imágenes de las culturas prehispánicas que lograron cimentar el lenguaje visual del muralismo.

⁷⁵ Imagen rescatada de https://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php 11 de junio de 2023.

Después de la decoración de los muros del anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria, se prosiguió a los patios centrales, donde se plasmaron temáticas laborales, apología al poder agrario y las festividades públicas y privadas. La tarea titánica de realizar estos murales requirió de mayor mano de obra, por lo que Rivera buscó el apoyo de otros pintores como David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. Estos tres pintores crearían un año después el Sindicato de obreros, técnicos, pintores y escultores con la finalidad de tener un peso político que duró aproximadamente treinta años, pidiendo de manera gratuita muros y materiales, en pro de la retribución a la cultura nacional.⁷⁶



Ilustración 7- *Cortés y La Malinche*, Fresco, José Clemente Orozco, 1926. Escuela Nacional Preparatoria, Ciudad de México, Mex. Fotografía por Ricardo Alvarado, enero de 2022.

La formación del sindicato tuvo un papel clave para la comprensión del desarrollo del muralismo, pues si bien al inicio de este movimiento la producción artística giraba en torno a las ideas de

⁷⁶ Sureya, Hernández del Villar, *La aventura sindicalista de los pintores muralistas mexicanos: el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924)*. (México: Letras históricas, 2019). 115-139.

Vasconcelos sobre la didáctica, al momento de tener un amparo como conjunto, buscaron más espacios para realizar murales y la intención de dichas obras ya era en pro de sus ideologías políticas, lo cual no fue bien visto por el mismo Vasconcelos. En este periodo, alrededor de 1930, los tres grandes del muralismo (Rivera, Orozco y Siqueiros) tuvieron diversos proyectos personales, como los viajes de Siqueiros a Sudamérica, la realización de murales en Estados Unidos de Orozco y el periodo en Nueva York de Rivera. Es posible considerar que el uso del sindicato como una plataforma para promocionarse por parte de estos artistas fue algo que merece un análisis de mayor profundidad, pues sólo ellos y sus allegados lograron recibir beneficios de este programa, y el resto fue usado como peso social.⁷⁷

Las temáticas representadas en general en los murales son el eje que posicionó a este movimiento artístico mexicano a nivel mundial. El muralismo es uno de los elementos para comprender la cultura mexicana durante el siglo XX. Sus exponentes fueron altamente solicitados en el extranjero para la realización de murales.⁷⁸ Su estética se vio fuertemente influenciada por el Cubismo, del Expresionismo y el constructivismo ruso. Este último movimiento tuvo especial peso en la obra de Rivera debido a sus dos estancias en la Unión Soviética (1927 y 1955), donde implementó en su obra iconografías referentes a los obreros, pensadores y líderes socialistas, sobre todo, a partir de la década de los años treinta cuando fueron un elemento muy presente en los murales de Rivera.

Conceptualmente, el muralismo se compone de dos elementos cruciales: el primero es una exaltación del mexicanismo o del nacionalismo posrevolucionario, a través de la revalorización de los elementos prehispánicos y de la cultura mestiza; el segundo, y tal vez el más reconocible, la revalorización de “los de abajo”, siendo los pueblos indígenas un motivo común para ser retratado, así como, los obreros, revolucionarios, campesinos y demás demografía que solía ser excluida de la pintura burguesa del siglo XIX. Esto va estrechamente de la mano con las ideologías de izquierda que militaban los tres grandes muralistas en ese entonces, y al ser simpatizantes del partido comunista, durante el mandato del presidente Lázaro Cárdenas tuvieron un fuerte apoyo para la difusión a nivel nacional de la pintura mural, llevándola a muchos rincones del país como herramienta didáctica.

⁷⁷ Sureya, La aventura... 130.

⁷⁸ Jorge Alberto Manrique, «Justino Fernández y José Clemente Orozco», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 3 de agosto de 1973, 91-96, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1973.42.975>.

En lo que respecta a la iconografía, se eligieron elementos clave que le darían soporte a lo conceptual, pues el uso de figurillas prehispánicas, el retrato de los oficios comunes de México, los obreros y el estereotipo de personajes indígenas poblaron las decenas de murales realizados. Respecto a la semiótica hay que mencionar que la deformación de la figura humana fue uno de los elementos más característicos del muralismo,⁷⁹ cosa que se heredaría a diversas regiones del país años más adelante, pues el acentuar el tamaño de las manos y pies de los personajes obreros se pretendía exaltar el valor de su trabajo.

Otro aspecto relevante en la estética del muralismo fue el rescate de las expresiones visuales relacionadas con la identidad mexicana, siendo reconocible la herencia del paisaje expresivo y pulsante de las pinturas del Dr. Atl, la cultura popular y las apologías del día de muertos representadas por Manila y Posada en sus grabados de finales del siglo XIX e inicios del XX, así como, la estilización de personajes indígenas como héroes griegos presentes en la pintura de Obregón y sobre todo Saturnino Herrán.⁸⁰

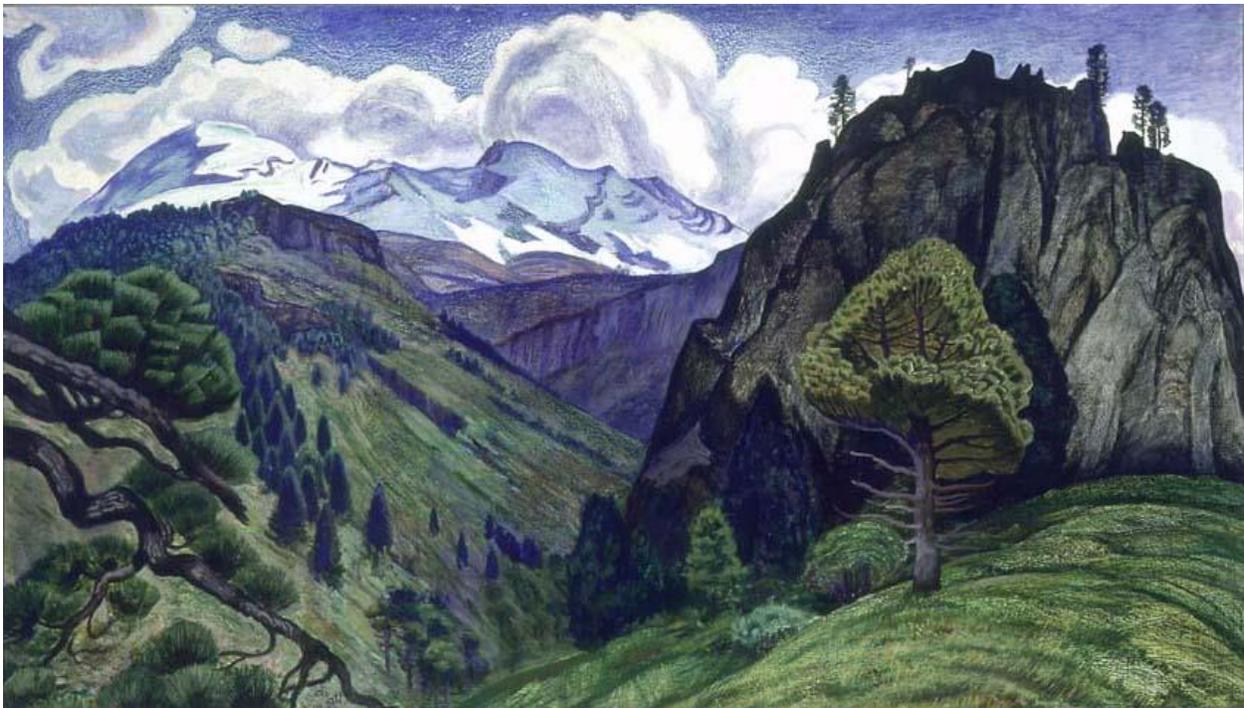


Ilustración 8- Paisaje con el Iztaccíhuatl, Mixta sobre madera, Dr. Atl, 1932, Colección Fondo editorial de la plástica mexicana.

⁷⁹ Enrique Dávila, «La cuna del movimiento muralista mexicano», *Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano* (blog), 6 de mayo de 2019, <https://www.centrolombardo.edu.mx/movimiento-muralista-mexicano/>.

⁸⁰ Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925* (México: Editorial Domés S.A., 1985). 22.

Respecto a los materiales utilizados, la técnica por excelencia de los murales fue el fresco⁸¹, el cual fue aprendido por los artistas durante su formación en europea, pues esta técnica demostró ser una gran opción muy eficiente y económica. Otra técnica muy utilizada fue la encáustica, pintura cuyo aglutinante es la cera, y genera resultados pastosos y voluminosos, dando una gran textura al acabado de la obra. Dentro de esta línea Orozco y Siqueiros tendrían una mayor aproximación hacia el uso extremo de texturas, particularmente Siqueiros, de quien hoy en día se estudia como la “pintura siqueiriana”,⁸² pues se interesó en el uso de elementos experimentales como la entonces novedosa pintura acrílica, la pintura automotriz, el uso de arena o cristal molido para dar textura a la pintura o la sustitución del pincel y la brocha por los aerógrafos.

Empero, la historia de bronce que permea la gran empresa del muralismo ha dejado de lado varios factores relevantes a considerar, pues si bien el muralismo fue clave para la conformación de la identidad nacional y una gran herramienta para la educación, existen elementos no tan positivos que las escuelas herederas del movimiento replicaron y se generó una suerte de hegemonía en la pintura nacional que se mantendría aproximadamente por cuarenta años.

A inicios del siglo XX, el muralismo estaba lejos de ser la base educativa para los futuros pintores, debido a que aún en la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) se seguía dando una formación al más puro estilo europeo con enseñanzas renacentistas italianas, maestros españoles o la aún reciente influencia de la estética francesa vivida en el porfiriato. Sin embargo, muchos de los artistas que participaron en la construcción de la estética muralista tuvieron su formación en esta academia entre 1890 y 1920, habiendo tenido una formación clásica y muchos de ellos complementando con estancias en el extranjero pagadas por el gobierno. Estos artistas serían los que más adelante volverían a la academia, ya como pintores consagrados y con el interés de renovar su estructura.

Es conocida la relevancia de la Academia de San Carlos desde su fundación en 1785,⁸³ ya que permitió formar a artistas en suelo novohispano para la creciente demanda de obras pictóricas y escultóricas que decoraban templos, oficinas reales o espacios de la burguesía. La Academia mantuvo su estatus relevante durante poco más de dos siglos, con sus momentos altos y bajos, y

⁸¹ Alma Lilia, Roura, *Olor a tierra en los muros*. (México: EDUCAL, 2010.) 57.

⁸² Andrea Merino Vázquez y Marina Mercado Hervás, *El muralismo mexicano: contexto, evolución y técnica de “los tres grandes”* (Tesis de grado, Universidad de Sevilla, 2020). 45.

⁸³ Thomas, Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España. I Fundación y organización*, (México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1976). 27.

al momento del estallido de la revolución, cerró brevemente sus puertas por un periodo de tres años, para luego ser abierta como la Escuela Nacional de Bellas Artes, incorporada a la Universidad Nacional de México.⁸⁴

Uno de los casos destacados es el breve periodo que tuvo Diego Rivera como director de la Academia de San Carlos durante nueve meses entre 1929 y 1930, el cual es destituido por su intención de renovar el plan de estudios de la academia, pero sobre todo por buscar renovar también la plantilla de maestros que aún conservaban una manera de enseñar y de pintar propia del régimen anterior.⁸⁵ Este no sería el único caso de conflicto de intereses al momento de nombrar a alguien como autoridad en la academia, pues también se tiene el registro de décadas anteriores, donde el pintor José María Velasco iba a ocupar la dirección de la cátedra de paisaje, pero se le otorgó al duranguense Salvador Murillo, bajo la recomendación de Manuel Altamirano y otros liberales hacia 1874.⁸⁶

Sin embargo, el corto periodo de la dirección de Rivera ayudó a futuro con la apertura de inclusión de nuevos maestros y clases que terminaron siendo uno de los bastiones del arte nacionalista. Otro de los lugares esenciales para la consolidación de este estilo fueron las escuelas de pintura al aire libre. Fundadas en múltiples regiones de la Ciudad de México, ofrecían una aproximación a la educación artística más “amateur” o “Naife”, que surge en un momento de quiebre de la academia de San Carlos luego de la huelga que experimentó en 1911,⁸⁷ donde se dio el puesto de director a Alfredo Ramos Martínez, quien creó en 1913 la Escuela de Pintura al aire libre de Santa Anita. Estos espacios tuvieron una mayor libertad de expresión al tener no tener una estricta exigencia academicista, lo cual dio lugar a la implementación de simbología propia de la cultura popular mexicana de ese entonces.

Entre 1920 y 1930 había varias Escuelas de Pintura al Aire Libre, las cuales, en un momento determinado se agruparon para formar la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”⁸⁸ que aún hoy en día mantiene un alto estatus en la formación artística nacional. Las

⁸⁴ Ángeles Gonzales, “La Academia de San Carlos”, *La jornada*, 4 de noviembre de 2012, México D.F.

⁸⁵ Renato González Mello, «La Unam y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 6 de agosto de 1995, 21-68, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1995.67.1745>.

⁸⁶ *Colección Museo Soumaya Vol. I*. (México: Fundación Carlos Slim. 2015). 544

⁸⁷ Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, *Monografía de las Escuelas de Pintura al aire libre* (México: Editorial Cultura México, 1926). 15.

⁸⁸ Publicaciones, *Monografía...* 33.

Escuelas al Aire Libre fueron manejadas por artistas que tuvieron una formación en la Academia de San Carlos y experiencia en la realización de pintura muralista, ejemplo de ello es la destacable dirección de Fermín Revueltas a finales de los años veinte en la Escuela de Pintura al aire libre Guadalupe Hidalgo.⁸⁹ Estos espacios ayudaron a transmitir la ideología de la pintura muralista en la zona central del país, así como, en provincia hacia la segunda mitad del siglo XX.

La dominación del arte nacionalista en la pintura mexicana

Durante su auge, el movimiento muralista tuvo un control casi absoluto de las directrices en las artes mexicanas. Así, desde 1925 cuando se consolida este movimiento hasta 1960 cuando fallecen sus mayores exponentes, pareciera que la pintura nacionalista era la única manera de pintar en México. El control de las becas, museos, exposiciones y difusión fue acaparado por el movimiento muralista. No ser simpatizante del sindicato era una condena a las jóvenes carreras artísticas. Esto eventualmente tuvo consecuencias en la juventud, que cansada de la influencia muralista, buscó nuevos aires dentro de la pintura. En el periódico *Novedades* del año 1956 apareció un manifiesto declarando que la pintura mexicana estaba oculta, atrapada, no dentro de una cortina de humo, sino de una cortina de nopal. José Luis Cuevas, pintor mexicano ajeno al movimiento nacionalista, hizo una dura crítica hacia el estado de las artes en México, cuestionándose cómo un movimiento fuertemente sindicalizado que apelaba a los intereses del gobierno y no del pueblo, había dominado la mayor parte de la producción artística en el país.⁹⁰ No fue la primera queja contra la hegemonía del gremio de pintores muralistas, pues éstos apoyados por el sindicato habían generado un sistema dominante desde sus inicios en 1922 hasta la década de 1960⁹¹, siendo ellos quienes decidían qué se exponía y que no.

La hegemonía de los muralistas no solo afectó a los artistas que apelaban a las vanguardias europeas u otras formas de pintar que no fueran la escuela muralista, sino también a una gran parte de las artistas mujeres que siendo simpatizantes del arte nacionalista fueron relegadas a segundo plano. Ejemplo de ello es el caso de Aurora Reyes, quien fue la primera mujer en realizar un mural

⁸⁹ Publicaciones, *Monografía...* 99.

⁹⁰ José Luis Cuevas, "La cortina de nopal", *México en la cultura en Novedades*, 1956, México D.F.

⁹¹ Se puede considerar esta década como el declive del muralismo, pues si bien no se dejaron de hacer propuestas muralistas, los mensajes del muralismo posterior a esta época ya no comparten el espíritu nacionalista ni la ideología comunista, siendo más bien una suerte de nuevo muralismo. A su vez el muralismo influyó fuertemente al movimiento artístico chicano desarrollado en el sur de Estados Unidos

en el año 1936 sin embargo, no se le permitió pintar más murales en adelante.⁹² Reyes ejerció como maestra de artes durante la mayor parte de su vida, pues su carrera como artista se vio fuertemente limitada por las decisiones del sindicato de pintores.⁹³ En el mural se representa un atentado contra las maestras rurales, de paleta y trazos fuertes, muy inspirados en la obra de Rivera. La obra de Reyes posterior a este mural mantuvo un carácter de denuncia sobre las situaciones de abuso hacia las mujeres en el país.



Ilustración 9- *Atentado a maestras rurales*, Óleo sobre muro, Aurora Reyes, 1936. Centro Escolar Revolución, Ciudad de México, Méx. Fotografía por Eduardo Ruíz 3 de marzo de 2022.

Otro caso es el de la pintora María Izquierdo, hoy reconocida a nivel internacional y posicionada como una de las grandes pintoras mexicanas, quien sufrió una serie de obstáculos en su carrera. En 1945 Izquierdo logró firmar un contrato con el gobierno del Distrito Federal para realizar dos frescos en el Palacio de Gobierno. La pintora, reconocida en el mundo del arte y con una formación previa en la academia de San Carlos, contaba un con perfil óptimo para la realización de esta tarea, pero, al momento de iniciar los murales, se encontró en una situación tensa cuando le informaron que el gobierno del Distrito Federal optó por cancelar los murales, y sin más explicaciones se le negó la posibilidad de pintar en el recinto.⁹⁴ Para el año siguiente, la pintora expuso los proyectados

⁹²

⁹³ Lautaro Gonzales Porcel, "A la primera mexicana que pintó un mural, le niegan oportunidad", *Últimas Noticias*, 4 de junio de 1959, México D.F.

⁹⁴ Carlos Denegri, "La pintora María Izquierdo y los proyectados Murales", *Excélsior*, 27 de diciembre de 1945, México D.F.

murales en su domicilio particular, en conjunto con otras obras,⁹⁵ y a partir de esta fecha tuvo conflictos con los gremios de pintores nacionalistas. Se presume que la razón por la cual se le negó la posibilidad de pintar estos murales está estrechamente relacionado al sistema machista de la escuela muralista.⁹⁶

El sistema que regía la designación de quién y dónde se realizaban los murales era manejado por el sindicato de pintores y el gobierno federal, lo que permitió que solo los hombres simpatizantes con el sindicato y el gobierno podrían pintar murales o tener exposiciones en recintos relevantes. Los murales realizados por artistas mujeres solo tendrían lugar en escuelas o mercados, ejemplo de ellos fueron que pintaron las hermanas Greenwood o Aurora Reyes.⁹⁷ Esta tendencia se mantuvo en las posteriores escuelas de arte herederas del movimiento muralista, aunque en menor medida. Además de estos sucesos, existen quejas de otros artistas que realizaban sus propios eventos y exposiciones a manera de protesta contra el yugo del muralismo mexicano donde se cuestionaba la autopropaganda de Rivera, Siqueiros y Orozco en sus propias obras.⁹⁸

Hacia 1950 se consideró al muralismo como un movimiento “moribundo” que comenzó a perder poder, principalmente por la ausencia parcial de sus máximos exponentes. Ante esta situación, artistas como Rufino Tamayo o Manuel Felguérez quienes desde décadas atrás no eran del todo partidarios con la ideología del muralismo, tuvieron una nueva relevancia en la pintura nacional, pues en conjunto con otros artistas de nuevas generaciones buscarían apertura para la expresión individual de las artes por medio de otro macro movimiento llamado la *Ruptura*.⁹⁹ Es difícil precisar si el muralismo fue o no una vanguardia “mexicana”¹⁰⁰ pues sus valores limitaron la libertad de expresión y la individualidad.

⁹⁵ Autor sin identificar, “Murales de María Izquierdo fueron exhibidos en el domicilio de la propia artista”, *El popular*, 24 de mayo de 1946, México D.F.

⁹⁶ Mary K. Coffey, «Without Any of the Seductions of Art: On Orozco's Misogyny and Public Art in the America», *Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2003, 99-119, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2003.83.2153>.

⁹⁷ James, Oles, *The Mexican Experience of Marion, and Grace Greenwood*. En *The Eagle and the Virgin*, (New York: Duke University Press, 2006). 79-94.

⁹⁸ Carlos Vargas, “Los maestros pintores utilizan la exposición con su autobombo”, *Excelsior*, 1 de diciembre de 1944, México D.F.

⁹⁹ Ma Fernanda Fera y Rosa Ma Lince Campillo, «Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura», *Estudios políticos (México)*, n.º 21 (diciembre de 2010): 83-100.

¹⁰⁰ Si bien en el continente americano existen vanguardias como el Neoespressionismo o el Pop Art, el muralismo es difícil categorizar como tal, pues en primera instancia nace para satisfacer las necesidades de la institución pública, no de los artistas o individuos, pero posteriormente logra tener una identidad propia más allá de las necesidades del gobierno.



Ilustración 10- *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, Vinelita sobre tela, Rufino Tamayo, 1952. Museo de Bellas Artes, Ciudad de México. Rescatado de <https://museopalaciodebellasartes.inba.gob.mx/nacimiento-de-nuestra-nacionalidad/> , consultado el 12 de enero de 2024.

El uso de la propaganda de izquierda y muchas de las ideas comunistas presentes en el muralismo son tema de debate, pues si bien se representaban en las pinturas, muchos de los artistas no eran militantes activos de dichos movimientos ideológicos. Es de cuestionarse si estos elementos simbólicos pasaron a ser una pieza estética del movimiento más que un motivo real de la pintura. Tal vez la excepción de este caso sea Siqueiros, quien fue encarcelado cuatro veces por temas de ideología política. Ni los demás exponentes ni el sindicato parecieron tener un férreo compromiso con el partido comunista tal como predicaban en sus murales. Por otra parte, se considera cuestionable el hecho de que representaran una versión idealista del pueblo obrero mexicano con el cual rara vez convivieron, siendo algo heredado de algunos autores decimonónicos que utilizaron a la figura de los pueblos indígenas como algo estético en muchos casos, pero que rara vez se pueda ver un apoyo real a estos grupos sociales. Fueron muy pocos los artistas que se reconocieron de origen indígena, tal vez porque sufrieron la misma discriminación para participar en los murales que las mujeres y los pintores de otras ideologías.¹⁰¹

Eventualmente muchas de las inconformidades de la comunidad artística, aunado a los cambios sociales de mediados de siglo terminaron desplazando al muralismo como movimiento artístico predominante, empero la pintura mural tuvo cierto peso en algunas ciudades del norte de

¹⁰¹ David Fuente, *La disputa de «La ruptura» con el muralismo (1950-1970): Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano* (México: Instituto Mora, 2019).

México, como fue el caso de Durango, donde el muralismo desembocó en la fundación de una escuela de artes. Otro ejemplo de la prevalencia del movimiento es la realización del mural más grande del mundo, hecho en Mazatlán Sinaloa en el año 2009 por el artista Ernesto Ríos, con una fuerte influencia estética de artistas como Siqueiros o Tamayo. A su vez, el alcance internacional del movimiento influyó en artistas de Latinoamérica, como al ecuatoriano Oswaldo Guayasamín que ha sido reconocido como el pintor más influyente de su país, o al argentino Antonio Berni, que comenzó su carrera con fuertes influencias muralistas para después descomponer dicha estética.¹⁰²

¹⁰² Edward Sullivan, *Arte latinoamericano del siglo XX*, (Madrid, Editorial NEREA, 1996) 62-115.

Capítulo Dos

De la Capital al Interior: La Llegada del Muralismo a Durango en 1934

El siglo XIX en Durango tuvo una interesante producción de *arte privado*¹⁰³ la cual ha sido estudiada por algunos investigadores que lograron comprender parte del contexto cultural de la época, y sobre todo la concepción que se tenía sobre el arte en esta ciudad. Artistas foráneos como Atanasio Vargas¹⁰⁴ y otros más que estuvieron en la ciudad fueron clave para el fomento y la enseñanza de las artes dentro de los institutos educativos como el Colegio Civil o Instituto Juárez y la Escuela de Niñas.¹⁰⁵ La escuela de niñas tuvo una destacable producción hacia finales de siglo cuando sus obras participaron en las ferias internacionales de Nueva Orleans (1886), París (1889) y Chicago (1892), entre ellas, Elena Centeno, María de Jesús Cueto y Luz Moreno.¹⁰⁶

Recuérdese que el arte de finales de la centuria decimonónica aún tenía un estilo tradicionalista y fuertemente académico, cuyas temáticas estuvieron relacionadas con los paisajes, retratos, personajes relevantes de la historia o piezas decorativas, las cuales en muchas ocasiones estuvieron destinadas para ser colocadas en las paredes de los despachos y salones de las casas de las principales familias de las élites.¹⁰⁷ Estas familias fueron las que mayormente tuvieron un acercamiento a las artes durante el siglo XIX, pues ellas podían pagar a maestros académicos de renombre por sus retratos o cualquier otro género pictórico que pudiera responder a sus gustos. Pero ¿Qué nos dice esto? Pues que el arte y la cultura no estuvieron al alcance de todos, por lo que no hubo en este periodo museos o espacios para el arte. No sólo sucedió en Durango, sino también en diversas regiones del norte del país. El resto de la población sólo consumía arte sacro dentro de las iglesias y recintos religiosos. Por ello, algunos pintores locales como Benigno Montoya realizaron muchas obras de tipo religioso.¹⁰⁸

¹⁰³ Este término hace referencia a obras de arte realizadas para individuos particulares, los cuales resguardan estas obras en casas, despachos, o cualquier otro recinto privado. Usualmente las temáticas de estas obras solían ser directamente relacionadas con el lugar social del comprador, sean retratos, referencias a la localidad, oficio o profesión a la que este se dedica.

¹⁰⁴ Adolfo Martínez Romero, *Entre la inercia y la vanguardia. La pintura en Durango durante el siglo XIX* (México: Centro para la Investigación de las Artes Durango, A.C., 2021).

¹⁰⁵ Martínez, *Entre...*

¹⁰⁶ Martínez, *Breve...*

¹⁰⁷ Martínez, *Breve... 114.*

¹⁰⁸ Pilar Alanís, *Benigno Montoya*, (Durango, Fundación Guadalupe Pereyra, 2015), 22.

Iniciado el siglo XX se vivió la revolución mexicana, la cual dejó graves consecuencias durante poco más de una década, generando estragos económicos y sociales en todos los rincones del país. El norte de México fue una de las regiones más conflictivas de este periodo, siendo los estados de Chihuahua y Durango como el refugio de uno de sus líderes: Francisco Villa y la División del Norte.¹⁰⁹ En este contexto, una gran cantidad de artistas salieron del país para refugiarse en Estados Unidos o Europa, mientras que otros soportaron las condiciones precarias y sobrevivieron de escuetas comisiones para ilustrar revistas, carteles y anuncios en diversos medios impresos. Dicha realidad influyó posteriormente en los muralistas al grado que los que vivieron la revolución desde el extranjero exaltaron a sus protagonistas y sus luchas, mientras que los que la vivieron en carne propia tuvieron un hondo rechazo a las figuras caudillistas.¹¹⁰ Particularmente en Durango, tras la revolución mexicana provocó una producción artística relativamente escasa. No es de sorprender que las artes pierdan espacios e importancia en este tipo de luchas sociales y armadas, tal y como sucedió a mediados del siglo XIX durante la época conocida como la Reforma.

La estabilidad política y social en el país se concretó durante los años treinta del siglo XX. Esta década se caracterizó por grandes crecimientos sociales, económicos y culturales. Particularmente, en Durango, este periodo es interesante debido a que muestra la transición de una cultura conservadora y de influencias porfirianas fuertemente marcadas hacia una sociedad identificada, al menos desde los símbolos, una identidad nacionalista revolucionaria.

En el siglo XX, el elemento que ayudó a la creación de espacios y eventualmente exposición al público de un arte fuera de la línea meramente académica o religiosa fueron los centros educativos que, con sus clases de dibujo y pintura, así como, cursos y conferencias, la sociedad lentamente se fue acercando a una nueva forma de ver las artes. Asimismo, el cambio de percepción dentro de las artes en la ciudad tuvo como resultado un amplio interés social que se ve reflejado en la realización de exposiciones,¹¹¹ pero, sobre todo, en el número de asistentes a ella. Ahora el arte no era para unos pocos, sino para el pueblo, como lo había buscado años atrás el primer proyecto muralista en el centro del país.

¹⁰⁹ Friedrich Katz, *Pancho Villa*, (México, Ediciones Era, 1998) 315

¹¹⁰ Ignacio Márquez Rodiles, «El Arte De La Revolución mexicana», *Artes de México*, n.º 1 (1953): 47-49.

¹¹¹ Ejemplo de ello fue el récord de asistencia a la segunda exposición de pintura y dibujo del Instituto Juárez en 1953, que a lo largo del casi un mes registró la visita de más de 4000 personas, inclusive para estándares de hoy es una cifra muy elevada. AHIJ, *Informe anual de actividades del Instituto Juárez Durango*, caja 99, legajo 4, año 1953, foja 6.

Los primeros murales: Guillermo de Lourdes y su influencia

La pintura mural en el centro del país inició en 1920 y para 1930 ya estaba en pleno auge, lo que permitió que este movimiento artístico llegara a muchos rincones del país, entre ellos, la ciudad de Durango, mediante la comisión dada a Guillermo de Lourdes por el gobierno local para que decorara los muros de algunos recintos. Ciertamente es que la estética de estos primeros murales rompió totalmente con lo visto anteriormente en la ciudad.

Guillermo de Lourdes fue parte de una generación (nacidos a finales del siglo XIX) que conectó con el arte académico de estilo europeo y con leves indicios del arte nacionalista mexicano. Otros ejemplos de esta generación fueron Saturnino Herrán o Roberto Montenegro,¹¹² quienes mostraron en sus obras marcas de un modernismo acarreado durante el porfiriato y una estilización clásica europea que recuerda al simbolismo y el Art Nouveau, pero, al mismo tiempo delatan una mirada hacia adentro, una exaltación de algunos valores propios de los mexicanismos, una visibilidad de la cultura mestiza y una revaloración del ideal prehispánico.

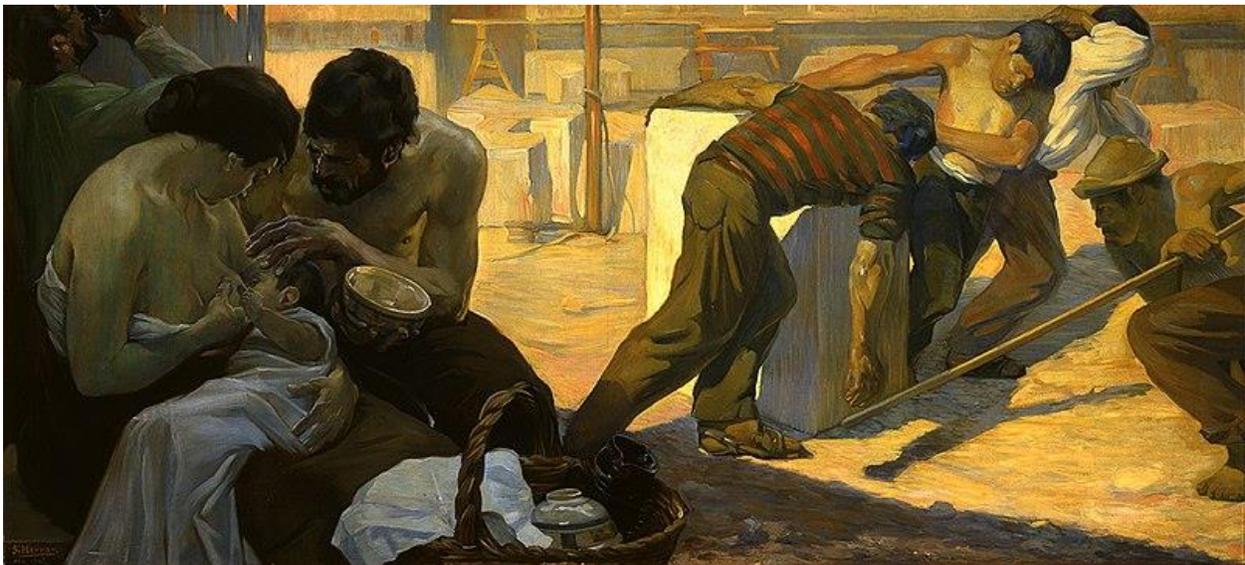


Ilustración 11- *La labor*, Óleo sobre tela, Saturnino Herrán, 1908. Rescatado del portal digital del Museo de Aguascalientes <https://inba.gob.mx/recinto/585>, consultado el 27 de junio de 2023.

¹¹² Roberto Montenegro es conocido por ser el primer muralista del movimiento nacionalista, pero su pintura dista mucho de lo que propondrían años después los tres grandes exponentes de la corriente. Carmen Vidaurre, “Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo”. en *Estudios Jaliscienses*, n°72, (Guadalajara, 2008) 5-18.

No es de sorprender que, al inicio de este movimiento en Durango hayan existido rechazos hacia la obra de Lourdes por un sector de la sociedad,¹¹³ pues rompía con la poca tradición que existía en la ciudad de la pintura a la que se estaba expuesta. Otro ejemplo del rechazo de la sociedad fue hacia el mural ahora desaparecido y que se le atribuía a Francisco Montoya, el cual se encontraba en el pueblo de Morcillo, del municipio de Durango.¹¹⁴ Aun y con estas resistencias, un gran sector de la población local vio con admiración el trabajo realizado por Guillermo de Lourdes, originario de Texcoco. A su vez, el mismo artista logró hacer méritos en la comunidad local mediante la impartición de clases de dibujo y modelado en diversas instituciones de la ciudad.¹¹⁵ El artista tuvo diversas menciones en la prensa local y fue reconocido como un personaje reconocido con habilidades y conocimientos en las artes y cultura.¹¹⁶

Poco a poco los artistas fueron tomando importancia dentro del ramo de la educación. Por ejemplo, dentro del proyecto de la Escuela Superior de Santiago Papasquiaro se asignó como primer director al escultor y profesor Fernando Toriello,¹¹⁷ quien había realizado las esculturas para la calzada Colón, en Torreón Coahuila.¹¹⁸ Esta aceptación favoreció a los artistas, tanto consolidados como en formación. Sin embargo, la percepción de la figura del artista en la ciudad de Durango aún distaba mucho de la que tuvieron los que radicaban en la Ciudad de México o incluso de los vanguardistas europeos. Esto es clave para entrever la postura de la sociedad donde se desarrollaban estos pintores, pues lejos de vivir en una bohemia como sucedía en las grandes urbes, los pintores locales eran más asemejados a un profesor que a un asiduo cliente de una tasca.

¹¹³ Editorial “La obra cumbre”, El diario de Durango, 12 de febrero de 1934, Victoria de Durango, HED, consultado el 9 de noviembre de 2022.

¹¹⁴ Según una publicación sobre el maestro Guillermo Bravo (Guillermo Bravo, Amaroma ediciones, ICED, 2015, por Alberto Espinoza y Jaime Hernández), hacen una breve semblanza de por Francisco Montoya, mencionando que en 1932 se realizó un mural en la escuela primaria General Carlos Real en el pueblo de Morcillo, del municipio de Durango. Esto conlleva varias contradicciones, ya que en otros textos supervisados por el mismo Montoya no menciona ese mural, a su vez, en la prensa se menciona la fundación de la escuela primaria de Morcillo en 1934 (“Labores del Ayuntamiento”, El diario de Durango, 4 de enero de 1934, Victoria de Durango, HED, consultado el 7 de noviembre de 2022). Si bien es posible que tanto la autoría del mural, como la fecha, no sean las declaradas en el texto mencionado, si es muy posible que haya existido un mural en dicha escuela por el apoyo de misiones culturales y el nexo entre la pintura mural y la educación, empero, hace falta indagar más al respecto para llegar a una solución clara.

¹¹⁵ Editorial, “El Instituto Juárez y sus gabinetes”, El diario de Durango, 17 de febrero de 1934, Victoria de Durango, HED, consultado el 9 de noviembre de 2022.

¹¹⁶ Editorial, *El Instituto...*

¹¹⁷ Editorial, “La Escuela Superior de Santiago Papasquiaro”, El diario de Durango, 9 de febrero de 1934, Victoria de Durango, HED, consultado el 10 de noviembre de 2022

¹¹⁸ Domingo Deras, “La antigua avenida Morelos de Torreón”, El siglo de Torreón, 4 de octubre de 2020, Torreón, consultado en línea el 22 de noviembre de 2022

El diario de Durango menciona multitud de veces las actividades de los artistas, casi siempre relacionados con la educación, y dentro de esta área.¹¹⁹ En una columna editorial publicada en 1934, se hace énfasis en la denominada “Bohemia del Instituto Juárez”,¹²⁰ la cual, luego de que en números anteriores se hablara del alumnado destacado del Instituto Juárez, dedicó esta sección para hablar sobre los integrantes de este grupo. Contrario a la acepción popular actual de la bohemia que identifica a individuos que no se insertan en el marco social “común”, la bohemia del instituto hizo referencia a los estudiantes que “no son de esa bohemia a base de alcohol y grisetas, no, la bohemia del I.J. es la idealista, el grupo grávido de pensamientos nobles, de belleza, poesía y sueños”.¹²¹ Muy probablemente, el motivo de este artículo haya sido alentar a la juventud a seguir el ejemplo de dichos estudiantes que, en vez de emplear su tiempo en actividades de ocio, dedican sus horas al imaginario, los estudios, y la poesía de tintes románticos. Lo disonante de dicho discurso es el uso de la palabra bohemia, pues a ellos se les señala como los creativos de la institución, gracias a sus versos de poesía y participaciones creativas en el instituto. A partir de esta columna es posible apuntalar de manera sólida esta visión peculiar que se tuvo sobre los artistas, la cual se mantuvo hasta la llegada de otros artistas a la ciudad.

Por otro lado, es necesario remarcar cómo la expresión popular de la sociedad percibió la pintura mural realizada durante este periodo, pues si bien a los artistas se les asoció con el medio educativo, es decir, como profesores, sus pinturas no fueron vistas exactamente como murales sino como obras o labores decorativas.¹²² Posiblemente algún sector de la sociedad, mayormente relacionado con la capital del centro del país, fue más consciente del movimiento muralista que ocurría en Durango y sus alrededores.

Si bien el estado de Durango durante los primeros dos años de la década de los años treinta no mantuvo un gobierno estable, llegando a tener hasta tres mandatarios, si se dieron importantes acciones para reforzar la educación pública, proyecto vasconcelista que era parte del estandarte

¹¹⁹ El diario de Durango apoyaba fuertemente a figuras como Carlos Real, el Partido Institucional Duranguense, y al PNR, pero es visible la fuerte crítica y desaprobación que tuvieron hacia el candidato José Ramón Valdés a inicios de los 30s. si bien eran independientes en papel, tenían lazos políticos marcados, posiblemente por conexiones con la dirección del mismo diario o con los financiamientos de este, por lo que hay que intentar tomar sus comentarios desde el lugar social que tienen.

¹²⁰ José Patrocinio López, “La bohemia del Instituto Juárez”, El diario de Durango, 26 de febrero de 1934, Victoria de Durango, HED, consultado el 13 de noviembre de 2022

¹²¹ Patrocinio, *La bohemia...*

¹²² Editorial, *La obra cumbre...*

del Partido Nacional Revolucionario. De la mano del Gobernador provisional, Pastor Rouaix,¹²³ se iniciaron algunos proyectos educativos mediante la apertura de escuelas rurales, principalmente, así como, centros educativos de alto nivel en la capital del estado. Al ser la enseñanza educativa una parte de las actividades llevadas a cabo por los artistas en la localidad, las escuelas sirvieron como un trampolín para que estos artistas estuvieran a la vista pública, logrando un reconocimiento social que difícilmente de otra manera hubieran logrado en el contexto que vivían.

El parteaguas en este sentido fue el ya mencionado Guillermo de Lourdes, quien, a través de su colaboración con el gobierno estatal para la decoración de la Escuela Guadalupe Victoria, logró un fuerte reconocimiento en la sociedad duranguense, ejemplo de ello son las múltiples menciones de sus actividades en *El Diario de Durango*, donde se cubría prácticamente toda participación pública del pintor. El editorial del 19 de marzo de 1934 reseña una conferencia impartida por el pintor en el Templo Masónico de la ciudad, la cual fue dirigida a personas con interés por la historia del arte. Lourdes hizo algunas reseñas de artistas clásicos como Delacroix, Renoir, Giotto, entre otros. A su vez, compartió en parte su experiencia en las artes y su evolución en éstas. Además, Lourdes en sus numerosas conferencias mostró una gran elocuencia de sus ideas, ejemplo de ello, es la transcripción que hizo el periódico en una de sus conferencias:

Como no nací en maceta azteca, no soy pintor de grupos y la túnica que recibí de la divinidad, procuro encontrarla cada día con firmes y precisos lineamientos; así lo hicieron fray Filipo Lippi que pintaba de rodillas, o Giotto que supo enmantelarse en los pliegues áureos de un sayal franciscano; así es el arte, señores, la forma ideal sentida con profundidad e interpretada con belleza. (...) Que nuestra obra, sea hija de una profunda sensación y que podamos tratar a la realidad grosera de la vida, como trata la bailarina al tablado; con la punta del pie.¹²⁴

Según los periodistas que cubrían los eventos de Lourdes mencionan que tenía una habilidad para expresarse que intrigaba al público a indagar en las artes, dando a la sociedad la posibilidad de acercarse a un mundo que antes sólo era para aquellos que tenían capital económico y cultural. La mención de “no nací en maceta Azteca” hace pensar en el peso de sus influencias, fuertemente eurocentristas, algo de gran agrado para una población conservadora como la duranguense. A partir de esto, es posible ver durante todo el año 1934 participaciones públicas del artista mencionadas por el *Diario de Durango*, lo cual le valió un lugar preferencial en la élite intelectual local. La

¹²³ Leopoldo Uribe “Intensificación de las escuelas rurales”, *El diario de Durango*, 24 de abril de 1932, Durango, México.

¹²⁴ Guillermo de Lourdes citado en “Una conferencia de Lourdes”, *El diario de Durango*, 19 de marzo de 1934, Durango, México.

cercanía del artista con el entonces gobernador, el general Carlos Real creció y dio pie para que impartiera clases gratuitas de modelado en el Instituto Juárez para todos los obreros de la ciudad,¹²⁵ así como, en la escuela secundaria Justo Sierra entre 1933 y 1937. Algunas de las materias que ofreció fueron *dibujo del natural, modelado y dibujo de imitación*.¹²⁶

Además de estos proyectos, el gobierno tuvo diversas maneras de acercar a la población a las artes visuales, siempre manteniendo como medio la educación y la accesibilidad. De la mano del incremento de escuelas rurales, se instalaron teatros al aire libre dentro de ellas con la finalidad de otorgar mayor interacción a los niños con las artes¹²⁷ y que estos espacios fungieron como centros sociales y comunitarios. La mayoría de los teatros realizados en este periodo estuvieron acompañados de una pintura mural realizada en la pared del fondo de dichos recintos. Por ejemplo, el pintor Horacio Rentería, bajo la supervisión del profesor Lisandro Ávila, pintó un mural en el teatro de la escuela de Los Berros, del municipio de Nombre de Dios.¹²⁸ Posiblemente, en la mayoría de las escuelas de Durango se realizaron pinturas con una estética simbolista similar a las que realizó Guillermo de Lourdes en los muros de la Escuela Guadalupe Victoria, pues varios artistas locales fueron alumnos de Lourdes.

¹²⁵ “Clases de modelado para obreros en el Instituto Juárez”, *El diario de Durango*, 20 de mayo de 1934, Durango, México.

¹²⁶ Editorial, “Escuela Secundaria Justo Sierra”, *El diario de Durango*, Victoria de Durango, 5 de enero de 1934, HED, Consultado el 8 de noviembre de 2022.

¹²⁷ “El teatro al aire libre” *El diario de Durango*, 3 de febrero de 1934, Durango, México.

¹²⁸ “Teatros al aire libre en los poblados”, *El diario de Durango*, 5 de abril de 1934, Durango México.



Ilustración 12- Mural realizado en la Escuela Guadalupe Victoria, parte exterior, Fresco, Guillermo de Lourdes, 1934, Durango, Méx. Fotografía por Alberto Orozco

Por desgracia, la gran mayoría de estas obras pictóricas en los teatros se han perdido, ejemplo de ello, es el ya mencionado mural de la escuela Gral. Carlos Real, ubicada en el poblado de Morcillo, pues el teatro escolar fue reemplazado por la plancha de cemento del patio cívico y años después este centro educativo se encontraba en malas condiciones.¹²⁹

¹²⁹ “Escuela mixta de Morcillo se encuentra en malas condiciones”, *El diario de Durango*, 12 de septiembre de 1934, Durango, México.



Ilustración 13- *Río de los cisnes*, Fresco, Guillermo de Lourdes, 1934, ubicado en la planta superior de la Escuela Guadalupe Victoria, fotografía por Alberto Orozco.

La construcción de escuelas, los teatros al aire libre y la realización de murales en algunos casos fueron parte de una transformación mayor tras los estragos heredados del proceso revolucionario. Asimismo, en este momento se formaron bandos políticos y los grupos de poder se aliaron al nuevo Partido Nacional Revolucionario (PNR),¹³⁰ quienes tomaron la mayoría de los cargos políticos tanto en el estado como en el país. En la ciudad de Durango, las elecciones para gobernador generaron diversos estragos, debido a que no había una idea clara respecto al tiempo de duración de los mandatos. En 1932 fue electo gobernador el general Carlos bajo el Partido Institucional Duranguense (PID).¹³¹ Esta elección fue clave para el crecimiento de la educación pública en el estado, debido a que fue un gobernador en sintonía con el callismo, lo que le permitió fundar y mejorar muchas de las escuelas elementales en el estado, especialmente del medio rural, pues este sector demográfico apoyó fuertemente su candidatura. Como muestra de dicho compromiso con la educación pública, el gobernador Real mandó construir la Escuela Superior Guadalupe Victoria,

¹³⁰ Manuel Zúñiga Aguilar, «Partido Nacional Revolucionario (PNR): Método y práctica en la selección de candidatos a puestos de elección popular (1929-1938)», *Estudios políticos (México)*, n.º 24 (diciembre de 2011): 33-53.

¹³¹ “El pueblo de Durango apoya franca y decididamente al General Carlos Real”, *El diario de Durango*, 17 de mayo de 1932, Victoria de Durango, Hemeroteca del Estado de Durango (HED), consultado el 4 de noviembre de 2022

iniciada por su antecesor Pastor Rouaix, lugar donde dio inició la historia del muralismo en Durango.¹³²

La escuela Guadalupe Victoria estuvo proyectada con una serie de pinturas murales para decorar sus paredes y aulas, en sintonía con el movimiento muralista que tenía auge en la capital del país, por lo que encomendó estas pinturas al reconocido maestro Guillermo de Lourdes.¹³³ Es muy posible que Lourdes haya llegado a la ciudad hacia 1933 por invitación del gobernador, aunque el hecho de cómo o por qué se eligió a este pintor aún es tema de debate.¹³⁴ Los murales realizados por Lourdes aún contienen elementos de corte simbolista e influencia de la academia europea.



Ilustración 14- *Justicia y libertad*, Fresco, Guillermo de Lourdes, 1934, Ubicados en la fachada de la Escuela Guadalupe Victoria. Fotografía por Alberto Orozco

¹³² Editorial “El General Real y la Escuela Superior”, El diario de Durango, 17 de enero de 1934, Victoria de Durango, HED, consultado el 9 de noviembre de 2022

¹³³ Guillermo de Lourdes, *Datos autobiográficos*, s.f. rescatado de <https://www.museocjv.com/guillermolourdesdatos.html>, consultado el 25 de julio de 2022.

¹³⁴ Adolfo Martínez, *Breve historia de las artes en Durango* (México: UNAM, 2018). 137.



Ilustración 15- *El Símbolo de la Historia*, fresco, Guillermo de Lourdes, 1934, Escuela Guadalupe Victoria, Durango, Méx. fotografía por Alberto Orozco.

Guillermo de Lourdes fue un pintor nacido en Texcoco en 1898 y vivió de primera mano las catástrofes de la revolución y esto marcaría su pintura de una manera peculiar.¹³⁵ La manera de pintar de Lourdes recuerda fuertemente a la pintura de Saturnino Herrán que incluyó en sus obras representaciones de elementos mexicanos (paisajes rurales, tradiciones, festividades del pueblo en general), pero con una estética academicista europea. Esta inclusión de imágenes fue retomada y aumentada por el movimiento muralista. Lourdes viajó a Europa hacia 1920 con el apoyo del gobierno mexicano y pudo conocer Alemania, Holanda, Italia, Francia y España. En este último país estudió con el célebre colorista Sorolla y con el pintor vasco Ignacio Zuloaga. Tras la muerte de Venustiano Carranza, el apoyo gubernamental se le acabó y se vio obligado a regresar a México. Ya en suelo nacional buscó trabajo y vagó por el norte del país tras la muerte de Obregón (1928).¹³⁶ Posiblemente en este periodo conoció al futuro gobernador de Durango, Carlos Real.

¹³⁵ Panfleto de difusión sobre una exposición itinerante de Guillermo de Lourdes, incluye datos biográficos, reseñas de diversos autores y fotografías de su obra, editado por el INBA, 17 de julio de 1984, México D.F., rescatado de: <https://www.museocjv.com/guillermolourdesinba.html> , consultado el 22 de noviembre de 2022.

¹³⁶ Panfleto....



Ilustración 16- *Murales sobre el proyecto revolucionario*, Fresco, Guillermo de Lourdes, 1935, Palacio de Zambrano, Durango, Méx. fotografía por Edwin Adame.

Posterior a los murales de la escuela Guadalupe Victoria pintó las paredes de la planta baja del Palacio de Gobierno (hoy Museo Francisco Villa). En esta ocasión no representó aquellas figuras estilizadas e idílicas propias del academicismo europeo, sino que hizo alusión al primer periodo de la revolución, narrando desde los abusos de los hacendados, el papel de los hermanos Serdán, el periodo maderista y carrancista. No es claro saber que propició este cambio. Lo cierto es que quizá en la escuela tuvo más libertad creativa. Lourdes utilizó para el palacio de gobierno la exaltación de los héroes nacionales y la revolución mexicana, enfatizando la figura del duranguense Francisco Villa y no la de Emiliano Zapata, tal y como la habían plasmado en sus obras los grandes precursores de este movimiento artístico como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Clemente Orozco.¹³⁷ Incluso, ni Fermín Revueltas, quien fue originario de Durango pintó a Villa. No es claro saber quién pidió que se incluyera a este revolucionario, si el gobierno local o el mismo Lourdes, debido a que en esta época el caudillo no era considerado como un héroe nacional.

¹³⁷ «Museo del Palacio de Bellas Artes | LA SEP Y EL IMPULSO AL MURALISMO.», accedido 28 de julio de 2022, <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/la-sep-y-el-impulso-al-muralismo/>.

Las alegorías al proyecto revolucionario están presentes en ambos muralistas, uno, Lourdes, la revolución en su primera fase, otro, Montoya, la idealización de los frutos obtenidos por este proceso, pero es necesario hacer énfasis en esta diferencia, ya que es fundamental para comprender el futuro desarrollo de las artes en la ciudad de Durango. La visión de Lourdes al realizar sus murales parece ser una versión historicista, totalmente clásica en su estética y con un alzamiento de los recién posicionados héroes patrios, la naciente historia de bronce. Pero a su vez es crítico, pues si bien en la parte central enaltece a los ídolos de la revolución, Madero y Carranza, a su derecha, casi al final del recorrido histórico, muestra a Francisco Villa, lejos de Zapata, el cual también está en el grupo central, siendo Villa representado de manera individual.

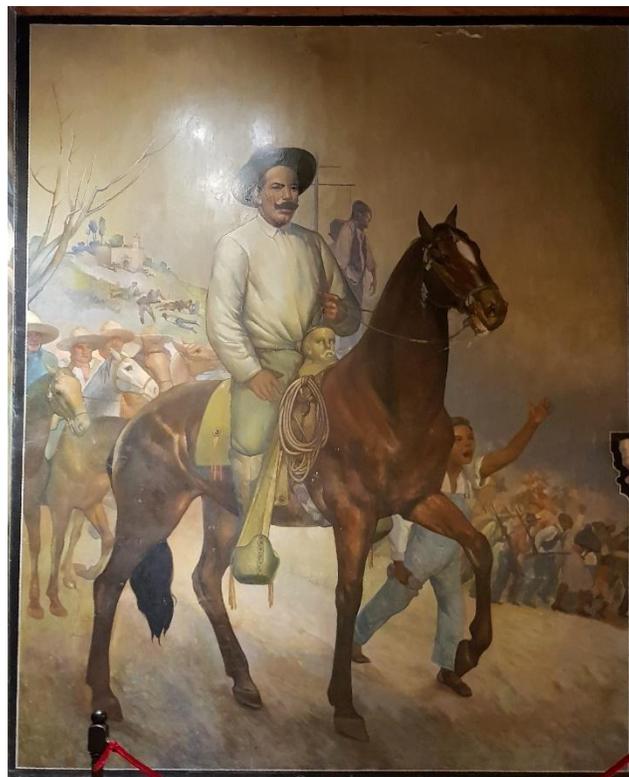


Ilustración 17- *Mural alegórico a Pancho Villa*, fresco sobre muro, realizado por Guillermo de Lourdes en 1934 en el hoy Museo Francisco Villa, Durango, Méx. Fotografía por Edwin Adame mayo de 2022.

Esto a primera instancia podría parecer con intenciones de celebrar al caudillo en su propia tierra, pero bajo la lectura de la obra, parece estar lejos de ello, pues representa a este personaje sobre su potro, de aspecto bestial, la mirada del general es fría, casi indiferente a lo que ocurre a su alrededor. En el fondo se pueden ver hileras de muertos, así como hombres colgados. La parte inferior derecha es ocupada por pobladores que se alejan de sus posibles moradas, bajo las órdenes de Los dorados, que cubren la retaguardia del centauro del norte. Al centro de la composición es

visible un niño alzando su brazo izquierdo, como si declamara la llegada del ejército villista, esto tal vez haciendo alusión a que la mayor parte de dicho ejército estaba compuesto por niños y adolescentes.¹³⁸

El autor deja claro que su opinión sobre dicho personaje es crítica: Villa deja muerte a su paso. Esto en contraste con el resto de las paredes del mural, siendo una fuerte conclusión del relato contado, dando muestra de las consecuencias de la guerra de revolución, cosa que el mismo autor, así como el gobernador que comisionó la obra, (el Gral. Carlos Real) vivieron de primera mano. El academicismo de Lourdes, y la fuerte presencia del nacionalismo mexicano de Montoya, encajan con dos distintos gobiernos, que, aun siendo del bando revolucionario, buscaban distintas formas de llevar a cabo sus proyectos. Las divergencias en ideologías son visibles en estos autores y sus obras, siendo el claro ejemplo de ello el contraste entre los murales de Montoya en la planta alta del Palacio de Zambrano, con los de Lourdes en la planta baja.

En Durango, Lourdes contó con múltiples ayudantes locales,¹³⁹ entre ellos, el pintor Horacio Rentería y la pintora Mercedes Burciaga. De esta última artista cabe destacar que se le asignaron por recomendación de Lourdes, la realización de los murales del Centro Escolar Revolución, siguiendo la línea de su maestro, mostrando diversos motivos nacionalistas, pero con un acabado de tintes europeos, así como, piezas art decó y algunos motivos geométricos abstractos.¹⁴⁰ Es importante la presencia de esta artista en los círculos locales, esto si se atiende a que en el centro del país, las mujeres difícilmente se les permitió participar en la realización de murales, aunque con algunas excepciones. Por ejemplo, Aurora Reyes ganó un concurso en 1934 para realizar los murales del primer Centro Escolar Revolución, en la Ciudad de México, convirtiéndose en la primera mujer muralista del país. Coincidentemente, Burciaga decoró en Durango un centro educativo de este tipo. Quizá Lourdes la encomendó teniendo en cuenta esta referencia.

Mercedes realizó los murales entre 1935 y 1936 con un equipo de ayudantes a su disposición, entre quienes estaban su hermana Luz María Burciaga, Horacio Rentería y un recién

¹³⁸ Mural alegórico a Pancho Villa, fresco sobre muro, realizado por Guillermo de Lourdes en 1934 en el hoy Museo Francisco Villa

¹³⁹ Editorial, “nueva fuente de sabiduría”, El diario de Durango, Victoria de Durango, 16 de enero de 1934, HED, consultado el 7 de noviembre de 2022.

¹⁴⁰ H. Ayuntamiento del municipio de Durango, *Mercedes*, (Durango: Fondo editorial IMAC, 2006). 8.

Francisco Montoya, recién llegado de la Academia de San Carlos.¹⁴¹ Las obras posteriores de Mercedes se alejaron del arte nacionalista y dieron cabida al género de retrato, así como, las representaciones abstractas geométricas. Lo relevante de su trayectoria es el peso que obtuvo en la sociedad duranguense y en un naciente gremio de artistas, rompiendo moldes en una cultura que permitía sólo a los hombres realizar pintura mural.¹⁴² La obra de Mercedes merece ser estudiada en el futuro al ser de las pocas mujeres muralistas del norte del país.

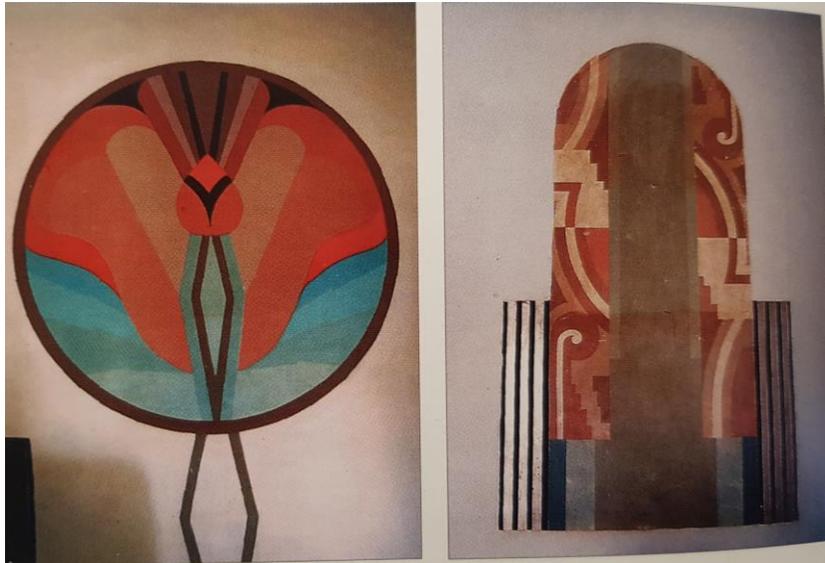


Ilustración 18- *Detalles de la Escuela Comercial*, Temple, Mercedes Burciaga 1937, Escuela Comercial de Durango, Dgo, Méx. Rescatado de Rugo Montoya, *Mercedes*, (Durango, IMAC, 2006), 21.

¹⁴¹ Francisco Rugo Montoya, *Francisco Montoya de la Cruz, precursor del arte mexicano en provincia*, (Tesis de maestría, MCYH UJED, 2015), 55.

¹⁴² Montoya, *Montoya...* 40..



Ilustración 19- *Fundación de Durango*, Temple, Mercedes Burciaga, 1935, Centro Escolar Revolución, Durango Méx. Rescatado de Rugo Montoya, *Mercedes*, (Durango, IMAC, 2006), 21.

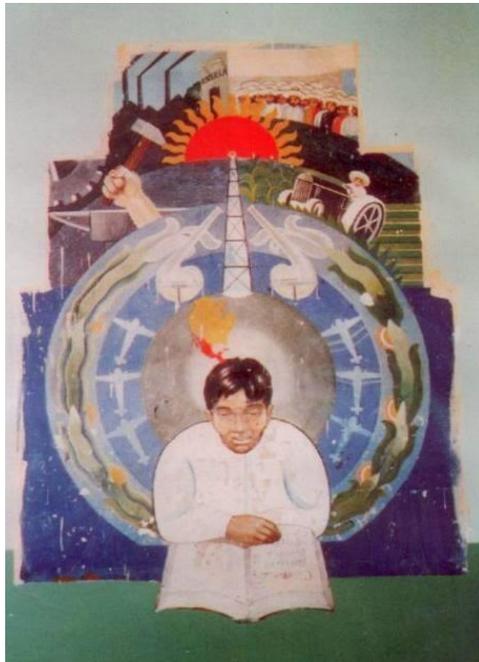


Ilustración 20- *México del futuro*, Temple, Mercedes Burciaga 1936, Centro Escolar Revolución, Fotografía por Alberto Orozco.

El cambio de gobierno estatal en 1936 dio pie a la elección del candidato del PNR, Enrique Calderón, quien fue un cardenista muy activo que siguió impulsando la realización de murales en diversos lugares públicos del estado. Para esta época, se le encargó a Guillermo de Lourdes un mural en la escuela 18 de marzo, quien lo realizó en conjunto con los jóvenes pintores Horacio Rentería y Francisco Montoya, siendo la última participación del maestro de Texcoco en la ciudad de Durango. A la inauguración de dicha escuela asistió el presidente Lázaro Cárdenas, dando a estos tres pintores un gran reconocimiento.¹⁴³

Francisco Montoya y su llegada a Durango

Francisco Montoya de la Cruz fue originario de Durango y se formó en el Instituto de Arte de Chicago de 1924 a 1928 y en la Academia de San Carlos de 1929 a 1934.¹⁴⁴ Montoya formó una corriente nacionalista fuera del centro del país y con una profunda admiración hacia los muralistas Diego Rivera y Fermín Revueltas, forjando un estilo propio heredado de esos maestros. También fue destacable su participación y conocimiento del sistema de las Escuelas de Pintura al aire libre, las cuales le dieron una base para la eventual formación de una escuela en la ciudad de Durango, la primera escuela de arte en el norte del país.¹⁴⁵

La formación primaria de Francisco Montoya y su inclinación hacia las artes viene de su padre, siendo hijo de un respetado escultor, cantero y pintor Benigno Montoya Muñoz.¹⁴⁶ El joven Montoya aprendió desde los 15 años la talla en madera y cantera dentro de la producción escultórica de su familia. Antes de cumplir la mayoría de edad, en 1924 emprendió un viaje hacia los Estados Unidos, pasando por Los Ángeles y San Francisco para finalmente llegar a Chicago. No queda claro los motivos del viaje de Montoya a estas ciudades, pero es probable que saliera en busca de mejores condiciones de vida económica, debido a que en estas ciudades existía un gran

¹⁴³ Rugo, *Montoya...* 35

¹⁴⁴ Francisco Rugo Montoya, *Francisco Montoya de la Cruz, precursor del arte mexicano en provincia* (Tesis de maestría, MCYH UJED, 2015), 68.

¹⁴⁵ Ejemplo de ello es la carta enviada al rector de la UJED, Lic. Carlos Galindo Martínez, de parte de Orthon Echavarría, secretario encargado de la dirección de la Escuela de Artes y Oficios de Culiacán Sinaloa, donde solicita información sobre las actividades culturales de la universidad, ya que les interesa “de sobre manera las experiencias a nivel popular que se han obtenido en trabajo de propagación del conocimiento artístico del pueblo”, así como un interés en realizar intercambios culturales entre ambas universidades. Archivo histórico del Instituto Juárez (en adelante AHJ), Durango, caja 364, legajo 5, año 1972, foja 1.

¹⁴⁶ Montoya, *Montoya...* 30.

número de migrantes mexicanos, específicamente de Durango.¹⁴⁷ A pesar de que su amiga Olga Arias publicó un libro sobre Montoya donde menciona que tomó cursos en el Instituto de Arte de Chicago, aunque no menciona de qué tipo, podría tratarse sólo de un acercamiento a sus inquietudes artísticas.

A su regreso a México, ingresó a la Academia de San Carlos en 1929, justo en el periodo de la dirección de Rivera, con quien tuvo interacción y fue tal vez su más grande influencia pictórica e ideológica, pues según palabras de su hijo Rugo Montoya, citando a su padre:

Quedé asombrado de conocerlo (a Diego Rivera) y descubrir su trabajo, emocionado de la magnitud de un trabajo mural, mi admiración fue arrolladora, a partir de ese momento y el tiempo que estuve en México seguí paso a paso todos sus movimientos, en particular observé la composición, y el uso del color, los temas y la armonía que guarda con respecto a la arquitectura del edificio.¹⁴⁸

Montoya pudo realizar sus estudios en la Academia de San Carlos gracias a una pensión otorgada por la Dirección General de Rentas del Estado de Durango.¹⁴⁹ Su estancia fue interrumpida a los pocos meses por el estado de salud de su padre Benigno Montoya, por lo que pidió permiso para ausentarse el mes de diciembre.¹⁵⁰ El 25 de diciembre de 1929 finalmente falleció su padre. Este suceso marcó profundamente al joven pintor, pues a partir de este suceso recaen en él responsabilidades familiares y esto parece que determinaría su compromiso con volver a Durango eventualmente.¹⁵¹ A los pocos días regresó a México y el nuevo director de la Academia, Vicente Lombardo Toledano le otorgó las clases de pintura durante dos años en las misiones culturales en Tabasco y Puebla.¹⁵²

Durante el resto de su formación en la Academia de San Carlos mantuvo una relación cercana con otros pintores destacados como González Camarena, Eduardo Solares, Chávez Morado, Gustavo Montoya, entre otros. Tras la salida de Rivera de la dirección de la Academia, Montoya continuó frecuentando, lo que le permitió que en 1934 fuera recomendado para la

¹⁴⁷ Xóchitl Bada y Cristóbal Mendoza, «Estrategias organizativas y prácticas cívicas binacionales de asociaciones de mexicanos en Chicago: Una perspectiva transnacional desde el lugar», *Migraciones internacionales* 7, núm. 1 (junio de 2013): 35-67.

¹⁴⁸ Montoya, *Montoya*... 37.

¹⁴⁹ Elizabeth Fuentes Rojas, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929)*, (México: UNAM, 2000). 452.

¹⁵⁰ Elizabeth, *Catálogo*... 453.

¹⁵¹ Montoya, *Montoya*... 40.

¹⁵² Olga Arias.....Rugo, *Montoya*... 17.

decoración del cubo de la escalera del Palacio de Gobierno de Colima, obra que ya no existe en la actualidad.¹⁵³

El regreso de Francisco Montoya de la Cruz a la ciudad de Durango se dio cuando estuvo como gobernador con Enrique R. Calderón, simpatizante del cardenismo,¹⁵⁴ quien mostró un fuerte interés en la realización de murales como medio para respaldar la identidad mexicana y los valores de una sociedad basada en la mano obrera y agraria. Calderón encargó a Francisco Montoya los murales para la recién inaugurada Casa del Campesino. Esta encomienda generó una serie de elogios dentro de la prensa.¹⁵⁵



Ilustración 21- *Murales de la casa del campesino*, Fresco, Francisco Montoya, 1937. actualmente reubicados en el Museo de la ciudad. Fotografía por Alberto Orozco.

¹⁵³ Rugo Montoya, “Los murales de Francisco Montoya de la Cruz.” *Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América*, (México: UNAM, 2015). 15-16.

¹⁵⁴ Pavel Navarro, «El gobierno de Enrique Calderón en Durango 1936-1940. Historia y política regional en tiempos de cardenismo.» (Tesis de licenciatura, México D.F., UNAM, 2005), 192.

¹⁵⁵ M.L. Sánchez, “La obra de la revolución”, *Diario de Durango*, 6 de enero de 1938, Durango.

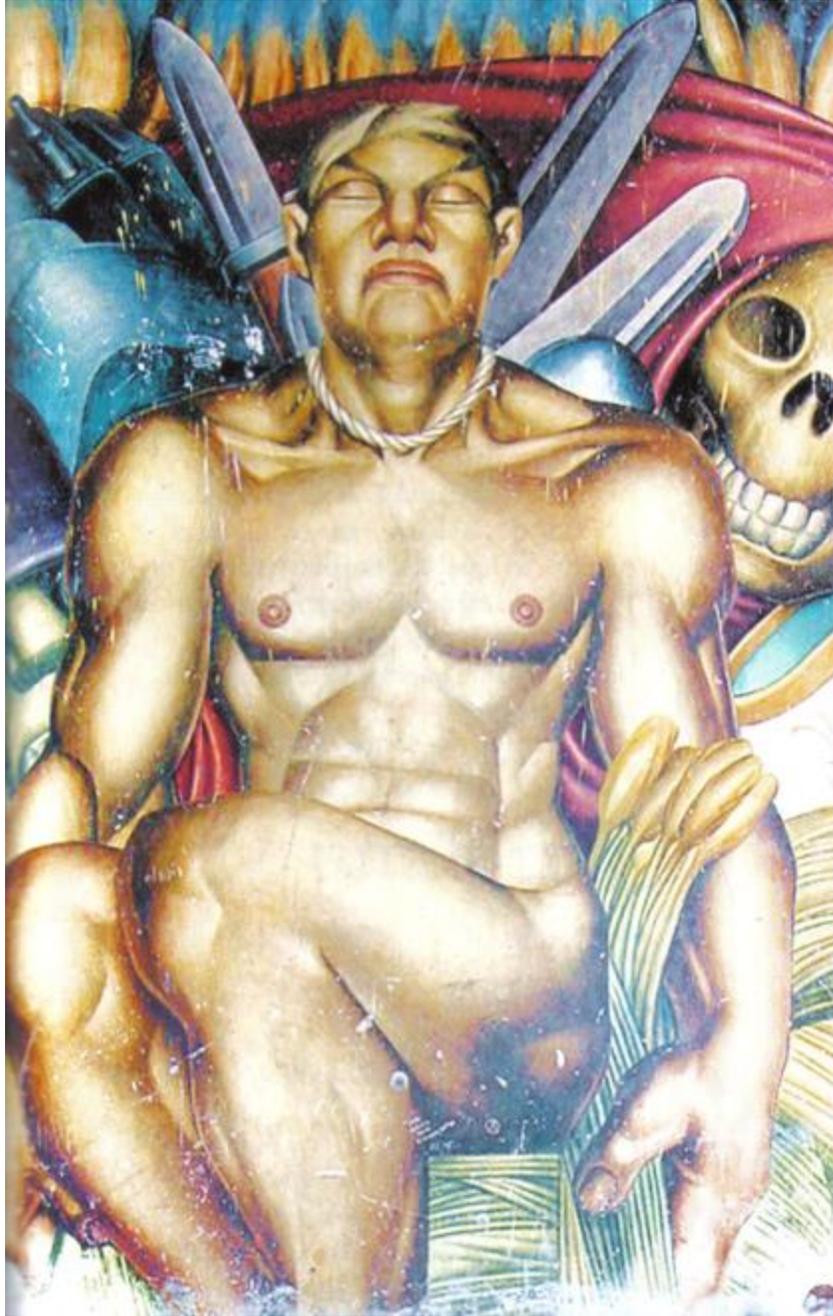


Ilustración 22- *Murales de la casa del campesino*, Fresco, Francisco Montoya, 1937. actualmente reubicados en el Museo de la ciudad. Fotografía por Alberto Orozco.

Si bien las obras de la Casa del Campesino y de la Escuela 18 de marzo, ubicada en Gómez Palacio fueron bien recibidas, hubo una que fue cuestionada por su ideología. Se trató del mural realizado en la cámara de diputados en 1937 (Museo Francisco Villa), el cual contenía simbología marxista.

Según Evodio Escalante, el diputado Grimaldi¹⁵⁶ mandó raspar el fresco, en específico un lema que dictaba “La emancipación de los trabajadores será obra de los trabajadores mismos”, frase perteneciente al Manifiesto Inaugural de la Asociación Internacional de Trabajadores de Karl Marx.¹⁵⁷ Luego se pidió la destrucción total del mural, cosa que no se logró por diversas opiniones encontradas entre el gabinete del momento. Empero, se optó por colocar una bandera de México frente a la susodicha frase con tal de ocultarla.



Ilustración 23- *La liberación de los trabajadores*, fresco, Francisco Montoya, 1937. Sala de Gobernadores, Durango, Méx. Fotografía por Edwin Adame, agosto de 2023 (Nótese a la izquierda el detalle de la frase mencionada).

¹⁵⁶ En la fuente no se menciona más del personaje, queda una línea pendiente de investigación para conocer las ideologías de los personajes del gobierno de entonces. Evodio Escalante, *La obra mural del maestro Francisco Montoya de la Cruz*, (Durango, UJED, 1970).

¹⁵⁷ Evodio Escalante, *La obra mural del maestro Francisco Montoya de la Cruz*, (Durango, UJED, 1970), 8.

Posteriormente, Montoya realizó los murales para el Palacio de Gobierno en 1937 (actualmente Museo Francisco Villa) y los de la Escuela Normal (hoy Instituto de Bellas Artes de la UJED), en 1938, los cuales hacen alusión a las diferentes etapas del desarrollo económico y social.¹⁵⁸ Para 1939, como ya se había mencionado anteriormente, Guillermo de Lourdes pintó su último mural en conjunto con Francisco Montoya y Horacio Rentería en la escuela 18 de marzo en Gómez Palacio, Durango. Estos murales se hicieron referentes a la expropiación petrolera. Al evento de inauguración asistió el presidente Lázaro Cárdenas como parte de su visita a la región lagunera.¹⁵⁹ Al año siguiente, Montoya mandó una carta al presidente donde le pidió apoyo para la creación de los murales del Palacio de Justicia Federal, pero aparentemente no recibió respuesta y esos murales no se realizaron.¹⁶⁰ Los murales de la escuela 18 de marzo fueron un hito para el movimiento muralista duranguense, pues reunió a tres de sus mayores exponentes y permitió ver en distintos muros las características propias de cada uno de los artistas, siendo un recinto único en su tipo respecto al tipo de obra que resguarda.



¹⁵⁸ Montoya, *Montoya...* 18.

¹⁵⁹ Archivo Digital General Lázaro Cárdenas del Río, México, “Vida política del general Lázaro Cárdenas: Visita a la región Lagunera y el estado de Durango”, 1957, Clasificación E3_D95_FF1_3, f. 1-3.

¹⁶⁰ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Colección Lázaro Cárdenas, Caja 1253, Exp. 702.2/12589, 1940, f. 2.

Ilustración 24- *Murales de la escuela 18 de marzo*, Fresco, Guillermo de Lourdes, 1939, Gómez Palacio, Durango.

Fotografía por Alberto Orozco.



Ilustración 25- *Murales de la escuela 18 de marzo*, Fresco, Francisco Montoya de la Cruz, 1939, Gómez Palacio,

Durango. Fotografía por Alberto Orozco.



Ilustración 26- *Murales de la escuela 18 de marzo*, Fresco, Horacio Rentería (Atribuido), 1939, Gómez Palacio,

Durango. Fotografía por Alberto Orozco.

Este momento es de alta relevancia en el desarrollo de las artes locales, ya que coinciden en Durango varios artistas que se vuelven trascendentes a futuro no solo para el muralismo, sino para

el patrimonio y la enseñanza artística, pues los trabajos en conjunto de Mercedes, Horacio Rentería y Francisco Montoya, así como la temporada en la que se incluye a Guillermo de Lourdes da un contexto artístico no visto antes en la ciudad. Fruto de estas interacciones, la pintora Mercedes Burciaga se casa con el Pintor Francisco Montoya el 17 de febrero de 1939¹⁶¹. El muralismo en Durango encontró dos vertientes considerablemente distintas: una parte de la sociedad apoyaba los proyectos que alimentaban el espíritu nacionalista y la educación socialista, mientras que otro sector tenía una fuerte resistencia al cambio. Si bien en Durango los muralistas no se encontraron con la resistencia que hubo durante la realización de los primeros murales mexicanos dentro del Colegio de San Ildefonso, donde las agresiones físicas estuvieron a la orden, propiciando que los pintores tuvieran que estar armados para realizar su tarea, el rechazo estuvo presente.

Si algo ha caracterizado a muchas ciudades del norte, en específico Durango ha sido su conservadurismo, siendo en más de una ocasión el último bastión para el triunfo de los movimientos políticos, militares y sociales.¹⁶² Por ejemplo, la implementación de la educación socialista en los estados del norte, a diferencia de otros estados del centro y sur del país, estuvo prohibida. Así, en Bermejillo, Durango, los intentos por crear clubes de enseñanza sobre la educación socialista fueron terminantemente prohibidos por las autoridades locales al grado de que se pidió la intervención del presidente de la República, tal y como lo pidió en su carta Jesús Valdez, promotor de la educación socialista en la localidad.¹⁶³

Geraldine Ramírez, última esposa del muralista Montoya, menciona que, al llevar a cabo múltiples proyectos artísticos en la ciudad de Durango, Montoya tuvo que adaptarse a las condiciones sociales locales, las cuales rompían con la línea de trabajo a la que estaba acostumbrado cuando pintó en “grandes ciudades como Chicago o México D.F.” Según las palabras de Ramírez, “el contexto de las artes en la ciudad de Durango era pobre y raquítico, la escuela de pintura [fundada después en 1955] congregó a los pintores locales, Durango era demasiado conservador”.¹⁶⁴

¹⁶¹ Acta de matrimonio de Montoya-Burciaga, 17 de febrero de 1939, Repositorio virtual de Familysearch, f.173. Consultado el 23 de junio de 2023.

¹⁶² Miguel Palacios, *Durango, la novedad de la alternancia. Elecciones y partidos políticos en México: 1994*, (México: UAM, 1998), 149-158.

¹⁶³ AGN, Colección Lázaro Cárdenas, Caja 0682, Exp. 533.3/7, 1935, f. 1-2.

¹⁶⁴ Geraldine Ramírez de Montoya, Entrevista por Edwin Adame, 10 de julio de 2022, entrevista 3ª, transcripción.

Los últimos murales de Montoya durante este periodo fueron los realizados en la Antigua Escuela Normal del Estado (hoy Instituto de Bellas Artes de la UJED) por encomienda del gobierno. El pintor representó en cada una de las cuatro esquinas del patio central su postura en contra del fascismo, el imperialismo, la religión y el sistema feudal, mientras que en los pasillos plasmó ideas sobre el derecho a la tierra. Cada sección de los murales muestra un par de manos que sostienen un elemento clave para estas ideologías, donde dialogan entre sí en un bucle que rodea el zaguán del edificio. Esta obra responde a necesidades propias de la época en la que es pintada, pues la segunda guerra mundial es el suceso trascendente del momento y Montoya como defensor de su ideología marxista, cuestionó aquellos constructos que consideró van en contra del progreso social.



Ilustración 27- *Comunismo primitivo, sistema feudal, capitalismo y fascismo*, fresco, Francisco Montoya, 1939, Antigua Escuela Normal del Estado de Durango, Dgo, Méx. fotografía por Alberto Orozco

Tal vez en estas obras es donde se puede ver al Montoya más crítico a las injusticias sociales, y fiel a su espíritu revolucionario, pues representa de manera crítica a la iglesia, los sistemas capitalistas, el nazismo y enaltece al obrero. Es de especial interés su representación hacia el catolicismo, el cual mostró con un par de manos atadas por un rosario. Esto contrasta con el acercamiento que tuvo su padre Benigno Montoya con los círculos eclesiásticos y su obra en los templos de la ciudad.



Ilustración 28- *Detalle de Comunismo primitivo, sistema feudal, capitalismo y fascismo*, fresco, Francisco Montoya, 1939, Antigua Escuela Normal del Estado de Durango, Dgo, Méx. fotografía por Alberto Orozco

Posterior a la realización de estos murales, Montoya viajó a la capital del país donde realizó diversos proyectos como los 23 paneles al fresco que pintó en la Posada del sol (1943) ubicado en la colonia Doctores, así como, el mural en la casa del abogado Francisco Quintana que lleva como título *La vida y el amor* (1951). Es necesario mencionar que no hay mucha información sobre las actividades de Montoya entre los años 1944 y 1950, siendo un breve vacío de información que quedará pendiente rellenar en futuras investigaciones.

Capítulo tres

La última pincelada: el retorno de Montoya y la fundación de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías, 1955-1979

Durante la década de los años cuarenta del siglo XX, la ciudad de Durango experimentó un breve periodo de crecimiento económico que fue propiciado por varias industrias que se instalaron en el estado. Una de estas fue la industria maderera, teniendo un fuerte flujo de inversores y trabajadores extranjeros que dejaron una derrama económica significativa.¹⁶⁵ Otra rama de la economía que creció en estos años fue la minera que se encargó de explotar el mineral del Cerro de Mercado, lo que propició un flujo de dinero y personas foráneas a la ciudad.¹⁶⁶ Por último, la industria cinematográfica encontró en los paisajes de Durango un lugar ideal para el rodaje de múltiples filmes, en específico de tipo Western.¹⁶⁷ Sin embargo, el contexto cultural de la ciudad durante estos años parece que no tuvo actividades relevantes.

Hasta la década de los años cincuenta es cuando comienza a verse un despunte en las actividades culturales y artísticas en la ciudad. Por ejemplo, en 1952 se organizó una exposición en el hotel Posada Durán por parte del Círculo de Bellas Artes.¹⁶⁸ Igualmente, la Escuela de Iniciación Artística del Instituto Juárez tuvo un papel importante a nivel social y cultural para la ciudad,¹⁶⁹ debido a las clases de pintura y dibujo que fueron impartidas por algunos de los maestros que habían realizado anteriormente los icónicos murales de la ciudad, entre ellos, Francisco Montoya.

Para estos años, a nivel nacional, la perspectiva respecto a la pintura nacionalista había cambiado, en parte, porque la primera generación de muralistas se encontraba en edad muy avanzada, aunado a que la segunda generación de este movimiento empezó a tener inquietudes estéticas menos ortodoxas. Mientras que se gestaba una tercera generación de muralistas, cuya muestra máxima fueron los murales presentados en la feria internacional de Osaka, Japón en

¹⁶⁵ Romero Vázquez, Ana Lilia, "relación entre la industria maderera y el empleo en la ciudad de Durango, período 1987-1991". (Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993). México. 133.

¹⁶⁶ Aboites Aguilar, L. (2018). La decadencia de Durango durante el siglo XX. Una mirada a la historia del norte mexicano. Chihuahua Hoy, 16. <https://doi.org/10.20983/chihuahuahoy.2018.16.6>

¹⁶⁷ Erica David, "Cinemascope: Durango", (Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 2005). 42.

¹⁶⁸ Adolfo, *Breve...* 150.

¹⁶⁹ AHII, *Informe anual de actividades del Instituto Juárez Durango*, caja 99, legajo 3, año 1952, foja 10.

1970,¹⁷⁰ el arte nacional buscó una nueva mirada a la pintura para responder las necesidades de una sociedad moderna.

Luego de varios años radicando en el Distrito Federal, Francisco Montoya regresó hacia 1950 a Durango con nuevos proyectos, los cuales inicialmente se limitaban a la realización durante dos años de unos murales en el Palacio de Gobierno, debido a que después de ello seguiría su trayectoria como pintor en Sudamérica, donde se le habían comisionado varios proyectos murales.¹⁷¹ Empero, la integración del artista con la comunidad local cambió totalmente el rumbo de su vida, llegando a fundar la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías en 1955, la primera escuela formal de artes en el norte de México,¹⁷² proceso que dio pie a una gran ramificación de actividades artísticas, culturales y artesanales en la ciudad.

En estos momentos, Montoya tenía un estatus mayor como artista, pues la realización de diversos murales en la capital del país durante la década de los años cuarenta, le dio una experiencia y un respaldo de clientes que avalaban su trabajo. Bajo el mandato del gobernador Enrique Torres Sánchez en 1950, se pidió a Montoya la realización de los murales del Palacio de Gobierno,¹⁷³ mismo sitio donde Guillermo Lourdes había pintado los muros de la planta baja. Ahora sería el turno de Montoya, quien a sus cuarenta años aproximadamente completaría el adorno con motivos nacionalistas, pero bajo una nueva visión bastante distinta a sus ideales de juventud. Montoya trabajó los murales entre 1950 y 1952 con apoyo de jóvenes aprendices, quienes eventualmente fueron sus alumnos en la Escuela de Pintura.

Las figuras mostradas en estos murales hacen alusión a la idea del progreso, siendo el motivo conductor de toda la pintura que hizo en este edificio. Se plasmaron los éxitos de las reformas agrarias, ilustrando a los campesinos con maquinarias modernas y sembrando maíz, frijol, algodón y trigo. También se representó el crecimiento de la industria minera, mostrando a obreros extrayendo material de los cerros. Por otra parte, se representó el crecimiento educativo y la alfabetización. Finalmente, hay muros pintados que muestran las obras hechas por el gobierno

¹⁷⁰ Juárez Cruz, Marco Polo. 2018. «Anhelos De Identidad Nacional. El pabellón De México En La Feria Mundial De Osaka 1970». *Bitácora Arquitectura*, n.º 38 (marzo):12-19. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2018.38.67053>.

¹⁷¹ Elizabeth Linden, Entrevista por Edwin Adame, 26 de octubre de 2021.

¹⁷² Rugo, *Montoya...* 46.

¹⁷³ “Los murales de Don Francisco Montoya”, *El sol de Durango*, 16 de marzo de 1952, Durango, México.

federal en Durango como la construcción de la presa Guadalupe Victoria, las carreteras y un retrato del entonces presidente Miguel Alemán.



Ilustración 29- De izquierda a derecha: Francisco Montoya de la Cruz, artista por identificar y Manuel Rodríguez Prado, Palacio de Gobierno, 1950 ca. Fotografía parte del acervo de la familia Rodríguez.

Aquí es necesario puntualizar varios temas, la inclusión de una figura política contemporánea no es algo raro en el muralismo, empero, suelen ser figuras cuya trascendencia va de la mano con los supuestos ideológicos del muralismo nacional. Es decir, Alemán fue conocido por apoyar los ideales norteamericanos, una figura pro capitalista que alimentó la inversión privada, lo cual es una característica de su gobierno, pero choca con las ideas representadas por el mismo Montoya en 1930 que defendía la ideología comunista como un eje de su pintura. Esta divergencia puede que le haya permitido al pintor duranguense integrarse a la élite local con la que trabajaría los siguientes años.

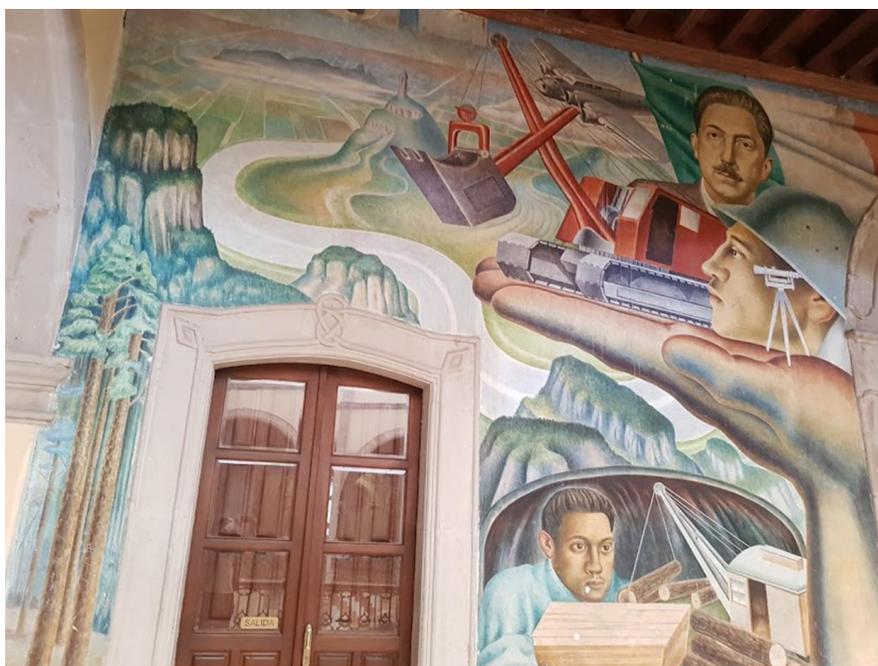


Ilustración 30- *Apología al proyecto posrevolucionario*, fresco sobre muro, Francisco Montoya de la Cruz, 1950, Palacio de Zambrano, Durango, Méx. Fotografías por Edwin Adame, mayo de 2023.

Bajo la misma línea de producción, Montoya trabajó en 1951 el mural de las escaleras del Palacio Municipal, siguiendo una composición similar a la de los de Palacio de Gobierno. La obra retrata tres escenas: de izquierda a derecha se encuentran momentos clave en la fundación de la ciudad de Durango, iniciando por el sacrificio de los jesuitas y franciscanos en el Zape, el descubrimiento

del cerro del mercado y la minería, seguido por la marcha de Francisco de Ibarra, la Independencia y la Revolución Mexicana, siendo entonces un repaso de las escenas armadas que moldearon el futuro de la ciudad.



Ilustración 31- Fragmento del mural *La fundación de Durango, Lucha de Independencia y la toma de la ciudad por los maderistas*, fresco sobre muro, Francisco Montoya 1951, Palacio Municipal, Durango México. Recuperado de *Francisco Montoya de la Cruz*, (Durango, Gobierno del Estado, 1984), 35.

Este mural transmite un mensaje de identidad local y de historia que cumple con la función original del muralismo previsto por Vasconcelos, empero, a través de estas obras es posible ver la nueva dirección que tomó Montoya, alejándose de la pintura fuertemente marxista, para tomar un papel mayormente didáctico que, de cierta forma satisfizo las necesidades del gobierno que le encomendó estas pinturas. Sus últimos murales fueron *La adelita*, ubicado en la tienda Sanborns (Antigua posada Durán) y *Alegoría al automóvil del futuro* ubicado en la Delegación del IMSS,¹⁷⁴ ambos hechos en 1952. Estos murales cargan con la estética nacionalista característica de la obra de Montoya, pero su mensaje político se ve diluido, apelando a elementos más visuales que

¹⁷⁴ Montoya, *Montoya*, 19

conceptuales. Montoya no volvió a los andamios por sus ocupaciones en la dirección de la Escuela de Pintura y posteriormente por temas de salud.



Ilustración 32- *La Adelita*, Piroxilina, Francisco Montoya, 1952. Ubicado en el edificio de la Posada Durán.
Recuperado de *Francisco Montoya de la Cruz*, (Durango, Gobierno del Estado, 1984) 36.

La fundación de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías

Desde la creación del Instituto Juárez, se procuró incluir asignaturas relacionadas con las artes, como dibujo del natural, o pintura, era notoria la intención de fomentar un acercamiento a las artes desde las edades tempranas,¹⁷⁵ La formación artística tuvo un papel especial en los colegios, como el Instituto Juárez y la Escuela de Niñas, inclusive es rastreable la conexión que tuvieron estos centros educativos con la Escuela Nacional de Bellas Artes en documentos como el que el

¹⁷⁵ Ignacio Gallegos, *Apuntes para la historia del Instituto Juárez de Durango*, (Durango, Editorial Instituto Juárez, 1950) 90-91

gobernador Leandro Fernández en el año 1899 pide a la ENBA que les sean donadas obras que ya no utilicen con el fin de que sirvan como modelo para los alumnos de Durango.¹⁷⁶

La educación artística en la ciudad se puede rastrear hasta mediados del siglo XIX, tras la apertura del Colegio Civil (posteriormente Instituto Juárez) en 1856 y la fundación del Instituto de Niñas en 1870. Un personaje clave fue Atanasio Vargas, quien llegó a Durango en 1876, contratado por el gobierno del estado¹⁷⁷ para impartir clases en ambos institutos. Su impacto en la pintura local sería clave para mantener las clases de pintura y dibujo en los colegios.

Si bien las artes fueron un interés evidente en los centros de formación de Durango desde el siglo XIX, éste fue decayendo hasta finales de la centuria. Fue nuevamente hasta la primera mitad del siglo XX cuando resurgió este interés. Así, desde 1934 se impartieron clases, tanto en la escuela secundaria Justo Sierra, bajo la dirección del doctor Carlos León de la Peña, como en el Instituto Juárez, donde el muralista Guillermo de Lourdes dio clases de dibujo de imitación y modelado.¹⁷⁸

Entre 1952 y 1954 existió dentro del Instituto Juárez la Escuela de Iniciación Artística, donde se impartían clases de historia del arte, teatro, música y danza. Su horario era nocturno y se ubicaba en el segundo patio del instituto.¹⁷⁹ Este pequeño organismo fue refugio para las actividades culturales y durante sus breves años de existencia¹⁸⁰ sirvió como muestra del interés humanista y moderno. Entre sus actividades se destacan los conciertos, las exposiciones pictóricas, presentaciones y festivales. Posiblemente el ahora llamado Festival Cultural Universitario de la UJED haya tenido sus raíces en estas actividades.

La Escuela de Iniciación Artística se dividió a partir de la creación de la Escuela de Pintura y Escultura, aproximadamente en el año 1954, ya que la rama de artes visuales había generado una alta demanda, al grado que se rentaron espacios adicionales para alojar las salas de escultura y se otorgó un salón propio a las clases de dibujo y pintura, el cual el maestro Montoya nombraría “Salón Fermín Revueltas” en honor a una de sus más grandes influencias artísticas.¹⁸¹ A partir de

¹⁷⁶ Carta del gobernador Leandro Fernández a la ENBA, enero 20 de 1899, Archivo histórico de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Caja 7, Exp. 26, Fs. (Consultado en línea).

¹⁷⁷ Adolfo, *Breve...* 119.

¹⁷⁸ Anuncios sobre las clases a impartir en la secundaria Justo Sierra, El diario de Durango, 16 de enero de 1934, Victoria de Durango, HED, consultado el 7 de noviembre de 2022.

¹⁷⁹ Entrevista a Geraldine Ramírez de Montoya, 10 de julio de 2022.

¹⁸⁰ No hay una fecha clara de inauguración y clausura, se estima este periodo según aparecen nombradas en los informes anuales del Instituto Juárez.

¹⁸¹ Entrevista Geraldine, 2022.

este momento, la Escuela de Pintura y Escultura tomó una relevancia destacable para el Instituto y la sociedad duranguense, pues durante las siguientes décadas, la primer escuela de artes en el norte del país fue insignia de las actividades culturales y artísticas, dando pie a la conformación de un pequeño movimiento pictórico, heredero del muralismo, pero con algunas características propias que pueden clasificarse dentro de una nueva etapa en la pintura mexicana del norte.

En el año 1955 se fundó oficialmente la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías (EPEA) bajo la dirección del maestro Francisco Montoya de la Cruz, siendo Ángel Rodríguez Solorzano rector de la recién nombrada Universidad Juárez del Estado de Durango (UJED).¹⁸² Asimismo, esta fundación contó con el apoyo de particulares como Fermín Núñez, Ernesto Duran, Norma Croze, Enrique Weber, Emilio de la Garza y Ángel Dorador.¹⁸³ El rector de la UJED pidió al gobernador Enrique Torres Sánchez la donación de los terrenos del antiguo campo de tiro para dotar de instalaciones propias a la EPEA, argumentando el gran crecimiento de su población estudiantil, ampliación de actividades y efectividad en los trabajos encomendados.¹⁸⁴ Dicha petición fue aprobada por el congreso del estado el 10 de febrero de 1955.¹⁸⁵ Esta decisión tuvo que pasar por varios filtros, pero la cercanía del rector de la Universidad con el gobernador facilitó este proceso.

Cabe mencionar que el plano del anteproyecto para la instalación de la EPEA muestra un polígono ubicado en donde hoy se encuentra la Facultad de Medicina y Nutrición.¹⁸⁶ Esto no se concretó y quizá se consideró mejor opción otorgar dicho espacio a Medicina. En dicho plano también es posible visualizar la contemplación de albergar museos, galerías y el archivo histórico de la universidad.¹⁸⁷

Las clases con las que inició la EPEA fueron una ampliación de las que ya se tenían en su época de la Escuela de Iniciación Artística, es decir, Pintura, Prácticas murales, Modelado y talla directa, Dibujo del natural, Grabado en madera y lámina, Dibujo constructivo y perspectiva, Taller

¹⁸² Oficio de motivos y donación de terrenos para la EPEA, 10 de febrero de 1955, AHII, caja 364, f. 1. Consultado el 2 de febrero de 2022

¹⁸³ Revista Andamios No° 2, junio de 1954, Durango, México 7

¹⁸⁴ Petición del Rector al Gobernador para la donación de terrenos, 1954, AHII, caja 182, f.1, consultado el 9 de marzo de 2022

¹⁸⁵ Oficio, 1955 AHII...

¹⁸⁶ Plano del proyecto de la EPEA, realizado por el arquitecto Carlos Gómez Palacio, *sf.*, AHII, consultado el 22 de febrero de 2022

¹⁸⁷ Consultar anexo n°1

de fundición, Historia del arte, Composición, Estética y Anatomía artística.¹⁸⁸ Bajo esta carga curricular, los alumnos fueron capaces de producir diversas obras desde los inicios de la EPEA, las cuales fueron exhibidas en las exposiciones anuales.¹⁸⁹ Este tipo de actividades le dieron una presencia considerable a la escuela dentro de la sociedad local, lo cual propició que se le diera en comodato el kiosco de la plaza de armas de la Ciudad de Durango para que los alumnos y maestros exhibieran y vendieran sus piezas artesanales.¹⁹⁰

La EPEA en poco tiempo logró posicionarse como un referente a la producción artística del norte del país, pues múltiples son las invitaciones a concursos y exposiciones de otras ciudades, donde varios de los alumnos comparten su obra y logran vender piezas fuera de la ciudad.¹⁹¹ A su vez, las piezas de vidrio soplado lograron posicionarse como una artesanía única de Durango, siendo estas piezas la insignia de la escuela durante mucho tiempo, tanto así que eran el regalo

¹⁸⁸ Datos para la proyección de los salones de la EPEA, *sf.*, AHIJ, Caja 364, f.1, consultado el 24 de febrero de 2022.

¹⁸⁹ Invitación a la exposición anual de la EPEA, 12 de octubre de 1969, AHIJ, Caja 364, f. 1, Consultado el 22 de febrero de 2022.

¹⁹⁰ Memorándum donaciones para la EIA (EPEA), 22 de septiembre de 1954, AHIJ, Caja 182, f. 2, consultado el 9 de marzo de 2022.

¹⁹¹ Invitación a exposición en la feria de San Marcos, Aguascalientes. Diciembre de 1967, AHEPEA, Caja 1968, f.1, consultado el 14 de febrero de 2022.

predilecto para cualquier visitante de renombre a la ciudad como actores, políticos o artistas.¹⁹²



Ilustración 33- Nota sobre alumnos exponiendo en la Bienal Panamericana de Ciudad de México, siendo ellos Manuel Rodríguez P, Luis Rodríguez, Federico Esparza y Agustín Arellano. *Andamios* N° 21, noviembre de 1958, Durango, Méx.

La creación de un organismo de difusión de las actividades de la EPEA se dio con la publicación de la revista *Andamios* en mayo de 1954. La revista surgió en un momento y contexto crucial para las artes visuales en la ciudad de Durango y para los temas de cultura en general. Esta revista de gráfica mensual¹⁹³ se distribuyó gratuitamente y estuvo dirigida, distribuida y alimentada por los mismos alumnos de la Escuela de Pintura. La revista se estructuró de la siguiente manera: de un tema central por publicación, lo cual solía ser una reseña sobre la obra de algún artista célebre; actividades llevadas a cabo en la universidad o memorias de algunos autores reconocidos;

¹⁹² Invitación al director del INBA José Luis Martínez a la inauguración de la biblioteca de la EPEA, 21 de marzo de 1965, AHEPEA, caja 1968, f.1, consultado el 14 de febrero de 2022.

¹⁹³ En primera instancia se pretendía mantener las publicaciones de manera mensual, pero posiblemente por la falta de patrocinadores su publicación haya cambiado a números periódicos, alternando de números mensuales a bimestrales. En el año 1957 empezaría un periodo de inconsistencia en las publicaciones, teniendo una pausa en julio de 1963, para ser retomada en una “segunda época” en agosto de 1976, teniendo solo un número y cesando definitivamente su publicación.

inclusión de breves menciones sobre temas relacionados con la producción artística de los alumnos y sus exposiciones, así como temas referentes a espacios para las artes y opiniones, estas a veces realizadas por autores externos a la Escuela, pero invitados por el comité de la revista. Los motivos de las personas detrás de este proyecto son declarados en la sección editorial del primer número:

No tenemos la intención de escribir un editorial para justificarnos ni explicarnos. No tenemos diplomas, medallas ni un sitio de reconocida grandeza. No venimos a enseñar, pero sí a aplaudir. Elevamos nuestra palabra encendida por el sueño y nos encontramos con que el hombre ha creado grandes cosas; bellos monumentos que hablan de su grandeza y grandes mentiras que lo han cargado de una joroba de vanidad.¹⁹⁴

Es clave reconocer estas declaraciones de intención, ya que es posible verlo presente en las futuras publicaciones, a través de la crítica de obra, así como de la elección de artistas a reseñar, ya que los autores de artículos de *Andamios* tienen claras particiones respecto a que movimientos y artistas están alineados a su ideología.

Esta revista fue clave en el desarrollo de la escuela, pues funcionó como una minuta de los ideales de la comunidad artística de la institución, sus artículos dejaron ver la ideología que compartían y sus intereses en el arte. Un ejemplo de ello es la sección de reseñas, donde mayormente hablaron de los artistas clásicos como Miguel Ángel o de muralistas como Diego Rivera. En dicha sección narraron brevemente la vida del artista y hablan de su obra, como les ha influido y la relevancia de divulgar su trabajo. Dentro de estas ideas, podemos ver a qué artistas defendieron y a quienes cuestionaron. A su vez, las reseñas de las exposiciones, conciertos y eventos fueron uno de los atractivos de esta publicación, ya que permite ver la calidad de obra expuesta, la asistencia y las temáticas de las obras.¹⁹⁵

La revista *Andamios* tuvo dos épocas; la primera de 1955 a 1961 y la segunda en 1975, la cual solo contó con un tomo publicado, dando un total de 26 ediciones. Inicialmente se planteó como una publicación mensual, y si bien mantuvo ese ritmo al inicio, los costos de producción hicieron que se redujera a bimestral, para eventualmente ser publicados de manera esporádica, esto dado a que la revista se mantenía a base de donaciones, no tenía un sistema de suscripción ni era vendida. En el momento que el número de donadores se redujo, inició un declive en la frecuencia de publicaciones, así como, en el número de hojas por edición. La revista *Andamios* es una muestra de cómo la comunidad artística de la EPEA logró construir sus medios para establecerse en la sociedad duranguense, pues al estar en una ciudad pequeña y carecer de muchos de los elementos

¹⁹⁴ Revista *Andamios* No° 1, mayo de 1954, Durango, México 7-8.

¹⁹⁵ Revista *Andamios* No° 5, octubre de 1954, Durango México 1-5.

necesarios para el desarrollo de actividades, los artistas se vieron prácticamente obligados a “crear para crear”.

PATROCINADORES DE ESTE NUMERO:-	
Felipe Avila	Juan Leauteaud C.
Ing. Alejandro Antuna	Héctor Martínez Melero
Cámara de las Industrias Forestales	Prof. Gonzalo Manzano
Cerro de Mercado	Prof. Salvador Maldonado
Depto. de Dif. Cultural del I. J.	Donato Martínez
Electricidad y Muebles	Prof. Salvador Mendivil
Jesús Alarcón	Prof. Francisco Montoya de la Cruz
Maria Guadalupe Antuna	Jesús Montoya de la Cruz
Rafael Alanís Barraza	Ignacio Moreno
Beatriz Beutel	Lic. Manuel Moreno
Guillermo Bravo	Carmen N. de Nevárez
Moisés Cervantes	Lic. Jesús Orrante
Norma Croze	Arq. Salvador Roncal
Federico Esparza	Juan H. Rodríguez
Alejandro García	Manuel Rodríguez Prado
Dr. Jorge García del Toro	Lic. Angel Rodríguez S.
Ofelia Gómez	Gilberto Ruiz Ibarra
Rogelio Gómez	Manuel Salas Ceniceros
Miguel Angel González	José Epitacio Salazar
Emilio de la Garza	Dr. Jesús Solano Jaques
Agnes Mc. Clain Haward	Lic. Juan Toro Bacsa
Lic. Abel Hernández	Adolfina Torres
Raúl López	Felipe Marrufo
Sr. Durán	



Revista mensual, órgano de la Escuela de Pintura y Escultura del Instituto Juárez.
Constitución 404 sur. Tel. 21-22
Durango, Dgo., Méx.

Director:- Manuel Salas Ceniceros
 Distribución:- Donato Martínez y Federico Esparza.
 Administración:- Guillermo Bravo.
 Cajera:- Norma Croze

Copias Fotográficas:- Jesús Valenzuela
 Grabados:- Martínez y Cruzado
 Impresión:- Salas Impresores

COLABORADORES;
 Olga Arias de Weber, Profr. Rutilio Martínez R., Profr. Francisco Montoya de la Cruz, y alumnos del Plantel.

Ilustración 34- Sección de patrocinadores y dirección de la revista Andamios, Andamios N° 6, publicado en noviembre de 1954, Durango, Méx.

La falta de demanda por materiales para las artes en la ciudad de Durango, a causa de los pocos artistas que residían en ella, fue uno de los retos a los que se tuvo que enfrentar la sociedad artística de la época. Si bien la compra de materiales desde otras ciudades era necesaria para muchas técnicas específicas, muchos otros materiales fueron realizados por los mismos alumnos con base en instrucciones de sus profesores. La fabricación de carboncillos, óleos o frescos fue una de las bases para el aprendizaje de las técnicas básicas de pintura y dibujo. Por otra parte, la obtención de materia prima para las artesanías tuvo un fuerte papel en el desarrollo identitario de las mismas. Tanto así que el análisis químico de las arcillas utilizadas para la cerámica fue llevado a cabo en laboratorios especializados y liderados por el sobrino de Francisco Montoya, el ingeniero químico Francisco Montoya Burciaga. Estos estudios también influyeron en la producción de las piezas de vidrio, pues la obtención de colores distintivos y de acabados delicados era necesario para la realización de piezas de alta calidad. La pintora Graciela Montoya menciona que una de las intenciones de dichos talleres era darle una fuerte identidad artesanal a la ciudad de Durango.¹⁹⁶ Esto impulsó la fabricación de cristal en proporciones específicas que lograron darle valores

¹⁹⁶ Entrevista Graciela Montoya 2022

distintivos a la producción local, de la cual se enorgullecen los artesanos de la escuela, especialmente del trabajo del vidrio soplado rojo, el cual “era de un tono saturado y brillante, a su vez sumamente delgado, pues por lo general para las piezas rojas se utilizaba vidrio demasiado grueso”.¹⁹⁷

Las primeras generaciones de la Escuela de Pintura

Las primeras generaciones de artistas formados en la Escuela de Pintura fueron cruciales para el futuro de la institución, pues dichos alumnos eran también participantes en proyectos murales, escultóricos y de formación de otros artistas, siendo ellos quienes se convirtieron en los profesores de dicha institución unos años más tarde. Algunos de los alumnos que lograron una fuerte participación en las artes locales fueron Guillermo Bravo, Manuel Salas, Elizabeth Linden, Armando Blancarte, Luis Calzada, Salustia Pérez, Federico Esparza, Candelario Vázquez, Donato Martínez, Marcos Velarde, Fernando Andrade Cancino, Mar Tovar y muchos otros artistas que tuvieron participaciones esporádicas.



Ilustración 35- Panfleto de la exposición anual de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías, 1959, Archivo Histórico del Instituto Juárez, Caja 364, f.1. Consultado el 22 de febrero de 2022. Fotografía de Edwin Adame.

¹⁹⁷ Entrevista Graciela Montoya 2022

El artista Manuel Salas entró a la escuela entre los años 1955 a 1960 cuando tenía aproximadamente a los 20 años. Obtuvo una beca otorgada por el INBA como premio de un concurso de pintura, lo que le permitió viajar a Ciudad de México y aprender técnicas muralistas y de mosaico de la mano del artista José Chávez Morado.¹⁹⁸ Este periodo de varios meses le permitió realizar diversos mosaicos en Durango al momento de su regreso, así como, impartir clases en la EPEA. Los mosaicos realizados por Salas son de una estética única en la ciudad, es posible verlos en el edificio de la antigua unión ganadera, en el edificio de la S.N.T.S.S., en la fachada del auditorio del pueblo, en San Juan del Río y en su propia casa en la calle Florida. Es de especial mención dos de estas obras, en primer lugar, el mosaico de la fachada del auditorio del pueblo, realizado en conjunto por Salas y Bravo en 1958, y el menos conocido mosaico de San Juan del río, de autoría completa de Salas ca. 1959.

El mosaico del auditorio del pueblo se posicionó como uno de los grandes logros de la EPEA en la década de los cincuenta, pues a tan solo unos años de su fundación se logra crear una obra monumental de gran calidad y de estética única en la ciudad. Este mural fue realizado bajo la petición del Gobierno del Estado, en noviembre de 1958. Su costo total fue de \$8000.00 pesos,¹⁹⁹ incluyendo los gastos de material, transportes y el sueldo asignado a Guillermo Bravo y Manuel Salas que fue de \$300.00 pesos a cada uno.



¹⁹⁸ Entrevista realizada por Edwin Adame a Manuel Salas, 30 de mayo de 2023, Durango, Dgo.

¹⁹⁹ Desglose total de gastos para el mural mosaico del auditorio del pueblo, 14 de noviembre de 1958, AHEPEA, Caja 1968, f. 4, consultado el 20 de septiembre de 2022.

Ilustración 36- *Mosaico del Auditorio del Pueblo*, Durango, Méx. Guillermo Bravo y Manuel Salas, 1958.

Fotografía tomada por Jorge Freyre, noviembre de 2017.

Esta obra cuenta con una narrativa que, al leerla de izquierda a derecha, inicia con la interpretación del canto, seguido de la dirección orquestal, al centro representa a la audiencia, para pasar a la representación de la danza y el deporte (en específico el basket ball). Su estética se basa en una representación esquemática y sencilla de las figuras humanas que facilita su lectura, y la elección de paleta de colores nace del estudio del material pétreo aledaño que se pudo obtener para la realización del mosaico.²⁰⁰ Este tipo de obras, propias de la “segunda generación” de muralistas duranguenses, ayudaron a conformar una identidad estética propia de la escuela de pintura, a su vez le dieron entrada a una multitud de posteriores proyectos asignados por el Gobierno del Estado a los alumnos de dicha institución.

El otro mosaico mencionado es el que Salas realiza en San Juan del Río alrededor de 1959²⁰¹ el cual tiene como temática la imagen de Pancho Villa, realizado justamente en una localidad que tiene estrecha relación con dicho personaje.



²⁰⁰ Oficios sobre la obtención de materiales para el mosaico del Auditorio del Pueblo, 24 de octubre de 1958, AHEPEA, Caja 1968, f. 08. Consultado el 21 de septiembre de 2022.

²⁰¹ Entrevista Manuel Salas, 2023

Ilustración 37- *Mosaico alusivo a Pancho Villa*, San Juan del Río, Durango. Manuel Salas 1959 ca.
fotografía por Edwin Adame, 30 de mayo de 2023.

Salas trabaja este mural bajo la petición del gobernador Enrique Torres Sánchez, que posterior a la aprobación de los bocetos, se mudó a San Juan del Río para trabajar ahí por varios meses, en conjunto con un equipo de albañiles. La selección del material pétreo para este mural es mucho más amplia que la de su trabajo anterior, siendo que el propio artista menciona que fue el resultado de dos años de investigación de piedras de regiones aledañas a la ciudad, de distintos tonos y propiedades.²⁰² La obra representa un retrato de Pancho Villa acompañado de sus seguidores y de sus yeguas, siendo un icono sumamente relevante para la región donde se realizó el mural.

En cuanto a Guillermo Bravo, también tuvo una formación y participación relevante para las artes locales. Perteneciente a la primera generación de la EPEA, siguió sus estudios en la Escuela La Esmeralda de la Ciudad de México en 1959, gracias a una beca otorgada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde también fue alumno del pintor Chávez Morado.²⁰³ En 1964 participó en la escuela taller de Siqueiros en Cuernavaca, donde formó parte de los artistas ayudantes del “coronelazo” quienes realizaron los paneles que adornan la fachada del Poliforum en Ciudad de México. Estas experiencias con grandes proyectos y artistas perfilan fuertemente la calidad artística de Bravo. Para la década de los sesentas y setentas, Bravo fue el muralista más reconocido en la ciudad de Durango, ya que había realizado murales en diversos recintos públicos y privados como en la Casa de la Juventud, con un mural alusivo al desarrollo industrial, en el Hotel Casa Blanca, en la Facultad de Derecho de la UJED, en la Posada San Jorge y por último en el Palacio de Gobierno.

Hablando en específico de su obra del Palacio de Gobierno llamada *Alegoría al desarrollo de México*, ésta representa el cierre del movimiento muralista en la ciudad de Durango, pues es realizado en el mismo recinto que vio florecer dicho movimiento en la década de los treinta de la mano de Guillermo de Lourdes, vivió su consolidación con Montoya en los años cincuenta y experimentó su conclusión con Bravo en los años setenta.

²⁰² Entrevista Salas 2023

²⁰³ Mauricio Martínez, *Guillermo Bravo*, (Durango, Amaroma Ediciones, 2015)

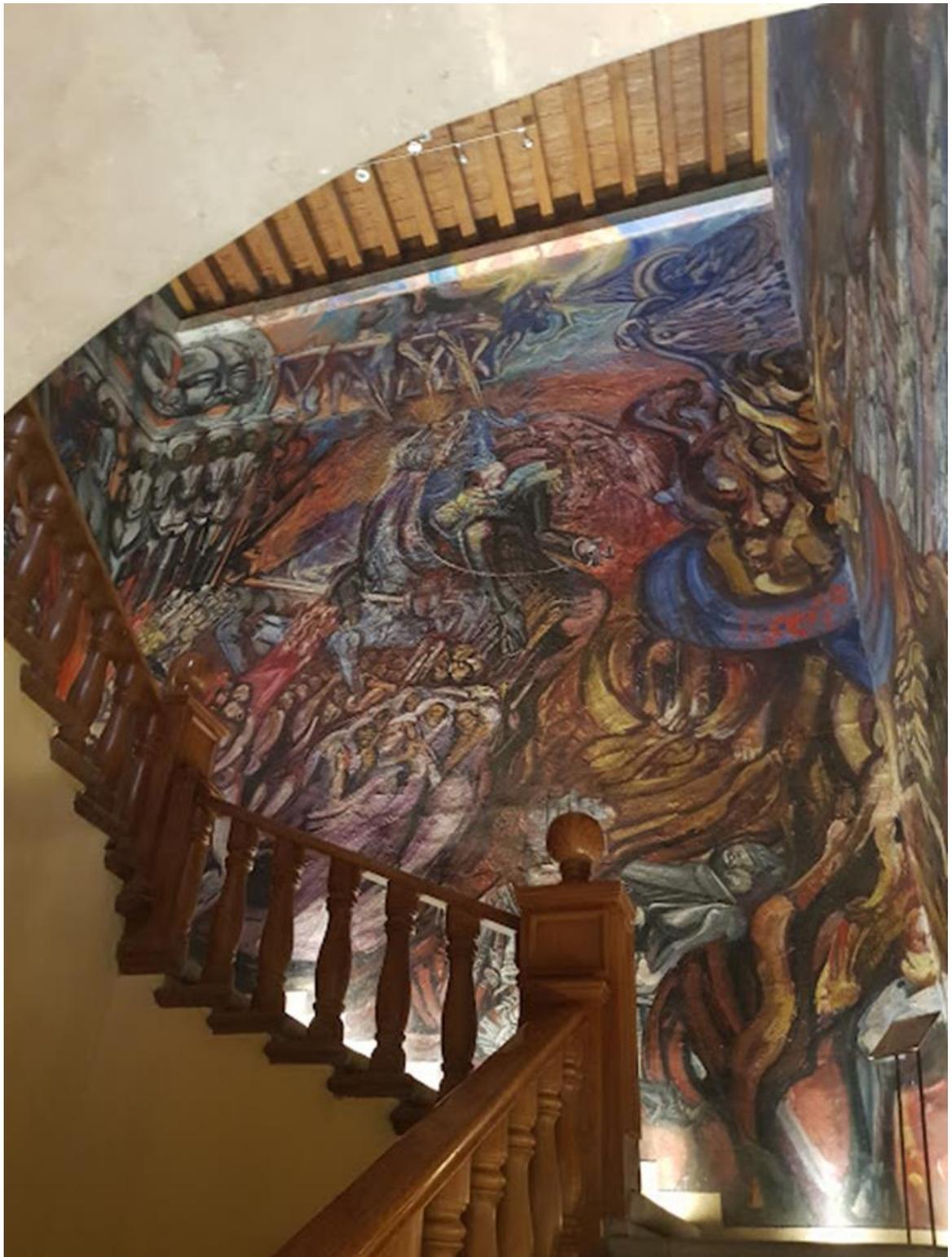


Ilustración 38- *Alegoría al desarrollo de México*, Piroxilina, Guillermo Bravo 1979. Palacio de Zambrano, Durango, México. Fotografía por Edwin Adame Junio de 2023.

La pintura tiene una estética fuertemente influenciada por los trazos siqueirianos y los colores de Orozco, casi de tintes expresionistas, representando lo que parece ser la marcha del progreso en México en la fase posrevolucionaria. Dada la naturaleza del mural, realizado en el cubo de las escaleras del edificio, es difícil obtener una vista completa de la composición, pero al segmentarlo es posible leer diversas representaciones alusivas a la Revolución Mexicana. En el sector de la izquierda retrata las máquinas ferroviarias y a Francisco Villa como rostro del tren, tal vez en alusión a ser el “vehículo del progreso”, en el centro se observa una figura similar a un general porfirista o tal vez es el mismo Porfirio Díaz, montando a caballo y siendo atacado por todos estos elementos del progreso provenientes del sector izquierdo del mural y cierra en el sector derecho con una imagen de un águila devorando a una serpiente, sobre lo que parece ser una pirámide, mientras de fondo es posible observar una marcha de cientos de individuos hacia un simbólico futuro de la sociedad mexicana.





Ilustración 39- *Detalles de Alegoría al desarrollo de México*, Palacio de Zambrano, Durango, Méx. Guillermo Bravo 1979. Fotografía por Edwin Adame, junio de 2023.

Si bien dicha obra mantiene la narrativa del México posrevolucionario, la representación tiene más peso por su evolución estética en las artes que por su mensaje político, pues hablamos de que, para estas fechas, la narrativa nacional está más que consolidada y en la pintura no existe ni crítica o reflexión al respecto, solo se repite la historia ya contada. Empero, la dinámica en la composición, la paleta de colores y la complejidad de su simbología la separan de toda la pintura duranguense previa, siendo un hito en el arte nacionalista local y un momento de quiebre para la pintura en Durango.

Para 1979, cuando Bravo pinta este mural, Francisco Montoya estaba ausente de la Escuela de Pintura, los muralistas mexicanos ya no eran los pintores de vanguardia en el país y la modernidad, así como, la alfabetización alcanzó muchos de los rincones del territorio nacional. Fue un momento donde la sociedad cambió y de cierta forma, Bravo lo sabía, generando una nueva perspectiva sobre cómo pintar, idea que transmitió a sus alumnos, quienes fueron precisamente la generación que rompió con el arte nacionalista entrada la década de los años ochenta. Bravo logró consolidarse como el nuevo guía en la formación de artistas jóvenes con su papel como docente en la EPEA y fue un actor clave para el cambio de paradigmas en la pintura local. Aunado a ello,

mantuvo su papel como difusor cultural en la localidad participó en exposiciones, talleres, conferencias y demás actividades, siendo la exposición anual de día de muertos de la Escuela de Pintura una de sus herencias.²⁰⁴ Este perfil eventualmente le valió el puesto de director del museo Ángel Zárraga en la década de los noventa. Si bien Bravo no fue formalmente director de la Escuela de Pintura, entre 1970 y 1980 tomó la tutela de muchas de las actividades realizadas en la escuela. Su perspectiva moderna permitió una apertura a nuevas ideas en las artes a través de diversos talleres que realizaba con artistas foráneos, donde buscó formar artistas, en vez de maestros.²⁰⁵

Durante este periodo la EPEA sufrió varios cambios por la ausencia de su fundador Francisco Montoya, quien por problemas de salud dejó la tutela a varios de sus alumnos de la primera generación, lo cual mermó muchas de las actividades de la institución. Por mencionar uno de los cambios más trascendentes, la pérdida de los contratos para la realización de las esculturas monumentales de bronce afectó fuertemente a la economía de la institución, pues sin la dirección de Montoya, dichos proyectos fueron puestos en duda, ya que bajo su mando se realizaron múltiples monumentos de alta relevancia como lo fueron la escultura de Benito Juárez en la plaza IV Centenario o la más icónica, la escultura ecuestre de Pancho Villa. La trascendencia de la realización de estos monumentos era tal, que el Gobierno del Estado donó tramos de vías férreas para ser instaladas cerca de la Escuela de Pintura, con la finalidad de poder transportar de manera más eficiente dichas esculturas.²⁰⁶ La instalación de la escultura ecuestre de Villa logró ser todo un suceso local, pues hubo que cortar cableado eléctrico para evitar arcos de corriente con la escultura de bronce de varias toneladas, incluso se menciona como los hombres se quitaban el sombrero o gritaban “¡Viva Villa!” al paso del vagón que transportaba la pieza monumental.²⁰⁷

²⁰⁴ Entrevista a Ricardo Fernández, realizada por Edwin Adame, Durango, Méx. 18 de octubre de 2022.

²⁰⁵ Entrevista Fernández 2022.

²⁰⁶ Donación de tramos de riel, 7 de septiembre de 1973, AHII, Caja 364, f. 1, consultado el 23 de febrero de 2022.

²⁰⁷ Entrevista a Gerardo Carrillo, realizada por Edwin Adame, Durango, Méx. 1 de septiembre de 2021.

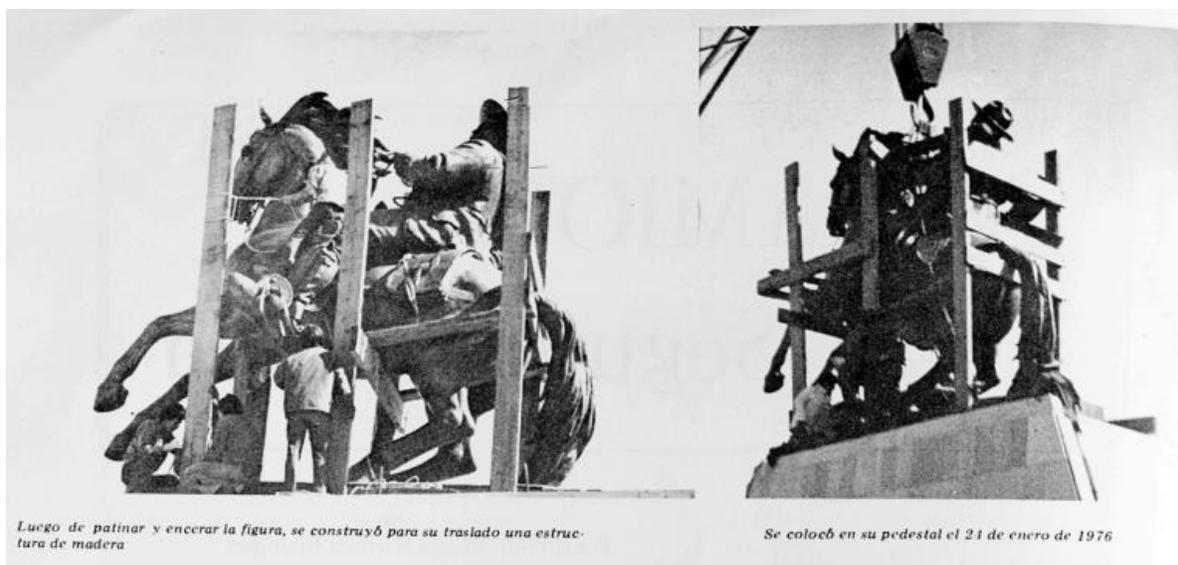


Ilustración 40- Fotografías del momento de la instalación de la escultura ecuestre de Pancho Villa en enero de 1976, recuperado de Andamios N°1 segunda época, agosto de 1976, Durango, Méx.

A la par de la pérdida de los contratos escultóricos, diversos talleres artesanales tuvieron una fuerte carencia de fondos, lo que llevó al cierre del taller de decoración de vidrio y los hornos del taller de vidrio soplado se apagaron para no volver a ser encendidos. Esto representó un cambio de dirección del proyecto de la EPEA, pues si bien durante un tiempo el vidrio soplado y vidrio decorado fue la insignia de dicha institución, a partir de la década de los ochenta, esta producción ya no fue parte de las actividades del plantel. A su vez, la falta de profesionalización de su plan de estudios llevó a un estancamiento en la obtención de un grado técnico, pero no en un título de licenciatura, cosa que permitía una gran deserción en los alumnos que terminaban dedicándose a otras actividades.

Para el año 1981 la EPEA contaba con ocho planes de estudio entre siete y diez semestres de duración, siendo los siguientes:

- Plan de estudios para taller de decoración de vidrio
- Plan de estudios para taller de fundición
- Plan de estudios para taller de estampado
- Plan de estudios para carrera de escultor, pintor y grabador
- Plan de estudios para taller de textiles
- Plan de estudios para taller de cerámica
- Plan de estudios para taller de vitrales
- Plan de estudios para taller de vidrio soplado

De estos, solo se mantuvo la carrera de escultor, pintor y grabador y el taller de vidrio soplado, fundición y decoración de vidrio cerraron poco tiempo después. El resto de los planes de estudio

se volvieron materias optativas.²⁰⁸ La reducción de la oferta educativa de la Escuela de Pintura fue otro de los elementos que dieron pie a una transformación en los artistas formados en dicha institución, muchos alumnos inconformes dejaron inconclusa su carrera, otros miraron hacia nuevos horizontes en la pintura lejos de las enseñanzas nacionalistas, permitiendo así una ruptura con el movimiento que formó a las artes en Durango durante el siglo XX.

A su vez, el fallecimiento del fundador Francisco Montoya en 1994, la sindicalización de muchos de los trabajadores artesanos de la institución y las exigencias profesionales de la UJED, empujaron a que la Escuela cambiará muchos de sus sistemas para modernizar la enseñanza artística. Se podría considerar que entre la década de los ochenta e inicios de los años dos mil, la Escuela de Pintura sufrió una lenta transformación para encaminarse a lo que es hoy en día, con una perspectiva más actual de las artes y la enseñanza, pero manteniendo esas, en ocasiones, pesadas cadenas de la pintura nacionalista, que, en veces en vez de usarse como motivo de identidad y orgullo, suelen mantener prácticas anacrónicas que sesgan el crecimiento de dicha institución.

Posterior a esta ruptura hubo una nueva generación de pintores que fueron altamente influyentes para las artes duranguenses, artistas como Ricardo Fernández, Carlos Cárdenas, Oscar Mendoza, Edgar Mendoza, entre otros, lograron encontrar un nuevo camino hacia la pintura figurativa, dejando de lado muchas de las influencias nacionalistas, dando nuevos horizontes a las artes locales.

²⁰⁸ José Ignacio Gallegos, *Historia de la Universidad Juárez del Estado de Durango*, (Durango, Ex Libris Dios y Vos, 1981), 31-49



Ilustración 41- *Concilio*, Óleo sobre madera, Ricardo Fernández, 1989 ca., parte del Archivo pictórico de la EPEA, fotografía por Edwin Adame.

Conclusiones

Sin duda el campo de la pintura nacionalista o pintura muralista en el norte del país es un campo prácticamente inexplorado, pero al indagar en el tema es posible encontrar una gran cantidad de obras, murales, artistas y piezas que se han perdido en el tiempo. Muchos de estos personajes se formaron en los grandes centros culturales y por diversos motivos llegaron a lugares tan distantes de la capital, como lo es el caso de Durango, para dejar un legado enorme a las artes locales.

El desarrollo del muralismo en Durango fue un proceso lento y de fuerte transformación en las artes, que se vio apoyado por los cambios sociales de la época, dado que la sociedad posrevolucionaria tuvo una transición a una fase de modernidad. La instauración del movimiento muralista en Durango dio pie a la realización de una multitud de murales de alto valor para el patrimonio local, pero también detonó el interés por las artes en la sociedad duranguense, que, desde la llegada del movimiento en 1934, se vieron beneficiados por las clases dadas por los pintores, cosa que desembocó en la creación de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías en 1955.

No se puede decir que los muralistas hayan sido los primeros artistas locales, pero sí los primeros en permitir que la sociedad duranguense se acerque a las artes sin limitaciones tan marcadas de clase, etnia, ideología o religión. Los nombres de Guillermo de Lourdes, Francisco Montoya, Guillermo Bravo son conocidos por la comunidad artística duranguense, pero es importante también rescatar el legado de aquellos que no han formado parte de la “historia de bronce”: Mercedes Burciaga, la primer mujer muralista de Durango que estuvo produciendo en la misma temporalidad que la reconocida, Aurora Reyes, Horacio Rentería, un pintor extravagante cuyas obras son difíciles de encontrar, pero su trabajo está presente en muchos de los murales conocidos por la mayoría, Manuel Salas, con sus imponentes mosaicos que vemos todos los días, pero muchas veces ignoramos sus significados o su origen, la brillante generación de Mar Tovar, Federico Esparza, Salustia Pérez, Donato Martínez, Rutilio Martínez y muchos otros artistas que lograron posicionar una naciente escuela en el norte del país, creando y exponiendo en un sin fin de lugares, construyendo sus propios medios como la revista Andamios y la galería de Bellas Artes.

Poder identificar la “genealogía” de las artes duranguenses del siglo XX es un hecho que puede ayudar a comprender el devenir artístico local, donde el aparente lejano cubismo terminó

influyendo en una cadena a artistas duranguenses que a través del muralismo encontraron una manera de introducirse en las artes visuales. A su vez, comprender el contexto social y político de México y de Durango durante el periodo posrevolucionario es necesario para apreciar el desarrollo y la realización de muchas obras artísticas. Ejemplo de ello es la considerable diferencia entre la pintura mural de Guillermo de Lourdes, la de Francisco Montoya y de Guillermo Bravo, los tres pintan murales en el Palacio de Zambrano, representando pasajes o elementos de la revolución mexicana, pero la formación de cada uno, así como el periodo en el que los realizan, los gobiernos que los encomiendan y sus ideologías políticas llevaba a cada uno a direcciones bastante distintas. Lourdes academicista y con una idea de la historia propia del siglo XIX; Montoya en su primera fase se presenta como un revolucionario Marxista y en su segunda fase como un artista en pro de la cultura, alineado a las intenciones de sus encomenderos; Bravo un artista que hace voga de todas sus habilidades artísticas para representar el mismo pasaje que tanto se ha repetido en la pintura mexicana, pero que su ejecución permite vislumbrar una nueva forma de sintetizar la pintura.

Es posible comprender entonces, que la pintura nacionalista en Durango se compuso de dos grandes momentos: el primero de 1934 a 1939, cuando el muralismo acarrió ideas marxistas y sirvió como herramienta política y didáctica, funcionando en concordancia con el muralismo de la capital: el segundo momento de 1950 a 1979, cuando se replicaron los modelos estéticos de la pintura nacionalista para murales y pintura de caballete, pero que careció de una ideología política clara, sirviendo más como un hilo conductor para la enseñanza artística en la Escuela de Pintura.

Por otra parte, los principales objetivos de esta investigación fueron conocer estos elementos que formaron a las artes duranguenses, conocer el desarrollo del muralismo en Durango, desde su llegada, hasta la formación de la escuela de pintura, y su posterior ruptura estética con las nuevas generaciones de pintores, los cuales aún prevalecen en la actualidad. A su vez, poder darle un nombre, ponerles un rostro a los murales, y narrar de manera sencilla muchos de ellos. Gracias a estas indagaciones hoy es posible llenar un pequeño hueco en la historia del arte duranguense, donde el siglo XX parecía confuso y con poca información, pero que podemos ahora ahondar en muchas vertientes.

Cada artista mencionado en este trabajo, recintos que albergan murales y obras de caballete tiene un sinfín de implicaciones que quedan abiertas a nuevas investigaciones. Quedará pendiente la reconstrucción de la historia de la EPEA. Asimismo, un tema que vale mucho la pena rescatar y ampliar es la vida y obra de la pintora Mercedes Burciaga, de la cual existe muy poca información

publicada. Como toda investigación, las limitaciones son las que perfilan mucho de nuestro alcance, y en este caso, la mayor limitación fue el tiempo, pues me hubiera encantado explorar más detalles sobre tantos artistas, sus obras y desglosar todo aquello que caracteriza a cada autor abordado.

Cabe destacar que mucha de la obra de caballete de los artistas mencionados en este trabajo pertenece a colecciones privadas, a las cuales fue difícil acceder, ya que muchas de las familias ya no habitan en la entidad o simplemente se volvió difícil seguirles el rastro. En cuestiones de acervos consultados, lastimosamente en la Hemeroteca del Estado hay grandes vacíos de información en las décadas de los treinta y cuarenta respecto a las obras artísticas, y en cuanto al Archivo Histórico de la EPEA es un caso más peculiar. Posiblemente por la falta de investigaciones del tema, o por falta de interés, dicho archivo estaba en total desorden, abandono y malas condiciones, lo cual frenó mucho del alcance de esta investigación en cuanto a temas puntuales de la institución. En la actualidad se está trabajando en su rescate, así como en el registro fotográfico del archivo pictórico de la Escuela de Pintura, por lo cual tengo fe en que en conjunto con esta investigación (y sus futuras divulgaciones) permita que más investigadores y artistas se interesen en este tema tan amplio que es la producción artística del siglo XX en la ciudad de Durango.

Considero que con estas herramientas se ha podido llenar un vacío del cual había mucha desinformación en la historia del arte duranguense, pues difícilmente se menciona el origen de la EPEA o la formación de muchos de los artistas que fueron clave para la ciudad, cosa que es relevante, pues identificar sus influencias ayuda a comprender mejor su trabajo, y si uno es artista, permite tomar aquellos elementos de sus obras que nos puedan servir para nuestra propia creación.

Por último, como reflexión personal, creo que fue un gran viaje de aprendizaje sobre aquellos pintores y obras que siempre rodearon mi formación, pero desconocía sus implicaciones, francamente me ha hecho valorar muchos de los murales que veo en la cotidianidad, y ya no solo aplica ese ojo crítico a lo local, pues ahora a donde voy me pregunto, ¿cuál es la historia de esa obra? ¿Qué implicaciones tuvo? ¿El artista estaba de acuerdo con pintar eso, o se vio obligado por razones ajenas a él? Es imposible ser el mismo luego de una travesía tan compleja como lo es un posgrado, y me alegra haber crecido gracias a ello, ya que tengo la intención de siempre compartir el conocimiento adquirido, pues al igual que el agua, si la información no se mueve, se estanca, y solo da una sensación de podredumbre.

E.A.

Archivos Consultados

Archivo General de la Nación - AGN

Archivo Histórico de la Universidad Juárez del Estado de Durango (Antiguo Instituto Juárez) - AHUJED

Archivo Histórico de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías - AHEPEA

Archivos privados, Familia Montoya, Familia Rodríguez, Familia Linden.

Bibliografía

- Aboites, Luis. (2018). *La decadencia de Durango durante el siglo XX. Una mirada a la historia del norte mexicano*. Chihuahua Hoy, 16. <https://doi.org/10.20983/chihuahuahoy.2018.16.6>.
- Bada, Xóchitl y Mendoza, Cristóbal. *Estrategias organizativas y prácticas cívicas binacionales de asociaciones de mexicanos en Chicago: Una perspectiva transnacional desde el lugar*, Migraciones internacionales 7, n.o 1 junio de 2013.
- Bargellini, Clara. *Diego Rivera en Italia*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 6 de agosto de 1995, 85-136, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1995.66.1731>.
- Białostocki, Jan. *Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, historian, human being*, Holanda, Simiolus, 1970.
- Bosques, Alejandro. *El sistema de escuelas primarias de Juan O’Gorman, arquitecto: modernidad y eficiencia*, Universidad Politécnica de Madrid, 2016, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=116573>.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- Brown, Thomas. *La Academia de San Carlos de la Nueva España. I Fundación y organización*, México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1976.
- Ceceñas, Jesús. *La producción gráfica de la familia Gómez en Durango, 1861-1922: alcances técnicos y valores estéticos*, Tesis de maestría, Durango, UJED, 2021.
- Charlot, Jean. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México: Editoria Domés S.A., 1985.
- Coffey, Mary. *Without Any of the Seductions of Art: On Orozco's Misogyny and Public Art in the America*, Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, 99-119, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2003.83.2153>.
- Cottington, David. *Cubismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)*, Madrid: Encuentro, 1999.
- Cuevas, José. *La cortina de nopal*, México en la cultura en Novedades, 1956, México D.F.
- Dadá, Rasula. *El cambio radical del siglo XX*, Barcelona: Anagrama, 2016.
- David, Erica. *Cinemascape: Durango*, Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 2005.
- Dávila, Enrique. *La cuna del movimiento muralista mexicano*, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano (blog), 6 de mayo de 2019, <https://www.centrolombardo.edu.mx/movimiento-muralista-mexicano/>.
- Dean, Remy. *Piet Mondrian's Tree Paintings*, Medium (2019): <https://medium.com/signifier/piet-mondrians-tree-paintings-cef4ccac881>.
- Denvir, Bernard. *El fauvismo y el expresionismo*, Barcelona: Labor, 1984.
- Duverger. *Agua y fuego: arte sacro indígena de México en el siglo XVI*, Santander: Serfin, 2003.
- Eder, Rita (coordinadora), *El Arte En México: Autores, Temas, Problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- _____, *La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta*, México, Red Universitaria de Aprendizaje MX UNAM. <https://www.rua.unam.mx/portal/recursos/ficha/18708/la-ruptura-con-el-muralismo-y-la-pintura-mexicana-en-los-anos-cincuenta>.
- Editores Akal, *Diccionario Akal de estética* Madrid: Akal, 1990.

- Elsner, Jas. *From empirical evidence to the big picture: some reflections on Riegl's concept of Kunstwollen*, Visto en Critical Inquiry, Chicago, University of Chicago, 2006.
- Feria, Ma. y Campillo, Rosa. *Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura*, Estudios políticos, México, n.o 21 diciembre de 2010.
- Ferrari, Enrique. *La justificación de las vanguardias históricas en la propuesta estética de Ortega con la autonomía del arte en las coordenadas marcadas por el fin de los fundamentos modernos*, Universidad de Valladolid, 2009, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=188187>.
- Figuro, Angélica. *Aproximación a la experiencia artístico-creadora, obra de arte y experiencia estética*, Cuadernos Unimetas, N° 26, Venezuela, UNIMET, 2010.
- Fukuyama, Francis. *¿El fin de la Historia?*, Madrid: Alianza editorial, 2015.
- Fuente, David. *La disputa de «La ruptura» con el muralismo (1950-1970): Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*, México: Instituto Mora, 2019.
- Fuentes, Elizabeth. *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929)*, México: UNAM, 2000.
- Fundación Carlos Slim, *Colección Museo Soumaya Vol.I.*, México: Fundación Carlos Slim. 2015.
- Gallegos, Ignacio. *Apuntes para la historia del Instituto Juárez de Durango*, Durango, Editorial Instituto Juárez, 1950.
- Gamboa, Federico. *Reconquista*, México: Ediciones Botas, 1937.
- Gaxiola, Fabiola. *Expresión plástica monumental en Culiacán 1958-2007*, México, UAS, 2010.
- _____. *Modernidad y posmodernidad, las artes visuales y su expresión en Sinaloa 1960-2007*, México, UAS, 2012.
- Gobierno del Estado de Durango, *Francisco Montoya de la Cruz*, Durango: Gobierno del estado-Salas Offset, 1984.
- Gombrich, Ernst. *The Story of Art*, New York: Phaidon, 2001.
- _____. *Arte e Ilusión*, Ciudad de México: Océano, 2008.
- Gómez de la Serna, R. *Diego Rivera, retrato cubista*. México: Proceso, 2011.
- Gómez, R. *Diego Rivera, retrato cubista* México, Proceso, 2011.
- González, Renato. *La Unam y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 6 de agosto de 1995, 21-68, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1995.67.1745>.
- González, José. *El exotismo en las vanguardias artísticas*, Granada: Universidad de Granada, 1987, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/6047>.
- Guerra, Gabriela. *Los vitrales de los templos de la ciudad de Durango período 1880-1960*, Durango, MCyH UJED, 2014.
- Guerrero, Javier. *Guadalupe Victoria, titular de mi escuela*, Durango, H. Congreso del Edo., 2009.
- H. Ayuntamiento del municipio de Durango, *Mercedes*, Durango: Fondo editorial IMAC, 2006.
- Habermas, Jurgen. *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 2000.
- Harrison, Charles. Et al. *Primitivismo, cubismo y abstracción*, Barcelona, Ediciones AKAL, 1998.
- Hauser, Arnold, *Historia Social de la literatura y del arte*, México, Debolsillo, 2018.
- Hernández, Sureya. *La aventura sindicalista de los pintores muralistas mexicanos: el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922-1924)*. México: Letras históricas, 2019.
- Hobsbawm, Eric, Rabasseda-Gascón, J. *Años interesantes: una vida en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2003.
- _____. *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Crítica, 1999.
- ICED, *Guillermo Bravo*, Durango, Amaroma ediciones, 2015.

- Katz, Friedrich. *Pancho Villa*, México, Ediciones Era, 1998.
- Kuspit, Donald. *El fin del arte*, Barcelona, Ediciones AKAL, 2006.
- Lira, Alba. *La alfabetización en México: campañas y cartillas, 1921-1944*, Traslaciones. Revista latinoamericana de Lectura y Escritura 1, n.o 2, 18 de diciembre de 2014.
- Lilia, Alma. *Olor a tierra en los muros*, México: EDUCAL, 2010.
- Lourdes, Guillermo. *Datos autobiográficos*, s.f. rescatado de <https://www.museocjv.com/guillermolourdesdatos.html> , consultado el 25 de julio de 2022.
- Lozano, Luis. *Diego Rivera y el cubismo. Memoria y vanguardia*, México, CONACULTA, 2004.
- Lynton, Norbert. *The Story of Modern Art*, New York: Phaidon, 1989.
- Magaloni, Govan. *Picasso y Rivera, Conversaciones a través del tiempo*, México, INBA, 2017.
- Marinetti, F.T. *Manifiesto futurista*, París, Le Figaro, 1909.
- Márquez, Ignacio. *El Arte De La revolución mexicana*, Artes de México, no 1 1953.
- Martínez, Adolfo. *Entre la inercia y la vanguardia. La pintura en Durango durante el siglo XIX*, México: Centro para la Investigación de las Artes Durango, A.C., 2021.
- _____. *Breve historia de las artes en Durango*, México: UNAM, 2018.
- Martínez, Alejandro. *Hacia una valoración humanista del arte*, Durango, Andamios #16, 1956.
- Martínez, Mauricio. *Guillermo Bravo*, Durango, ICED, 2015.
- Martínez, Jesús. *Críticas a Picasso y al cubismo: los escritos futuristas de Carlo Carrá*, España: Universidad de Málaga, 2004.
- Manrique, Jorge. *Justino Fernández y José Clemente Orozco*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 3 de agosto de 1973, 91-96, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1973.42.975>.
- Merino, Andrea, y Mercado, Marina. *El muralismo mexicano: contexto, evolución y técnica de "los tres grandes"*, Tesis de grado, Universidad de Sevilla, 2020.
- MOMA, *Twenty centuries of Mexican Art = Veinte siglos de arte mexicano*, New York, The Museum of Modern Art in collaboration with the Mexican Government, 1940.
- Montoya, Rugo. *Francisco Montoya de la Cruz, precursor del arte mexicano en provincia*, Tesis de maestría, MCYH UJED, 2015.
- Montoya, Rugo. *Los murales de Francisco Montoya de la Cruz*. Crónicas. El Muralismo, Producto de la Revolución Mexicana, en América, México: UNAM, 2015.
- Museo del Palacio de Bellas Artes, *La SEP y el impulso al muralismo*, accedido 28 de julio de 2022, <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/la-sep-y-el-impulso-al-muralismo/>.
- Navarro, Pavel. *El gobierno de Enrique Calderón en Durango 1936-1940. Historia y política regional en tiempos de cardenismo*, Tesis de licenciatura, México D.F., UNAM, 2005.
- Oles, James. *The Mexican Experience of Marion, and Grace Greenwood*. En *The Eagle and the Virgin*, New York: Duke University Press, 2006.
- Ontiveros, Leticia. *Análisis Iconográfico de Tres Murales de Francisco Montoya de la Cruz*, México, Editorial Académica Española, 2021.
- Pasi Marco. *Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna / Hilma af Klint, Western Esotericism and the Problem of Modern Artistic Creativity*, Buenos Aires, Boletín de Arte, 2014.
- Palacios, Miguel. *Durango, la novedad de la alternancia. Elecciones y partidos políticos en México: 1994*, México: UAM, 1998.
- Piña, Salomé. Et al. *Diego y el cubismo*, México, FTE de México, 2007.

- Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, *Monografía de las Escuelas de Pintura al aire libre*, México: Editorial Cultura México, 1926.
- Romero, Ana. *Relación entre la industria maderera y el empleo en la ciudad de Durango, periodo 1987-1991*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Sartre, Paul. *Colonialismo y Neocolonialismo*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1965.
- Suárez, Alicia. et al, *Historia universal del arte*, Barcelona: Planeta, 1987.
- Vidaurre, Carmen. *Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo*. en Estudios Jaliscienses, n°72, Guadalajara, 2008.
- Xibillé, Jaime. *El muralismo mexicano. Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín Facultad de Ciencias Humanas y Económicas*, México, Revista de Extensión Cultural, 1988.
- Zetina, Sandra. *Pintura mural y vanguardia: "La creación" de Diego Rivera* Tesis doctoral, México, UNAM, 2019.
- Zúñiga, Manuel. *Partido Nacional Revolucionario (PNR): Método y práctica en la selección de candidatos a puestos de elección popular (1929-1938)*, Estudios políticos, México, n.o 24 diciembre de 2011.

Fuentes consultadas

Revista Andamios, del número 1 al 26, formato digital recuperado del AHEPEA

Memorándum creación de nuevas carreras Instituto Juárez, 1957, AHIIJ, Caja 99, f.1.

Informe de actividades IJ, 1952, AHIIJ, Caja 99, f.1-5

Informe de actividades IJ, 1956, AHIIJ, Caja 99, f.1-4

Informe de actividades IJ, 1953, AHIIJ, Caja 99, f.1-4

Invitación segunda exposición de pintura, 1953, AHIIJ, Caja 99, f.1.

Informe de actividades IJ, 1955, AHIIJ, Caja 99, f.1-5

Informe de actividades IJ, 1954, AHIIJ, Caja 99, f.1-3

Plano del anteproyecto de la EPEA, 1958, AHIIJ, Caja 364, f.1

Oficio de exposición de motivos, 1958, AHIIJ, Caja 364, f.1-3

Panfleto exposición anual EPEA, 1959, AHIIJ, Caja 364, f.1

Lista de asistencia de clase de pintura y modelado, 1955-1956, AHEPEA, Caja 1968, sf.

Correspondencia Montoya - Alejandro Moreno sobre falta de subsidio EPEA, 1965, AHEPEA, Caja 1968, f.1-3

Cotización y factura de maquinaria para telares, 1965, AHEPEA, Caja 1968, f.1-2

Carta Montoya - Moreno sobre cursos de telares, 1967, AHEPEA, Caja 1968, f.1

Carta Moreno - Montoya felicitando sobre catálogo de obra, 1970, AHEPEA, Caja 1968, f.1

Fotografías de alumnos curso 1970, 1970, AHEPEA, Caja 1968, sf.

Fotografía Jesús Silva clase de telar, 1962, AHEPEA, Caja 1968, sf.

Fotografías taller cerámica, 1962, AHEPEA, Caja 1968, sf.

Sobre membretado Tlacuilos, información de contacto, 1967, AHEPEA, Caja 1968, f.1.

Invitación a alumnos EPEA a concurso feria San Marcos, Aguascalientes. 1967, AHEPEA, Caja 1968, f.1.

Invitación al director INBA a la inauguración de la biblioteca de la EPEA, 1965, AHEPEA, Caja 1968, f.1.

Lista de catedráticos y materias EPEA, 1964, AHEPEA, Caja 1968, f.1.

Oficio de titulación y requisitos, 1974, AHIIJ, Caja 364, f.1.

Datos para proyección de salones EPEA, 1974, AHIIJ, Caja 364, f.1-2

Oficio petición transporte para escultura Francisco Zarco, 1972, AHIIJ, Caja 364, f.1.

Carta Gina Arnold solicitando informes para inscripciones de la EPEA, 1972, AHIIJ, Caja 364, f.1

Solicitud Universidad de Sinaloa a la UJED sobre estrategias de difusión cultural, 1973, AHIIJ, Caja 364, f.1.

Invitación del H. Congreso a Montoya sobre sesión pública solemne de gente contribuyente al poder legislativo, 1973, AHIJ, Caja 364, f.1

Invitación a la exposición William Mc Enroe en los Tlacuilos, 1973, AHIJ, Caja 364, f.1.

Donación de tramos de riel para envíos de esculturas de la EPEA, 1973, AHIJ, Caja 364, f.1.

Invitación a la exposición de fotografía de la escultura funeraria de Benigno Montoya, con asistencia del Gobernador, 1973, AHIJ, Caja 364, f.1-2

Invitación a la exposición anual EPEA, 1973, AHIJ, Caja 364, f.1.

Invitación a la exposición anual EPEA, 1969, AHIJ, Caja 364, f.1.

Invitación a la exposición de pintura IJ, 1954, AHIJ, Caja 182, f.1.

Petición al gobernador de donación de los terrenos del campo de tiro, 1954, AHIJ, Caja 182, f.1-3

Plan de cursos de verano e invierno con artistas norteamericanos como invitados, 1954, AHIJ, Caja 182, f.1.

Donación de fibracel por parte de maderera Los Pinos, mandado por Electricidad y Muebles S.A., 1954, AHIJ, Caja 182, f.1.

Memorándum próxima formación de la EIA y paga de Montoya, 1953, AHIJ, Caja 182, f.1.

Oficio petición de un soldado a la décima zona militar para que funcione como modelo en clases de dibujo y pintura, 1954, AHIJ, Caja 182, f.1.

Carta al director de obras públicas de Chihuahua ofreciendo servicios de escultura monumental, 1965, AHEPEA, Caja 1968, f.1.

Documentos sobre compra de equipo y material para la EPEA, provenientes de Guadalajara, 1965-1968, AHEPEA, Caja 1968.

Censo de población estudiantil de la EPEA, 1964, AHEPEA, Caja 1968, f.1.

Plantilla de maestros EPEA, 1964, AHEPEA, Caja 1968, f.1-4

Pagos por la realización del mosaico mural del Auditorio del Pueblo, 1958, AHEPEA, Caja 1968, f.1-7

Desglose de gastos mosaico mural, 1958, AHEPEA, Caja 1968, f.1

Donaciones para la revista Andamios, 1959, AHEPEA, Caja 1968, f.1

Hemerografía

Murales de Don Francisco Montoya en la casa del Campesino, 6 de enero de 1938, El Diario de Durango

Nombramiento escuela rural, 24 de abril de 1932, el Diario de Durango

Intensificación en la actividad de las escuelas rurales, 24 de abril de 1932, el Diario de Durango

Llegada y apoyo al Gral. Carlos Real, 17 de mayo de 1932, El Diario de Durango

Socialización del arte, 20 de mayo de 1932, el Diario de Durango

Apoyo campesino a Carlos Real, 21 de mayo de 1932, el Diario de Durango

Ruta del Gral. Carlos Real hacia Tepehuanes, 22 de mayo de 1932, el Diario de Durango

Labores del ayuntamiento y fundación de la escuela primaria de Morcillo, 4 de enero de 1934, el Diario de Durango

Escuela Justo Sierra, carga curricular, 5 de enero de 1934, el Diario de Durango

Nota sobre las pinturas de Guillermo de Lourdes, 16 de enero de 1934, el Diario de Durango

Nota sobre la construcción de la escuela Guadalupe Victoria, 17 de enero de 1934, el Diario de Durango

Entrevista Guillermo de Lourdes, 25 de enero de 1934, el Diario de Durango

Trabajos misión cultural Canatlán, 31 de enero de 1934, el Diario de Durango

Teatro al aire libre en las escuelas rurales, 3 de febrero de 1934, el Diario de Durango

Fundación de la Escuela superior de Santiago Papasquiari, 9 de febrero de 1934, el Diario de Durango

Nota sobre el Instituto Juárez y Lourdes, 12 de febrero de 1934, el Diario de Durango

Quejas sobre el salón de modelado por parte de Lourdes, 17 de febrero de 1934, el Diario de Durango

La bohemia del Instituto Juárez, 26 de febrero de 1934, el Diario de Durango

Murales de Lourdes en restaurante Eleazar, 5 de marzo de 1934, el Diario de Durango

Escuela 20 de noviembre y sus murales, 16 de marzo de 1934, el Diario de Durango

Inauguración de la escuela Guadalupe Victoria, 17 de marzo de 1934, el Diario de Durango

Conferencia historia del arte, 19 de marzo de 1934, el Diario de Durango

Teatros al aire libre decorados por Horacio Rentería en Los Berros, 5 de abril de 1934, el Diario de Durango

Decreto sobre incremento de escuelas rurales, 2 de marzo de 1933, El diario oficial

Informe general Carlos Real, énfasis en la educación, 2 de marzo de 1933, El diario oficial

Clases de modelado impartidas por Lourdes, 12 de junio de 1934, el Diario de Durango

Educación Socialista en Durango, 19 de junio de 1934, el Diario de Durango

Exposición Escuela Normal del Estado de Durango, 20 de junio de 1934, el Diario de Durango

Apoyo al Gral. Lázaro Cardenas, 30 de junio de 1934, el Diario de Durango

Discurso de Lourdes de corte nacionalista, 12 de julio de 1934, el Diario de Durango

Pintura de Lourdes en primera plana, 17 de agosto de 1934, el Diario de Durango

Opinión pública sobre la educación socialista en Durango, 1 de septiembre de 1934, el Diario de Durango

Mural de Lourdes en la Escuela Guadalupe Victoria, 8 de septiembre de 1934, el Diario de Durango

Fracaso en la inauguración de Bellas Artes (Ciudad de México), 2 de octubre de 1934, el Diario de Durango

Obras de Lourdes en primera plana, 1 de noviembre de 1934, el Diario de Durango

Fuentes digitales

Aboites Aguilar, L. (2018). La decadencia de Durango durante el siglo XX. Una mirada a la historia del norte mexicano. Chihuahua Hoy, 16. <https://doi.org/10.20983/chihuahuahoy.2018.16.6>

Alejandro Bosques Navarro, «El sistema de escuelas primarias de Juan O’Gorman, arquitecto: modernidad y eficiencia» (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad Politécnica de Madrid, 2016), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=116573>.

Cien Años del muralismo <https://www.gaceta.unam.mx/el-arbol-de-la-vida/> 10 de junio de 2023

Clara Bargellini, «Diego Rivera en Italia», Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 6 de agosto de 1995, 85-136, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1995.66.1731>.

Enrique Dávila, «La cuna del movimiento muralista mexicano», Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano (blog), 6 de mayo de 2019, <https://www.centrolombardo.edu.mx/movimiento-muralista-mexicano/>.

Mary K. Coffey, «Without Any of the Seductions of Art: On Orozco's Misogyny and Public Art in the America», Anales Del Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, 99-119, <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2003.83.2153>.

Enrique Ferrari Nieto, «La justificación de las vanguardias históricas en la propuesta estética de Ortega con la autonomía del arte en las coordenadas marcadas por el fin de los fundamentos modernos» (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad de Valladolid, 2009), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=188187>.

Guernica, Óleo sobre tela, Picasso, 1937, ubicado en el Museo Reina Sofía, Madrid, España. Fotografía recuperada de la página web <http://www.museoreinasofia.es>, consultado el 4 de enero de 2024.

Guillermo de Lourdes, Datos autobiográficos, s.f. rescatado de <https://www.museocjv.com/guillermolourdesdatos.html>, consultado el 25 de julio de 2022.

Jorge Alberto Manrique, «Justino Fernández y José Clemente Orozco», Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 3 de agosto de 1973, 91-96, <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1973.42.975>.

José Antonio González Alcantud, El exotismo en las vanguardias artísticas (Granada: Universidad de Granada, 1987), <https://digibug.ugr.es/handle/10481/6047>.

Juárez Cruz, Marco Polo. 2018. «Anhelos De Identidad Nacional. El pabellón De México En La Feria Mundial De Osaka 1970». Bitácora Arquitectura, n.º 38 (marzo):12-19. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2018.38.67053>.

La creación de Diego Rivera https://www.sanildefonso.org.mx/mural_anfiteatro.php 11 de junio de 2023

Lajous Vargas, Alejandra. 1979. «El Partido Nacional Revolucionario Y La campaña Vasconcelista». Estudios De Historia Moderna Y Contemporánea De México 7 (7). <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.1979.07.69042>.

Museo del Palacio de Bellas Artes | LA SEP Y EL IMPULSO AL MURALISMO.», accedido 28 de julio de 2022, <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/la-sep-y-el-impulso-al-muralismo/>.

Nacimiento de nuestra nacionalidad <https://museopalaciodebellasartes.inba.gob.mx/nacimiento-de-nuestra-nacionalidad/> , consultado el 12 de enero de 2024.

Paisaje Zapatista, Óleo sobre tela, Diego Rivera, 1915. Rescatado de la colección MUNAL en <http://www.munal.com.mx>, consultado el 5 de enero de 2024.

Rita Eder, La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta, (México, Red Universitaria de Aprendizaje MX UNAM)

<https://www.rua.unam.mx/portal/recursos/ficha/18708/la-ruptura-con-el-muralismo-y-la-pintura-mexicana-en-los-anos-cincuenta> , Consultado en línea el 30 de julio de 2023.

Sonia Sierra, “Picasso y Rivera, entre los grandes del siglo XX”, Periódico El Universal (2017), <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2017/06/9/cubismo-y-muralismo-intercambio-de-picasso-y-rivera>, consultado el 19 de julio de 2022.

[Vahe Martirosyan](#) [Foto: «[Pasadena, Norton Simon Museum, Picasso P. The Bull, 1946](#)” visto en <https://www.pamelaayuso.com/blog/el-toro-de-picasso-diseno-optimizado> 30 jun 2023

Entrevistas

Entrevista realizada a *Gerardo Carrillo*, fecha, por Edwin Adame, Durango, Dgo, Méx.

Transcripción única.

Entrevista realizada a *Elizabeth Linden*, fecha, por Edwin Adame, Durango, Dgo, Méx.

Transcripción única.

Entrevista realizada a *Graciela Montoya*, fecha, por Edwin Adame, Durango, Dgo, Méx.

Transcripción única.

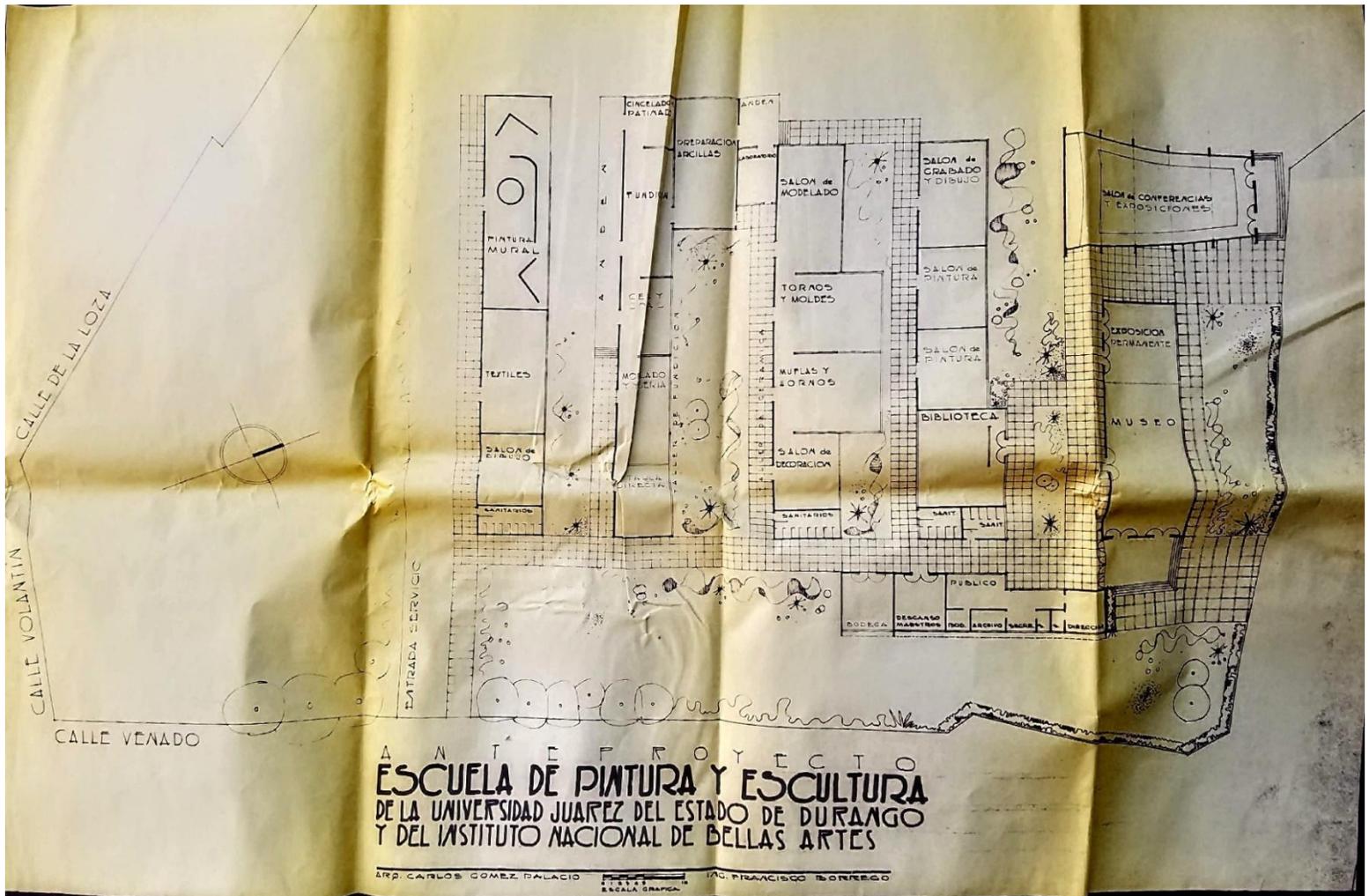
Entrevista realizada a *Ricardo Fernández*, fecha, por Edwin Adame, Durango, Dgo, Méx.

Transcripción única.

Entrevista realizada a *Manuel Salas*, fecha, por Edwin Adame, Durango, Dgo, Méx. Transcripción

única.

Anexos



Anexo 1: Ilustración 42- Plano del proyecto de la EPEA, realizado por el arquitecto Carlos Gómez Palacio, sf., AHJ, consultado el 22 de febrero de 2022

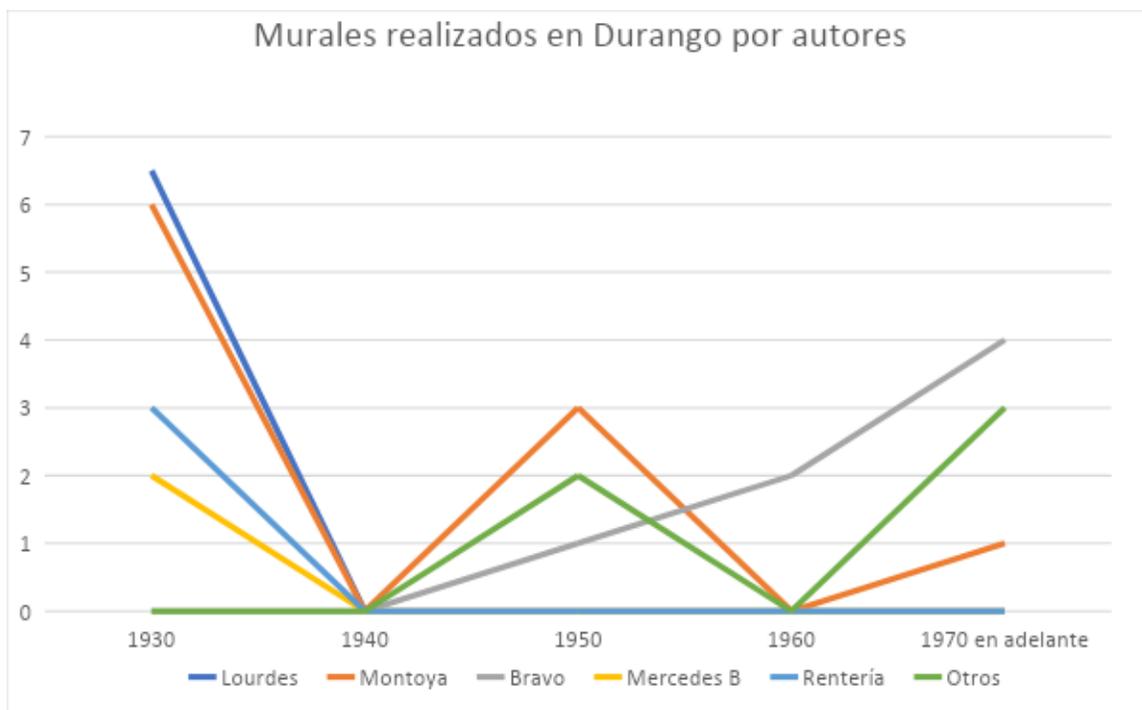


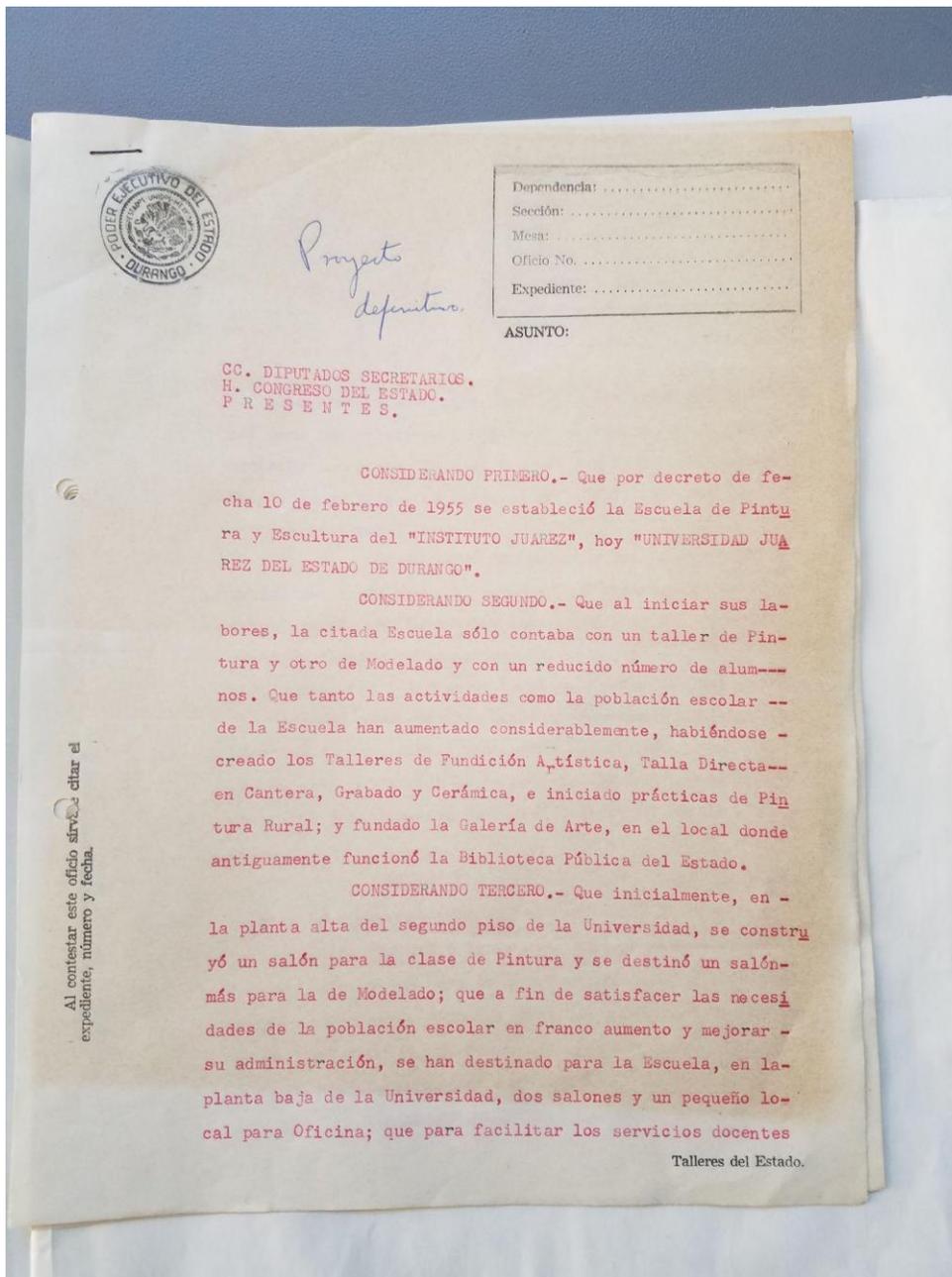
Ilustración 5 Murales realizados en Durango por décadas y autores²⁰⁹

Murales en Durango 1934-1979			
AÑO	AUTOR	LOCALIZACIÓN	TEMA
1934	LOURDES	ESGP	VIARIOS (ART NOVEOAU)
1934	LOURDES	PLANTA BAJA PALACIO DE GOBIERNO	REVOLUCIÓN
1934-1937	LOURDES	CASA PARTICULAR CONTRA ESQUINA A LA ESGP	DECORACION CON MOTIVOS BIBLICOS
1934	MONTOYA	ESCUELA 20 NOV	-
1934	MONTOYA	ESCUELA G. CARLOS REAL	-
1934	LOURDES	RESTAURANTE ALCÁZAR	-
1935	LOURDES	ESCALERAS PALACIO DE GOBIERNO	LA REFORMA
1935	MERCEDES Y RENTERÍA	CENTRO ESCOLAR REVOLUCIÓN	EDUCACIÓN INDÍGENA
1937	MONTOYA	CASA DEL CAMPESINO	REFORMA AGRARIA

²⁰⁹ Gráfico de producción propia, con los datos obtenidos hasta la fecha, 22 de noviembre de 2022 (pendiente de citar correctamente)

1937	MONTOYA	CÁMARA DE DIPUTADOS	LIBERACIÓN DE LOS OBREROS
1937	MERCEDES	CASA PARTICULAR	DECORADOS ART DECÓ
1937	MONTOYA, RENERÍA Y LOURDES	ESCUELA 18 MARZO (GÓMEZ PALACIO)	REFORMA PETROLERA
1939	MONTOYA	EX ESCUELA NORMAL	COMUNISMO PRIMITIVO, FEUDALISMO Y CAPITALISMO
1950	MONTOYA	PLANTA ALTA PALACIO DE GOBIERNO	ALFABETIZACIÓ N
1951	MONTOYA	PALACIO MUNICIPAL	FUNDACIÓN DE DURANGO
1952	MONTOYA	SANBORNS-POSADA DURÁN	LA ADELITA
1952	MONTOYA	DELEGACIÓN DEL IMSS	ALEGORÍA AL AUTO DEL FUTURO
1952	OCTAVIO RÍOS	TEATRO RICARDO CASTRO	ORIGEN DEL CERRO DE LOS REMEDIOS
1958	BRAVO, SALAS	AUDITORIO DEL PUEBLO	MOSAICO MURAL
1961	BRAVO	CASA DE LA JUVENTUD	DESARROLLO INDUSTRIAL
1965	BRAVO	HOTEL CASABLANCA	OFERTORIO
1972	BRAVO	FADER	LA JUSTICIA
1960-1979	BRAVO	HOTEL GOBERNADOR	PAISAJE DE DURANGO
1979	BRAVO	PALACIO DE GOBIERNO	ALEGORÍA DEL DESARROLLO DE MÉXICO
-	MONTOYA	IGLESIA PROTESTANTE CALLE AQUILES	MARINA, FONDO DEL ALTAR, (ACTUALMENTE HA SIDO BORRADO)
-	SALAS	SNTSS	MOSAICO SOBRE EL SINDICATO
-	SALAS	UNIÓN GANADERA	MOTIVOS ABSTRACTOS

Anexo 2: Tabla 1, murales realizados en Durango de 1934 a 1979, realización propia



Anexo 3: Ilustración 43- Primera foja del acta constitutiva de la Escuela de Pintura, Escultura y Artesanías, 1955, Archivo Histórico del Instituto Juárez, caja 364, f.1, Consultado el 22 de febrero de 2022, fotografía por Edwin Adame

CATALOGO DE OBRAS

PINTURA

NUM.	AUTOR	OBRAS
1.-	José Gandelario Vázquez	"MUJER JOVEN"
2.-	" "	"ESTUDIO DE VIEJA"
3.-	" "	"ESTUDIO DE JOVEN"
4.-	" "	"HOMBRE VIEJO"
5.-	" "	"HOMBRE JOVEN"
6.-	" "	"EL HOMBRE Y LA GRUTA"
7.-	" "	"TIGRILLO"
8.-	" "	"HOMBRE, TIERRA Y FUEGO"
9.-	" "	"EL GEÓLOGO"
10.-	" "	"EL CAUTIVO"
11.-	" "	"MAURO"
12.-	Jesús Martínez	"ESTUDIO CONCENTRICO"
13.-	" "	"HOMBRE DE PAZ"
14.-	" "	"ESCALA AL EXTERIOR"
15.-	" "	"ESCLAVO"
16.-	" "	"HOMBRE RECEPTOR"
17.-	" "	"ESTUDIO"
18.-	" "	"ESTUDIO DESNUDO"
19.-	" "	"EL HOMBRE Y LA URBES"
20.-	Elizabeth Linden Brecho	"CABEZA DE ESTUDIO"
21.-	" "	"MODELO POSAÑO"
22.-	" "	"CABEZA DE ESTUDIO"
23.-	" "	"EL HOMBRE ROJO"
24.-	" "	"EL TENDERO"
25.-	" "	"DONA RAMONA"
26.-	" "	"DESPUES DEL HOMBRE"
27.-	" "	"LA ABUELA Y SU NIETO"
28.-	" "	"EL PESO DE LA CONVIVENCIA (1)"
29.-	" "	"LA CALLE"
30.-	" "	"LOS BOGAMAS"
31.-	" "	"DON BRUNITO"
32.-	Yolanda Hernández Salas	"AFRICANO"
33.-	" "	"LUCES"
34.-	" "	"ESTUDIO"
35.-	" "	"SALTEÑA"
36.-	" "	"MODELO JOVEN"
37.-	" "	"DESNUDO DE ADOLESCENTE"
38.-	" "	"ALLAZGO"
39.-	" "	"ALICIA"
40.-	" "	"CABEZA DE ESTUDIO"
41.-	" "	"DESPEDIDA"
42.-	" "	"MEDITACION"
43.-	" "	"INVIERNO"
44.-	Gullermo Salazar	"MICHACHA"
45.-	" "	"CABEZA DE NIÑO"
46.-	" "	"BEATRIZ"
47.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
48.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
49.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
50.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
51.-	" "	"DONA INES"
52.-	" "	"DESNUDO"
53.-	" "	"JOVEN GRIS"
54.-	" "	" "

ESCULTURA

NUM.	AUTOR	OBRAS
55.-	Jesús Salvador Herrera B.	"EL VELOPITO"
56.-	" "	"LA MICHACHA Y LA NUBE"
57.-	" "	"SUPERESTUDIO"
58.-	" "	"CAMUFLAJE"
59.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
60.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
61.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
62.-	" "	"OPACADO"
63.-	" "	"EL REPROBADO"
64.-	" "	"ALICIA"
65.-	" "	"CABEZA DE VIEJO"
66.-	José Luis Rodríguez	"IMOSNERA"
67.-	Jesús Gómez	"MICHACHA MEXICANA"
68.-	Dora Leticia Curtiel	"NIÑO DORADO"
69.-	Arcadio Esteyrán H.	"SANTOS"
70.-	" "	"RETRATO DE JOVEN"
71.-	Ignacio Jiménez	"DESNUDO EN LA GRUTA"
72.-	" "	"DESNUDO"
73.-	" "	"CABEZA"
74.-	" "	"CABEZA"
75.-	Marta Valdez	"CABEZA"
76.-	" "	"CABEZA"
77.-	Francisco Espinoza	"TANGUIS"
78.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
79.-	Julian Rocha Bayona	"ESTUDIO: DESNUDO"
80.-	" "	"ESTUDIO: DESNUDO"
81.-	" "	"MICHACHA"
82.-	Juan Diego López	"ESTUDIO: DESNUDO"
83.-	Juan Manuel de la Rosa	"ESTUDIO EN AZUL"
84.-	Sra. Magdalena Durán	"ESTUDIO EN ROJO"
85.-	" "	"TORSO"
86.-	" "	"TORSO"

GRABADO

NUM	NOMBRE	TITULO	TECNICA
1.-	Gullermo Salazar G.	"ESTUDIO"	Aqua Tinta
2.-	Alicia Mantfracio	"RETCOS"	Aqua Fuerte
3.-	Juan Manuel de la Rosa	"MICHACHA MUERTA"	Litografía
4.-	" "	"PECES"	Aqua Fuerte
5.-	" "	"CUBULA"	Aqua Tinta
6.-	" "	"VIAJE"	Aqua Tinta
7.-	" "	"CALAVERA"	Madera
8.-	Elizabeth Linden B.	"LIDER"	Madera
9.-	" "	"JUEGO INFANTIL"	Madera
10.-	" "	"ESTUDIO"	Aqua Fuerte
11.-	" "	"RECORDANDO"	Aqua Fuerte
12.-	" "	"MUDER Y POPA"	Aqua Fuerte
13.-	" "	"MUDER Y POPA"	Aqua Tinta
14.-	" "	"ROSTRO"	Litografía
15.-	" "	"ROSTRO"	FibraCel
16.-	" "	"ROSTRO"	Aqua Tinta
17.-	" "	"ROSTRO"	Aqua Fuerte
18.-	" "	"ROSTRO"	Litografía
19.-	" "	"ROSTRO"	Litografía
20.-	" "	"ROSTRO"	Litografía
21.-	Arcadio Esteyrán H.	"RETRATO DE JOVEN"	Litografía
22.-	" "	"LABERINTO"	Aqua Fuerte
23.-	Joe Goodman	"INTERIOR"	Aqua Fuerte
24.-	Yolanda Hernández	"ESTUDIO"	Aqua Fuerte
25.-	" "	"EN EL AGUA"	Aqua Fuerte
26.-	" "	"NIÑO"	Litografía
27.-	" "	"FLORENO"	Litografía
28.-	" "	"CABEZA"	Litografía
29.-	" "	"ESTUDIO"	Litografía
30.-	J. Trinidad Níguez	"NIÑA"	Litografía
31.-	Pablo Ibarra B.	"ROSTROS"	Litografía
32.-	" "	"ESTUDIO"	Litografía
33.-	Jesús Gómez M.	"ESTUDIO"	Litografía
34.-	" "	"NATURALLEZA MUERTA"	Litografía
35.-	" "	"ESTUDIO"	Litografía
36.-	Leoncio Arango	"FUENTE"	Litografía
37.-	Jesús Soto M.	"CABEZA"	Litografía
38.-	" "	"NATURALLEZA MUERTA"	Litografía
39.-	Sergio Mar T.	"ESTUDIO"	Madera
40.-	" "	"LAVANDERA"	Litografía
41.-	Salvador Avila	"ESTUDIO"	Aqua Fuerte
42.-	Jesús Martínez	"EL ATOMO"	Litografía
43.-	" "	"CEREBROS"	Madera
44.-	" "	"GRAN PASO"	Aqua Fuerte
45.-	" "	"PAISAJE"	Madera
46.-	" "	"ESTUDIO"	Litografía
47.-	Manuel Nava R.	"CRISTO COPRILCO"	Litografía
48.-	" "	"BARRABAS"	Litografía
49.-	" "	"VELORIO"	Litografía
50.-	" "	"CARA DE JOVEN"	Aqua Fuerte
51.-	" "	"GIGANTE"	Aqua Fuerte
52.-	" "	"GRUPO"	Aqua Fuerte
53.-	" "	"AVANCE DIFICIL"	Aqua Tinta
54.-	" "	"ESTUDIO"	Aqua Fuerte
55.-	Dora Leticia Curtiel	"NATURALLEZA MUERTA"	Litografía
56.-	Oscar Espinosa	" "	Litografía
57.-	" "	" "	Litografía

Anexo 4: Ilustración 44- Catálogo de obras de la exposición Anual de la EPEA, 1969, Archivo Histórico del Instituto Juárez, caja 364, f.2, consultado el 24 de febrero de 2022, fotografía por Edwin Adame

Índice de ilustraciones

Número de ilustración	Título	Página
1	<i>El toro</i> , Mixta, Picasso 1946, París, Francia	24
2	<i>Guernica</i> , Óleo sobre tela, Picasso, 1937, ubicado en el Museo Reina Sofía, Madrid, España	26
3	<i>Paisaje Zapatista</i> , Óleo sobre tela, Diego Rivera, 1915. Rescatado de la colección MUNAL, México	28
4	<i>Boceto para El árbol de la vida</i> . Foto: Fondo Roberto Montenegro, Cenidiap / INBAL	32
5	<i>El árbol de la vida</i> , Temple, Roberto Montenegro, 1921. Ubicado en el Templo y Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo	33
6	<i>La creación</i> , Encáustica, Diego Rivera, 1922. Ubicado en el anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria	35
7	<i>Cortés y La Malinche</i> , Fresco, José Clemente Orozco, 1926. Escuela Nacional Preparatoria	36
8	Paisaje con el Iztaccíhuatl, Mixta sobre madera, Dr. Atl, 1932, Colección Fondo editorial de la plástica mexicana	39
9	<i>Atentado a maestras rurales</i> , Óleo sobre muro, Aurora Reyes, 1936. Centro Escolar Revolución, Ciudad de México, Méx.	43
10	<i>Nacimiento de nuestra nacionalidad</i> , Vinelita sobre tela, Rufino Tamayo, 1952. Museo de Bellas Artes, Ciudad de México	45
11	<i>La labor</i> , Óleo sobre tela, Saturnino Herrán, 1908. Rescatado del portal digital del Museo de Aguascalientes	50
12	<i>Mural realizado en la Escuela Guadalupe Victoria, parte exterior</i> , Fresco, Guillermo de Lourdes, 1934, Durango, Méx.	54
13	<i>Río de los cisnes</i> , Fresco, Guillermo de Lourdes, 1934, ubicado en la planta superior de la Escuela Guadalupe Victoria	55
14	<i>Justicia y libertad</i> , Fresco, Guillermo de Lourdes, 1934, Ubicados en la fachada de la Escuela Guadalupe Victoria	56
15	<i>El Símbolo de la Historia</i> , fresco, Guillermo de Lourdes, 1934, Escuela Guadalupe Victoria	57
16	<i>Murales sobre el proyecto revolucionario</i> , Fresco, Guillermo de Lourdes, 1935, Palacio de Zambrano, Durango, Méx.	58
17	<i>Mural alegórico a Pancho Villa</i> , fresco sobre muro, realizado por Guillermo de Lourdes en 1934 en el hoy Museo Francisco Villa, Durango, Méx.	59
18	<i>Detalles de la Escuela Comercial</i> , Temple, Mercedes Burciaga 1937, Escuela Comercial de Durango, Dgo, Méx.	61
19	<i>Fundación de Durango</i> , Temple, Mercedes Burciaga, 1935, Centro Escolar Revolución, Durango	62
20	<i>México del futuro</i> , Temple, Mercedes Burciaga 1936, Centro Escolar Revolución	62
21	<i>Murales de la casa del campesino</i> , Fresco, Francisco Montoya, 1937. actualmente reubicados en el Museo de la ciudad	65
22	<i>Murales de la casa del campesino</i> , Fresco, Francisco Montoya, 1937	66
23	<i>La liberación de los trabajadores</i> , fresco, Francisco Montoya, 1937. Sala de Gobernadores, Durango, Méx.	67

24	<i>Murales de la escuela 18 de marzo</i> , Fresco, Guillermo de Lourdes, 1939, Gómez Palacio, Durango, Méx.	68
25	<i>Murales de la escuela 18 de marzo</i> , Fresco, Francisco Montoya de la Cruz, 1939, Gómez Palacio, Durango, Méx.	69
26	<i>Murales de la escuela 18 de marzo</i> , Fresco, Horacio Rentería (Atribuido), 1939, Gómez Palacio, Durango, Méx.	69
27	<i>Comunismo primitivo, sistema feudal, capitalismo y fascismo</i> , fresco, Francisco Montoya, 1939, Antigua Escuela Normal del Estado de Durango, Dgo, Méx.	71
28	<i>Detalle de Comunismo primitivo, sistema feudal, capitalismo y fascismo</i> , fresco, Francisco Montoya, 1939, Antigua Escuela Normal del Estado de Durango, Dgo, Méx.	72
29	De izquierda a derecha: Francisco Montoya de la Cruz, artista por identificar y Manuel Rodríguez Prado, Palacio de Gobierno, 1950 ca.	75
30	<i>Apología al proyecto posrevolucionario</i> , fresco sobre muro, Francisco Montoya de la Cruz, 1950, Palacio de Zambrano, Durango, Méx.	76
31	Fragmento del mural <i>La fundación de Durango, Lucha de Independencia y la toma de la ciudad por los maderistas</i> , fresco sobre muro, Francisco Montoya 1951, Palacio Municipal, Durango México.	77
32	<i>La Adelita</i> , Piroxilina, Francisco Montoya, 1952. Ubicado en el edificio de la Posada Durán, Dgo, Méx.	78
33	Nota sobre alumnos exponiendo en la Bienal Panamericana de Ciudad de México, siendo ellos Manuel Rodríguez P, Luis Rodríguez, Federico Esparza y Agustín Arellano. Andamios N° 21, noviembre de 1958, Durango, Méx.	82
34	Sección de patrocinadores y dirección de la revista Andamios, Andamios N° 6, publicado en noviembre de 1954, Durango, Méx.	84
35	Panfleto de la exposición anual de la Escuela de Pintura Escultura y Artesanías, 1959, Archivo Histórico del Instituto Juárez	86
36	<i>Mosaico del Auditorio del Pueblo</i> , Durango, Méx. Guillermo Bravo y Manuel Salas, 1958	87
37	<i>Mosaico alusivo a Pancho Villa</i> , San Juan del Río, Durango. Manuel Salas 1959 ca.	88
38	<i>Alegoría al desarrollo de México</i> , Piroxilina, Guillermo Bravo 1979. Palacio de Zambrano, Durango, México	90
39	<i>Detalles de Alegoría al desarrollo de México</i> , Palacio de Zambrano, Durango, Méx. Guillermo Bravo 1979	91
40	Fotografías del momento de la instalación de la escultura ecuestre de Pancho Villa en enero de 1976, recuperado de Andamios N°1 segunda época, agosto de 1976, Durango, Méx.	93
41	<i>Concilio</i> , Óleo sobre madera, Ricardo Fernández, 1989 ca., parte del Archivo pictórico de la EPEA	95
42	<i>Plano del proyecto de la EPEA</i> , realizado por el arquitecto Carlos Gómez Palacio, sf.	114
43	Primera foja del acta constitutiva de la Escuela de Pintura, Escultura y Artesanías, 1955	117
44	Catálogo de obras de la exposición Anual de la EPEA, 1969	118