

Históricas Digital

Jorge Gurría Lacroix

Hernán Cortés y Diego Rivera

México

Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Históricas

1971

90 p.

Ilustraciones

(Serie de Historia Moderna y Contemporánea, 10)

[Sin ISBN]

Formato: PDF

Publicado en línea: 5 de septiembre de 2016

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cortes/rivera.html>



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

DR © 2016, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



IV. HERNAN CORTES EN LA PINTURA DE DIEGO RIVERA

A. *Vida del pintor*

NO DEBE PARECER EXTRAÑO QUE PARA REALIZAR el estudio de las imágenes de Hernán Cortés, en la pintura mural de Diego Rivera, nos detengamos en conocer aunque sea someramente la vida y tiempos en que éste se movió. Cosas éstas de gran importancia, cuando se pretende hacer un análisis de carácter histórico, de la obra del pintor, en el aspecto indicado.

A nadie escapa, que para conocer el porqué un historiador escribe en tal o cual forma se hace indispensable entrar dentro de su vida: conocer su posición económica y social, el ambiente cultural en que se crió, los movimientos políticos y sociales de su tiempo y en el caso especial las corrientes pictográficas en boga. Todo ello constituye la vida de un hombre, y como a Diego Rivera lo vamos a estudiar desde el punto de vista de su interpretación de la historia, plasmada en sus murales, le daremos igual tratamiento que a un historiador, pues lo que ha realizado Diego en varios de sus murales es una *Historia gráfica*.

Hecha esta pertinente aclaración, procederemos a nuestro objeto.

Se inicia la existencia de Diego Rivera el 8 de diciembre de 1886, en la ciudad de Guanajuato, durante los primeros balbuceos del porfiriismo, que parecía ya afianzado en el poder, gracias a que había reprimido drásticamente y cruelmente los movimientos en su contra.

La familia de Diego vivía dentro de la ideología liberal, que en el siglo pasado se caracterizó por su anticlericalismo, mas no siempre por anticatolicismo, ya que muchos connotados liberales eran católicos, aunque no todos practicantes.

Era su padre químico, maestro rural y editor de un periódico.⁹⁴

Como a la muerte de su hermano gemelo su salud decreciera, se le confió su cuidado a una nodriza que lo llevó con ella a las montañas cercanas a la ciudad.⁹⁵

Gamboa, basado en una narración de Diego, nos dice que hizo éste su primer viaje cuando tenía menos de dos años:

El niño miró hacia Guanajuato como si viera un juguete caído en el valle. . . El valle, presa de las brumas del alba, convertíase en un abismo rosa. Fascinado, el niño contempló por vez primera el prodigioso espectáculo. Ante sus ojos, todo se animaba y se transformaba con ardor. De repente, el cielo adquirió una blancura deslumbrante, un brillo de esmeralda se deslizó sobre el follaje de los árboles, depositóse en la yerba, subiendo después al asalto de las montañas, en donde la roca de las cimas lo detuvo bruscamente. . . El arroyo corría junto al sendero. Brillaba con mil chispeos y golpeaba su lecho pedregoso. . . Cerca de ellos los Cirius Candelabrus elevaban hacia el cielo sus brazos flacos. . . El sendero ascendía siempre en el espacio, que ardía con calor repentino. . . El viaje parecía infinito. El precoz muchacho tomaba posesión del Universo. Su espíritu se abría al conocimiento de las formas. Durante dos años, su curiosidad permaneció despierta por la diversidad del espectáculo de la naturaleza, curiosidad a la cual se agregaba un encanto que era la primera sugestión de belleza sobre el artista en que debía convertirse.⁹⁶

A esta su nodriza Antonia, el pintor la había de plasmar muchas veces en su obra: con su enagua roja, su rebozo azul y su rostro de clásica belleza indígena.⁹⁷

La extrema precocidad del niño se demuestra, con su primer dibujo conocido, fechado en 1889 y que representa un ferrocarril.⁹⁸

Porfirio Díaz continúa en el poder, cuando la familia Rivera se establece en la ciudad de México, en 1892.

⁹⁴Fernando Gamboa. "Los tiempos de Diego Rivera." En *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. México. INBA. SEP. 1951. P. 21.

⁹⁵Germaine Wenziner. "El pensamiento en Diego Rivera." En *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. México. INBA. SEP. 1951. P. 52.

⁹⁶Ob. cit. P. 52 y 53.

⁹⁷Ob. cit. P. 53.

⁹⁸*Diego Rivera. 50 años*. Ilustración después de la p. 76.



A la edad de 10 años ingresó a la Academia de San Carlos, en donde estudió hasta 1902.

Justino Fernández nos dice que en esa época “En la Academia languidecía el clasicismo académico aunque había buenos maestros.”⁹⁹

Ahí tomó contacto con Santiago Rebull, Salomé Pina, Félix Parra y José María Velasco. “Al lado de ellos estudió, hizo sus primeros dibujos formales y tuvo sus primeras impresiones.”¹⁰⁰

Recuerdo, que en una conferencia que dictó Diego en 1949 o 1950 en la Facultad de Filosofía y Letras, recordó a su maestro José María Velasco, diciendo que él estaba en una ocasión pintando un paisaje y no podía “retirar un árbol” y que acercándose Velasco, con unos cuantos trazos lo retiró hasta donde quiso. El naturalismo de Velasco fue una influencia que absorbió Diego rápidamente, pero, sus paisajes denotan originalidad; nunca fue un imitador del maestro.

La llegada de Antonio Fabrés a la Academia de San Carlos, que implanta un academismo y realismo intolerables, marca su salida de ella.

Sus discípulos más conocidos, de la Academia, fueron Roberto Montenegro y Saturnino Herrán.

Descubre a José Guadalupe Posada y se mete en su taller “Con extraordinaria clarividencia. . . ha adivinado . . . ha sabido ya apreciar, el valor . . . de aquel hombre cuya espontánea y sensible interpretación de lo popular tanto ha de influir. . . especialmente en el mismo Diego Rivera.”¹⁰¹

Los paisajes “La castañeda” y “Paisaje de Miscoac” (1904) denotan un impresionismo incipiente.¹⁰²

Gerardo Murillo (doctor Atl), Jorge Enciso, Alberto Garduño, Francisco de la Torre, Joaquín Clausell y Juan Ponce de León, formaban un grupo, al que ingresó Diego; Murillo que formaba cabeza del grupo organizó una exposición colectiva. A Murillo y a los catalanes Francisco Llop y Juan Fabregat, todos posimpresio-

⁹⁹Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo de México*. México. IIE. UNAM. 1952. P. 310.

¹⁰⁰Ob. cit. P. 310.

¹⁰¹Jorge Juan Crespo de la Serna. “El proceso de desarrollo de la pintura de Diego Rivera.” En *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. México. INBA. SEP. 1951. P. 62.

¹⁰²Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo*. P. 306.

nistas, se debe –según Crespo de la Serna– una de las más importantes influencias en la obra de Rivera; en sus retratos, bodegones y más que nada en su pintura monumental.¹⁰³

Su primera exposición en 1907, lo pone en camino de Europa. Teodoro Dehesa, Gobernador de Veracruz, le concede una beca para ir a hacer estudios a España. Ingresó a la Academia de San Fernando y trabaja en el taller de Eduardo Chicharro, en donde se familiariza con el “realismo español”, y por supuesto que entra en contacto con la pintura europea y española; en las famosas colecciones del Museo del Prado, del Monasterio de El Escorial, los Grecos de Toledo y de Illescas, los Zurbaranes de Cádiz, etcétera. Se relaciona también con la intelectualidad española.¹⁰⁴

En 1908 va a París y viaja por Francia, Bélgica, Holanda e Inglaterra. En Londres se interesó sobre todo por los precursores del Impresionismo: Turner, Constable, Ward, etcétera. En Holanda le impresionaron: Brueghel, Bosch y Holbein.¹⁰⁵

De esta época es “La casa sobre el puente”, “tema romántico en formas modernista e impresionista”. Cuando esta obra se conoció en México “se empezó a tener en el artista una esperanza”.¹⁰⁶

Regresa a México en octubre de 1910, es decir un mes antes de que se inicie la Revolución Mexicana, encabezada por Francisco I. Madero, que trajo consigo la convulsión del país en todos los órdenes de la vida.

Se hacía necesario un cambio en las estructuras: política, social, económica, cultural, etcétera. Todas ellas habían envejecido junto con el dictador y su régimen. Era indispensable una renovación: era inevitable el rompimiento con el pasado.

Los artistas no permanecieron ajenos a este movimiento, pues fueron los primeros en presentar la crisis y en anticipar en nuevas formas el arte del siglo XX.¹⁰⁷

David Alfaro Siqueiros, citado por Justino Fernández expresa: “En 1911, los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, nos

¹⁰³Crespo de la Serna. “El proceso de desarrollo.” P. 63.

¹⁰⁴Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo*. P. 311. Gamboa. Ob. cit. P. 21.

¹⁰⁵Crespo de la Serna. “El proceso de desarrollo.” P. 65.

¹⁰⁶Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo*. P. 311.

¹⁰⁷Ob. cit. P. 303.

lanzamos a una huelga con reivindicaciones aparentemente pedagógicas, pero en su esencia, profundamente políticas.¹⁰⁸

Regresa a París en julio de 1911, durante el gobierno provisional de Francisco León de la Barra. Después de corta estancia en esta ciudad pasa a Cataluña en donde practica el puntillismo a lo Seurat y Signac. Más tarde, pero todavía en España a lo Zuloaga y Zubiarre, el cuadro “El cántaro” (1912) con entonaciones a lo Greco.¹⁰⁹

Mas a poco absorbe una nueva corriente, el cubismo, cuyo creador fue Picasso, en la que Diego tuvo un franco éxito. De su época cubista son: “Puente de Toledo”, “El viaducto”, “Hombre de cigarrillo” y “Paisaje zapatista o El Guerrillero” con vislumbres de mexicanismo.¹¹⁰

A Picasso lo conoce en 1914, pero por divergencias de criterio en la evolución del cubismo, la amistad no continúa. A pesar de ello Picasso dio su aceptación y apoyo a la obra de Diego.¹¹¹

Mientras tanto en México, Victoriano Huerta usurpa el poder y da muerte a Madero y Pino Suárez. Siqueiros a este respecto nos dice como: “En 1913 los alumnos de la escuela al aire libre nos constituimos en el centro o núcleo más activo de la conspiración estudiantil contra la dictadura militar del usurpador Victoriano Huerta. . . y en 1914 los ex-huelguistas de Bellas Artes, y después conspiradores contra la usurpación. . . nos incorporamos al Ejército Constitucionalista. . . La huelga, dije antes, nos acercó al pueblo. La conspiración nos entregó sus primeras doctrinas, el Ejército en operaciones, con sus marchas de un extremo a otro del país. . . nos dio la geografía de México, la etnografía de México, la arqueología de México. . . esta trascendental participación nos dio . . un nuevo sentido crítico, en general, pero sobre todo, un nuevo sentido crítico para los problemas concretos del arte.”¹¹²

En 1914, junto con Marie Blanchard, exhibe en Madrid. De 1915 a 1920 radica en París en donde trabaja con intensidad, pero abandona el cubismo y “encuentra en la obra de otros artistas

¹⁰⁸ Ob. cit. P. 303.

¹⁰⁹ Ob. cit. P. 312.

¹¹⁰ Ob. cit. P. 312.

¹¹¹ Crespo de la Serna. “El proceso de desarrollo.” P. 68.

¹¹² Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo*. P. 303 y 304.



franceses los elementos que integrarán su vasto fondo cultural y su personalidad artística: la sensualidad de Renoir, el equilibrio escultural de Cézanne, la síntesis decorativa y el brillante colorido de Gauguin. Sostiene discusiones con David Alfaro Siqueiros sobre la necesidad de transformar el arte mexicano, creando un movimiento nacional y popular”.¹¹³

En México, Siqueiros y sus compañeros, reunidos en Guadalajara (1917-1918) fijaron “conceptos claros sobre la verdadera función social pública del arte”.¹¹⁴

José Clemente Orozco, citado por Justino Fernández, informa cómo el doctor Atl y su grupo consiguieron desde 1910 les entregaran los muros del anfiteatro de la Preparatoria, para decorarlos, cosa que se les concedió. Pero el inicio de la Revolución en noviembre de ese año truncó sus esfuerzos.¹¹⁵

Su viaje a Italia (1920-1921) fue tal vez el más fructífero de todos. Recorrió Roma, Milán, Verona, Venecia, Siena, Ravenna, Florencia, Pompeya, etcétera. Justino Fernández completa este viaje así: “Las lecciones de los grandes maestros del pasado lo fecundan; nada de importancia queda fuera de su experiencia, ha terminado su formación, ha cerrado una etapa de su carrera y ahora puede comenzar su obra monumental.”¹¹⁶

Regresa a México en septiembre de 1921, llamado por Alberto J. Pani y con la venia del general Alvaro Obregón.

Diego Rivera ha permanecido en Europa durante quince años. Ha recorrido todos los museos y galerías de arte. Ha trabado amistad con los artistas e intelectuales más brillantes de la época. Su trabajo ha sido reconocido y alabado. Ha absorbido todas las corrientes —clasicismo, naturalismo, realismo español, impresionismo, modernismo, puntillismo y cubismo— y en todas ha brillado. Se ha hecho poseedor de un grande y variado acervo cultural. Todo eso trae consigo Diego a su regreso a la patria, y todo eso habrá de volcarlo en su monumental obra, pero siempre adaptándolo al ambiente histórico, social y político de México; lo que dará una gran originalidad y personalidad a sus pinturas.

¹¹³Gamboa. Ob. cit. P. 21 v 22.

¹¹⁴Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo*. P. 304.

¹¹⁵Ob. cit. P. 304.

¹¹⁶Ob. cit. P. 314.

Rivera, Orozco, Siqueiros y otros pintores formaron el “Sindicato de Pintores y Escultores” que lanzó un manifiesto, cuyo contenido era: “Socializar el arte. Destruir el individualismo burgués. Repudiar la pintura de caballete y cualquier otro arte salido de los círculos ultraintelectuales y aristocráticos. Producir solamente obras monumentales que fueran del dominio público. Siendo este momento histórico de transición de un orden decrepito a uno nuevo, materializar un arte valioso para el pueblo en lugar de ser una expresión de placer individual. Producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella. . .” y sigue Orozco: “Muchos creyeron que el arte precortesiano era la verdadera tradición que nos correspondía. . . llegaba a su máximo el furor con la plástica del indígena actual. . . El nacionalismo agudo hacía su aparición. . . El arte al servicio de los trabajadores.”¹¹⁷

Estos fueron los lineamientos seguidos por el grupo de pintores. Su mente quedó impregnada con esos valores que habían de plasmar en su obra.

La Secretaría de Educación en manos de José Vasconcelos prohió y dio toda clase de facilidades a este movimiento. Todos los muros de la nación fueron puestos a disposición del brillante grupo renovador.

Asaltaron materialmente el Anfiteatro Bolívar y de inmediato plantaron sus andamios y empezaron a pintar sus muros. Diego se apoderó del muro y nicho que hacen fondo a la plataforma del anfiteatro y pintó en encáustica. Esta obra representa la iniciación de la gran pintura mural, en el siglo XX. Pero no aparecen en él todavía las ideas a que se refería José Clemente Orozco, en los párrafos transcritos.

En 1923 empezó los murales de la Secretaría de Educación en donde se inició en la técnica del fresco. Este mural marca el principio de la intervención del pueblo en el muralismo. Los temas tratados son: La liberación del peón, la maestra rural, los mineros, la elaboración del azúcar, la distribución de tierras, la fiesta del trabajo, el día de muertos, etcétera. Es decir, su concepción sobre el pueblo de México.

En 1926-1927 decora el Salón de Actos de la Escuela Nacional de Agricultura, considerada como la obra maestra de Diego. Sobre

¹¹⁷Ob. cit. P. 307.



estas pinturas, todavía en proyecto, Diego se expresaba como sigue: “El pintor se ha esforzado por comunicar el estilo arquitectónico de la capilla con una estética genuinamente mexicana, sin que esto quiera decir pintoresco o arqueológico.” La temática es: la evolución natural, la transformación social, la Revolución, etcétera.¹¹⁸

El viaje a Rusia en 1927, le sirvió seguramente para reafirmar su ideología de izquierda.

El Salón de Consejo del Departamento de Salubridad es decorado por Diego en 1929-1930. El tema, la salud y la vida.

En 1929 pinta los murales del Palacio de Cortés en Cuernavaca e inicia sus trabajos en la escalera del Palacio Nacional. En los dos ya nos da su concepción; su idea acerca de la historia de México.

Viaja por los Estados Unidos en 1930-1931 y pinta la escalera del Luncheon Club de San Francisco Stock Exchange y un muro en la California School of Fine Arts, de San Francisco.

En 1932 pinta en el Detroit Institute of Arts y en 1933 en el Rockefeller Center, obra que es destruida antes de terminarse.

Frescos sobre la historia de los Estados Unidos en la New Worker's School de Nueva York.

De 1934 a 1940 gobernó la República Mexicana el señor general Lázaro Cárdenas, durante cuyo régimen se siguió una política obrerista y agraria. En 1938 se hizo la expropiación de las compañías petroleras. En esta época el país se cargó hacia la izquierda, cosa que influyó en todos los órdenes: político, económico, artístico, etcétera.

De regreso a México pinta en 1934, en el Palacio de Bellas Artes, el mismo tema que en el Rockefeller Center.

Su gran obra de la escalera del Palacio Nacional, iniciada en 1929 la termina en 1935. Constituye una síntesis de la Historia de México.

Los tableros del Hotel Reforma sobre fiestas populares los pinta en 1936.

Otra vez en los Estados Unidos, pinta un gran mural en 1940 para la Golden Gate International Exposition. En 1943 murales para el Salón Ciro del Hotel Reforma.

En 1943-1944 trabaja en los murales del Instituto Nacional de

¹¹⁸ Ob. cit. P. 323.



Cardiología. El tema es una interpretación del proceso histórico médico.

En 1944 inicia su serie sobre el México prehispánico y colonial, en los muros de los corredores del Palacio Nacional; de maravilloso colorido. Como en 1946 fueron descubiertos los restos de Hernán Cortés surge en uno de esos muros una interpretación de las características físicas del conquistador que suscita agrias polémicas y disputas, cuando lo termina en 1951.

En el comedor del Hotel del Prado crea su mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central.” El tema, la Historia de México. El haber puesto la frase de Ignacio Ramírez “Dios no existe” provoca un acto de vandalismo en contra de dicha pintura, dañándola lastimosamente.

La glorificación de Diego Rivera tiene lugar en 1949, al celebrarse la “Exposición Nacional de 50 años de su labor artística, en el Museo Nacional de Artes Plásticas.”

En 1952 pinta el mural del Teatro de los Insurgentes, que posteriormente se recubre con cerámica. También de tema histórico.

Muere Diego el año de 1957 a los 71 años, en la ciudad de México.

B. *Su idea de la historia*

En otra ocasión hemos dicho que en nuestro país existen dos corrientes ideológicas que se han hecho tradicionales: la liberal y la conservadora.

Los liberales son partidarios de los mexica y su caudillo Cuauhtémoc; de la insurgencia y sus corifeos: Hidalgo, Morelos y Guerrero; de la Reforma y sus prohombres: Juárez, Ocampo, los Lerdo y Ramírez; de la Revolución de 1910 y sus regímenes. En flagrante contradicción con esta línea de conducta, los conservadores están del lado de España y el conquistador Hernán Cortés; de los realistas representados por Calleja e Iturbide; de los ultramontanos: Miramón, Márquez y Mejía, que sostuvieron el trono de Maximiliano y por último simpatizan con Porfirio Díaz, cuando su gobierno ya aristocratizado, cae en el conservatismo político y económico.

Los progresistas, han heredado de los liberales esa manera de concebir la Historia de México, pero por supuesto que abandonan-

do el individualismo y el dejar hacer y dejar pasar, conceptos ya superados. La historia la ven los progresistas a la luz del materialismo histórico, la lucha de clases, los fenómenos de la producción y consumo, etcétera.

Por ello, Diego Rivera —como expresa Samuel Ramos— “que como hombre se ha comprometido en las luchas sociales de nuestro tiempo y ha tomado partido en ellas militando en las izquierdas, ha llevado al arte sus convicciones ideológicas y ha hecho una pintura de tesis. Toda la obra mural de Diego Rivera es la objetivación visual de una idea socialista encarnada en la historia de México y en la vida actual de las clases sociales mexicanas, completada aquí y allá con prefiguraciones del futuro de nuestro país”.¹¹⁹

Pero además de esto, Diego tenía la ambición de reflejar la expresión genuina esencial del país,¹²⁰ es decir su concepto de lo mexicano.

Diego, heredero en gran parte de esa tradición liberal y portador de una ideología progresista, plasma en su pintura mural su concepción de la Historia de México, exaltando a los personajes acordes con su pensamiento y ridiculizando a sus oponentes.

Nos presenta una Historia de México en todo su realismo: las crueldades de la conquista; la explotación del país y de sus habitantes, la infamante situación de la población indígena y castas y la intolerancia en todos los órdenes de la vida en la colonia; las luchas por la independencia política, la injusticia de las invasiones extranjeras, la mísera situación del campesino y del obrero, el apoderamiento de la economía del país en unas cuantas manos, el monopolio del poder público, la opulencia de las clases altas, etcétera.

Se dirá que Diego pinta la cara fea de nuestra historia, los valores negativos, especialmente aquellos sucesos cometidos por la línea conservadora; todo ello con un alto sentido demagógico, efectista. Mas considero que esto no debe extrañarnos en el pensamiento de Rivera, pues a este respecto hay que recordar que él y su grupo pintan para el pueblo; que la idea de una pintura mural

¹¹⁹Samuel Ramos. “La estética de Diego Rivera.” En *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. México. INBA. SEP. 1951. P. 45.

¹²⁰Fernando Benítez. “Diego Rivera y su visión de la Historia de México.” En *Diego Rivera. 50 años de su labor artística*. México. INBA. SEP. P. 237.

era para ellos tanto como poner “el arte al servicio de los trabajadores”, “materializar un arte valioso para el pueblo, producir belleza que sugiera la lucha e impulse a ella”.

Que exagera, es cierto, pero esta exageración es con el fin de acicatear el espíritu y la voluntad de los trabajadores, en la misma forma que Las Casas exageró las crueldades de conquistadores y colonizadores a fin de conseguir de los gobernantes españoles un mejor tratamiento para los conquistados.

Creemos haber dado una imagen bastante clara de la concepción que Rivera tiene de la historia, la que está implícita en su obra mural, que hemos considerado como una Historia Gráfica de México.

C. Los retratos de Hernán Cortés en los murales de Diego Rivera. Su valor histórico

La efigie de Hernán Cortés la encontramos en los murales de Diego, en los siguientes lugares: Palacio de Cortés en Cuernavaca, Morelos. Palacio Nacional de la ciudad de México, escalera. Hotel del Prado de la ciudad de México. Palacio Nacional, ciudad de México, corredor. Teatro de los Insurgentes, ciudad de México.

1. Palacio de Cortés. Cuernavaca, Morelos

Fueron pintados en 1929-1930 y cubierto su costo por Dwight W. Morrow, embajador de los Estados Unidos de América.

El edificio fue construido por Hernán Cortés en 1531 y adaptado para Palacio de Gobierno en el año de 1872. Las pinturas se encuentran en los muros de una loggia, en la parte posterior del Palacio.

En estos murales logra Diego su primera síntesis de la Historia de México. Va de la conquista a la independencia y de ésta a la revolución.

Ya dijimos cuál es el concepto que de la Historia de México sustenta Diego; todo con fundamento en el estudio que hemos hecho de sus pinturas.

Aquí en estos murales de Cuernavaca podemos observar con claridad su pensamiento. La conquista es presentada con todos sus horrores: la lucha desigual dada la superioridad de las armas y

técnica guerrera; la explotación, malos tratos y crueldades, exigencia de tributos y trabajos forzados a los conquistados.

Por otra parte, la revolución agraria encarnada en Emiliano Zapata, cuyos antecesores venían luchando desde la colonia por la devolución de las tierras, que les habían sido arrebatadas por los ingenios azucareros, de lo que hoy es el Estado de Morelos.

Este es a grandes rasgos el contenido de estas pinturas.

Entrando a nuestro objeto, o sea al estudio de la figura de Hernán Cortés en este mural, vemos que está representado:

a) Recibiendo los tributos rodeado de soldados españoles, uno de los cuales los deposita en un arcón. Está de cuerpo entero, con media armadura y morrión. La mano derecha sostiene la espada.

La cara con ancha frente, ojos pensativos, bigote y barba (figura 25).

Es incontestable que Diego conoció la iconografía sobre Hernán Cortés, existente en esa época (1929); en el Hospital de Jesús, Palacio Nacional y Ayuntamiento de la ciudad de México. También lo es que para pintar al Cortés a que ahora nos estamos refiriendo se inspiró en alguna de esas cuatro pinturas (figuras 20, 21, 22 y 23), sin la intervención de ninguna fuente de origen indígena.

Si comparamos esta representación dieguina de Cortés, con la del retrato de pie y cuerpo entero del Hospital de Jesús (figura 20), podremos notar sin gran dificultad que el rostro es muy parecido en todos los rasgos fisonómicos. La cabellera la cubre el morrión.

En cuanto a la indumentaria los dos portan media armadura y por el cuello se les asoma la camisa.

Hay que recordar que este retrato ha pasado tradicionalmente, como una auténtica representación de la figura de Cortés (ver página 23).

La conclusión a que llegamos, es que Diego se inspiró en este retrato para pintar al Cortés que aparece recibiendo los tributos en los murales de Cuernavaca.

b) Cortés presencia la construcción de su Palacio. Atrás un fraile. De cuerpo entero. El rostro con ancha frente, larga cabellera, barbas y bigote. Nariz con alto caballete, cejas arqueadas y mirada dura.

Gasta un gabán con cuello de piel, camisa y gorguera. Sombrero con gran plumero y espada en la mano izquierda (figura 26).

Respecto al rostro pensamos que tiene la misma inspiración que el anterior, o sea en “el de pie” del Hospital de Jesús (figura 20), pero en lo que hace a la indumentaria, debió haber tomado como modelo el retrato de algún virrey o la de algunas pinturas del *Lienzo de Tlaxcala* (figuras 4 y 5):

En las grisallas que exornan la parte inferior de los murales, se representan diversos hechos de la conquista: La llegada de Cortés a Chalchicueyehcan (figura 27). Recepción que hacen los indígenas a Cortés (figura 28). El sitio de Tenochtitlan (figura 29) y El Tormento a Cuauhtémoc (figura 30).

El primero está tomado de la escena representada en el cuadro número uno del *Códice Florentino* (figura 27). El segundo (figura 28) en las láminas 2, 3 y 4 del *Lienzo de Tlaxcala*, con la salvedad de que Diego lo representa de pie, con la Malinche a la diestra; y en el Lienzo está a caballo o sentado. No cabe duda que esta escena fue sacada de ese códice (figuras 4, 6 y 7).

El tercero (figura 30) es híbrido. El lado izquierdo es un trasplante del *Códice Florentino* (ver cuadros 119, 120, 121 y 122). Los bergantines, casas y guerreros indígenas, cubriéndose la cabeza con el chimali, son idénticos. El lado derecho tiene su inspiración en el *Lienzo de Tlaxcala* (láminas 2, 3 y 4).

El cuarto, aunque compuesto cual códice es una interpretación muy suya, del sacrificio de Cuauhtémoc (figura 30).

En cuanto a las representaciones de Hernán Cortés, en esas mismas grisallas, difieren de las que aparecen en los murales y que hemos marcado con las letras a y b (Figs. 25 y 26). El Cortés de las grisallas es un Cortés robusto, de muy buena presencia, no así los ya indicados. La cabeza inspirada sin duda en el del Hospital de Jesús (Fig. 20). Si tuviéramos la seguridad de que Diego hubiera conocido el grabado del “Cortés Valeroso” de Lasso de la Vega (Fig. 19) no vacilaríamos en decir, que esa cabeza de Cortés en las grisallas, había sido tomada de ese grabado.

Podemos pensar, también, que el Cortés de las grisallas tiene mucho contacto con la descripción que del conquistador hace Bernal Díaz del Castillo (ver página 10).

Por tanto, Diego ha pintado en los murales del Palacio de Cortés

de Cuernavaca, a un Hernán Cortés que se ajusta más o menos a las descripciones que hacen de él los cronistas, así como a la iconografía tradicional del conquistador. De ahí que consideremos que a las dichas pinturas se les puede atribuir un merecido valor histórico, pues salta a la vista que el pintor realizó una seria investigación antes de iniciar sus trabajos.

2. *Palacio Nacional. Escalera*

Diego inició las pinturas de la escalera del Palacio Nacional, el año de 1929 y les dio término en 1935. Parece ser que muchas de las figuras proyectadas para estos murales fueron empleadas en las del Palacio de Cortés en Cuernavaca.

La temática está fundamentada sobre un proyecto de Francisco Monterde.

El pintor, plasma en estos muros toda una interpretación de la Historia de México, con una maestría y colorido formidables.

Empieza todo en el muro ascendente de la escalera de la derecha, en que nos proporciona una visión del mundo indígena, que tiene como tema central a Quetzalcoatl.

El muro central lo ha dividido en dos secciones: la parte superior dedicada al México independiente y la inferior a la dominación española.

En el lado izquierdo pintó al México del presente y al México del porvenir.

En la parte relativa a la conquista, surge la interpretación dieguina de tal episodio, que es con ligeras variantes similar a la de Cuernavaca y en sus partes respectivas al mural del Hotel del Prado y a las de los corredores del Palacio Nacional.

Como observa muy bien Crespo de la Serna, “Rivera genialmente llena de más movimiento y acción la parte inferior. Lo que allí se desarrolla indiscutiblemente es mucho más dinámico que lo de arriba, preferentemente estático, porque sólo evoca por medio de representantes de hechos destacados de la Historia de México el significado y trascendencia de tales hechos. Cada retrato, cada actitud o gesto en algunos personajes evoca inmediatamente en qué han sido actores.”¹²¹

¹²¹ Jorge Juan Crespo de la Serna. “Diego Rivera. Obra mural.” México. *Artes de México*. Vol. III, año V, Núm. 15. Enero-febrero de 1957. P. 10.



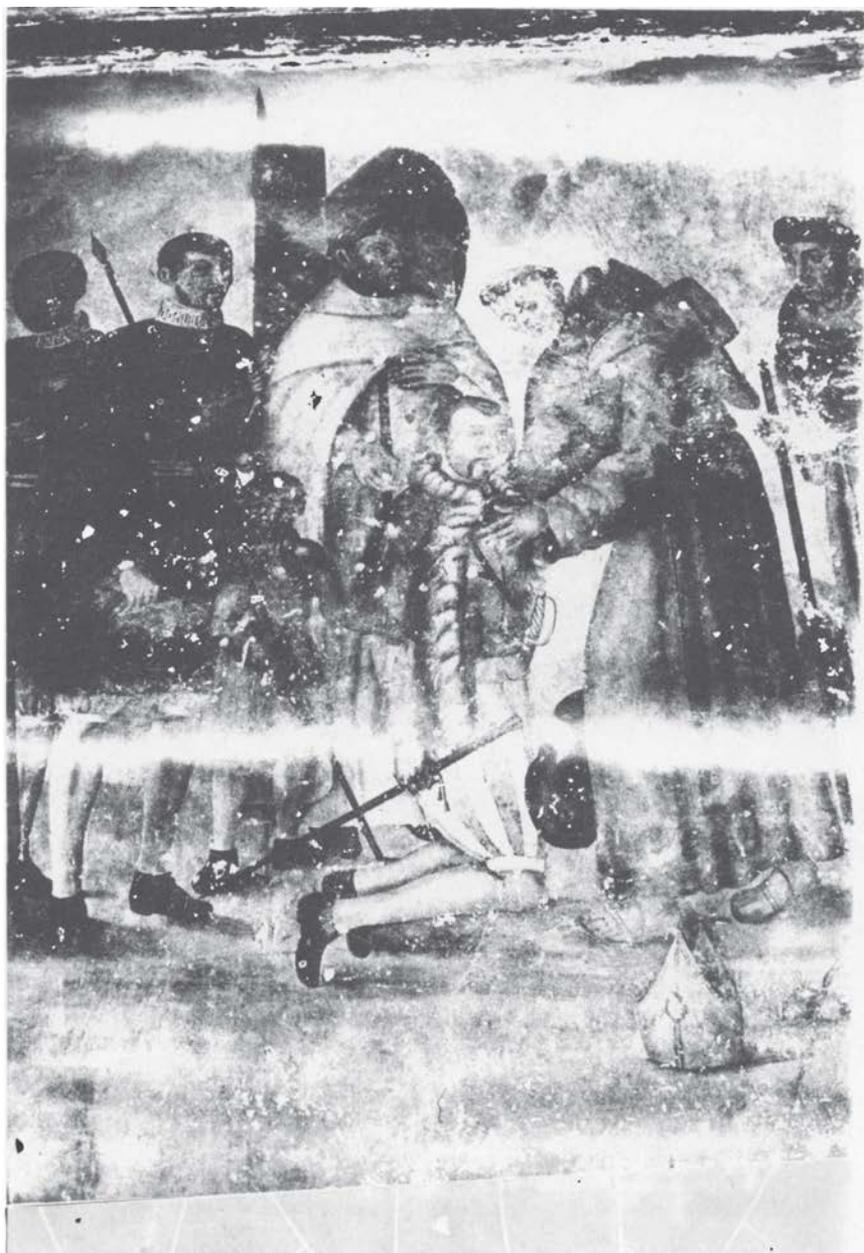
21. Hernán Cortés. Retrato de rodillas en Posición orante, en el Hospital de Jesús.



22. Hernán Cortés. Retrato que perteneció a las Colecciones del Ayuntamiento de México, ahora en el Museo Nacional de Historia.



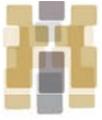
23. Hernán Cortés. Retrato en el Museo Nacional de Historia, cuya imagen aparece recortada.



24. Hernán Cortés. El Conquistador se arrodilla ante los primeros franciscanos. Murales en la portería del Convento de Ozumba.



25. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio de Cortés en Cuernavaca.



26. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio de Cortés en Cuernavaca.



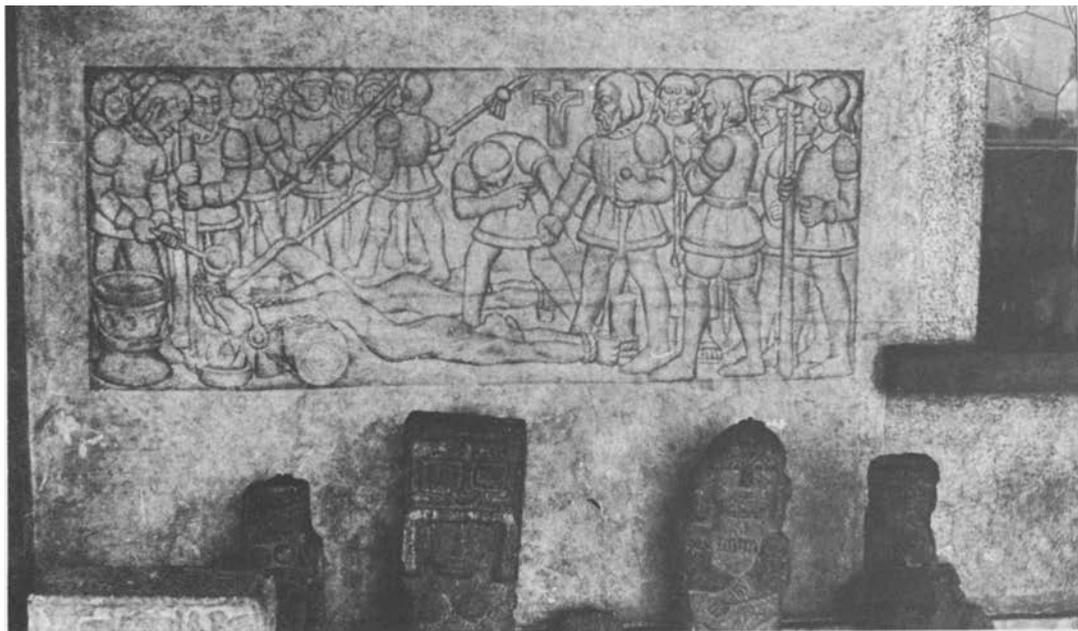
27. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio de Cortés en Cuernavaca.



28. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio de Cortés en Cuernavaca.



29. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio de Cortés en Cuernavaca.



30. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio de Cortés en Cuernavaca.



31. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio Nacional en México.



32. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio Nacional en México.

En el muro central el pintor nos muestra a Hernán Cortés en tres ocasiones: A la izquierda de tres cuartos; a un lado la Malinche abraza a un niño, con lo que el pintor quizá trató de representar el mestizaje. Abajo fray Juan de Zumárraga quema códices indígenas.

La indumentaria de este Cortés es por demás curiosa. Porta sombrero y media armadura; *pero sobre la armadura tiene un gabán con cuello de piel*. Ninguna de las representaciones cortesianas que conocemos, aparecen con esta rara vestimenta. Desconocemos qué fines persiguió el pintor al “disfrazar” así al conquistador (figura 31).

La figura de Cortés es de una gran reciedumbre. Lo mismo el rostro que el cuerpo y los brazos. Las manos denotan gran fortaleza. Distinto por completo a las de Cuernavaca (figuras 25 y 26), pero muy parecido a las de las grisallas (figuras 27, 28, 29 y 30).

Esta misma reciedumbre aparece en el Cortés del centro del mural y en el de la derecha (figuras 32 y 33).

La cabeza tiene notable parecido con “el de pie” del Hospital de Jesús (figura 20), mas en cuanto a la dureza del rostro se ve que también tomó en cuenta al del Ayuntamiento (figura 22).

Necesitamos advertir que los retratos, ya sean auténticos o apócrifos que conocemos de Hernán Cortés no corresponden a la época en que éste realizó la conquista, es decir, cuando tenía 34 años, sino a un Cortés ya maduro o viejo (figuras 18, 19, 20, 21, 22 y 23).

El del centro es un Cortés en pleno movimiento. Gasta armadura, morrión con plumero, escudo y lanza. Su cabalgadura rodeada de indígenas que lo atacan. El rostro ceñudo, ojos entrecerrados, barba y bigotes. Todo él da idea de apostura (figura 32).

Su origen lo encontramos en las figuras 20 y 22.

El último de los Cortés de este mural, lo encontramos a la derecha; frente a él fray Bartolomé de las Casas, en actitud de defender a los indígenas de la furia de Cortés, que sostiene una fusta en la mano derecha, y de otros españoles que están a su lado (figura 33).

Diego ha pintado aquí a un apuesto y elegante Hernán Cortés; de muy buen cuerpo y cabeza bien sentada. Rostro ceñudo como corresponde al hecho que se trata de escenificar; frente ancha (hipocrática según Nicolás León), nariz arqueada, pelo largo, barba

y bigote. Se nos antoja el parecido con el “Cortés Valeroso” (figura 19). Aunque pensamos que éste, como todos los anteriores tienen el mismo origen, el del Hospital de Jesús (figura 20) o el del Ayuntamiento (figura 22).

La representación cortesiana de la izquierda y la de la derecha, tienen gran parentesco con las grisallas del Palacio de Cortés, en Cuernavaca (figuras 27, 28, 29 y 30).

Diego Rivera nos ha pintado en el muro central de la escalera del Palacio Nacional, a un “rehecho”, apuesto, valeroso, elegante y cruel, Hernán Cortés (figuras 31, 32 y 33).

Los tres coinciden con la iconografía tradicional y aceptada (figuras 20, 21, 22 y 23). Pero ahora existe también gran coincidencia con las descripciones que de Cortés hacen: Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo (ver páginas 7 a 11).

La valoración histórica que podemos hacer de la iconografía cortesiana, en el muro central de la escalera del Palacio Nacional, es la misma que hemos atribuido a los retratos y descripciones de la persona del extremeño a que hemos hecho referencia.

En cuanto a la idea de la Historia de México que sustenta Diego en este mural, Justino Fernández expresa:

El tema es nuestra historia interpretada a la manera dialéctica hegeliana por Rivera, a base de tesis y antítesis: opresores y oprimidos —o viceversa— y la lucha entre ambos extremos, mas como al fin los oprimidos parecen lograr su ideal de liberación, alcanzando la síntesis. cae uno en cuenta que Rivera participa en una idea mecanicista de la historia, puesto que necesariamente se desarrolla así y necesariamente ha de llegar a una síntesis final; es el deber ser del acontecer histórico visto un tanto simplistamente en plan de causa y efecto. Es una interpretación materialista de la historia (y por lo tanto idealista), con lo cual queda localizada en la historia de la filosofía y su crítica es aquí innecesaria; por lo demás, el tema en general, es un tópico del tiempo y como tal tiene realidad pero el pintor lo enriquece con el caso concreto de la Historia de México y es en las formas de expresión que está su mérito verdadero.¹²²

3. *Mural en el Hotel del Prado*

Pintado en 1947-1948, en el comedor (trasladado al vestíbulo

¹²²Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo*. P. 336.

posteriormente), del Hotel del Prado, de la ciudad de México, sito frente a la Alameda Central.

El pintor lo tituló “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central.”

Es una nueva síntesis de la Historia de México, pero en buena parte hecha con un sentido festivo, a la vez que trágico. Se pone a ese tradicional parque, como marco para hacer desfilar a todas las figuras históricas y culturales de nuestro país, y como siempre, la repetida tesis de Diego acerca de su idea de la Historia de México, en la que insiste como para que la gente que no se ha dado cuenta de esas cosas, tenga algún día oportunidad de asomarse a ellas; de conocerlas y adoptar así esa ideología política y social, que el pintor trata de imbuir en el pueblo mexicano.

La develación de este mural trajo consigo un gran alboroto, que culminó cuando una turba de estudiantes se introdujo en el Hotel del Prado y rasparon un letrero que sostiene Ignacio Ramírez, en el que Diego había escrito la frase “Dios no existe”, que pronunciara el Nigromante en una conferencia de la Academia de San Juan de Letrán. Fue maltratado también el autorretrato de Diego niño. La cosa llegó a tal grado que el arzobispo de México se negó a bendecir el Hotel del Prado. El mural permaneció cubierto hasta 1956 en que Diego cambió “el letrerito”.

En la extrema izquierda del mural nos da Diego un Cortés diferente al de los dos murales ya estudiados.

Se trata en este caso de un Cortés, en actitud orante —tal vez de rodillas—, con las manos unidas y tintas en sangre, que es obvio que el pintor trató de representar con ello, los crímenes y crueldades cometidos durante la conquista y Cortés como la imagen de este episodio histórico.

La cabeza inclinada hacia atrás, la cara denota arrepentimiento o tal vez dulzura, frente ancha, barbas, bigote, rostro algo enjuto. Viste armadura.

Conocemos un retrato atribuido a Cortés, de rodillas y en actitud orante, en el Hospital de Jesús. En la descripción que hicimos de este óleo (ver página 22). dijimos que existe discrepancia acerca de si fue pintado en el siglo XVI o en el XVIII. Desde luego no hay base para afirmar que se tomó directamente de la persona de Cortés (figura 21).

El parecido con el Cortés del Hotel del Prado es incontestable:

el rostro con excepción del ángulo de inclinación, pintura de las manos y armadura.

Tiene también algún nexo con el de la figura 21, que está ahora en Chapultepec.

Para estas fechas (1947-1948), ya había aparecido la obra de Romero de Terreros, *Los retratos de Hernán Cortés*. Sin lugar a dudas, Diego conoció este libro y vio la xilografía de los “orantes” en la Virgen del Rosario (figura 18), pues si el parecido con el de la figura 32 es notable, con el del susodicho grabado es extraordinario, hasta en la inclinación del rostro hacia atrás. Por supuesto que no estamos seguros que en esta xilografía se haya tratado de representar a Cortés, lo que sí podemos asegurar es que Diego se inspiró en ella para hacer el retrato del conquistador, en el mural del Hotel del Prado (ver página 20).

El valor histórico de este retrato, como ya en otro lugar indicamos, es el mismo que el atribuido a la fuente de su inspiración.

4. *Palacio Nacional. Corredor*

Durante los años de 1944 y 1945 da principio Diego a los murales de los corredores del patio principal del Palacio Nacional.

Decora un total de ocho paneles con el tema de la vida en la época prehispánica. En ellos hace un derroche de colorido y nos muestra su gran conocimiento de las fuentes de la historia antigua de México.

La temática es la siguiente:

Primero: Este mural está dividido en dos secciones longitudinales; en la superior una espléndida panorámica de la ciudad y parte del Valle de México en medio de la laguna y unida por calzadas. Se puede apreciar el recinto sagrado con sus templos y el Cu de Tlatelolco.

En la parte inferior el mercado de Tlatelolco, en el que una abigarrada multitud realiza operaciones de comercio. El pintor presenta a nuestra vista la profusión de productos, la indumentaria y costumbres de los mexicanos.

Segundo: Ilustra la industria de los tintes y la manufactura de pictografías por hábiles tlacuilos.

Tercero: Se representa en él los trabajos de los orfebres y de los amantecas o artistas de la plumaria.

Cuarto: Vista de El Tajín con su pirámide, el juego de pelota y el del volador. La indumentaria de gran riqueza y color.

Quinto: El cultivo del maíz y sus derivados. A la izquierda la diosa del maíz y al fondo las chinampas.

Sexto: Aprovechamiento del cacao y preparación del chocolate.

Séptimo: El maguey, el amate y su utilización.

Octavo: La conquista.

En este último mural que pinta Diego en el Palacio Nacional, repite en buena parte escenas y personajes ya conocidos por nosotros en sus trabajos de Cuernavaca, escalera del propio Palacio y Hotel del Prado, e insiste de nueva cuenta en todos los horrores y crueldades que trajo consigo la conquista. Esta temática y su interpretación de Diego, no es cosa que nos sorprenda, porque ya conocemos su pensamiento al respecto, pero lo que sí provoca asombro es la desmedrada anatomía con la que caracteriza a Hernán Cortés (figuras 35, 36 y 37).

Lo primero que ocurre preguntar es a qué se debe tan brusco cambio en la interpretación que Diego hace de la imagen de Cortés, máxime que ya nos tenía acostumbrados a un Cortés apuesto, de buenas proporciones, membrudo, arrogante y a veces ceñudo y cruel, que había pintado utilizando la iconografía cortesiana tradicional, algunas fuentes de extracción indígena y las descripciones de López de Gómara y Bernal, que conocieron muy de cerca al extremeño.

Trataremos de investigar cuáles fueron las motivaciones e intereses que movieron al pintor a tal mudanza, en cuanto a su nuevo enfoque de la efigie de Hernán Cortés.

Si hacemos memoria, nos acordamos que el 24 de noviembre de 1946, fueron descubiertos en la iglesia del Hospital de Jesús, unos restos óseos que según la documentación existente, corresponden a Hernán Cortés.

Una comisión de antropólogos físicos compuesta por el doctor Eusebio Dávalos Hurtado y los profesores Javier Romero Molina y Felipe Montemayor rindieron sus dictámenes en los que decían entre otras cosas: Que el cráneo parecía no pertenecer al resto de los huesos y que tenía características femeninas; que tenía una lesión en el omóplato y húmero derecho que seguramente no le permitía mover el hombro derecho y que el brazo le quedaría



separado del cuerpo; que tibias y peronés denotaban arqueamiento, que las lesiones que presentaban se debían a una osteitis o una osteosis, pero nunca debidas a tuberculosis o sífilis. La estatura igual a 1.58 metros, índice cefálico de 70.62, capacidad craneana de 1443 cc. y parte de él restaurado.

Ni qué decir, que para poder llevar a cabo su estudio y dictamen, los antropólogos de referencia fueron puestos en posesión de los restos de Cortés, los que midieron, palparon y observaron a su antojo. Los dictámenes de Dávalos Hurtado, Romero y Montemayor, son de principios de 1947.

Dos años después del dictamen de los antropólogos, y año y medio después de la reinhumación de los susodichos restos, el doctor Alfonso Quiroz Cuarón, hizo un estudio de los mismos, sirviéndose para ello de las fotografías de los huesos. Desconocemos si utilizó las fotos aparecidas en los diarios o las tomadas por don Luis Limón Aragón, fotógrafo del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Con fundamento en los dictámenes de los antropólogos (Dávalos Hurtado, Romero y Montemayor), las fotografías de los huesos, las descripciones de Gómara, Díaz del Castillo, Suárez de Peralta, Valle Arizpe y Monterde, el doctor Quiroz Cuarón hizo su estudio “médico-legal de este individuo físicamente anormal y patológico” y diagnosticó:

En los restos óseos de Hernán Cortés (que conoció de fotografía) se observan evidentes estigmas degenerativos, que corresponden a un padecimiento: el enanismo por sífilis congénita del sistema óseo.¹²³

A estas fechas (5 de enero de 1949), Diego todavía no iniciaba el mural de la Conquista en el corredor del Palacio Nacional.

El 26 de septiembre de 1949, la señorita Eulalia Guzmán descubrió en Ichcateopan, Estado de Guerrero, unos restos óseos que atribuyó al último rey mexica, Cuauhtémoc.

Por indicaciones de la Secretaría de Educación, el Instituto Nacional de Antropología e Historia designó a una comisión que estuvo integrada por los doctores Silvio Zavala y Eusebio Dávalos Hurtado, los profesores Javier Romero y Carlos Margáin, el archi-

¹²³Guzmán. Ob. cit. P. LXXXVII.

tecto Alfredo Bishop, el teniente coronel Luis Tercero Urrutia, el mayor Roberto Tapia y el fotógrafo Luis Limón. Esta comisión rindió un informe “en el que no se acepta la autenticidad de los documentos y objetos descubiertos, ni la de los restos humanos encontrados”.¹²⁴

Para dilucidar el problema, en vista de la contradicción entre las opiniones de la señorita Eulalia Guzmán y la comisión, la Secretaría de Educación Pública reunió a la “Comisión investigadora de los descubrimientos de Ichcateopan” que se integró como sigue: doctores Alfonso Caso, Pablo Martínez del Río, Julio Jiménez Rueda, Manuel Gamio y José Joaquín Izquierdo, el ingeniero Pedro C. Sánchez, el químico Rafael Illescas Frisbie y los profesores universitarios Manuel Toussaint, Wigberto Jiménez Moreno y Arturo Arnáiz y Freg. Durante el transcurso de los trabajos, la comisión sufrió cambios en sus integrantes.¹²⁵

Como el dictamen de la comisión no fuera favorable a los “Hallazgos de Ichcateopan”, se soltó una ola de ataques en su contra acusando a sus componentes de traidores y hubo quienes exigieran que fueran fusilados por la espalda; entre los que pedían esto, estaba Diego Rivera.¹²⁶

Durante el año de 1951 Diego pinta el mural de la Conquista en el corredor del Palacio Nacional, terminándolo el 24 de diciembre.

Todo lo anteriormente reseñado influyó en el ánimo de Diego para cambiar su manera de concebir a Hernán Cortés, pero según propia confesión, se inspiró en los estudios del doctor Quiroz Cuarón y de la señorita Eulalia Guzmán.

En el diario *Excelsior*, apareció el año de 1952, una entrevista hecha por María Elena Sodi Pallares a Diego Rivera. Dicha señora preguntó a Diego: ¿cómo puede usted comprobar que Hernán Cortés fue un luético? , a lo que contestó:

Es la cosa más fácil. Me basé para realizar mi obra exclusivamente en la investigación científica. El consagrado sabio Quiroz Cuarón en unión con Eulalia Guzmán, realizaron un estudio de los huesos de Hernán Cortés, científicamente comprobaron, que uno de los huesos de su cráneo tenía

¹²⁴ *Los hallazgos de Ichcateopan*. Actas y dictámenes de la Comisión Investigadora. México. Nuevo Mundo. 1962. P. IX.

¹²⁵ Ob. cit. P. X.

¹²⁶ Ob. cit. P. XIII.



una pequeña pero marcada oquedad donde había estado alojado un lobo; los alveolos de sus dientes estaban destruidos y sus piernas corcovadas no habían adquirido esa forma por el mucho montar a caballo sino por su condición hereditaria. Es indiscutible la ascendencia sifilítica de Hernán Cortés. Por lo demás, yo en este asunto no he tomado una posición política como muchos me han atribuido, simplemente me sujeté a una investigación científica irrefutable.

La siguiente pregunta de la señora Sodi fue:

El señor Quiroz Cuarón, que usted afirma es un científico que presta sus servicios en el Banco de México ¿goza realmente de una reputación mundial?

Indiscutiblemente. Además, después de realizar el retrato de Hernán Cortés invité a que lo vieran a algunos señores de Antropología, Eulalia Guzmán y el propio señor Quiroz Cuarón, comprobaron la fidelidad con que yo interpreté la investigación histórico-científica. Un hecho muy notable sucedió: sin que yo hubiera visto previamente el *Códice Florentino*, donde aparece el perfil del conquistador representado por contemporáneos, el perfil de mi retrato y el perfil de Cortés que aparece en el código coincidieron absolutamente.¹²⁷

Las palabras vertidas por el pintor en esta entrevista son de gran interés para nuestros fines: En primer lugar, declara que para pintar a Cortés se fundó en los estudios del doctor Quiroz Cuarón y de Eulalia Guzmán. En segundo lugar, que a pesar de no conocer en ese entonces el *Códice Florentino*, el perfil de su retrato era igual al que aparece en el *Códice*. Cabe aquí la frase que en cierta ocasión le dirigió el doctor Alfonso Caso: “Diego, sus labios jamás se han manchado con una verdad.”

Respecto al punto primero no hay que olvidar que el doctor Quiroz Cuarón, no conoció los huesos de Cortés sino a través de unas fotografías, cosa que él y la señorita Eulalia Guzmán reconocen en sus escritos y que nos ratifica el doctor Benjamín Trillo, Patrono del Hospital de Jesús, al expresar: “Amiga mía, desconozco en absoluto el dictamen del señor Quiroz Cuarón a quien no tengo el gusto de conocer, persona que nunca tuvo entre sus manos

¹²⁷Ma. Elena Sodi de Pallares. “Diego Rivera y Hernán Cortés.” En *Excelsior*. Núm. 12,737. Año XXXVI. T. IV. Martes 29 de julio de 1952. Sección A. P. 7.



33. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio Nacional en México.



34. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Hotel del Prado.



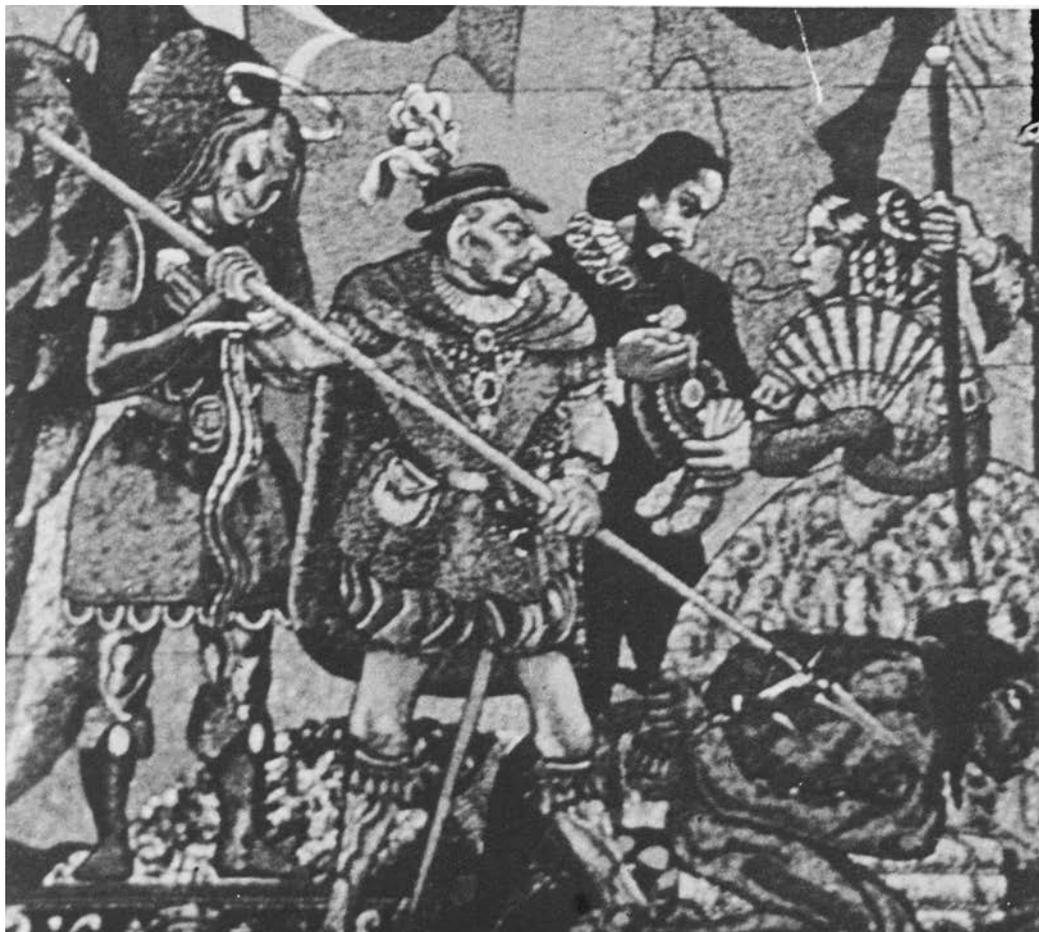
35. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio Nacional en México.



36. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio Nacional en México.



37. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Palacio Nacional en México.



38. Hernán Cortés. Mural de Diego Rivera. Teatro de los Insurgentes.

los restos de Hernán Cortés. . . yo fui legalmente el depositario de tales restos y sólo ante mí, se realizaron los estudios publicados que aparecen con mi firma. No imagino por qué otras personas emiten dictámenes sobre unos restos que nunca vieron.

Ignoro en absoluto cómo puede dictaminar el señor Quiroz Cuarón sobre unos restos que jamás ha tenido en sus manos. Si el se basó sobre el dictamen que se formuló aquí en el Hospital de Jesús, jamás puede afirmar que el conquistador hubiera tenido la condición que señala.¹²⁸

En cuanto a lo que expresa Diego sobre el perfil, ya hemos visto cómo desde que pintó los murales de Cuernavaca se había inspirado en varios cuadretes del *Códice Florentino*, cosa que es fácil de comprobar si nos trasladamos a las páginas 14 a 15 inclusive de este trabajo y comparamos las grisallas en la parte inferior de esos murales con los dibujos del *Códice*. No cabe duda, Diego era un guasón incorregible.

Las razones expuestas nos obligan a afirmar que la fuente base del pintor (el estudio del doctor Quiroz Cuarón) para darnos una nueva interpretación sobre la imagen de Hernán Cortés, adolece de vicios de origen que le restan valor histórico y científico.

Sobre este Cortés de Rivera, Crespo de la Serna, opina:

Muchos de los conquistadores que aquí figuran (mural de la Conquista) han sido representados con rasgos caricaturescos. Se destaca en tal sentido la imagen de Cortés, cuya grotesca figura se aparta por completo de las otras versiones del propio Rivera, y en nada contribuye a reforzar la bondad artística de la pintura. Lo curioso es que para realizar tan desmedrado personaje, Rivera tuvo la humorada de “estudiar” cráneos y huesos, más o menos auténticos, sin que en esta ocasión al parecer, le bastara con su inagotable vena imaginativa. . .

Justino Fernández nos dice al respecto: “y un supuesto ‘retrato’ de Cortés más que otra cosa, expresa la opinión del pintor sobre el personaje histórico cuya personalidad”, etcétera.¹²⁹

“Más adelante sigue la Conquista y es allí que Rivera pintó una imagen de Cortés, de magnífica ejecución, que lo presenta con un físico extraño y lamentable. Es todo un símbolo del sentido nega-

¹²⁸ Ob. cit.

¹²⁹ Justino Fernández. *Arte moderno y contemporáneo*. P. 346.



tivo, que Rivera dio a la conquista y colonización españolas, contraponiéndolas al sentido positivo del antiguo mundo indígena y al socialista del futuro.”¹³⁰

Pero no sólo estas causas influyeron en el pintor para representar a Cortés de esa manera, hay que recordar el gran alboroto y las agrias polémicas que motivó el hallazgo de los restos de Ichcateopan, que la señorita Eulalia Guzmán atribuyó a Cuauhtémoc, y a los que una comisión designada por la Secretaría de Educación, negó su autenticidad.

Tal resolución reavivó la vieja pugna entre liberales y conservadores, entre indigenistas e hispanistas, ya que cuando aparecieron los restos de Hernán Cortés nadie dudó de su autenticidad, mientras que a los restos de Ichcateopan se les negaba definitivamente.

La lucha entre los dos bandos fue dura, se encendieron las pasiones y llovieron toda clase de denuestos en contra de Cortés y Cuauhtémoc. Por supuesto que la “línea conservadora” iba en contra de la autenticidad de los restos encontrados por la señorita Guzmán, mientras que la “línea liberal” pedía a grandes voces que los susodichos restos fueran declarados auténticos, es decir pertenecientes a Cuauhtémoc. Es obvio decir que Diego estaba con la “línea liberal” (indigenista) y que esta disputa le llevó en buena parte a pintar un Cortés con todas las anomalías anatómicas reales o imaginadas, como una especie de venganza o rencor por no haber sido cierto dicho hallazgo.

La comisión a que hemos hecho referencia que estaba compuesta por científicos mexicanos de intachable honorabilidad, fue atacada injustamente y a sus miembros se les acusó de traidores a la patria, y ya dijimos que entre otros, Diego pidió que fueran fusilados por la espalda. Por supuesto que esa petición de Diego fue una cosa demagógica, para avivar aún más la contienda. Sin embargo, muchos la debieron tomar en serio. Tal hecho nos ratifica aún más el porqué del último Cortés de Diego, en el corredor del Palacio Nacional.

Por otra parte, aunque estamos convencidos de que Diego conoció los dictámenes de los antropólogos —si así no fuere, de todas maneras los aprovechó, pero a través del estudio de Quiroz Cuarón—, he ahí el porqué pintó a Cortés con una cráneo pequeño, el

¹³⁰Ob. cit. P. 150.

brazo derecho despegado del cuerpo, más corto y delgado que el izquierdo, las piernas estevadas, el pecho abultado y de escasa estatura.

Acerca del cráneo, los antropólogos no se atrevieron a asegurar contundentemente que correspondiera al resto del esqueleto y también expresaron que tenía algunas características femeninas. El que dicho cráneo pueda pertenecer a otra persona tiene ciertos visos de verdad, ya que Vetancurt habla de “un pequeño baúl forrado de terciopelo en que estaban los restos de Cortés y su nieto, Pedro”, máxime que en el epitafio puesto en el sepulcro del Hospital de Jesús se decía que se les había separado, lo que indica que en un tiempo estuvieron juntos. Existiendo esas dudas no puede afirmarse con certeza que el cráneo estudiado sea de Hernán Cortés, por ende, la apreciación que hace Diego de la cabeza en su retrato, no está muy apegada que digamos “en la investigación científica” de que nos habla en la entrevista transcrita.

Por lo que hace al brazo derecho, Dávalos Hurtado dice que las lesiones que afectaron el omóplato y el húmero derechos, presentan en este último, huellas de un proceso supurativo que permite pensar que el individuo en cuestión no podía ejecutar movimientos del hombro derecho y que mantenía el brazo separado del tronco.

De la lesión que tenía en el brazo, el propio Cortés, nos dice: “. . . y no hacía cosa nuevamente de que vuestra majestad se sirviese, *a causa de la lesión de mi brazo, aunque no más libre de ella, me pareció que debía de entender en algo*”.¹³¹

El pintor utilizó, sin duda, esta descripción en su Cortés del corredor del Palacio, pero exageró la nota al pintarle un brazo más corto y delgado que el otro. Todo por supuesto, con el afán preconcebido de “desacreditar”, aún más la figura de Cortés, hasta hacerla caer en el ridículo y para hacer rabiar a los de la “línea conservadora”, hispanófilos.

En cuanto a las piernas estevadas, coincidieron en toda la descripción de los antropólogos con la que nos da Bernal Díaz del Castillo.

La corta estatura, o sea 1.58, está ajustada a la medición que se hizo de los restos, mas los dictámenes ya indicados expresan que si se admite que fue atacado de la enfermedad de Paget (raquitismo

¹³¹Cortés. Ob. cit. P. 42.

de los viejos) es seguro que alcanzara en la época de la conquista (1519) la talla de 1.63, propia del grupo racial de los ibero-insulares. En este aspecto el Cortés de Diego está apegado a la realidad, ya que sin duda era de corta estatura. A este respecto es interesante observar que en la Sala de Armas, del Real Palacio de Oriente, en Madrid, casi todas las armaduras que en ella se exhiben pertenecían a hombres de baja estatura.

Por otra parte, la corta talla de un hombre no redundaba en perjuicio de su inteligencia o de otras capacidades. Napoleón era de baja estatura; Morelos medía menos de cinco pies. Madero era muy bajo, etcétera. Así como éstos, podemos dar muchos otros ejemplos.

Todas estas características físicas que presentan los restos óseos sepultados en la iglesia del Hospital de Jesús, corresponden, como es natural, al Hernán Cortés de los 63 años, edad en que falleció. Por ello nos parece que de ninguna manera debieron ser tenidas en cuenta si se trataba —como es el caso— de pintar al Cortés de la conquista, es decir cuando tenía 34 años, época en que no se habían acentuado las anomalías físicas de referencia, por no mediar el tiempo suficiente para que las lesiones recibidas y la edad operaran en el esqueleto, provocando las deformaciones que encontraron los antropólogos al hacer el estudio de los restos de Cortés.

Por tanto, Diego nos pintó en el corredor del Palacio Nacional, no al Cortés que actuó en la conquista de México, sino al Cortés de los 63 años, que según el doctor Quiroz Cuarón (que sólo conoció los restos por fotografía), diagnosticó que “en los restos óseos de Hernán Cortés se observan evidentes estigmas degenerativos que corresponden a un procedimiento: el enanismo por sífilis congénita del sistema óseo”.

Los razonamientos expuestos nos impiden acreditar valor histórico a la representación de Hernán Cortés, pintada por Diego Rivera en el mural de la conquista, del corredor del Palacio Nacional.

Pensamos además que Diego pintó a Cortés en forma tan desmedrada, con el fin de afirmar aún más el carácter negativo de la conquista y colonización españolas, según pensamiento de Justino Fernández, así como para destruir el prestigio de que goza la figura histórica del conquistador en una parte de la población de México.



Mas nunca pensó pintarlo apegado a una descripción científica de sus restos o a las demás fuentes existentes. Cosa bien distinta a las interpretaciones anteriores en que se fundó en la iconografía tradicional del conquistador. Mas en este caso especial, ya vimos que eran otros sus fines. He ahí la razón de su último Cortés.

En el mural del Teatro de los Insurgentes, Diego Rivera repite al Cortés del corredor del Palacio Nacional.