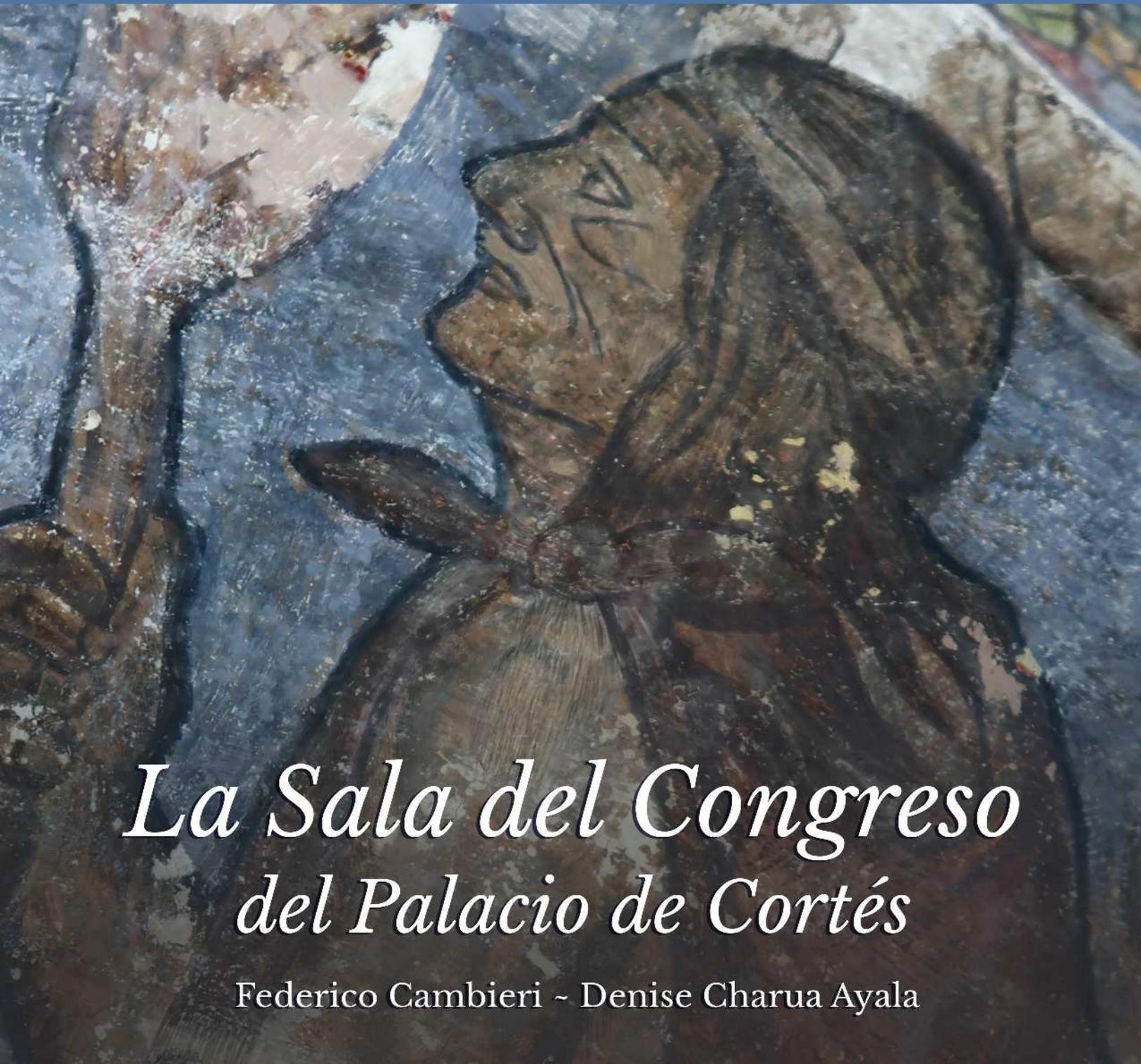


1094

el tlacuache

CENTRO  INAH MORELOS

Viernes 8 de septiembre, 2023



La Sala del Congreso del Palacio de Cortés

Federico Cambieri ~ Denise Charua Ayala

La Sala del Congreso del Palacio de Cortés

La pintura mural como documento de los programas
gubernamentales del estado de Morelos

(1897-1938)

Federico Cambieri ~ Denise Charua Ayala

“El emperador aparece, en las viejas crónicas, cual un fabuloso Midas cuyo trono reluciera tanto como el sol. Si hay poesía en América... ella está en el gran Moctezuma de la silla de oro. Su reino de oro, su palacio de oro, sus ropajes de oro, su carne de oro. –Él mismo, no ha de levantar sus vestiduras para convencer a Cortés de que no es de oro?–

Alfonso Reyes, Visión de Anáhuac

El Palacio de Cortés de Cuernavaca puede considerarse como uno de los edificios más emblemáticos de la época colonial del área de América latina: originalmente edificado sobre las ruinas prehispánicas de un relevante centro de poder regional en el periodo tlahuica, desde su fundación y hasta la época de la Independencia fue utilizado como sede de los poderes administrativos del Marquesado del Valle de Oaxaca; la noción del poderoso simbolismo que, a lo largo de la historia moderna de México, siempre había vinculado esta construcción con el poder socio-político de la región, fue reconocida, desde la primera hora, también por los integrantes de los gobiernos constitucionales del estado que, una vez lograda la Independencia del país, quisieron convertirlo en la sede oficial del Gobierno¹.

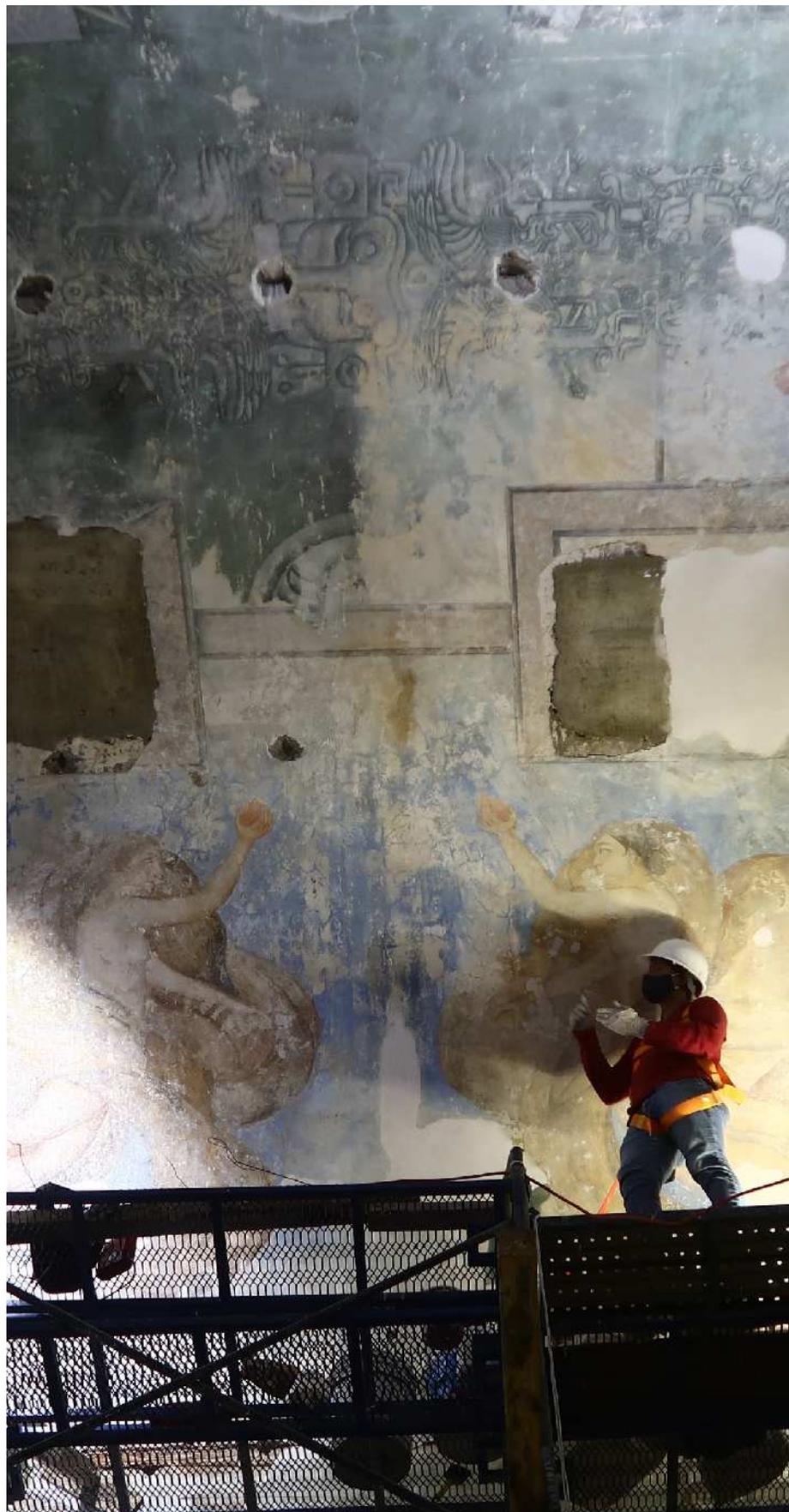
1. El palacio de Cortés fue cedido por decreto federal al Ayuntamiento de Cuernavaca en el año 1833. Las primeras obras de ampliación y restructuración del edificio ocurrirían bajo el Gobierno de Francisco Leyva; véase: López González Valentín, El palacio de Cortés de Cuernavaca, Universidad de Morelos, Monografías morelenses, México, 1958, pp. 29-31.



Cómo reflejo de las turbulentas fases de formación y consolidación que han caracterizado la historia de la Nación y del estado de Morelos, en el periodo que va de la época porfirista hasta los gobiernos posrevolucionarios de los años '20 y '30, la relación entre los gobernadores morelenses y el edificio se dio de una manera extremadamente dinámica, por lo cual cada representante del estado que utilizó el Palacio de Cortés como centro de legitimación de su presencia al poder, quiso grabar en los muros de este edificio, por medio de repetidas acciones de modificación arquitectónica y decorativa, el específico marco ideológico que diferenciaba su operado respecto a las políticas, obsoletas o rechazadas, implementadas por los gobiernos anteriores.

El presente artículo quiere enfocarse en un análisis histórico-artístico de los ciclos pictóricos que se encuentran en la actual Sala 8 del Museo Regional de los Pueblos de Morelos, Palacio de Cortés, producidos en la época en que dicho espacio se utilizaba como Salón del Congreso del Estado: se trata de tres ciclos sobrepuestos, producidos respectivamente durante el porfiriato, el régimen callista y, por último, el periodo cardenista. Todas estas pinturas, anteriormente cubiertas, han sido liberadas y restauradas durante la última intervención del edificio, efectuada a raíz del sismo del 2017: la intención de este ensayo, por lo tanto, es de explicar las consideraciones que justificaron el rescate de estas obras que, además del valor artístico, revisten también un relevante valor documental en relación a los paradigmas identitarios, nacionales y regionales, promovidos por los Gobiernos del estado en el periodo 1897-1938.

Fotografía: Mitzi de Lara Duarte, 2021.



El más antiguo aparato decorativo mural que se ha encontrado en la antigua Sala del Congreso fue realizado en el periodo porfirista², durante el mandato de Manuel Alarcón (1894-1908, Fig. 1). Las decoraciones pictóricas de las bóvedas del salón consistían en un friso que repetía un motivo floreal estilizado de color ocre y verde sobre fondo rojo, a imitación de un estampado textil, y que enmarcaba las líneas perimetrales de las bóvedas y de los arcos, de color rojo sólido. En las paredes laterales, a lo largo de toda la sala, se encontraba una serie de retratos de forma ovalada enmarcados por estucos con bajorrelieves floreales, posiblemente dedicados a los más relevantes personajes de la política nacional y estatal³. Las decoraciones pictóricas del salón eran enriquecidas por un opulento aparato ornamental móvil, formado por espesos cortinajes de color amaranto, bordados con encajes decorativos dorados, monumentales lámparas colgantes en cristal, estilo Luis XVI, y presidios para la audiencia y para los diputados, en madera tallada.

2. López González, ob. cit., pp. 33-34.

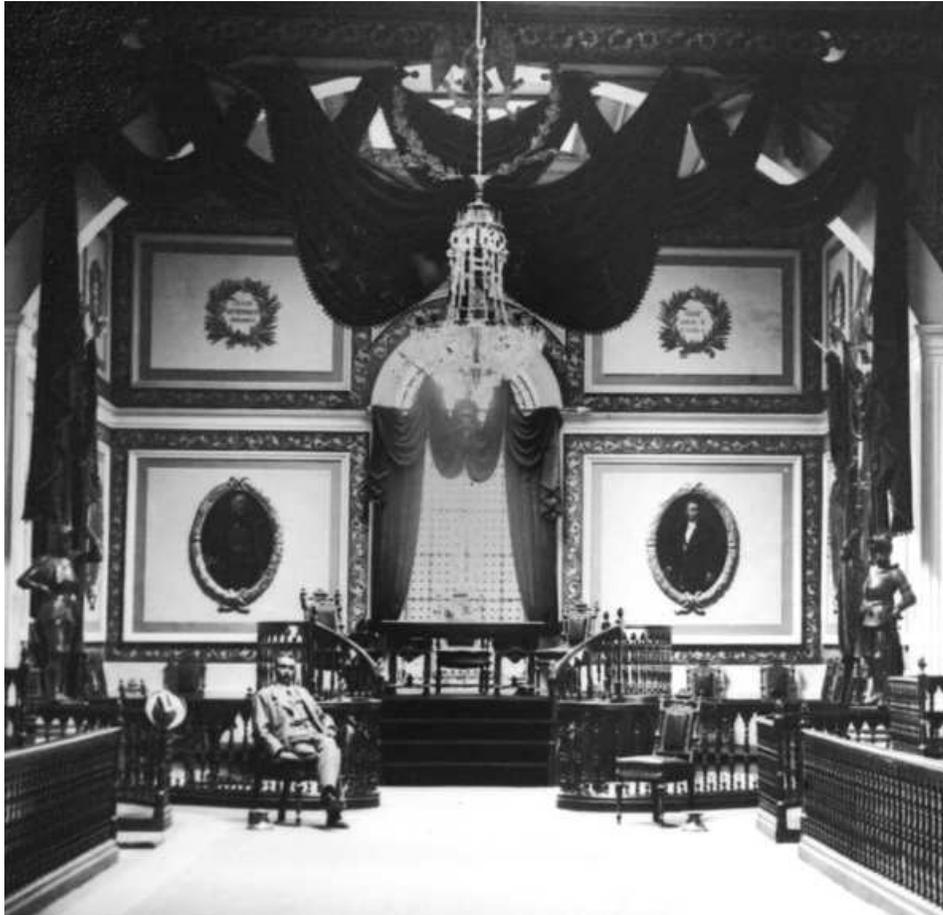
3. La existencia de estos retratos desaparecidos es registrada en las fotos de la época, cuya baja calidad o estado de deterioro sin embargo no permite la identificación de los personajes retratados.

Fig. 1. Muro Norte, pintura mural del periodo porfiriano. Colección: Valentín López González. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.



El estilo decorativo de la Sala del Congreso del Gobierno Alarcón respondía a los cánones, en esa época dominantes a nivel internacional, de la moda francesa, que el régimen porfirista había adoptado para marcar su intención de modernizar el país por medio de unas reformas estructurales que resultaran atractivas también para los inversores exteriores. Considerando el contexto socio-cultural de entidad "rural" que en esas fechas seguía caracterizado el estado de Morelos, la adopción de un estilo ornamental alineado a la moda internacional contemporánea - vinculado con los modelos filosóficos evolucionistas y positivistas que formaban el paradigma interpretativo universalmente imperante en ese periodo histórico⁴ - tenía además que lograr el objetivo de revestir a los representantes políticos de un aura aristocrática, diferenciándolos netamente de la población común del estado, compuesta en su mayoría por analfabetos, y reafirmando de tal manera la tesis porfiriana de una clase política "científicamente" calificada, capaz de garantizar la necesaria evolución modernizadora de la nación bajo los criterios de una visión ideológica de respiro internacional⁵.

4. La adopción de la filosofía positivista fue adoptada por el discurso propagandístico porfirista como paradigma de contraponer a los programas políticos de los oponentes del régimen, pertenecientes al ala conservadora del país; véase: Martina Leal Luisa (compiladora), *El porfirato*, Universidad Autónoma-Azcapotzalco, México, 2006, p. 95.
5. *Ibidem*, pp. 96-97.



Antiguo congreso del estado de Morelos a finales del S. XIX. SINAFO.

Por medio del abundante uso de cortinajes - cuyas características decorativas eran imitadas hasta en las decoraciones pictóricas que revestían los muros - el simbolismo porfirista vinculaba un elemento de moda, difundido por Napoleón III para consolidar el dominio internacional del modelo cultural francés, con un discurso tecnológico-industrial, vinculado con los comienzos del importante rama de la industria nacional de los colorantes sintéticos, que el gobierno de Díaz había implementado en el país gracias a una política de aberturas a las competencias extranjeras⁶. El estrecho vínculo entre las cambiantes modas cromáticas y los avances tecnológicos en la producción de nuevas tonalidades sintéticas, es evidente en la rica variedad de gamas tonales – alguna vez estridentes para los gustos actuales - utilizadas durante el periodo porfirista para la decoración del Palacio de Cortés⁷.

6. Martina Leal, ob. cit., p. 92.

7. Los ciclos pictóricos más representativos de esta dinámica tecnológico-modista, realizados en los espacios del Palacio de Cortés durante los Gobiernos porfiristas, fueron rescatados durante la última campaña de intervención (2017-2022), y se encuentran actualmente expuestos al público, en ventanas exploratorias que se abrieron a lo largo de todo el inmueble.

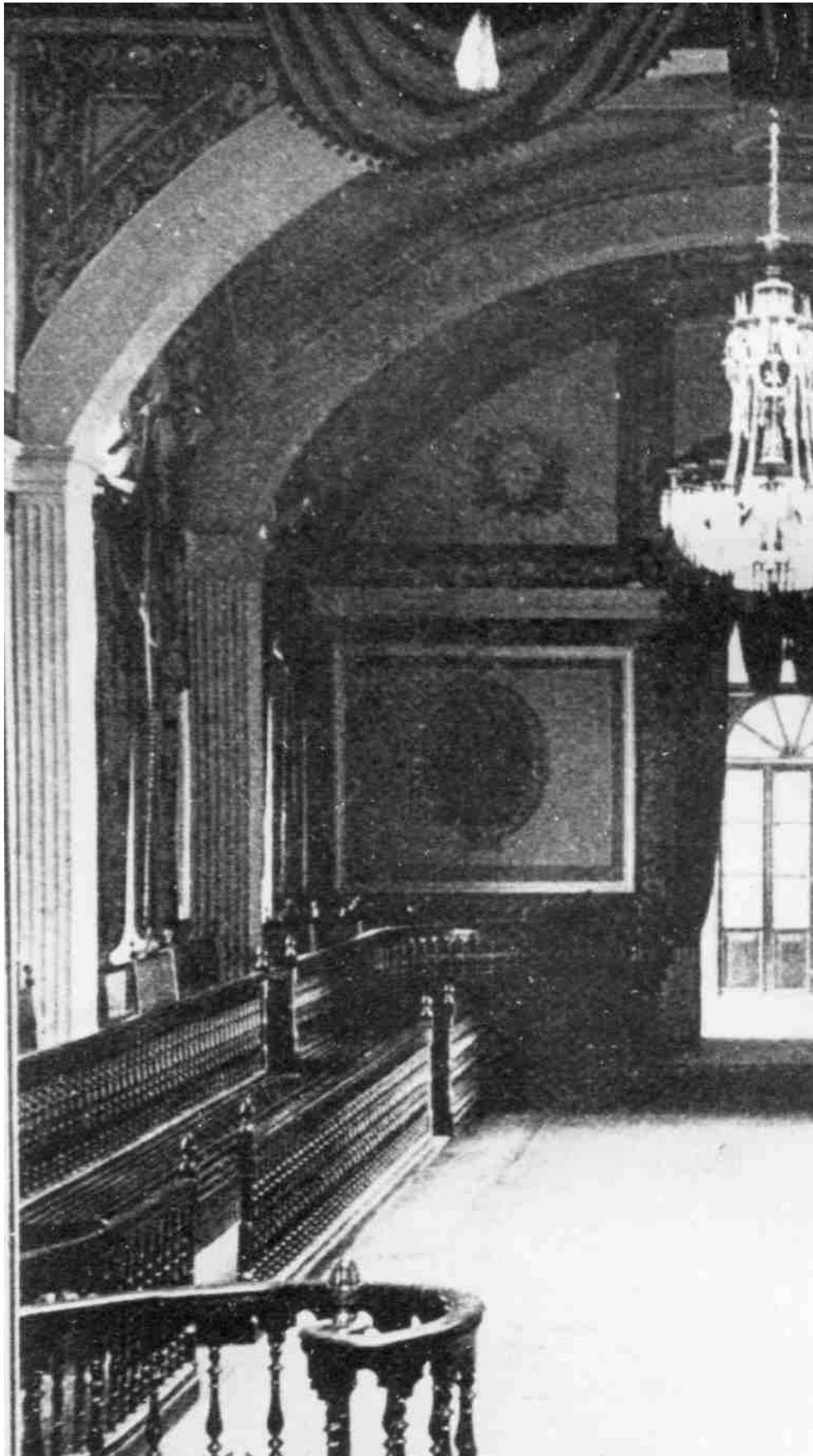
Se puede por lo tanto intuir como el régimen porfirista, por medio de este aparato decorativo, lograra legitimar una vasta gama de vertientes ideológicas que garantizaban la aceptación pública de sus políticas: por una parte, los héroes nacionales y locales representados en los retratos de la sala, formaban la base del sentimiento nacionalistas; por el otro, el apego a la moda internacional marcaba la evolución de los ideales liberales del país, en una óptica modernizadora de progreso cultural y tecnológico.

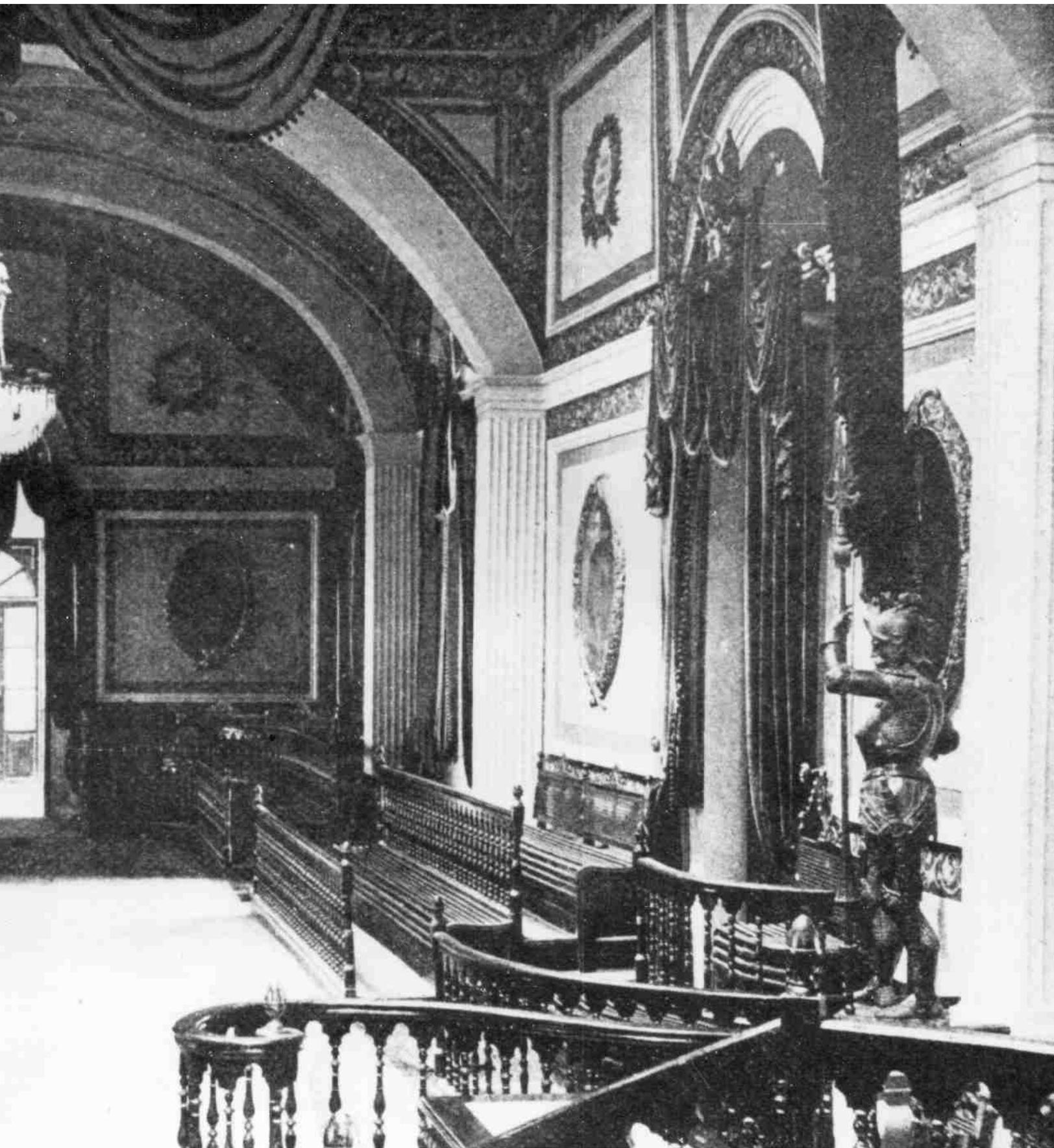
La importancia de esta obra decorativa en el contexto del mandato de Manuel Alarcón asume aún más relevancia en consideración del hecho de que se inauguró, en presencia del mismo presidente de la Nación, el día sucesivo a la abertura del tramo del ferrocarril México-Cuernavaca⁸, una obra clave en la agenda porfirista, fundamental para desarrollar el plan de modernización del estado rural de Morelos: Alarcón, en preparación de este evento, gracias a la larguía de un importante recurso federal, había mejorado, además del aspecto interior y exterior del Palacio de Cortés, el aspecto general de la ciudad, con importantes obras de alineación de calles y de empedrado⁹.

Terminado el periodo porfirista, esta decoración mural fue recubierta por los nuevos ciclos pictóricos realizados por los Gobiernos sucesivos. Durante la recién restauración del edificio, efectuada a raíz del sismo de 2017, se aprovechó de la presencia de una zona de deterioro de las pinturas que la recubrían, ubicada en la esquina derecha de la primera bóveda de la sala, para dejar expuesta al público una ventana en la cual se puede apreciar un fragmento del ciclo ornamental porfirista (Fig. 2).

8. Estas obras se inauguraron el 11 de diciembre del año 1897; véase López González, *op.cit.*, p.34.

9. Crespo, Horacio (coordinador), *Historia de Morelos – Tierra, gente, tiempos del Sur*, Tomo VI Creación del estado, Leyvinismo y Porfiriato, Universidad Autónoma del estado de Morelos, México, 2018, pp. 250-253.





Durante la época revolucionaria, el Palacio de Cortés vivió alternantes fases de abandono y de esporádico uso, como cárcel, sede o refugios de fuerza antagonistas, sede política de líderes temporales¹⁰. Los documentos fotográficos de este periodo evidencian como la única intervención sufrida por la Sala del Congreso durante las casi dos décadas revolucionarias, fue una apresurada eliminación de los vestigios del periodo porfirista, por medio de un sencillo encalado blanco, que revistió las bóvedas y las paredes (Fig. 3).

El segundo ciclo pictórico de la Sala del Congreso fue realizado durante el último año del Gobierno de Vicente Estrada Cajigal, en 1934¹¹. Eduardo Solares Gutiérrez, pintor mexicano egresado de la Academia de San Carlos, fue el encargado para la realización de esta pintura mural, que ocuparía la sección final de la sala: este pintor ostentaba en su currículum una experiencia formativa en la Academia Real de Alemania y, sucesivamente, en el Estudio del maestro español Eduardo Chicharro; de regreso a México en 1913, Solares había sido nombrado profesor por la Academia de San Carlos, teniendo entre sus alumnos importantes personajes cuales Rosario Cabrera y David Alfaro Siqueiros¹².

10. López González, Valentín, *Obra citada*, 1958, pp. 35-36.

11. Instituto Estatal de Documentación de Morelos, Gobierno, Obras Públicas, Palacio de Cortés, II/461/227, Caja 329, Legajo 4.

12. Suárez Orlando, *Inventario del muralismo mexicano*, Universidad Autónoma de México, México, 1972, p. 296.

Fig. 3. Detalle de vestigio de pintura mural, periodo porfirato. Denise Charua Ayala, 2020.

En su carrera artística, Solares realizó solamente dos murales, durante el bienio 1933-34, que presentan varios elementos en común, únicos en el panorama artístico. El primer mural, *Alegoría de la Revolución mexicana*, fue pintado en 1933 en la escalera principal del Alcázar de Chapultepec, que en ese entonces era utilizado como residencia oficial por el Presidente interino de la República, Abelardo L. Rodríguez, mandatario de tránsito durante la gestación del futuro gobierno de Lázaro Cárdenas¹³. En el mural de Chapultepec, los héroes de la historia reciente de la nación – Madero, Carranza, Obregón, Calles, Zapata y Villa - de cuyo carisma el Partido Nacional Revolucionario quería apropiarse para legitimar su estatus de heredero único de los ideales revolucionarios, se presentaban anacrónicamente reunidos y acompañados por grupos de líderes de movimientos populares, obreros, campesinos, militares y funcionarios; el mensaje transmitido por medio de la escena representada, con su *carácter unilateral, cerrado y privo de abordaje críticos*¹⁴, se puede considerar como el primer ensayo elaborado para la constitución de un nuevo programa de propaganda simbólico-visual¹⁵ por medio del cual el PNR - y su próximo candidato Lázaro Cárdenas - querían forjar un sólido paradigma de identidad nacional basado en una lectura revisionista y conciliadora de la historia nacional¹⁶.

13. Cimet Shojjet Esther, *Olvidemos nuestro enfado. Imágenes de la institucionalización*, Instituto de Bellas Artes y Literatura, México, 2008, p.15.

14. *Ibidem*, p.18.

15. Barreto Zamudio Carlos; Crespo María Victoria (coordinadores), *Zapatismos: nuevas aproximaciones a la lucha campesina y su legado posrevolucionario*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales, México, 2020.

16. *Ibidem*, p.4.

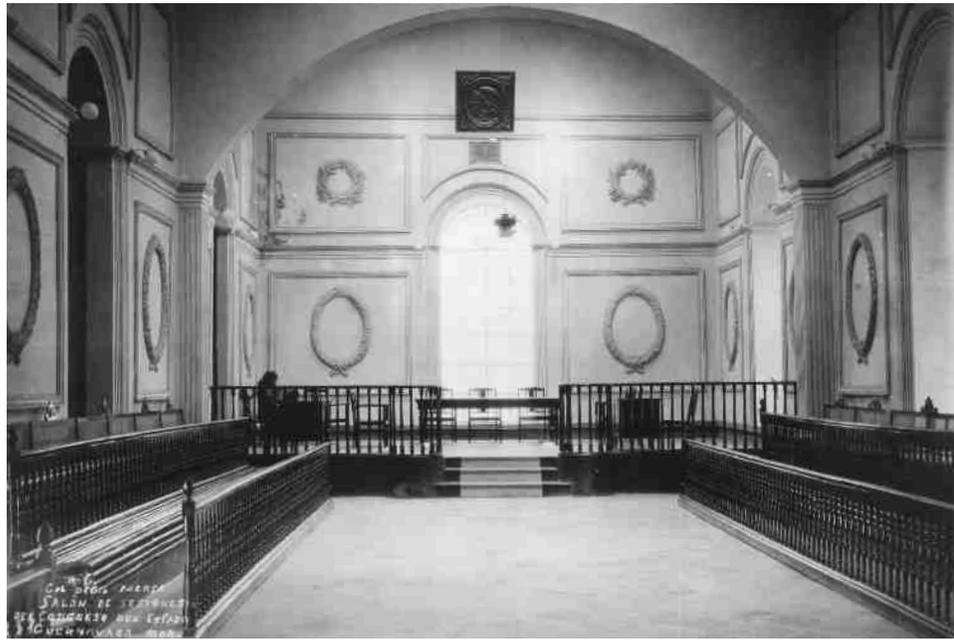


Fig. 4. Muro Norte, pintura mural del periodo revolución. Colección: Valentín López González. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.

El mural del Palacio de Cortés, hoy parcialmente perdido¹⁷, puede considerarse como una prosecución, en clave regionalista, del mismo discurso propagandístico expuesto en el mural de Chapultepec. Se pintó en 1934, año de las elecciones para la presidencia nacional – que ganaría Cárdenas - y para la gobernación de Morelos. En los planes estratégicos del PNR, para asegurar una continuidad en las políticas estatales promovidas por el gobernador saliente Estrada Cajigal (1930-1934), era fundamental la victoria del sucesivo candidato vinculado al partido, José Refugio Bustamante; para legitimar esta entrega de poder, unas de las estrategias fue sin duda la realización del mural de la Sala del Congreso, donde Solares realizó, como había hecho en la obra de Chapultepec, un homenaje a las personalidades políticas más destacadas del estado, reunidas para subrayar la unidad de intentos e ideales que todas compartían con el programa del PNR. El mural refiguraba a José María Morelos y Pavón, a los Generales Emiliano Zapata, Leandro Valle, a Francisco Leyva, Plutarco Elías Calles y, por último, a Vicente Estrada Cajigal, retratados de figura completa, uno de lado a otro, en un semicírculo formado por las tres paredes laterales que cerraban la Cámara de Diputados (Fig. 4).

17. Del mural de Eduardo Solares se han podido rescatar, en el curso de la restauración del edificio concluida en el 2022, unos fragmentos en la parte de la bóveda en la parte más alta de los muros. Las escenas pintadas en los muros perimetrales sin embargo resultaron perdidas en su totalidad, siendo que los aplanados que revestían esos muros, en una intervención anterior, habían sido eliminados por completo.

Los retratos del expresidente Plutarco Elías Calles y del Gobernador Vicente Estrada Cajigal, en su veste de representante de la franja cardenista del PRN, se encontraban representados en la misma pared, del lado derecho respecto al fondo: la inscripción que acompañaba al primero recitaba *"Plutarco Elías Calles encauzado de la Revolución Mexicana y benefactor del Estado de Morelos"*, con el ex mandatario¹⁸ representado en uniforme militar, acompañado por un grupo de campesinos indígenas cuya actitud de fiel sumisión - resaltada por los vestidos blancos que llevaban puestos - confería al líder un aura casi mesiánica (Fig. 5); en la esquina opuesta de la pared, el Gobernador saliente Vicente Cajigal, en una posa de intelectual burgués, encarnaba, en contraposición, la figura emblemática del programa de burocratización institucional de los valores revolucionarios promovida por el partido¹⁹; a sus espaldas, se representaban dos proyectos clave de su periodo de gobernación: a su lado izquierdo, una escena, de tono casi bucólico, ambientada en una escuela rural, símbolo del importante programa educativo desarrollado a nivel estatal durante su mandato; a su lado derecho, un ingeniero en el acto de realizar mediciones para la construcción de nuevas vías de comunicación, visibles en el altiplano del fondo (Fig. 6). El Gobernador de Morelos era acompañado por la inscripción *"Vicente Estrada Cajigal primer Gobernador constitucional electo después de la Revolución"*.

18. Es importante remarcar el rol central que el expresidente Calles, desde su residencia morelense, seguía ejerciendo en el ámbito de la política estatal durante el Gobierno de Estrada Cajigal, Crespo, M. Victoria, Anaya Merchant, Luis (coordinadores), *Historia de Morelos – Tierra, gente, tiempos del Sur*, Tomo VIII Política y sociedad en el Morelos posrevolucionario y contemporáneo Universidad Autónoma del estado de Morelos, México, 2018, 68.

19. Barreto Zamudio Carlos; Crespo María Victoria (coordinadores), ob.cit., pp. 363-370.







Fig. 6. Detalle de la representación de Calles y Morelos, Eduardo Solares Gutiérrez. Colección: Valentín López González. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.

La vinculación entre Calles y Cajigal con los demás héroes libertadores y revolucionarios del estado, cumplía la función de consolidar la imagen del PNR como único heredero de los valores libertarios, igualitarios y autonomistas de la República mexicana; además, al homenajear a la figura expresidente Calles - que todavía, desde su residencia morelense, ejercía una importante influencia política sobre las dinámicas políticas del estado²⁰- se puede entender como la corriente cardenista del partido quisiese obtener su beneplácito y apoyo en el desarrollo de las nuevas estrategias gubernamentales que se iban afinando en el 1934.

20. Barreto y Crespo (coord.), ob. cit., p. 68

La programación minuciosa del discurso visual que la obra de la sala del Congreso tenía que expresar en las intenciones de las instituciones, quedó claramente registrada en el contrato de obra firmado por el pintor:

II. La decoración mural consistirá en los retratos del Generalísimo José María Morelos y Pavón; de los Generales Emiliano Zapata, Leandro Valle, Francisco Leyva y Plutarco Elías Calles y del señor Vicente Estrada Cajigal. Dichos retratos llevarán las inscripciones ya aprobadas por el H. Congreso. La decoración se hará bajo los bocetos que ya fueron asimismo aprobados por los Ciudadanos Diputados al Congreso y por el C. Gobernador Constitucional, debiendo ser la pintura al fresco.

Asimismo, el contrato expresaba toda la urgencia de que la obra se terminara anteriormente al término del mandato del Gobernador en carga, previendo multas diarias que el pintor habría tenido que pagar en caso de incumplimiento:

III. La Decoración a que se refiere este Contrato deberá estar terminada el día 31 de Enero de 1934.

IV. Con el carácter de clausula penal, el señor Eduardo Solares, en caso de no concluir el trabajo que se contrata el 31 de Enero de 1934, pagará al Gobierno del estado la cantidad de cien pesos diarios por cada día de retraso, excepto casos de enfermedad²¹.

21. Contrato de obra firmado por Eduardo Solares Gutiérrez y Vicente Estrada Cajigal, Instituto Estatal de Documentación de Morelos, Gobierno, Obras Públicas, Palacio de Cortés, II/461/227, Caja 329, Leg. 4.

Detalles. Pintura mural de Eduardo Solares Gutiérrez. Colección: Valentín López González. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.



En conclusión, el tono general de las pinturas realizadas por Eduardo Solares en la sala del Congreso del estado lograba presentar, sin rupturas, aquella visión idílica de la realidad socio-cultural del estado morelense que las instituciones querían transmitir; el alcance de este objetivo era asegurado por medio de la presentación de un ensamble de personajes secundarios, en vestidos blancos, en actitud de pacíficas y neutrales comparsas, acompañados por aéreas figuras alegóricas femeninas que, vaciadas de cualquier tipo de significación simbólica real, presenciaban la escena como hadas de cuentos, como puros elementos decorativos utilizados para subrayar el carácter ameno de la escena representada. La gran importancia documental que revisten los dos murales de Solares, ambos realizados en un contexto institucional oficial – Castillo de Chapultepec y Palacio de Cortés - radica en que representan una importante faceta del poliédrico discurso de propaganda visual emanado entre el Maximato y la primera fase del régimen cardenista. El unilateral y conciliador mensaje político que se promovía por su medio, generado y – como demuestran las cláusulas contractuales del Palacio de Cortés antes mencionadas – estrictamente controlado por parte de los poderes institucionales, resulta de hecho en un estridente contraste respecto a las modalidades de realización de las contemporáneas decoraciones murales de espacios públicos utilizados por las masas populares, como el Mercado Abelardo (1934-36) o el centro Escuela Revolucionaria (1936) de la Ciudad de México, donde los artistas de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios pudieron plasmar en total libertad, de contenidos y de expresión, una verdadera arte del pueblo para el pueblo²². Esta dualidad del arte público en la década de los '30, evidencia la presencia de diferentes estrategias comunicativas utilizadas en el periodo cardenista, que por un lado, por medio de la valoración de los artistas del grupo Lear, trataba de fidelizar el electorado obrero del PCM, y por la otra, en los murales de los espacios del poder, trataba de comunicar, en las franjas burgués-empresariales del electorado y en los políticos e inversionistas extranjeros, la solidez de los poderes constitucionales y la estabilidad de la sociedad mexicana.

22. Fuentes Rojas Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM, México, 1995, pp. 21-37.

Fig. 7. Detalle de la representación de Estrada Cajidal, Eduardo Solares Gutiérrez. Colección: Valentín López González. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.



El último ciclo pictórico producido para decorar el Palacio de Cortés, fue ejecutado por el pintor español Salvador Tarazona entre 1938 y 1942²³, periodo en el cual el artista decoró, además de la Sala del Congreso, los espacios de la Sala de Juntas de los Diputados y de la Sala del tribunal Superior de Justicia.

La trayectoria de Salvador Tarazona en tierra mexicana había comenzado ya desde el periodo porfirista, cuando, en la capital del país, había participado en la realización de un carro alegórico para los festejos oficiales del centenario de la Independencia²⁴: el éxito del artista en el país, fue el resultado tanto de su versatilidad en el satisfacer los deseos de sus mecenas - interpretando con estro y originalidad cualquier temática tuviera que abordar - como a su destreza en el asegurarse el apoyo de una vasta red de personajes políticamente influyentes²⁵. En 1929, de regreso a México desde Estados Unidos, donde había demorado en los años de la Revolución trabajando principalmente como escenógrafo, el pintor se detuvo por cuatro años en el estado de Coahuila, donde, bajo recomendación de Eduardo Neri, ex procurador de la República en el periodo obregonista, fue presentado al general Manuel Pérez Treviño, Gobernador del estado²⁶. En Coahuila Tarazona, del cual Treviño se volvió entusiasta mecenas, realizó las decoraciones murales del Palacio de Gobierno (1929), del teatro Isauro Martínez (1930) y del Ateneo Fuentes (1933), todos ubicados en la ciudad de Saltillo²⁷.

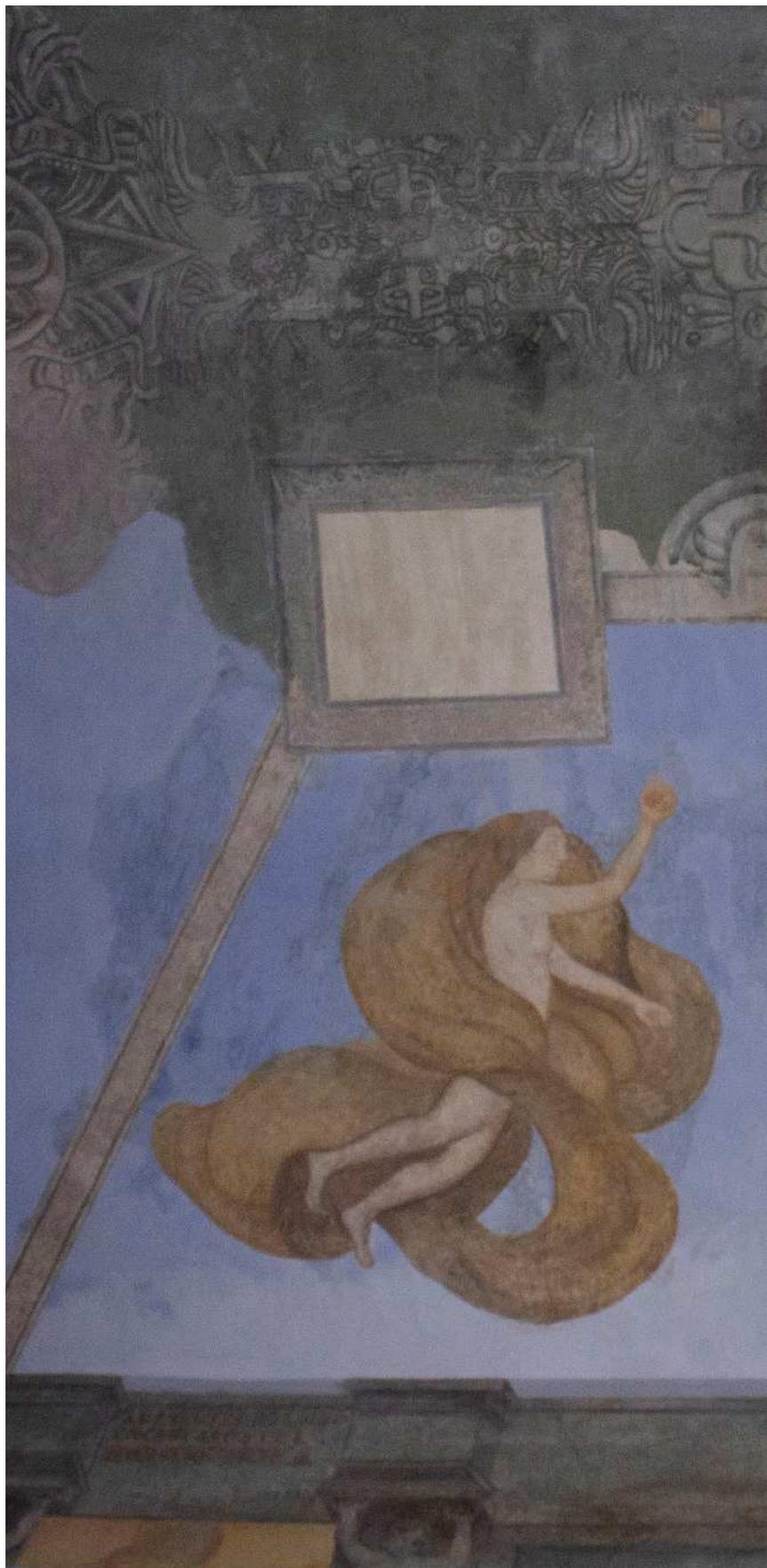
23. López González, op. cit., p. 47.

24. Canseco M., Uruñuela J., Villareal Lozano J., Villareal reyes, A., Tarazona – Presencia en Coahuila y en el mundo, Coordinación Editorial de la Secretaría de Cultura de Coahuila, México, 2012, p.33.

25. Entre los personajes más relevantes, se pueden mencionar Vicente Blasco Ibáñez, corresponsal valenciano del Heraldo Imparcial, Rafael Reyes Espindola, Ernest Pugibet, Eduardo Neri y el mismo Treviño. Sobre este tema, véase: Ibidem, pp. 31-38.

26. Ibidem, p.38.

27. Ibidem, pp. 38-39.





El vínculo que el pintor había entrelazado en Coahuila con Pérez Treviño, figura prominente de la franja política de la corriente carrancista del Partido Nacional Revolucionario²⁸, fue posiblemente el enlace que en 1934 llevaría el pintor español en Cuernavaca, al servicio de Elpidio Perdomo García, el candidato fuerte que Lázaro Cárdenas había logrado instalar como Gobernador del estado de Morelos en las elecciones que se habían consumado en ese mismo año. El general Perdomo, en virtud de sus capacidades militares y de su profundo conocimiento de las realidades locales, encarnaba, en el contexto de la política morelense de los 30's, la figura del cacique fuerte que el Gobierno central necesitaba para reconstruir las bases del control institucional del estado, en ese momento agitado por una serie de importantes levantamientos populares²⁹; a pesar de las criticidades que se aviaba a enfrentar al tomar el cargo de Gobernador³⁰, desde el primer momento de su elección Perdomo quiso emprender esa monumental renovación decorativa del palacio del Gobierno de Cuernavaca que Salvador Tarazona tardaría cuatro años en llevar a cabo, desde 1934 hasta 1938.

Para satisfacer los deseos de su nuevo mecenas morelense, el pintor aprovechó al máximo de su vasta experiencia de escenógrafo, concibiendo una obra monumental y ecléctica, con la decoración integral de tres grandes espacios del Palacio, la Sala del Congreso, la Sala de Juntas de los diputados, y la Sala del Tribunal Superior de Justicia: estas dos últimos espacios fueron renombrados respectivamente *Sala del Conquistador* y *Sala de Maximiliano y Carlota*, por las temáticas que en ellas se representaban.

28. En ese entonces Pérez Treviño representaba una figura sobresaliente en el contexto del desarrollo de las políticas cardenistas al interno del PNR, partido del cual figuraba entre los principales fundadores.

29. González Torres Claudio, *Zapatismo legislativo. Zapatistas en las legislaturas del Morelos posrevolucionario 1930.1956*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Centro de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, 2023, p. 40.

30. La elección a Gobernador del general Perdomo, en 1934, ocurrió bajo un blindaje militar de las fuerzas federales, en el medio de disturbios públicos que contestaban su legitimidad. Durante el periodo de su Gobierno (1934-1938) El apoyo político entre Perdomo y Cárdenas fue recíproco, con el presidente de la nación que toleraba los abusos de poder y los métodos anticonstitucionales empleados por el general morelense en la pacificación de las corrientes opositoras, mientras que el gobernador del estado promovía las reformas estructurales emanadas a nivel federal. Sobre estos temas véase: Barreto Zamudio, Carlos; Crespo, María Victoria (coordinadores), *Zapatismos*, ob. cit., p. 512-513.

Páginas 15 y 16. Fig. 8. Recuperación de la pintura mural de la bóveda Tata Solares y Salvador Tarazona. Denise Charua Ayala, 2020.



Fig. 8. Recuperación de la pintura mural de la bóveda Tata Solares y Salvador Tarazona. Denise Charua Ayala, 2020.

En la Sala del Congreso (Fig. 9) el pintor realizó su una obra maestra, compuesta por una serie de pinturas de caballete de gran formato que recubrían casi por completo las paredes laterales, de pinturas murales en las bóvedas, del mobiliario tallado en madera y, por último, de monumentales vitrales policromos. La temática de este rico conjunto decorativo, se enfocaba en la narración de la historia política, social y cultural de los pueblos prehispánicos nativos de la región geográfica del actual estado de Morelos. Basándose en publicaciones cuales *México a través de los Siglos*, *Historia general de las cosas de Nueva España e Historia*, *Leyendas y Mitos de México*, Tarazona pintó en la Sala del Congreso un catálogo de las más emblemáticas actividades intelectuales, rituales y productivas de la sociedad prehispánica, así como de los eventos políticos y sociales que habían marcado su devenir histórico. La narración articulada por el artista resultaba, en su complejo, un homenaje al alto nivel de desarrollo y especialización que la civilidad aborígen del estado de Morelos había logrado alcanzar a lo largo del periodo precortesiano. En los amplios vitrales policromos de la sala, se representaban imágenes de cuerpo entero de las principales divinidades adoradas por los tlahuica y los por aztecas, mientras las decoraciones en bajorrelieve de las sillas para la audiencia y del presídium del Gobernador representaban motivos referentes a los códices prehispánicos. En la sección final de la sala, bajo una bóveda decorada con motivos serpentinos de estilo ecléctico-precolombino, se encontraba un retrato a medio busto de María José Morelos y Pavón, flanqueado por listas de nombres de ciudadanos ilustres que habían participado en los mayores movimientos armados del estado³¹. La descripción detallada del ciclo pictórico que Tarazona realizó en el Palacio de Cortés puede encontrarse en el folleto original que acompañaba la inauguración de la obra, estampado en 1938³². Otra relevante lectura de esta obra se puede encontrar en la publicación que el cronista cuernavacense Valentín López González dedicó a la historia del Palacio de Cortés en 1958³³.



31. López González, op. cit., p.47.

32. Folleto original de la descripción de la obra ejecutada por Tarazona en el Palacio de Cortés, 1942, Archivo Valentín López González. Se agradece a Valentín López González Aranda para compartir este documento, al igual que otras relevantes informaciones utilizadas en la realización del presente artículo.

33. López González, ob. cit. 1958, pp. 47-54.



PALACIO CORTES CUERN



Fig. 10 a. Detalle del vitral de Salvador Tazona. Colección: Valentín López González. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.

El presente ensayo, en centrado en un análisis del vínculo entre la obra pictórica realizada por Tarazona en el Palacio de Cortés y el contexto socio-político en el cual fue concebida; en ese sentido, se puede en primer lugar constatar como, por medio del nuevo ciclo decorativo, la Sala del Congreso del estado, durante el mandato de Perdomo, se convirtiera de pronto en un grandioso espacio escénico, cuyas temáticas resultaban de cierta forma ajenas respecto a las emergencias reales de la agenda política morelense contemporánea. Ingresando en la Sala, el espectador de esta obra envolvente y espectacular era llamado a revivir el pathos y las gestas heroicas, los sufrimientos y las conquistas intelectuales de sus antepasados, en una reconstrucción visual que, más allá de las decoraciones murales, continuaba en las monumentales pinturas de caballete, en los vitrales policromos de las ventanas y en los bajorrelieves ornamentales del mobiliario; en su ímpetu creativo,

Tarazona había logrado aportar una sustancial modificación - tanto visual como de contenido - hasta en el mural que Diego Rivera había plasmado en 1930 en la terraza este del Palacio, sobre la cual se abrían las ventanas policromas de la Sala del Congreso: las exóticas divinidades del panteón prehispánico que Tarazona había plasmado en esos vitrales, desde entonces habrían interrumpido rítmicamente la lectura de la cruda y crítica interpretación de la historia precolombina expuesta por Rivera en su obra (Fig. 10a y 10b).



Datalle. Mural "Historia del estado de Morelos, Conquista y Revolución", Diego Rivera.



Fig. 10 b. Vitral de Salvador Tarazona. Postal, Ammex Asociados.

El monumento a los héroes posrevolucionarios que Eduardo Solares había pintado unos años atrás en la Sala, después de ser cubierto por el nuevo ciclo de Tarazona, había sido no solamente cancelado, si no aparentemente olvidado por los nuevos representantes del poder que, excluyendo la sola figura de José María Morelos, habían eliminado de su nuevo discurso visual todas las figuras carismáticas por medio de las cuales se habían forjado las bases ideológicas de esa fase histórica. Se puede por lo tanto intuir como el discurso oficial del Gobierno del estado bajo Perdomo, había desplazado los héroes institucionalistas, liberales y revolucionarios que habían alimentado la retórica oficial durante la gobernación de Estrada Cajigal, por una exaltación, en llave nacionalista, de las antiguas y nobles raíces prehispánicas del país, en un momento histórico en el cual, en paralelo, se iba afinando la construcción de la imagen institucional de Cárdenas como “presidente de los indios”³⁴, donde el concepto de indio aparentemente no se refería a una precisa clase socio-cultural, si no a una construcción comunicativa – de cierta forma idealizada y abstracta como los exóticos y helenísticos indios pintados por Tarazona - ideado para crear un contenedor en el cual una heterogénea categoría del electorado pudiese reflejar sus expectativas de rescate y sus sentimientos de amor patrio. Otro factor relevante que tuvo que influenciar el discurso visual de la Sala del Congreso, fue el contemporáneo nacimiento de una nueva sensibilidad social, promovida a nivel federal, que alimentó la formación del Departamento de Asuntos Indígenas y, con ello, de una serie de nuevos programas gubernamentales que, por medio de campañas de estudios etnográficos y antropológicos, se fijaban el objetivo de facilitar la integración de las poblaciones indígenas en la sociedad civil del país³⁵.

34. López Hernández Haydeé, De la gloria prehispánica al socialismo. Las políticas indigenistas del Cardenismo, Cuicuilco Numero 57, México, 2013, p.51.

35. Ibidem, pp. 41-65.

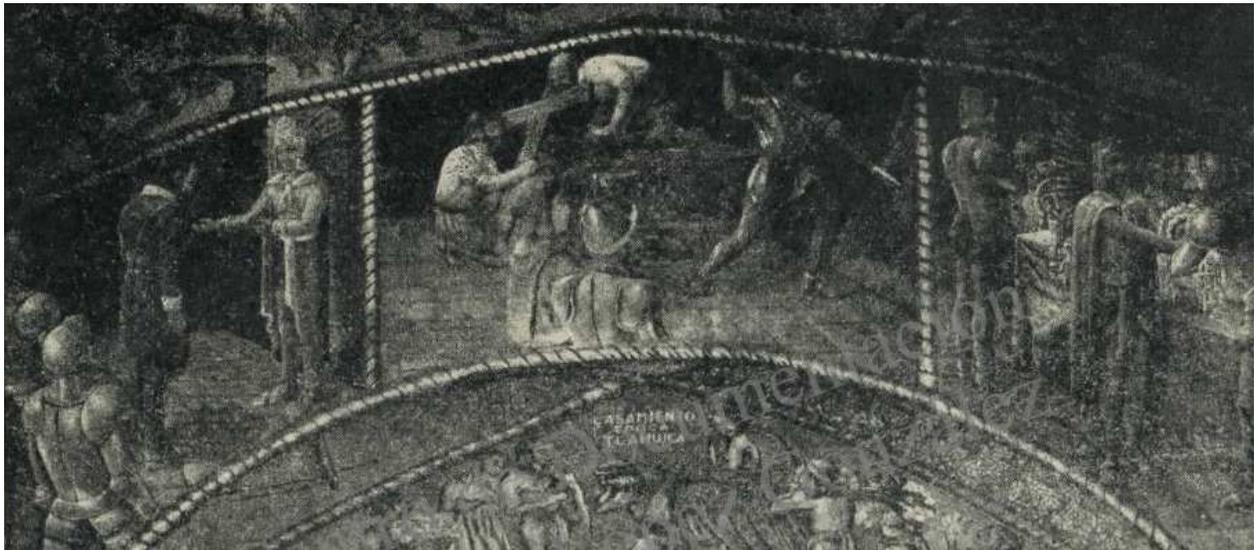


Fig. Intrados arco. Detalle del arco bóveda 3. Acervo Valentín López González.

Para concluir el análisis de las decoraciones de la Sala del Congreso, queremos enfocar la atención sobre una específica escena, colocada en el arco sur que cerraba la bóveda central de la Sala del Congreso, cuya temática desviaba ligeramente, y al mismo tiempo - como se verá en el análisis de las demás Salas del Palacio de Cortés - significativamente, respecto a la temática general de la Sala, dedicada a la historia precortesiana. Dividida en tres episodios, en esa zona se representaban el primer encuentro entre

Moctezuma y Hernán Cortés, el descubrimiento del tesoro del Emperador azteca, y la final entrega de este tesoro, otra vez protagonizada por los dos personajes. (Fig. Intrados arco) Esta escena simbolizaba el pasaje de los poderes económico y político que la sociedad prehispánica había entregado al sucesivo régimen colonial; como se verá más en detalle en las sucesivas análisis, por medio de esta representación, por su colocación visible solamente por los más altos representantes del estado desde la zona del presidium presidencial, se introducía un elemento narrativo y simbólico - vinculado con la figura del Conquistador y destinado principalmente a la clase política - que caracterizaría las decoraciones de las dos otras salas del Palacio realizadas por Tarazona.

Fotografía: Erick Alvarado Tenorio, 2021.





Fig. 11. Pintura mural de la Sala de Cortés. Colección: Valentín López González. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.

Estas salas, debido a las temáticas que cada una presentaba, se intitularon *Sala del Conquistador* y *Sala de Maximiliano y Carlota: la Sala del Conquistador* - un homenaje pictórico a las empresas de Hernán Cortés en tierra mexicana - era utilizada como Sala de Juntas de los Diputados (Fig.11). En este espacio, según el relato de Tarazona, se encontraba también *una urna tallada que contiene los cuatro episodios de la muerte de Zapata, donde se exponía la indumentaria del gran caudillo revolucionario del Sur, cuando fue asesinado en Chimeca*³⁶. La *Sala de Maximiliano y Carlota* - adornada con muebles y lámparas en estilo Impero y decorada con escenas de la vida de corte del emperador austriaco - era utilizada como Sala del Tribunal Superior de Justicia (Fig.12).

36. Folleto original, doc. cit., 1942.



Fig. 12. Pintura de caballete de Maximiliano, Salvador Tarazona. Colección: Valentín López González. Fototeca "Juan Dubernard" Centro INAH Morelos.

Los contenidos temáticos de estos últimos espacios presentaban, respecto a las decoraciones de la Sala del Congreso, algunas singularidades sobresalientes: en primer lugar, como resultado final del proceso revisionista finalizado a la imposición de una visión conciliadora de la historia nacional, aviado desde la época del Maximato, las decoraciones de estas salas marcaban la última etapa del alejamiento entre la nueva ideología gubernamental y la retórica vinculada con los héroes libertadores y revolucionarios nacionales: los homenajes a Cortés y a Maximiliano indican que este proceso de cierre del periodo revolucionario, no había sido llevado a cabo a través de un movimiento de proyección al futuro si no, al contrario, de regreso a un pasado pre-revolucionario; liberados de las sombras negativas que habían oscurecido su reputación histórica durante todo el periodo post independentista, Cortés y Maximiliano eran redescubiertos

en sus cualidades heroicas, que aparentemente encarnaban un modelo carismático más afín a las ideologías burocráticas-burguesas de la nueva clase política dominante. La misma tendencia de cancelación del periodo revolucionario por medio de un regreso al pasado, se puede entrever en las representaciones de la historia precolombina de la Sala del Congreso, donde Tarazona, para la representación de los indios, redescubrió aquellos modelos figurativos eclécticos y helenizantes que habían sido abandonados desde el final del periodo porfirista, y reutilizó las publicaciones etnográficas realizadas a finales del siglo XIX como fuentes de sus pinturas (*México a través de los Siglos, Historia Leyendas y Mitos de México*) (Fig.13).



Detalle. Fig. 13 Pintura mural "México a través de los siglos" Bóveda 3. Mitzi de Lara Duarte, 2021.



Las diferentes temáticas que se presentaban en el Palacio de Gobierno por medio de la obra de Tarazona, ponen por lo tanto en evidencia una importante característica del aparato propagandístico generado por la clase dominante de los años '30, basado en una estrategia comunicativa adaptativa, capaz de modificar su mensaje dependiendo del contexto. La operación de rebasamiento de la dialéctica revolucionaria que en la Sala del Congreso se cumplía por medio de una asociación ortodoxa entre los ideales patrios y los valores societarios prehispánicos, en los ambientes más íntimos de las *Salas de Conquistador y de Maximiliano*, de menor valor representativo porque frecuentados exclusivamente por representantes estatales, podía servirse de una narrativa al mismo tiempo más abierta y sutil, en la cual, por medio de los homenajes a las figuras de Cortés y del emperador austriaco, se promovía posiblemente un mensaje "interno", expresamente elaborado para satisfacer o educar los ideales de la nueva

clase política; en este sentido, resalta el caso de la asociación que se cumplía en la *Sala del Conquistador* entre Hernán Cortés y Emiliano Zapata, con las reliquias del caudillo mexicano que, allí expuestas como en una capilla privada y circundadas por las gestas del capitán español, se transformaban casi en objetos de un culto doméstico, si no museales. Por medio de la asociación entre Moctezuma y Cortés, refigurada en la Sala del Congreso, y entre Cortés y Zapata, en la *Sala del Conquistador*, el gobierno del estado de Morelos, apegándose al más amplio proyecto político del Partido Nacional revolucionario³⁷ del cual era emanación, lograba entrelazar un sólido legajo espiritual con todas las figuras carismáticas más representativas que habían forjado del México contemporáneo.

37. Sobre las políticas a nivel nacional, es interesante evidenciar como el año en que se concluirían las decoraciones de Tarazona, el 1938, coincidía con la transformación del Partido Nacional Revolucionario en Partido de la Revolución Mexicana: por medio de este pasaje, el Presidente Lázaro Cárdenas avinaba ese proceso de disolución del antiguo partido que habría sucesivamente llevado a la formación del Partido Revolucionario Mexicano.

Fotografía: Mitzi de Lara Duarte, 2021.





La última consideración sobre las motivaciones que pudieron concurrir en el forjar las nuevas temáticas de las decoraciones del Palacio de Cortés, es de carácter marcadamente regional, y está vinculada con el fuerte desarrollo del sector turístico morelense en la década de los 30's³⁸: bajo esta perspectiva, que rebasaba el ámbito de las cuestiones políticas, el conjunto formado por las temáticas de la historia y de la cultura regional prehispánicas, por la figura de Hernán Cortés y por aquella de Maximiliano, resultaba funcional para la elaboración de un mensaje publicitario que ennoblecería el estatus de Morelos por medio de la exaltación de sus bellezas arqueológicas y de los destacados personajes históricos que habían escogido su capital, Cuernavaca, como su residencia o centro de poder.

Las decoraciones de Salvador Tarazona para el Palacio de Cortés se encuentran en la actualidad parcialmente perdidas y dispersas. La parte del ciclo decorativo de pintura mural que ha sido rescatado durante la última intervención del inmueble, se concentra en las bóvedas y en parte de la pared de fondo de la Sala del Congreso, hoy Sala 8 del Museo Regional del estado de Morelos: debido a las filtraciones de agua sufridas a lo largo de los años en estas bóvedas, las pinturas conservadas se encuentran en un estado fragmentario. La mayor parte de los muebles ornamentales realizados por Tarazona, se encuentran actualmente en las oficinas del Centro INAH Morelos o exhibidos en una sala del Museo de la Ciudad de Cuernavaca; así mismo, un buen número de las pinturas de caballete que adornaban las salas del Congreso y del Conquistador es resguardado en las bodegas del Museo de la Ciudad, mientras aquellas de la sala de Maximiliano están expuestas al público en el Museo del Jardín Borda³⁹.

38. En este sentido se pueden citar la construcción del Casino de la Selva, con la participación de destacados artistas, entre los cuales David Alfaro Siqueiros, así como la formación de esa escena intelectual, hedonística e internacional que Malcolm Lowry habría descrito unos años después en su novela *El Volcán*.

39. A la fecha, no se ha realizado un trabajo de catalogación integral de estos bienes, que permita conocer si se conserva completa la colección que alguna vez integró la decoración de Palacio de Cortés.

Bibliografía

- Acevedo E. y García P. (coordinadoras), México y la invención del arte latinoamericano 1910-1950, Secretaría de Relaciones exteriores México, México, 2011.
- Barreto Zamudio, Carlos; Crespo, María Victoria (coordinadores), Zapatismos: nuevas aproximaciones a la lucha campesina y su legado posrevolucionario, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Estudios Regionales, México, 2020.
- Canseco M., Uruñuela J., Villareal Lozano J., Villareal reyes, A., Tarazona – Presencia en Coahuila y en el mundo, Coordinación Editorial de la Secretaría de Cultura de Coahuila, México, 2012.
- Casey, Margaret A., *The Mexican Mural Movement 1900-1930*, PhD thesis, University of Glasgow, 1992.
- Chavero, D. Alfredo, Riva Palacio, D. Vicente (coordinador), México a través de los Siglos, Tomo Primero, Ballescá y Comp.a Editores, México, 1882.
- Cimet Shojjet, Esther, *Olvidemos nuestro enfado. Imágenes de la institucionalización*, Instituto de Bellas Artes y Literatura, México, 2008.
- Crespo, Horacio (coordinador), *Historia de Morelos – Tierra, gente, tiempos del Sur*, Tomo VI Creación del estado, Leyvinismo y Porfiriato, Universidad Autónoma del estado de Morelos, México, 2018.
- Crespo, M. Victoria, Anaya Merchant, Luis (coordinadores), *Historia de Morelos – Tierra, gente, tiempos del Sur*, Tomo VIII Política y sociedad en el Morelos posrevolucionario y contemporáneo Universidad Autónoma del estado de Morelos, México, 2018.
- Fuentes Rojas Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, Tesis de Doctorado de Historia del Arte, UNAM, México, 1995.
- Garrido, Esperanza, *La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica*, Sophia – Colección de Filosofía de la Educación, núm. 6, pp. 53-72, Universidad Politécnica salesiana, Ecuador, 2009.
- González Torres, Claudio, *Zapatismo legislativo. Zapatistas en las legislaturas del Morelos posrevolucionario 1930.1956*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Centro de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales, 2023.
- Kiddle, Amelia Marie, *La Política del Buen Amigo: Mexican - Latin American Relations during the Presidency of Lázaro Cárdenas, 1934-1940*, University Libraries, University of Arizona, 2010.
- López González, Valentín, *El palacio de Cortés de Cuernavaca*, Universidad de Morelos, Monografías morelenses, 1958.
- López Hernández, Haydeé, *De la gloria prehispánica al socialismo. Las políticas indigenistas del Cardenismo*, Cuicuilco Numero 57, México, 2013.
- Martina Leal, Luisa (compiladora), *El porfiriato*, Universidad Autónoma-Azcapozalco, México, 2006.
- Schávelzon, Daniel (compilador), *La polémica del arte nacional en México - 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Vasconcelos, José, *La raza cósmica*, Espasa – Calpe Mexicana, México, 1948.

Coordinador editorial:
Mitzi de Lara Duarte

Nuestras redes sociales:



/Centro INAH Morelos

el tlacuache

CENTRO  INAH MORELOS

**Órgano de difusión de la
comunidad del INAH Morelos**

Consejo Editorial

Erick Alvarado Tenorio

Giselle Canto Aguilar

Eduardo Corona Martínez

Raúl Francisco González Quezada

Mitzi de Lara Duarte

Luis Miguel Morayta Mendoza

Tania Alejandra Ramírez Rocha

*El contenido es responsabilidad
de sus autores.*

Karina Morales Loza
Coordinación de difusión

Emilio Baruch Quiroz Tellez
Formación y diseño

Apoyo operativo y tecnológico
**Centro de Información
y Documentación (CID)**

Sugerencias y comentarios:
difusion.mor@inah.gob.mx

Crédito portada y contraportada:
Fotografía: Mitzi de Lara Duarte, 2021.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Centro INAH Morelos
Mariano Matamoros 14,
Acapantzingo, Cuernavaca,
Morelos.