



Portada del Tímpano Central. Llamado la Armonía. El público la llama el Beso.
De Leonardo Bistolfi en blanco Carrara. Archivo Arnulfo Cantú.

M. en Arq. Carlos Cantú Bolland,* C.P. Fernando Boulof de la Torre,‡ Biol. Rosa María Irigoyen Camacho§

La breve historia del edificio que nos ocupa se remonta a los años que dan principio al siglo XX, cuando se prolonga la calle de Cinco de Mayo, demoliendo el antiguo Teatro Nacional.

El lugar para el nuevo Teatro Nacional será el costado oriental de la Alameda, que ocupa un sitio preponderante de la ciudad y forma un conjunto armónico con el jardín más importante de la capital como centro de cultura.

Libre de construcciones, el arquitecto Adamo Boari, que ya había realizado el edificio cercano de Correos, en colaboración con Gonzalo Garita, proyecta el Nuevo

Teatro Nacional propuesto por el presidente Porfirio Díaz, después de haber estudiado los teatros europeos, para que así estuviera equipado con lo mejor de la época.

Boari tenía estudios profesionales de ingeniero civil en Ferrara y Bolonia, escuelas de Italia, desde 1886; trabajaba de arquitecto en Chicago, donde recibió diploma de arquitecto, título que se le reconoce en México, por lo que se le ocupa en la cátedra de composición arquitectónica en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El proyecto de Boari se basó en otro viaje a Europa, que le sirvió para definir el programa urbanístico y arquitectónico de obra monumental a desarrollarse en el centro de reunión de la metrópoli, pues al Museo Nacional se le encargó que reuniera los dos espacios: teatro y museo. En cuanto al aprovechamiento del eje de la calle de Cinco de Mayo, uniría el centro cívico de la Plaza Mayor con el remate visual de la Alameda, agregándole a ésta una gran pérgola que formara un todo con el nuevo edificio. Se ve

* Secretario de Vivienda AAPAUNAM.

‡ Comité Ampliado AAPAUNAM.

§ Depto. de Bibliografía Latinoamericana de la DGB de la UNAM.

así el genio del arquitecto al considerar el entorno como parte de un conjunto urbano, ley novedosa muy adelantada al involucrar su edificio al ámbito de la ciudad.

Otra novedad del proyecto, en su volumetría exterior del conjunto, es el cambio de la cúpula al eje del hall, así llamado por él, en lo que en los teatros sería el foyer y no en el centro de la sala teatral, como era la costumbre; en tal forma, muy notoria sería la división en dos partes, la primera al museo y la segunda al teatro propiamente dicho y en el exterior se acusaría con dos volúmenes equilibrados: la cúpula y el volumen alto de la tramoja sobre el escenario. Y para darle más presencia urbana, el eje de la gran cúpula citada correspondería con el eje longitudinal preponderante de la Alameda.

La monumentalidad del proyecto, sus aportaciones a lo Boari y sus ligas con la ciudad hicieron que se aprobara inmediatamente, y se procedió a excavar el sitio para alojar la cimentación y colocar «la primera piedra», conforme la costumbre de inicio de una construcción importante.

El presidente Porfirio Díaz fue invitado a tal ceremonia en 1905. La perforación tenía 2.50 m y 3.50 m en el área del escenario; al mismo tiempo se perforó un pozo artesiano que dotaría agua para los trabajos de la construcción.

La plancha total de concreto armado, de 2.30 m de espesor, era semejante al sistema de Chicago, sin contar con la diferencia del suelo mexicano. Sobre dicha plancha se colocó un emparrillado de viguetas de acero y sobre éstas se desplantaron las columnas y muros del proyecto estructural.

El mármol, material sumuoso, sería uno de los elementos más importantes; la estructura metálica, forrada con concreto, se terminaría con mármoles de Tenayo y en las fachadas se utilizaría el de Buenavista, con materiales provenientes de Morelos y Guerrero; en talleres cercanos a la capital se tallarían los bloques y placas. Las obras ornamentales del proyecto se realizaron en talleres de Carrara, Italia; en especial las columnas monolíticas del pórtico central de entrada y otras de las terrazas laterales en dos piezas. En detalles del proyecto, Boari diseñó capiteles de columnas en formas no convencionales, apartándose del clasicismo antiguo, aportándoles algo más, de acuerdo a la época del siglo XX, de corte orgánico, impuesto en Europa por el *Art Nouveau*, movimiento cosmopolita muy aceptado por moderno. Las molduraciones y formas que le otorgan unidad a las fachadas fueron supervisadas y diseñadas por el arquitecto. Las esculturas que acompañan a las formas del proyecto se contrataron a la casa de Monte Altísimo, llamado «chiaro altissimo» que es un mármol blanco, casi puro. La fachada principal se ocupó para el revestimiento de la terraza del pórtico y sus grupos escultóricos de mayor calidad.

Para el interior del teatro, se contrató a la casa Tiffany, de Nueva York, elaborar el telón novedoso que sirviera de barrera aislante al fuego, separando a los espectadores de supuestas conflagraciones en el escenario; éste sería un rígido y espeso telón de 22 toneladas de peso, movido con maquinaria eléctrica, y que al bajarlo por gravedad no golpearía el piso de la

boca escena; se contrató la estructura metálica, revestida de concreto y láminas de zinc, de 12.50 m de alto por 14 m de ancho y 39 cm de espesor. El mecanismo fuera del escenario trabajaría en forma más eficiente; la estructura fue recibida en Nueva York de fabricación alemana y sólo Tiffany se encargó de darle el acabado artístico, revistiéndolo de una serie de 206 tableros de 0.90 m², semejando en su conjunto un gran ventanal que diera la impresión de ver a través de éste el Valle de México, con el Lago de Texcoco en primer plano, algunos elementos de lirios y cactus, el azul claro de aquellos años, y con los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatépetl como fondo de paisaje (nuestros eternos compañeros de la capital). El proyecto fue de Harry Stoner y no del artista mexicano Dr. Atl, aficionado al vulcanismo; el material aplicado consta de un gran mosaico de teselas de cristal opalecente de Louis Tiffany.

En la sala del teatro, el techo ostenta una lámpara grande de cristal diseñada por el polaco Geza Morotti, donde se representa al dios de las artes, Apolo, rodeado de las nueve musas. Del mismo autor es la decoración del arco de la boca escena cuyo tema apropiado al lugar es: «Las figuras del arte teatral a través de las edades». La obra escultórica de remate en la cúpula es del mismo artista, quien ganó el concurso convocado ex profeso y realiza el grupo de figuras femeninas. Se distinguen los nopalos que le sirven de apoyo al águila dominando una serpiente, emblemática figura del escudo nacional, del mito de la fundación de México-Tenochtitlan.

Otro grupo importante de escultura es el que se encuentra en la fachada principal, al centro, sobre la terraza del pórtico de entrada; el artista italiano, Leonardo Bistolfi, ejecuta con mármol blanco de Carrara el conjunto del ático del arco en lo alto, cuya destacada obra es «La Armonía» que el público llama «El Beso», notorio por la naturalidad carente de simbolismo. En el arco plano que le sigue, Bistolfi realiza en relieve del mismo blanco de Carrara, un conjunto de angelitos muy alegres llamado «El Juego del Amor». Coronando este conjunto hay dos figuras grandes y aéreas: «La Inspiración» y «La Música». Boari decora el geométrico volumen alto de la tramoja sobre el escenario, con cuatro caballos alados: «Los pegasos» del escultor Agustín Querol, ocupando las esquinas; estas figuras fueron retiradas en el año 1922 y trasladadas a la Plaza de la Constitución, colocándolas en altos pedestales para el jardín central, hasta que en 1932 finalmente regresaron al Palacio de Bellas Artes, colocados en la plaza de la Avenida Juárez frente al Palacio de Bellas Artes, acompañados de dos asta banderas centrales, rematadas con águilas, todo ello como proyecto del arquitecto Mariscal.

Boari, en sus viajes previos, adquirió la tecnología actualizada para dotar al teatro de recursos que lograran la mejor acústica y a la gran sala le dio la forma de campana con el trazo de «la curve phonique», innovación favorable al público principalmente. El cupo calculado fue de 1,808 asientos y 200 lugares a pie, un gran palco central para el pre-

sidente, con elevador privado y servicios independientes. La maquinaria estudiada por Boari y supervisada en su instalación consistió en sistema hidráulico y eléctrico móvil y fijo, para efectos del escenario con lluvia, nieve, neblina, etc. Las plataformas del piso y de la orquesta son de movimiento silencioso; y en cuanto a los telares de la tramoya, se colocaron a 9 y 25 metros de alto, ocupando el alto volumen sobre el escenario ya citado.

El tiempo corría y las obras subieron los costos, se encontraron desniveles, cuarteaduras y, sobre todo, los hundimientos continuos motivados por no haber tomado las indicaciones del arquitecto Gonzalo Garita, aplicados antes al edificio de Correos, proyecto también de Adamo Boari y auxiliado por Garita. Lo más urgente era frenar ese hundimiento, por lo que se adoptaron varios sistemas de consolidación del suelo sin resultados favorables.

En el año de 1910, los acontecimientos políticos disminuyeron sustancialmente la construcción, sin embargo se adoptó la inyección de

una mezcla fluida de cal, arena y arcilla, operación aprobada por Boari y Garita con mejoría del hundimiento del área de cimentación que para ese año estuvo cercana a los 2 metros.

La crisis revolucionaria hace que la obra se suspenda totalmente en 1916. Boari sale de México y desde España propone cambios al proyecto, da consejos al arquitecto Benjamín Orvañanos, encargado de la dirección de la obra, mediante comunicación epistolar, asegurando la confianza que le tenía; poco se avanza y en 1919 la obra queda a cargo del arquitecto Antonio Muñoz. Cuando el presidente Venustiano Carranza ordena proseguir los trabajos con motivo de la celebración en 1921 de la consumación de la Independencia, Muñoz contrata al ingeniero Luis Romero para la terminación de las 14 rejas de hierro forjado iguales a las 10 construidas por Alessandro Mazzucotelli.

En los años 20 prácticamente no se trabaja; el aspecto general era tan deplorable que el gobierno aceptó la ocupación de la zona por comercios

semifijos. Cuando el gobierno es más estable, se propone la terminación definitiva del edificio en 1923, pero ya Boari decide no regresar.

En estas circunstancias, se recurre al arquitecto Federico Mariscal, discípulo de Boari y de notable trayectoria profesional. Mariscal presenta un proyecto acorde a la época postrevolucionaria y decide incorporar, en vez de las formas del *Art Nouveau*, otras de su especialidad y de la época; también realiza modificaciones sustanciales al acceso teatral, al vestíbulo con salas correspondientes a los niveles superiores para museos y salas de fiestas y celebraciones importantes; de igual forma a la planta baja para servicios públicos, idea básica de interés nacional. La comunicación con el teatro se vuelve más directa, mediante una gran escalera que se divide a su vez en otras dos laterales, además de elevadores que facilitarán las visitas a los museos y al teatro.

Aprobado este proyecto en 1932, por acuerdo presidencial se ordena terminar las obras mediante el contrato correspondiente.

La Secretaría de Hacienda y Crédito Público encomienda al arquitecto Pablo Segura el control de los presupuestos, mientras Mariscal se auxilia del arquitecto José Gorbea.

Para la terminación, se ocupan mármoles mexicanos y granito natural noruego, almacenado para el Palacio del Poder Legislativo, definitivamente suspendido. Las pérgolas de la Alameda fueron modificadas y en 1973 las demolieron.

En la fachada principal se colocaron, a los lados del pórtico, las estatuas destinadas al Palacio Legislativo y otras seis a las terrazas laterales, todas ellas de valor artístico, acordes con las del Teatro en su época y de mármol blanco de Carrara.

Mariscal consigue, en su actuación estética, darle cabida al *Art Decó*, el que con los estilos de Boari conforman un eclecticismo bien equilibrado.



Foto de Bellas Artes de 1917 en construcción. Víctor Souvade. Archivo C. Cantú B.

En el interior, aprovechando elementos mexicanos, siguió la terminación con algunos elementos de la decoración, como las lámparas en bronce que representan al dios Chac.

Las salas del vestíbulo se destinaron al Museo de Artes Plásticas, las 9 mayores al frente y dos galerías, la Sala Nacional y otras menores. A los lados hay dos salas: una llamada Diego Rivera al poniente y la otra al oriente con el nombre de Manuel M. Ponce.

El lunetario se proyectó con disposición y cupo mayor, con 800 asientos, capacidad que se ha ido ampliando hasta un total de 853, con 70 asientos móviles, de acuerdo al cupo de la orquesta; los 24 palcos sencillos escalonados y el presidencial siguieron ocupando el mismo lugar; en el segundo piso se acomodaron 529 butacas, y en el último 398; en palcos 185. Esta suma nos da un total de 2,035 asientos. El equipo de iluminación teatral ocupó un lugar junto a la caseta de proyecciones. Para comodidad adicional, se dotó la sala con sistema de aire acondicionado y

la iluminación cambiante del sistema indirecto. Las puertas de hierro forjado fueron en la boca escena encargadas al ya nombrado Luis Romero, por su reconocido trabajo de excelencia.

A los artistas se les construyeron 300 espacios en tres niveles, rodeando al escenario, con comunicación de escaleras y elevadores, salas para ensayos, servicios de baños y sanitarios en número de 34, así como otros servicios auxiliares, lavandería y enfermería.

Se colocó un órgano monumental con siete mil flautas, incluyendo marimba y teponaxtle, para ejecutar obras musicales mexicanas.

Para las oficinas oficiales se destinó la parte posterior, con entrada en la avenida Hidalgo, así como el montacargas para el escenario, con cupo para vehículos, elefantes y otros elementos de la variada escenografía.

El costo de este trabajo, más acorde con la modernidad bajo la dirección de Federico Mariscal, fue de \$ 6.500,000.00, suma que agregada a los \$ 12.000,000.00 de la primera obra de Boari y la obra menor de las

interrupciones de principios de siglo XX, cuyo costo fue de \$ 670,000.00, nos dan un total de \$ 19.170,000.00.

La inauguración oficial fue el 29 de septiembre de 1934, seis meses después de su terminación en marzo de 1934; la Secretaría de Hacienda hace entrega a la Secretaría de Educación Pública el 16 de junio del mismo año. El presidente Abelardo Rodríguez declara finalmente inaugurado todo el edificio: museos, salas de fiestas, teatro bien equipado y servicios administrativos y los conducentes a las nuevas instalaciones. La obra teatral de inauguración fue «La verdad Sospechosa», de Juan Ruiz de Alarcón, interpretada por la actriz mexicana María Teresa Montoya. Posteriormente, el primer director de orquesta invitado fue José F. Vázquez.

El edificio cuenta con obra mural de primer orden para diferentes espacios sin recubrimiento de mármol, principalmente en los diferentes pisos del gran vestíbulo, cuando se distinguieron los mejores muralistas mexicanos para enriquecer la obra artística del suntuoso Palacio de Bellas Artes.

PINTURA MURAL

De Diego Rivera: «El Hombre Controlador del Universo» o «El Hombre en el Cruce de Caminos», fresco sobre bastidor metálico móvil. La pintura se divide en tres partes: Presente, Pasado y Futuro.

El Presente lo representa un hombre, la tecnología; atrás está el átomo con el macro y el micromundo. El macro es representado por las células, el virus de la enfermedad y el vientre de una mamá gestando un bebé: en la parte de abajo se ve la riqueza de la tierra como son sus flores y frutas, los minerales, el agua, el petróleo, la piña, el durazno, el trigo y el maíz.

Diego también describe el Pasado, representado por el capitalismo, la época de depresión, o desempleo en los años 20 a 30 en Nueva York, los manifestantes pidiendo pan y



Conjunto del Palacio de Bellas Artes. Avenida Benito Juárez, México, D.F.

trabajo, no limosnas. Critica al fascismo anteponiendo el socialismo; en el capitalismo, critica al fanatismo religioso. Aparecen personajes con máscaras y tanques de gas y avionetas que tiran bombas: la guerra química y la Primera Guerra Mundial. Abajo, del lado izquierdo, retrata a Charles Darwin en la evolución de las especies.

Rivera plasma un bebé a gatas que extiende la mano hacia el mono y se acerca a Darwin; abajo, los capitalistas y las razas unidas, sentados y de perfil, observan a la burguesía en sus excesos: alcohol, prostitución y apuestas; Rockefeller es retratado con una copa entre la alta sociedad y una prostituta, ambos en el libertinaje. La tercera parte del mural muestra el «agravio» al capitalismo de Wall Street en Nueva York, donde Diego había pintado el mural y que por ideología y crítica no convino a los intereses del capitalismo.

La tercera parte del mural representa el socialismo como el futuro de la humanidad; los rusos marchan el Primero de Mayo, Día del Trabajo, y cantan La Internacional en la Plaza Roja de Moscú; critica al fascismo y también a la represión, mutilando simbólicamente una escultura que lleva un símbolo nazi; retrata a Karl Marx, con un texto que dice los trabajadores en la Cuarta Internacional; aparecen Federico Engels, filósofo alemán, y León Trotsky, escritor ruso desterrado, perseguido y mandado asesinar por Stalin. Retrata a Lenin conformando todas las razas; una madre con varios pechos representa al leninismo triunfante en Rusia; abajo, los obreros vestidos de mezclilla observan a los atletas que representan a la olimpiada que detiene la guerra y que une a los pueblos. Abajo aparece un lunch, que significa el almuerzo del hombre moderno que trabaja y, por último, la firma de Diego Rivera en 1934. Este mural se pintó en Estados Unidos, en Nueva York, pero por la crítica al capitalismo se

suspendió y después se destruyó; Diego, en 1934, basado en el boceto a lápiz sobre papel, recuperó la obra y hoy se exhibe en el Palacio de Bellas Artes.

Mural de José Clemente Orozco: «Catarsis», 1935, fresco sobre bastidor metálico móvil.

Orozco pintó una mujer desnuda en escozo recostado, una metáfora de la Ciudad de México, inspirado en Nelly Campobello, con las piernas dramatizadas en verde, que habla de la podredumbre humana. Al centro surge un hombre con cuchillo en la mano que significa el mal político que se mata por el «hueso», confrontándose con otra persona, mientras un rifle enterrado significa que la revolución se suspendió. Arriba hay monstruos: son los políticos nefastos; una caja fuerte simboliza al capitalismo que está hueco; arriba, del lado derecho, hay manos empuñadas de campesinos que luchan por su sobrevivencia y el fuego significando la purificación del alma.

LOS MURALES DE RUFINO TAMAYO

Tamayo trabajó mucho para encontrar su propio estilo como realista pero nunca descriptivo; se inspira en la realidad pero no la copia. El color para Tamayo es lo más importante, aun en la historia de México; así lo podemos observar en el Palacio de Bellas Artes; algunos consideran sus temas como un simple pretexto para explotar el mundo de los colores.

Mural «Méjico Hoy». Óleo sobre tela.

Un hombre crucificado representa el encuentro de los españoles, que nada tiene que ver con la idea cristiana para la transculturización. A un lado está una estela de Quetzalcóatl de color verde y un hexágono en forma geométrica que representa la energía; una silueta de un personaje de



El Hombre en el Cruce de Caminos (crítica al capitalismo) Diego Rivera. 1er. mural en Nueva York 1934.

aire nacionalista y la de un español. Es una técnica mixta sobre tela de algodón, traída desde Amsterdam.

Mural «El Nacimiento de una Nueva Nacionalidad».

El caballo representa la llegada de los españoles que tiran las pirámides prehispánicas, de color violeta y una Madre Tierra morena da vida a un bebé mitad blanco español y mitad moreno indígena; del lado derecho está el eclipse, que es el mestizaje; del izquierdo, una columna blanca simbolizando la imposición de una cultura europea. Técnica mixta sobre algodón, en este mural son patentes la influencia de estilo cubista y del expresionismo abstracto.

Murales de David Alfaro Siqueiros.

Todos fueron realizados en piroxilina sobre celotex.

«Nueva Democracia» (panel central), «Víctimas de la Guerra» (panel izquierdo), «Víctima del Fascismo» (panel derecho), «Apoteosis de Cuauhtémoc» y «El Tormento de Cuauhtémoc».

El Mural «La Nueva Democracia» aparece al fondo y abajo el Valle de México; de un volcán emerge una mujer que rompe las cadenas de opresión (retrato de la esposa del pintor Siqueiros: Angélica Arenal) que porta una flor amarilla que simboliza la ciencia y el arte, y una antorcha que representa el nacimiento de un nuevo indigenismo: el fuego nuevo. Los rasgos de la mujer son indígenas y mira hacia el cielo pidiendo a la divinidad que se apiade de ella, lleva como tocado un gorro frigio, emblema de la libertad en la Revolución Francesa, que destaca en el mural; de la costilla

de la mujer sale otro brazo, una mano empuñada, el triunfo contra el fascismo y abajo se ve un soldado alemán muerto.

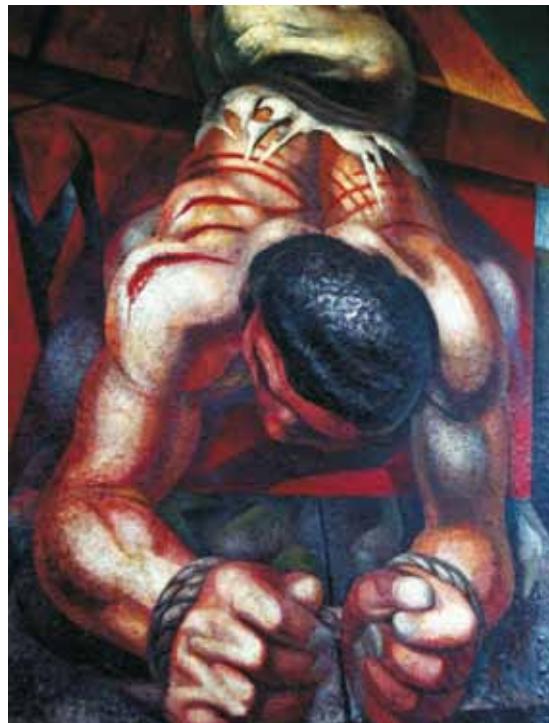
Mural «Víctimas de la Guerra»: En la época de Franco, en la Guerra Civil Española, a Siqueiros le conmovieron tanto los cuerpos caídos que les tomó una fotografía pintándolos bajo un dibujo de perspectiva curvilínea, retomada de Luis G. Serrano; el corte transversal de una pierna muestra la sangre, sin caer en el morbo. Siqueiros dijo que había que utilizar la tecnología para enriquecer y modernizar la plástica mexicana; un personaje tiene los brazos cruzados y otro, con las manos en el pecho, da el efecto de querer salir del mural.

Mural «Víctima del Fascismo»: Un hombre está amarrado de las muñecas, su cuerpo es voluptuoso, en la espalda lleva llagas, está de cabeza en perspectiva curvilínea y es retomado de una fotografía del mismo cuerpo de Siqueiros, quien posó para ella; la sensación de la laca permite ver el sentido material en la obra, logrando diferentes texturas.

Mural «Apoteosis de Cuauhtémoc»: Alfaro Siqueiros pintó a un guerrero con un penacho azul indígena, una armadura del español barbado y un hacha con piedra y madera trabajada de manera artesanal; el personaje nos muestra una síntesis de caballero español y guerrero mexica; el caballo es truncado por el instrumento de guerra de las piernas y el caballo es mitad hombre y mitad caballo (el mito del centauro). Ambos personajes están en la pirámide truncada que representa filosóficamente al hombre que se quería encontrar con Dios y se encontró consigo mismo.

Mural «El Tormento de Cuauhtémoc»: La composición es geométrica con líneas paralelas, buscando la sección áurea donde un hombre que acompaña a Cuauhtémoc (Tetlepanquetzal, señor de Tlacopan), con las manos y los dedos elevados pide a la divinidad que se apiade de ellos; el mural muestra el manejo de energías y el rostro llorando; el cuerpo de Cuauhtémoc encaja en un rectángulo y una iluminación que es el tema central, con las llamas que le queman los pies. Del lado derecho, líneas paralelas muestran a hombres con cascós representados en color gris de gran frialdad. Un perro en actitud de ataque significa la violencia. Siqueiros se basa en la fotografía de un perro y sintetiza la imagen a través de formas geométricas. En la parte superior izquierda se ve a la Malinche (Malinalli), que para algunos significa la traición al seducir al español; para otros, esta entrega podría significar un sacrificio.

Mural de Roberto Montenegro «La Alegoría al Viento». Fresco sobre bastidor transportable. Esta pintura es parte de un mural que fue retirado de la iglesia del ex convento de San Pedro y San Pablo, haciendo juego con la arquitectura de estilo neoclásico; el fragmento, de estilo Art Decó, muestra a un ángel portando una túnica en tratamiento a base de grises; unos niños soplan el viento como si representaran al dios Eolo; la composición muestra un tejido de líneas geométricas que auxilian el tema central del ángel que está colocado en forma simétrica. Este mural es muestra de uno de los artistas más singulares



David Alfaro Siqueiros. Víctima del fascismo (1946).



David Alfaro Siqueiros. Nueva democracia (1944).

en el arte moderno mexicano. Montenegro revela su preferencia por un arte no narrativo, al estilo de los llamados «primitivos» italianos y su fascinación por las artes decorativas. También se pueden observar algunos de los estilos en los que incursionó el pintor: el Art Decó y el simbolismo, principalmente.

Mural de Jorge González Camarena: «Liberación». Acrílico sobre tela. Como parte de la segunda generación de muralistas, González Camarena buscó desde sus inicios una forma de expresión personal, distinta a la de sus antecesores, que le permitiera representar lo que llamaba la «síntesis del mestizaje». A través de ella pretendía dar su propia interpretación de la historia de México. Inventó un sistema de composición al que dio el nombre de «cuadratismo», una forma particular de organizar los objetivos de un cuadro basada en la geometría. Trabajó diferentes técnicas de pintura tales como el fresco, el temple o el aceite sobre tejidos especiales.

El Mural «Liberación» es una muestra ejemplar de las ideas estéticas y políticas de este prolífico artista, además de una síntesis de los tres grandes muralistas vistos a la manera de Camarena. La composición presenta líneas paralelas inclinadas y en el cielo el tema de un hombre que

se libera de la ignorancia, haciendo alusión a la obra de Siqueiros: «Nuestra Nueva Democracia»; a un lado, un hombre con las manos expresivas hace alusión a Orozco en «Catarsis»; del lado izquierdo, un cuerpo desnudo de mujer representa la belleza del cuerpo humano en su proporción de siete cabezas y media; en el omóplato hay un símbolo contra la idea moral de que el cuerpo es malo cuando es representado en obras de arte; a un lado, un hombre con sombrero amarrado y con harapos hace alusión a la Revolución Mexicana, tema central en la obra de Diego Rivera, la pobreza y el campesino explotado por el poder de los terratenientes o hacendados. Ollin significa movimiento, y la serpiente Quetzalcóatl, representa la sabiduría. Del otro lado, un cuerpo de gran fuerza anatómica y explosiva, muestra la geometría y la sobreposición en la síntesis de la forma y el color; en la parte superior una mano con un maíz habla de la tierra y de la base de la alimentación latinoamericana; así mismo, los cuerpos sugieren las culturas étnicas y el sincretismo de razas.

Mural de Manuel Rodríguez Lozano «La Piedad en el Desierto» Al fresco sobre bastidor transportable, técnica al temple (yema de huevo, pigmento y agua). Extraído con Strappo en una plancha de cal y yeso con

un bastidor de metal, fue inspirado en la Piedad de Miguel Ángel; la composición es triangular: una María indígena, que representa el sistema capitalista; el ser se ve exprimido, protege a un Cristo estilizado, que es el mismo pintor proyectando su estado anímico; el cuerpo del hombre se halla con los brazos abiertos, la cara reclinada, la figura está estilizada, ya se pintó en la cárcel de Lecumberri, en los pasillos de la sala de visita familiar, donde los reclusos hacían oración como si fuera un retablo o ex voto de aire milagroso. La línea de horizonte está en la parte de arriba con un poco de cielo azul claro, el rostro de la madre no es una Madona italiana sino una María indígena, los pómulos salidos, los rasgos indígenas y un sentido de protección a su hijo, que es el mismo pintor Manuel Rodríguez.

LECTURAS RECOMENDADAS:

1. Cervantes, Enrique A. Cuatro Siglos de Ciudades Mexicanas, Instituto Nacional de Arquitectura, Palacio de Bellas Artes. México, 1996. 62 pp.
2. Tello, Aurelio. La inauguración del Palacio de Bellas Artes o El día que la sociedad se vistió de etiqueta para escuchar una sinfonía proletaria. México, 2006. Heterofonía n 134-135 ene-dic. pp. 181-186.
3. <http://www.mexicocity.com.mx/bellasar.html> [consultado 11 de noviembre de 2009]
4. http://www.transparenciaoficalizada.bellasartes.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=58&Itemid=2 (consultado 24 de noviembre de 2009) http://www.es.wikipedia.org/wiki/palacio_de_Bellas_Artes (consultado 4 de diciembre de 2009)
5. Periódico El Sol de México, Sección Ciudad, domingo 17/01/2010 páginas centrales a color, El Palacio de Bellas Artes, Cuna de grandes Artistas.
6. Escudero, Alejandrina; Urquiza, Juan y Jiménez Víctor. La construcción del Palacio de Bellas Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Siglo XXI editores. Reimpresión 1995. México.