

RÓMULO ROZO *MEXICANIZADO*. CONTEXTOS Y CONCRECIONES PARA UNA TRAYECTORIA (1931-1943)

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

(En: Padilla Peñuela, Christian (coord.) *Rómulo Rozo, ¿una vanguardia propia?*. Bogotá, Proyecto Bachué, 2019, pp. 143-190. ISBN: 978-958-57671-9-5.)

Introducción

El presente capítulo tiene como objetivo analizar y contextualizar la producción artística de Rómulo Rozo en la ciudad de México, entre 1931 y 1943, tras sus años europeos y antes de marcharse al que sería su destino definitivo, Yucatán. Queremos pues cimentar un discurso en el cual se tengan en cuenta no solamente los contactos a partir de los cuales Rozo se integra al país de acogida sino también cuáles fueron las pautas sociales, culturales y estéticas que marcaron la escultura mexicana de la época y, por tanto, su estancia en la capital del país durante los años 30 y principios de los 40.

Al haber escrito sobre el tema en otras ocasiones¹, consideramos oportuno trazar aquí no solamente una “historia” al uso, recuperando escenarios y noticias dispersas -que también- sino intentar reconstruir los procesos de *mexicanización* de Rómulo Rozo, desde lo ideológico y lo artístico propiamente dicho. De esta manera dejaríamos configurado un esquema plausible de ser reconsiderado, incrementado y transformado en ocasiones futuras.

Trayectos hacia la *mexicanización* de Rómulo Rozo (1923-1931)

Si tuviéramos que hacer prehistoria del proceso gradual a través del cual Rozo se convertirá en un artista de la llamada “escuela mexicana de escultura” indudablemente la mirada primigenia habría que situarla en el plano de lo técnico, y concretamente en sus inicios como picapedrero en la Estación de ferrocarril de La Sabana, en Bogotá. Esta tarea de juventud, donde aun prevalece más lo físico que lo estético, es la que pondrá al novel creador en la senda matérica que determinará varias de sus praxis futuras, la que se verá sustentada por diversas determinaciones plásticas y convicciones artísticas.

En efecto, su llegada a Europa en el primer lustro de los años 20, y especialmente su arribo a París, le situará, primero como espectador, luego como protagonista, de una intensa disputa en el ámbito de la escultura entre quienes fundamentaban su práctica en el modelado y los que lo hacían en la talla. Estos últimos irían ganando cada vez más terreno y serían “vencedores” en la batalla: renegaban de la modalidad a la que estaban abonados algunos maestros de mantener talleres dotados de varios ayudantes que solían ser los ejecutores “físicos” de las obras; por contrapartida, abogaban por el vínculo máximo del artista con los materiales y por tanto con la producción tangible de las obras. Rozo oscilará indistintamente, y sin aparente conflicto consigo mismo, en un lado y en otro, inclusive valiéndose en casos puntuales (por ejemplo en Sevilla, entre 1928 y 1929) de colaboradores técnicos.

El paso por España, entre 1923 y 1924, le añadirá, entre otros aspectos, la experiencia en los talleres de arte del padre Félix Granda, a partir de la cual integrará a su labor estéticas propias de la orfebrería, que aplicará a partir de entonces en varias de sus obras, signadas por la inclusión de sutiles círculos, cruces y otros elementos

¹. RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Rómulo Rozo. Tallando la Patria. Una colección de fotografía*, Bogotá, CEDODAL-FAVOH-La Silueta, 2015.

ornamentales, y estando caracterizadas muchas de ellas por su pequeño tamaño. A la vez, el contacto con escultores de primera línea, considerados innovadores en el ámbito español de entonces como Mateo Inurria, y, sobre todo, Victorio Macho, geometrizarán una parte de su visión estética ligándolo con los postulados del *art déco* que poco después consolidaría en París.

Recapitulando, tenemos ubicada ya una serie de factores decisivos para lo que vendería a partir de la estancia en la capital francesa: la experiencia con la piedra, la sensibilidad y el detallismo del orfebre, la visión innovadora del *art déco*. París sería una explosión y un arrebató, la apertura voraz de las compuertas. Un desborde en varias direcciones que, con inteligencia y oficio, Rozo sabría controlar sin represiones, dejándose permear por variopintas influencias, empapándose de conocimientos e información en museos, salones, escuelas, ateliers particulares y hasta en la Exposition de Arts Décoratifs (1925), con la que felizmente coincidió.

En esos escenarios se dejaría conquistar por un factor eternizador como era el que genéricamente se ha denominado *primitivismo*, caracterizado en escultura por la reproducción de formas espontáneas no contaminadas por el academicismo. En su caso, si bien coqueteó con lo africano, lo oriental o lo hindú, que por diferentes caminos y con distintas intensidades incorporó a su obra, el horizonte se llenará de lo primitivo americano, lo prehispánico, lo indígena. De conquistado se convertirá pronto en conquistador, en vivificador de todo ello a partir de su propio espíritu de modernidad. La *Bachué*, en 1925, una obra tan temprana como significativa, es prueba tangible de la facilidad de asimilación, del carácter *antropofágico* si usamos el símil brasileño, para definir sin dilaciones un lenguaje propio.

Son referencias en estos años, como ya estudiamos hace un tiempo, el francés Paul Landowski, el autor que quedó inmortalizado con el *Cristo Redentor* (1931) de Río de Janeiro, y dos españoles estrechamente vinculados a la colonia latinoamericana radicada en esos años en la Ciudad Luz, como eran Mateo Hernández y José de Creeft. En torno a estos nombres, y a otros del momento, suelen disponerse los de artistas de nuestro continente convertidos hoy en figuras sobresalientes en la renovación de la práctica escultórica en sus países, y que formaron parte de los círculos frecuentados por Rómulo Rozo en París: argentinos como Sesostri Vitullo, Pablo Curatella Manes o Alfredo Bigatti, el cubano Juan José Sicre, el costarricense Max Jiménez o los mexicanos Federico Cantú, Carlos Bracho y Guillermo Ruiz, iniciadores estos dos últimos, en 1927, de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en su país.

Si tuviéramos que determinar dos nombres esenciales en el proceso de *mexicanización* de Rómulo Rozo, sin duda citaríamos al citado Guillermo Ruiz, escultor, y al arquitecto yucateco Manuel Amábilis²; ambos serán responsables de su inserción en los dos medios en los que Rozo actuaría: respectivamente, en ciudad de México entre 1931 y 1943, periodo que trataremos con mayor detenimiento en este ensayo, y en Mérida entre 1943 y hasta 1964, año de su fallecimiento. La significación de Ruiz y Amábilis en la trayectoria de Rozo no solamente hay que entenderla desde el apoyo que dieron al chiquinquireño para asentarse en dichas ciudades (Ruiz lo incorporó como profesor a la Escuela Libre y Amábilis lo hizo contratar para la realización del Monumento a la Patria) sino también desde la influencia estética que ellos ejercieron desde ópticas escultóricas y arquitectónicas para determinar las nuevas sendas por las que Rozo transitaría.

Con Guillermo Ruiz es factible se hayan conocido en Madrid en 1924, adonde el mexicano había arribado tras exponer durante el mes de abril con el grupo de los estridentistas en el Café de Nadie, y donde mantendría un pulso vanguardista,

². Ver: LOUISE NOELLE (ed.), *Manuel Amábilis. Arquitectura nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA-INBA, 2003.

seguramente estimulado por la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI)³ organizada en mayo de 1925 por Gabriel García Maroto en el Retiro madrileño. Tras ella, Ruiz realizaría junto a otro artista de avanzada, el peruano Carlos Quíñez Asín (hermano de César Moro), una muestra en el Ateneo⁴, en diciembre de ese año. Ruiz y Rozo tendrían algunos puntos de contacto madrileños, como la inclinación a las estéticas de Victorio Macho, que Rozo experimentó de manera directa -calculamos que Ruiz también, pero no tenemos certezas-, o el haber hecho encargos de fotografiado de obra a Moreno, uno de los más hábiles en ese *métier* en la capital española.

Rómulo Rozo y Guillermo Ruiz habrían coincidido en París en los primeros meses de 1926, antes del regreso de éste a México, en el mes de octubre. Al año siguiente, junto a Gabriel Fernández Ledesma, y empapado de teorías primitivistas, pedagógicas y definitivamente inclinado a la talla, en donde sin dudas tuvieron mucho que ver las enseñanzas recibidas en los talleres de Hernández y De Creeft, Ruiz fundaría la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en México. Sus labores en ella, a las que se añadiría la dimensión de lo nacional, se extenderían hasta el año 1942, y serían decisivas en los procesos de modernización de la escultura mexicana, en lo que se daría por llamar el “Renacimiento” de esta⁵. Al arribar Rozo a México en 1931, la Escuela se hallaba consolidada como proyecto y en permanente puesta al día, y no tardaría el colombiano en dar un nuevo giro a su práctica artística tanto en la incorporación de sendas como la talla en madera, pero también, al tratar la piedra, en la simplificación de las superficies, acercándose más a Mateo Hernández y diluyendo en casos la manifiesta tendencia ornamental que había caracterizado sus esculturas de los años 20.

Pero debemos volver atrás, y en concreto al hito que supuso en 1929 la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que en esta ocasión abordaremos no desde la significación estética que significó para Rómulo Rozo, con la realización de la decoración del pabellón de Colombia⁶ sino como punto de encuentro definitorio de los nuevos derroteros del artista que marcarán su radicación definitiva en México. Separados por una avenida, el pabellón colombiano y el mexicano, que entonces se construía bajo los diseños de Manuel Amábilis, marcarían tiempos de vínculo y amistad entre el arquitecto yucateca y Rozo, en cenáculos de tertulia a los que estarían abonados también Ana Krauss, esposa de Rozo, colaboradora eficaz en diseños de vitrales paisajísticos para el pabellón colombiano, pero asimismo el escultor Leopoldo Tommasi, también de Yucatán, cuyos bajorrelieves neomayas en el edificio mexicano influirían claramente en obras que años después Rozo ejecutaría en aquella región, en especial la Escuela Socialista Belisario Domínguez y el Hospital Civil Morelos en Chetumal (1937-1938), el monumento a la Patria (1944-1956) y el Mausoleo de la Sociedad Artística Ricardo Palmerín (o de los compositores de la canción yucateca) en el cementerio de Mérida (1957).

Al evento sevillano acudirían desde México Guillermo Ruiz y Gabriel Fernández Ledesma, acompañando una amplia muestra de las producciones de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en México, sobre la cual sin duda discurrieron varias charlas

³. Ver: JAIME BRIHUEGA Y CONCHA LOMBA (coords.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

⁴. LUIS FERNANDO VILLEGAS TORRES, *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929). Elementos para la construcción de un imaginario nacional peruano*, Madrid, Universidad Complutense, 2013. Tesis doctoral.

⁵. Ver para este tema: MARIO MONTEFORTE TOLEDO, *Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª ed., 1979, pp. 200-207; MARÍA ESTELA DUARTE SÁNCHEZ, Y OTROS, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, México, INBA, 2010. También: AGUSTÍN ARTEAGA Y ENRIQUE FRANCO CALVO (coords.), *Identidade e volume. A escultura en México 1910-1950*, Pontevedra, Xunta de Galicia, 1999.

⁶. A lo cual el Proyecto Bachué a dedicado un libro específico: CHRISTIAN PADILLA (ed.), *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Bogotá, Editorial La Bachué, 2014.

de Ruiz con Rozo en la capital hispalense, quedando sin duda impactado el colombiano por los postulados ideológicos y estéticos de la institución, que funcionaba en el Claustro de la Merced, acorde con la práctica habitual de refuncionalizar los edificios conventuales convirtiéndolos en espacios culturales. Entre los fundamentos doctrinarios sin duda le llamó la atención lo que podría signarse como uno de los lemas de Ruiz: “el papel pedagógico del profesor, propiamente no existe; se limita al adiestramiento manual de los alumnos”⁷, ideas que encontrarían eco y respaldo en personajes de respetada prédica como Diego Rivera que, desde las páginas de su *Mexican Folkways* o desde la revista *Forma*, fundada por Gabriel Fernández Ledesma, divulgaba y apoyaba la tarea de la Escuela, defendiendo la talla directa: “sin el estorbo del académico y la máquina, los canteros tallan cosas admirables y son los verdaderos escultores”, tras lo que aseveraba que cualquier expresión plástica “cuya modalidad depende de las características de la materia en que está hecha, si no se ejecuta directamente en esa materia, tendrá que ser básicamente falsa y le faltará la condición primordial de belleza en toda obra de arte”⁸. Como recordaba Mario Monteforte Toledo,

En la selección de los estudiantes (se) siguió otra de las normas que proponía Diego Rivera: preferir a los canteros, que encarnaban una antiquísima tradición desaprovechada por el arte culto y “sentían” no como burgueses sino como proletarios. Concurrían al centro niños pobres que apenas terminaban su tercer año de primaria; sus pequeños modelados, bisoños y sin prejuicios, eran copiados a menudo por los adultos en piezas grandes⁹.

No faltaban otras voces para elogiar los trabajos escultóricos de los niños de la Escuela y caracterizarlos como

dignos de Etruria, relieves rítmicos y bravos que nos recuerdan los admirables sellos caldeos o los relieves funerarios del Egipto primitivo, o las maravillas ejecutadas por los mayas; y es que en los niños mexicanos de hoy y los hombres de los tiempos remotos, sin museos ni civilizaciones perjudiciales, expresan su impresión del mundo con soberana sencillez paralela. Guillermo Ruiz está engendrando el arte escultórico del continente¹⁰.

En cuanto a lo estético, las obras de la Escuela presentadas en Sevilla (con anterioridad en el Retiro, en Madrid), eran tallas en piedra y en madera, varias inspiradas en el arte prehispánico y otras caracterizadas por las figuras de animales, sin duda una de las huellas que Mateo Hernández había inculcado a Ruiz durante su estancia parisina.

Todas estas pistas deben entenderse como decisivas para que Rómulo Rozo y Ana Krauss, quienes además habían tenido a su primer hijo, Rómulo, allí en Sevilla, se plantearan seriamente marchar a México. La capacidad para adquirir aun mayor conciencia respecto de algo que ya sabían, gracias a que el movimiento muralista gozaba entonces de suficiente irradiación como *marca* propiamente mexicana, el advertir lo que allí estaba ocurriendo en cuestiones culturales y artísticas en general, y escultóricas en particular, añadido esto a contactos de tanta relevancia como los establecidos con sus ya amigos Guillermo Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma o Manuel Amábilis, incidirían sin duda en inclinar la balanza. Rómulo Rozo, en otra muestra de su lucidez, fue conciente

⁷. GUILLERMO RUIZ, *Bello experimento de creación artística infantil. Sección de talla directa anexa a la escuela rural La Magdalena Atlicpac, de Texcoco, Edo. De México. Breve Monografía*, México, Secretaría de Educación Pública, 1930, p. 1.

⁸. DIEGO RIVERA, “Escultura. Talla directa”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, México, vol. I, Nº 3, p. 3.

⁹. MARIO MONTEFORTE TOLEDO, ob. cit., 1979, p. 202.

¹⁰. Testimonio de María del Mar, publicado en revista de América, México, Nº 2, vol. I, 31 de diciembre de 1927. Cit.: AGUSTÍN ARTEAGA Y ENRIQUE FRANCO CALVO, ob. cit., p. 46.

de la pertinencia tanto del lugar como del momento, y hacia allí pusieron proa. Conocer de primera mano los vestigios precolombinos de México, y experimentar *in situ* la revolución plástica del país, eran motivos irrefrenablemente seductores.

Cuando el matrimonio Rozo Krauss regresa desde Sevilla a París, México ya estaba pues instalado en el horizonte. Faltaba solamente que una casualidad desencadenara lo inevitable, y ello fue la designación de su amigo Eduardo Santos como Ministro de Relaciones Exteriores de Colombia, bajo el gobierno de Enrique Olaya Herrera. Santos, director entonces del diario *El Tiempo* de Bogotá, coleccionista de arte y en especial de obras de Rozo, y futuro presidente de Colombia, había ayudado al artista en varias ocasiones, desde propiciar el traslado de obras suyas de Madrid a París en 1924, o de ayudarle a concretar en 1928 su importante exposición individual en el Cercle Paris-Amérique Latine de la capital francesa. Ahora, tres años después, desde su ministerio, nombraba a Rozo en un cargo de agregado cultural de la Legación Colombiana en México, facilitando de esta manera que el artista pudiera cumplir su añorado objetivo, a través, además, de un contrato que se extendería a lo largo de una década¹¹, algo esencial para poder continuar sus tareas sin mayores sobresaltos. Como recordaba Rómulo Rozo Krauss, hijo del artista, partieron desde Hamburgo hacia Veracruz el 27 de marzo de 1931, arribando, previo paso por La Habana, el 21 de junio de ese año.

Del bachuismo al mexicanismo. Estrategias de Rozo para insertarse en la escuela mexicana de escultura. Los años en la ciudad de México (1931-1943)

Cuando Rómulo Rozo arriba a México tiene formada una idea más o menos cabal del ámbito estético en el cual desempeñaría a partir de entonces sus labores, gracias sobre todo a las charlas con Guillermo Ruiz, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Amábilis, además de lo asimilado a través de la información que para entonces ya circulaba sobre la revolución plástica producida en aquél país. Ciertamente, la renovación de la escultura había marchado con retraso respecto de la pintura, consolidada sobre todo con el movimiento muralista a partir de los años 20. Varias razones pueden aducirse para ello, entre ellas la prolongación del academicismo y también el hecho de que los artífices del cambio, como el citado Ruiz, Carlos Bracho¹² o Germán Cueto¹³, entre otros, pasaron por Europa (y particularmente por París) más tardíamente que pintores como Roberto Montenegro, Diego Rivera o David Alfaro Siqueiros, lo que les permitió a estos concretar adelantos en fechas más tempranas.

El llamado “Renacimiento mexicano” habría de tener pues firmes componentes de modernidad europea, lo cual le permitiría fortalecerse en un doble sentido: convertirse en un arte plenamente “nacional”, tal lo que se perseguía, pero a la vez imbricado en un sentido de lo “universal”. El arte debía ser mexicano y moderno, y en ello cabía tanto propuestas rupturistas como el Estridentismo o, en el caso de la escultura, la obra de Germán Cueto o Luis Ortiz Monasterio¹⁴, y estrategias nacionalistas que perseguían el *llevar el arte al pueblo*, entre las que pueden entenderse al muralismo o las Escuelas de Pintura al Aire Libre primero, y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa después, evidentemente con variadas aristas.

¹¹ . El 3 de septiembre de 1941 se le enviará pasaporte diplomático con la autorización a retornar a Colombia, quedando así finalizada su vínculo con la embajada de su país en México.

¹² . LUIS ORTIZ MONASTERIO, *El escultor Carlos Bracho*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1970.

¹³ . SERGE FAUCHEREAU (ed.), *Germán Cueto*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Editorial RM, 2005.

¹⁴ . JUSTINO FERNÁNDEZ, *Luis Ortiz Monasterio. Escultura*, México, Academia de Artes-INBA, 1970.

Sobre este tema, a día de hoy, la bibliografía si bien no podríamos señalarla de abundante sí podemos afirmar que ha tenido excelentes aportes, tanto en los estudios de carácter colectivo como en lo que atañe a los monográficos, algunos de los cuales consignamos en las notas de este ensayo, como los que dirigió María Estela Duarte sobre Mardonio Magaña o Guillermo Ruiz. Dentro de los estudios abarcentes, siempre resultan esclarecedores las lecturas y relecturas de los trabajos escritos y/o coordinados por Agustín Arteaga y Enrique Franco a partir de los años 90, entre ellos *La Escuela Mexicana de Escultura. Maestros fundadores*¹⁵, *Identidad y volumen. La escultura en México, 1910-1950*¹⁶ o *Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia*¹⁷. En el segundo de ellos, aun cuando se afirma que “Las páginas que el lector tiene en sus manos son sólo notas aproximativas a un mundo que espera aun ser descubierto”, lo cierto es que presenta de una manera muy bien estructurada lo que fueron esas décadas en la escultura mexicana, y particularmente la que para el caso nos interesa, la de los años 30.

En este escenario la figura de Rómulo Rozo cobra una importancia vital que no había tenido en libros anteriores como el temprano de Margarita Nelken titulado *Escultura mexicana contemporánea*¹⁸, publicado en 1951, o más aquí en el tiempo, con *Panorama de la escultura mexicana contemporánea* de Antonio Luna Arroyo¹⁹ -que se publica casi a la par del fallecimiento del escultor colombiano- o en *Las piedras vivas* de Mario Monteforte Toledo²⁰, que trazó un análisis del tema vertebrando el discurso no sólo con aspectos plásticos, estéticos e ideológicos, sino también con fuerte presencia de lo político.

De los citados, que conforman buena parte del basamento en el que nos apoyamos para redactar este ensayo, los textos que firman Agustín Arteaga y Enrique Franco Calvo resultan de notable utilidad para marcar una estructura de fondo sobre la cual insertar la figura y la acción de Rómulo Rozo en esos primeros años 30. Ambos autores aluden, al hablar del proceso de modernización de la escultura mexicana, del papel relevante que le cupo a José Vasconcelos, Manuel Gamio y Marte R. Gómez. Respecto del primero destacan lo afirmado por José Joaquín Blanco respecto de su admiración por las civilizaciones de Grecia y la India como punto de arranque de la cultura nacionalista mexicana en el siglo XX. En cuanto a Gamio, que fue inspector general de Monumentos Arqueológicos de la Secretaría de Educación (1913-1916) y director de Antropología en la Secretaría de Agricultura y Fomento (1917-1924), entre otros cargos, a través de excavaciones y rescates arqueológicos permitió acrecentar el conocimiento del mundo precolombino, permitiendo entender con bases sólidas la tradición escultórica de los indígenas, vital para los derroteros que esperaban al oficio en la contemporaneidad. Finalmente, Marte R. Gómez sería esencial como mecenas y promotor de las artes, y, de manera específica, como iniciador del coleccionismo de la llamada Escuela Mexicana²¹.

Para la escultura mexicana, los años 20, hasta la irrupción de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, estuvieron signados por una cierta opacidad, con algunos

¹⁵ . AGUSTÍN ARTEAGA, Y OTROS, *La Escuela Mexicana de Escultura. Maestros fundadores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.

¹⁶ . AGUSTÍN ARTEAGA Y ENRIQUE FRANCO CALVO, ob. cit..

¹⁷ . ENRIQUE FRANCO Y AGUSTÍN ARTEAGA, “Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia”, en AA.VV., *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001, pp. 101-205.

¹⁸ . MARGARITA NELKEN, *Escultura mexicana contemporánea*, México, Ediciones Mexicanas, 1951.

¹⁹ . ANTONIO LUNA ARROYO, *Panorama de la escultura contemporánea mexicana*, México, Ediciones INBA, 1964.

²⁰ . MARIO MONTEFORTE TOLEDO, *Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965 (2ª ed.: 1979).

²¹ . AGUSTÍN ARTEAGA Y ENRIQUE FRANCO CALVO, ob. cit., pp. 28-30.

episodios puntuales reseñables vinculados fundamentalmente a la arquitectura, es decir fungiendo un papel subsidiario como ornamento. En esta línea hallamos trabajos como los de Ignacio Asúnsolo en el edificio de la Secretaría de Educación Pública, comisión hecha por José Vasconcelos, u otros varios encargos que éste distribuyó entre otros escultores como Manuel Centurión, Fidias Elizondo o José María Fernández Urbina.

Innegablemente, la fortuna alcanzada por el muralismo en la pintura mexicana determinaría en buena medida prácticas y temáticas de la escultura, en especial en lo que atañe al impulso de un monumentalismo que sería amparado y propiciado en los años 30 por el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), como asimismo la asimilación de repertorios de tinte indigenista, tanto en la vertiente prehispánica (más nostálgica) como en la social (de carácter actualista y reivindicativo). Rómulo Rozo transitará dentro de estos lineamientos durante su estancia en la ciudad de México, como veremos, y luego, con una inclinación más notoria hacia la recuperación de lo maya, durante sus años en Yucatán, en donde se radica habiendo ya realizado algunas obras a finales de la década señalada.

Tras llegar Rozo a México a mediados de 1931, entrará en una dinámica de enorme productividad, marcada por la avidez que sentía por instalarse en destino, pero también movido por la perspectiva de una pronta exposición para la que había de realizar obra nueva. La *mexicanización* de su obra no se hizo esperar, y la estrategia fue justamente la de producir no sobre la base de temáticas colombianas, a las que se había venido dedicando hasta entonces, sino justamente la de hollar caminos que le acercaran a México. En dicha senda se aprecia una clara minimización en cuanto al uso de detallismos ornamentales presentes en la mayor parte de sus esculturas anteriores, y un paso adelante en cuanto a la adopción de la volumetría, en la línea de las producciones de Guillermo Ruiz y de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Él mismo le escribía a su amigo Diego Dublé Urrutia:

Me encuentro más escultor. La decoración no la abandono, pero la siento mucho más plástica. Me levanto temprano, viajó por los mercados. El arte popular, la arquitectura colonial, la geología del paisaje, la fauna y la flora no me son ajenos. Al final del día, a la luz de una poderosa lámpara, traslado al barro algunas de las impresiones del día, quedándome a trabajar hasta las dos o tres de la mañana²².

En cuestiones temáticas, dentro de las corrientes indigenistas, disminuyó su imbricación en lo precolombino para acercarse más a los asuntos sociales. De este momento son también una serie de carbonillas que mantienen vigentes tintes simbolistas: *La crucifixión de la raza*; *El vengador*, de marcado dramatismo, que muestra a un guerrero indígena exhibiendo la cabeza de un conquistador al que acaba de decapitar; *Tentación*; y, finalmente, *El hombre estimulado por las pasiones*.

Para entonces se estaba consolidando la acción de una nueva generación de escultores, en la cual se hallaba Ruiz, además de otros como Carlos Bracho, Oliverio Martínez, Federico Canessi o Luis Ortiz Monasterio; este último, junto a Germán Cueto, que retornaría de París en 1932, serían estéticamente los más vanguardistas, experimentando con formas y materiales no habituales, y se encontrarían con dificultades para consolidarse en una década del 30 marcada por la potenciación de aquella escultura social y monumentalista, en especial desde el gobierno de Cárdenas. En este espectro, justamente Guillermo Ruiz, de estrecho vínculo con Cárdenas desde que gobernaba el estado de Michoacán, adquirirá un papel cada vez de mayor injerencia, hasta el punto de ser considerado una suerte de “escultor oficial” (como Ignacio

²² . RÓMULO ROZO KRAUSS, *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*, México, Delfos Editor, 2ª ed., 1990, p. 60.

Asúnsolo en los años 20, de la mano de José Vasconcelos), beneficiándose de varios encargos públicos en la línea del llamado *realismo socialista*, cuyos opositores denominaban *realismo demagógico*²³. La batalla entre esta tendencia propugnada desde el Estado, poco antes innovadora pero ahora peligrosamente virando hacia un anquilosamiento de fórmulas y rígidas monotonías, y otras más avanzadas y menos deterministas, provocaría un cisma dentro de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, enfrentados por un lado Ruiz y Bracho, y por el otro Ortiz Monasterio. La generación siguiente, liderada por artistas como el costarricense Francisco Zúñiga²⁴, arribado a México en 1936, Juan Cruz Reyes, Fidencio Castillo o Francisco Arturo Marín, iría inclinando la balanza hacia las transformaciones que se consolidarían en los años 40.

En la década de 1930 en México, pues, se asistió a la consolidación de un rumbo monumentalista en la escultura que, lejos de detenerse, se expandiría por todo el territorio en las décadas siguientes, como estudiamos hace unos años²⁵. Los referentes en cuanto a artífices y obras son vastos, por lo que solo dejaremos constancia aquí de algunos de los más relevantes. Bien podríamos iniciar el recorrido con el propio Ignacio Asúnsolo y sus esculturas para el monumento a la Patria (1924), realizado a partir del proyecto trazado por el arquitecto Luis Mac Gregor, construido en sólo dos meses. Las estatuas hechas por Asúnsolo se apuntaban tempranamente a una senda que se dispararía de allí en más como era la de revivir, a través de obras contemporáneas, la escultura de las antiguas civilizaciones americanas, a tono con lo que sólo tres años antes había proclamado David Alfaro Siqueiros, en su Manifiesto titulado *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, publicado en Barcelona, cuando afirmó que había que adoptar en escultura el “vigor constructivo y la energía sinética” de los antiguos pobladores del continente, pero “evitando las lamentables reconstrucciones arqueológicas”²⁶.

Los años 30 serán marcadamente prolíficos en esta línea, aunque de una manera mucho más exagerada que en el caso del citado monumento a la Patria. El apoyo estatal, en especial durante el gobierno de Cárdenas, sería determinante, y un buen antecedente fue el monumento a la Reforma en Morelia (1932) encargado a Guillermo Ruiz justamente por Cárdenas mientras gobernaba Michoacán. Poco después el propio Ruiz sería autor de la gigantesca estatua de José María Morelos (1933-1935) erigida en la Isla de Janitzio, en el lago de Pátzcuaro, Michoacán, obra sobre la que Luis Ortiz Monasterio aseguraría que había sido casi copiada de una escultura que Ruiz había visto en su taller. De cuarenta metros de altura, para realizarla, como recuerda Lily Kassner, “la piedra se trajo desde Morelia y se transportó en el lago por medio de troncos y ya en Janitzio (Ruiz) la labró a mano en su totalidad. La misma isla le sirvió de gran pedestal a la escultura”²⁷.

Sin solución de continuidad se sucedería una larga retahíla de grandiosos monumentos como el dedicado a uno de los jefes de la Revolución -asesinado en 1928- Álvaro Obregón, inaugurado en San Ángel en 1934, cuya obra escultórica, entre la circunspección de lo clásico y el signo *déco*, le cupo a Ignacio Asúnsolo y a su

²³ . LUIS ISLAS GARCÍA, *El escultor Luis Ortiz Monasterio*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1964, p. 56.

²⁴ . JUAN CORONEL RIVERA, Y OTROS, *Francisco Zúñiga. Homenaje nacional*, México, COANCULTA-INBA, 1994.

²⁵ . RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

²⁶ . DAVID ALFARO SIQUEIROS, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, N° 1, 1921.

²⁷ . LILY KASSNER, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 302.

colaborador Juan Cruz Reyes, correspondiendo la parte arquitectónica a Enrique Aragón Echegaray. Y el más relevante de todos por significación, el monumento a la Revolución (1933-1938) en la ciudad de México²⁸, realizado por el arquitecto Carlos Obregón Santacilia, aprovechando el armazón y la cúpula construidos para el Palacio Legislativo Federal inconcluso tras la revolución de 1910, y cuya parte escultórica quedaría a cargo de Oliverio Martínez²⁹, quien fallecería poco después de la develación. Bien podría completarse este listado con la obra que se inauguraría en 1939 en el cerro de San Miguel, en Guanajuato: la colosal escultura dedicada a Juan José de Los Reyes Martínez, popularmente conocido como el Pípila, obra que daría continuidad a lo que el guatemalteco Carlos Mérida denominó “gigantomaquia indigenista”. Diseñada por el escultor Juan Olaguibel y construida por Augusto Gutiérrez, alcanza los 26 metros de altura, integrándose también al conjunto un mirador-terracea dirigido hacia la ciudad.

Pero volvamos a Rozo. En 1932 concreta su primera exposición individual en México, en las salas de la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México. Algunas fotos que se conservan del evento permiten constatar la modernidad de su puesta en escena: en el centro, sobre respectivos pedestales numerados, colocó sus esculturas, mayoritariamente realizadas en México desde su llegada. En vitrina se desplegaban impresos y fotografías. Fueron además colocados, entre las columnas y pilastras clasicistas, unos paneles oscuros sobre los que se dispusieron varias fotos de obras realizadas en años anteriores, e inclusive se distingue el retrato fotográfico del francés Antoine Bourdelle realizado por el ruso Pierre Choumoff, el mismo que había hecho la famosa toma de Rozo “tallando” la Bachué.

La muestra sería glosada por su amigo Gabriel Fernández Ledesma quien, buen conocedor de la obra de Rozo al haber visto varias de sus obras en Sevilla en 1929 y constatar los marcados cambios que había experimentado la misma desde el arribo del colombiano a México, aludía a dichas transformaciones como parte de una “crisis fecunda y nobilísima que no debe festinarse con precipitaciones o impacencias”³⁰. En el conjunto exhibido por Rozo sobresalía la que sería a la postre su escultura de bulto más trascendente de cuantas realizaría en México, es decir la titulada *Pensamiento*, un bloque monolítico que representa a un indígena sentado, con los brazos apoyados sobre las rodillas y la cabeza hundida entre ellas, tocado con el típico sombrero de charro, que se haría famosa no por sus valores plásticos sino por la acción de un tal Luis Alvarado que hizo varias copias en madera de la escultura, ubicó una botella de tequila a los pies del “pensador” y las vendió con notable fortuna bajo el nombre de *El borrachito*, la que aun hoy se reproduce y circula como souvenir turístico. En 1935, en *La Esfera* de Madrid, aparecería una foto de la obra de Rozo con el rótulo de “El pensador americano”, junto a la de “El pensador europeo”, que no era otro que el de Rodín³¹.

Lo cierto es que Rozo, sin apenas dar lugar a un periodo de “aclimatación”, se encontró de pronto impartiendo clases en la Escuela de Escultura de la Secretaría de Educación Pública de México, desde 1932, y a partir del año siguiente, en la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad de México. A la vez, se lanzó a producir de manera ingente, experimentando además en líneas diferentes, que testimoniaban su versatilidad³² y que llevarían a Justino Fernández a afirmar que constituía ese periodo

²⁸ . Ver: HELEN ESCOBEDO (coord.), *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*, México, CONACULTA- Grijalbo, 1992, p. 125.

²⁹ . AGUSTÍN ARTEAGA Y RAQUEL TIBOL, *Fuerza y volumen. Oliverio Martínez (1901-1938)*, México, Museo Nacional de Arte, 1996.

³⁰ . RÓMULO ROZO KRAUSS, *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*, México, Ediciones Universidades de Latinoamérica, 1974, p. 15.

³¹ . RÓMULO ROZO KRAUSS, ob. cit., pp. 14, 60-62.

³² . Interesante análisis es el que plantea: CÉSAR GUSTAVO GARCÍA PÁEZ, “Aproximaciones a la obra escultórica de Rómulo Rozo”, en NAPOLEÓN PERALTA BARRERA (comp.), *Rómulo Rozo. El*

“lo más depurado de la producción de Rozo”. Paradójicamente, varias de las obras que produce entonces llevan títulos que contravienen esa hiperactividad: *Siesta* (1931), *Inercia* (1931), *Esperando*, *Reposo*, *Contemplación* (1935)..., esculturas todas cargadas de hondo sentido emocional.

Las producciones escultóricas de su primera década en México, en las cuales se advierte casi de inmediato su *mexicanización*, evidencian esta afirmación, a la vez que lo sitúan en un esquema temático de la escultura mexicana de la época que fue muy bien definido por Arteaga y Franco Calvo, quienes afirmaban que:

Los temas fueron muchos, pero cabe destacar que la mayoría tenían en primera instancia una fuente de carácter étnico, es decir, todos los personajes provenían de la vida real y se estilizaban hacia la exaltación, convirtiéndose en arquetipos. A partir de la figura se componían los grupos escultóricos que exaltaban las virtudes femeninas como el estoicismo, el amor y la resignación, y las masculinas como la fuerza, la disciplina y el sacrificio...³³

Ambos autores dividieron su análisis de la escultura mexicana de los años 30 en una serie de asuntos diversos, dentro de los cuales Rómulo Rozo supo discurrir con mayor o menor énfasis, especialmente en lo que toca a la obra de bulto. Nos parece oportuno trabajar sobre la base de dicha ordenación temática, para caracterizar también los escenarios de la producción de Rozo durante sus años en la ciudad de México.

Tema de excepción en la escultura mexicana fue el de las maternidades, pudiendo incluirse dentro del mismo partos, alimentación materna, abrazos o piedades, todos asuntos de notable penetración social y, como puede apreciarse, también con connotaciones religiosas. El de las maternidades había sido un tema caro a la producción de Rozo, ya desde su época europea, como puede comprobarse teniendo a la vista de los catálogos de las muestras parisinas de 1928 y 1931. Sin ir más lejos, la propia *Bachué* lo era, y por supuesto la *Mater dolorosa* (1930) que realiza ante la inminencia de la muerte de su madre. De Rozo, Margarita Nelken afirmaría que:

Lo más representativo en su obra son las maternidades, mujeres con la corporeidad apenas indicada del hijo pegado a ellas; mujeres acurrucadas en su gesto de amorosa protección, abreviación formal, desprendiendo un patetismo que nos evoca, claro, en muy distinto lenguaje, las célebres composiciones de Carrière, mujeres sentadas en la secular resignación de su actitud, americanismo de fondo ajeno a los tipismos fáciles; mujeres en pie, con la cabeza alzada en gesto de plegaria³⁴.

Las maternidades, “profundamente humanas, sensiblemente logradas, cargadas de interioridad, ensimismadas en ese íntimo y eterno encuentro de la madre con el hijo”³⁵, ocuparon una sección especial dentro del repertorio de reproducciones que Rómulo Rozo Krauss, hijo del escultor, incluyó en la primera edición de *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano* (1974). Navegando entre caracteres volumétricos y títulos sugestivos, allí se despliegan obras como *Nido* (1931), *Amor del alma*, *Altas ternuras*, *Reposo*, *Amor eterno* (1935) o *Florero*. También *Anunciación* (1931), que añade a la temática maternal el sesgo religioso que marcaba la obra de Rozo desde los años 20, y que en su caso concreto, mantendría vigente en los años mexicanos, como puede advertirse en representaciones americanistas como la Virgen de Tacubaya, Santa Rosa

indoamericano universal, Tunja, Gobernación de Boyacá-Academia Boyacense de Historia, 1999, pp. 105-114.

³³ . AGUSTÍN ARTEAGA Y ENRIQUE FRANCO CALVO, ob. cit., p. 59.

³⁴ . MARGARITA NELKEN, en *Excelsior*, México, 18 de enero de 1966. Cit.: RÓMULO ROZO KRAUSS, ob. cit., p. 20.

³⁵ . CÉSAR GUSTAVO GARCÍA PÁEZ, ob. cit., p. 112.

de Lima o Sor Juana Inés de la Cruz, a las que agregaría varias de carácter místico o cargadas de simbolismo como *Plegaria* (1932), *Elevación* o *Viuda*, estas dos últimas de 1935.

El carácter recién señalado de “simbolismo” no es pasajero ni menor, en tanto esa tendencia, que solemos vincular de manera muy específica a finales del siglo XIX y con prolongaciones en los primeros lustros del XX, como ocurre en Latinoamérica³⁶, marcó buena parte de las artes a partir de entonces aun cuando estuviesen encuadradas en otros derroteros estéticos, arrojando así una larga sombra. En tal sentido, es evidente la presencia de dicha tendencia en el indigenismo o el muralismo, y, para el caso específico que nos ocupa, en buena parte de la obra de Rómulo Rozo a lo largo de su trayectoria. Hay rasgos de ello en los distintos apartados en que se podría dividir y analizar su obra, como sucede con otro de los escenarios que plantean Arteaga y Franco Calvo, el titulado “La alegoría moderna”, en cuyo contexto podríamos mencionar la estupenda escultura *Revolución* (1940) de Rozo, con su dinámica figura indígena de corte *déco*.

Deambulando esas estéticas simbolistas estarán varias obras de corte costumbrista, otras evocadoras de una “nostalgia indígena” y otras de inspiración prehispanista. Asimismo merodean el tópico las encuadradas en “el erotismo y la sensualidad”, en la que los escultores contemporáneos dieron continuidad a un tipo de representaciones explícitas que estaban presentes, como es sabido, en las culturas precolombinas: “las nuevas vertientes de la modernidad plástica retomaron con orgullo y seguridad el culto a la belleza y el cuerpo. El desnudo para existir ya no tenía que ser alegórico, ni instruir castamente”³⁷. Obras como *El beso* (1932), de clara raigambre brancusiana, o, años más tarde el sensual desnudo titulado *El tocado* (1939), son prueba, entre otras varias, de la praxis de Rozo en esta línea.

La temática costumbrista permite ver de manera clara, en el caso de Rómulo Rozo, la transición que se opera en su obra desde el monumentalismo volumétrico que abraza tras su llegada a México, hacia propuestas más líricas, en torno a 1935 y 1936 como bien advirtió Napoleón Peralta Barrera³⁸. En México, las mismas estaban profundamente vinculadas a la idea de construcción de una identidad nacional, teniendo en cuenta los rasgos, la volumetría y el color de la piel, además de las tradiciones y costumbres; en este apartado se destaca la labor de Mardonio Magaña³⁹, conserje de la Escuela al Aire Libre de Coyoacán, que, realizando tallas en madera de pequeño formato valiéndose de una navaja, fue descubierto por Diego Rivera quien lo calificó, en las páginas de *Mexican Folkways* en 1930, como “el más grande escultor mexicano contemporáneo” por su espontaneidad no contaminada por influencia ninguna; Magaña fue nombrado en junio de 1932 como profesor de Talla Directa en la Escuela de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública, e incursionaría también por la talla en piedra.

Arteaga y Franco Calvo inscriben en la sección “costumbrista” al óleo *Mujer moliendo maíz*, pintado por Rozo en París en 1927, en donde testimonia su admiración por la obra de Diego Rivera y es anticipatorio de su etapa mexicana cuando aun ni estaba en proyecto su regreso a América. En esta línea podemos señalar otras obras, plausibles de ser ubicadas en otros rubros, como la paradigmática *El pensamiento* (1931), de alto

³⁶ . ALEXANDRA KENNEDY-TROYA Y RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES (coords.), *Alma Mía. Simbolismos y modernidad en Ecuador (1900-1930)*, Quito, Museo de la Ciudad, Intendencia de Quito, 2013.

³⁷ . AGUSTÍN ARTEAGA Y ENRIQUE FRANCO CALVO, ob. cit., p. 109.

³⁸ . NAPOLEÓN PERALTA BARRERA, “Rómulo Rozo Peña, el gran mestizo de América”, en NAPOLEÓN PERALTA BARRERA (comp.), *Rómulo Rozo. El indoamericano universal*, Tunja, Gobernación de Boyacá-Academia Boyacense de Historia, 1999, p. 54.

³⁹ . MARÍA ESTELA DUARTE SÁNCHEZ (Coord.), *Mardonio Magaña. El sentir de la tradición*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2003.

contenido simbolista, pero también *India* (1933), *Mestiza* (1936) y otras dos obras de ese año, enmarcables en el lirismo por el que entonces peregrinaba Rozo: *Cántaros* y *Ritmo*, en las que la figura femenina y los cántaros son los elementos seminales de ambas iconografías.

Los citados historiadores integran también en el recorrido “costumbrista” de la escultura mexicana de los 30 a otra obra de Rozo, el relieve titulado *Blindador-Soldador* (1935), cuyos tintes de exaltación obrera sobresalen en el monumental proyecto nunca llevado a cabo, *La caravana* (1936), una manifestación social cuya composición, en parte, nos recuerda al monumento a las Bandeiras ejecutado por el modernista brasileño Victor Brecheret en São Paulo (1936-1953). Entre las obras socialistas de Rozo podemos señalar asimismo otro relieve, apaisado, que en composición nos recuerda a algunos de temática indígena de los que había ejecutado entre París y Sevilla la década anterior: *Lectura* (1935), que, mostrando a dos niños sentados y leyendo, exalta las bondades de la educación escolar, tema, como se sabe, corriente en el México de esos años.

Tangencial a las vertientes costumbristas está el apartado que Arteaga y Franco denominan “La nostalgia indigenista”, entendida esta como un punto de partida para propuestas modernas, y en la cual integran algunas obras de Rozo como el *Cacique Pubén* y el *Caballero tigre* (1939), “que consisten en interpretaciones libres de personajes míticos, que adquieren características naturalistas que los equiparan con el común de la gente”⁴⁰. Podríamos afinar aun más en este contexto, y hacer una subdivisión entre obras de raíz prehispánica en cuanto a lo ornamental (en la cual podríamos también ubicar a las dos citadas) y otras indigenistas por tema y uso de materiales. Así, en este último apartado mencionaríamos obras como *Tradición* -donde una vez más se expresa la mentada carga del simbolismo-, *La medicina india*, y otra obra vinculada a lo pedagógico y con ciertos tintes moralistas, *Tlacuilo* (1941), figura de un escriba indígena.

La senda ornamentalista sustentada en elementos tomados de las culturas prehispánicas, de la que formaban parte, dentro de la obra de raíz colombiana de Rozo, la *Bachué* y un largo etcétera, tras su llegada a México, si bien de manera inmediata tuvo algún ejemplo de asunto local que sumar (*Raza*, y tenuemente *Añoranza*, ambas de 1932 y con tintes simbolistas), sería dejada aparcada por el artista durante varios años, como dijimos, para centrar su atención en lo volumétrico, a tono con lo que sobresalía en la llamada escuela mexicana de escultura.

Cuando en 1937 Rozo es comisionado para integrar la Expedición Científica del Sureste de la República y Zona Maya, se producirían nuevos ajustes de tuerca en su trayectoria. En 1934 Lázaro Cárdenas había visitado dicha región y advertido la necesidad de potenciar el desarrollo de aquellos territorios. En febrero de 1937 la localidad de Payo Obispo, en Quintana Roo, se bautizaría con el nombre de Chetumal, encargándose a Rómulo Rozo la decoración de dos edificios singulares, la Escuela Socialista Belisario Domínguez y el Hospital Civil Morelos, obras que, con la colaboración del escultor Eliseo de la Rosa, realiza entre este año y el siguiente, y que le permiten retomar una práctica que se había detenido en Sevilla, en cuanto a sus vínculos con la arquitectura. Quedará patentizado allí el influjo de los relieves prehispánicos de la región maya, y el reflotamiento de recuerdos sevillanos en cuanto a los relieves que había realizado Leopoldo Tommasi en el pabellón de México (1929), y que marcarían no solamente estas obras sino también varias que Rozo realizaría en Yucatán en la década de los 40.

Relieves como *La fuente de la salud*, ubicado en el interior del Hospital Morelos, como asimismo el de la *Danza chetumaleña*, que, en el frontis de la Escuela Belisario Domínguez, está flanqueado por los de la *Tragedia* y la *Comedia*, abriendo paso a un

⁴⁰ . AGUSTÍN ARTEAGA Y ENRIQUE FRANCO CALVO, ob. cit., p. 71.

teatro al aire libre llamado de Minerva, también pleno de relieves de Rozo, son el testimonio de la transformación. A ella pueden sumarse la primera fuente pública de Chetumal, en una ingente labor de año y medio allí en la que no faltó la construcción de arcos y carros alegóricos diseñados para la celebración de los 150 años del nacimiento de Andrés Quintana Roo, y la decoración de los pabellones de la Exposición Agrícola y Ganadera, y los de la Primera Feria Regional. Ni tampoco la comparecencia a las fiestas de carnaval, vestido de indígena⁴¹. Por supuesto, se añaden obras de bulto, y en especial la mencionada del *Cacique Pubén*, un monumento no realizado que proyectó en 1939, en el que confirma un retorno a lo ornamental, ahora por influjo del estilo maya Puuc.

Epílogo

La versatilidad de Rómulo Rozo en esos años pre-yucatecos, abordada en las páginas precedentes de manera obligadamente incompleta, se desarrolla por otras vías como el retrato de contemporáneos suyos o la representación de figuras históricas históricas o míticas; dentro del primero mencionaríamos el de Ida Staedle (1933), con su cabellera geometrizada muy *déco*, y entre las otras *Bolívar en la gloria de su derrota* (1937), Gandhi (1940) o Baco (1942). En la animalística, tema caro, como ya dijimos, a la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, dejaría también Rozo su impronta, en obras como *Pantera negra* (1937), siguiendo la línea de Mateo Hernández, o *Llama* (1940), de raíz andina.

Trabajo puntual dentro de la ilustración, la cubierta del primer libro de su compatriota Gregorio Hernández de Alba, *Cuentos de la conquista*, diseñada en 1933 pero publicada cuatro años después, serviría para testimoniar su vigente fascinación por la mitología muisca y, a la vez, mantener vivos los vínculos colombianos, que se afirmarían tras el reencuentro, en 1939, con Luis Alberto Acuña también designado como agregado cultural en la Embajada de Colombia en México, cargo que le mantendrá allí por tres años; Acuña organizaría en la UNAM, en 1941, una Exposición de artistas colombianos residentes en México, que sería inaugurada por Pablo Neruda⁴².

En cuanto a Rozo, en 1940, junto con Guillermo Ruiz, Francisco Zúñiga y Juan Cruz Reyes, fue fundador de la Sociedad de Escultores de México, respondiendo a una práctica muy extendida entonces en cuanto a fórmulas de asociacionismo que permitieran a un colectivo artístico lograr mejores condiciones en el trabajo y en la promoción y defensa de sus obras. En ese mismo año impulsaría una exposición colectiva de escultura en el Club Internacional de Mujeres, y ejecutaría la escultura *Imploración*, una especie de fusión entre figura humana y árbol, que fue ubicada en la tumba de Concepción Reyes Domínguez de Menéndez, en el panteón Francés de la Piedad, en México.

El año de 1942 será clave para el devenir de Rozo, tanto por sucesos que se producen en la ciudad de México como también en Yucatán, que supondrán un golpe de timón decisivo. En cuanto a los primeros, hemos de señalar, además del fin de su contrato en la embajada colombiana (en 1941), la disolución de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, operación que en parte se promovió para ahogar la injerencia estética de Guillermo Ruiz: se hizo una división de la institución en tres talleres, de modelado, cantería y escultura, dirigidos respectivamente por Ruiz, Bracho y Ortiz Monasterio⁴³ (con este colaboraría entonces Rómulo Rozo). La entidad sería

⁴¹ . RÓMULO ROZO KRAUSS, ob. cit., 2ª ed., pp. 66 y 71.

⁴² . CRISTINA SALAZAR, Y OTROS, *Acuña. Pintor colombiano*, Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988.

⁴³ . Cfr.: LUIS ORTIZ MONASTERIO, *El ropero de piedra*, México, CONACULTA, 2007, p. 131.

reconvertida primero en Escuela de Artes Plásticas, integrándose pintura y grabado, y a partir de 1943 en Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado⁴⁴.

Mientras esto sucedía en México, en Mérida, Manuel y Max Amábilis, abogados a la concreción del Parque de las Américas (1942-1945), recibían un nuevo encargo para la ciudad: la construcción de un monumento en el Paseo de Montejo, el que, junto al Parque y como un todo, habría de erigirse como un simbólico homenaje nacional y americano. Dicha misión se cristalizaría con el Monumento a la Patria (1944-1956), para cuya faceta escultórica convocaron a Rómulo Rozo⁴⁵, cumpliendo así con la promesa de trabajar juntos que se habían hecho en Sevilla. Rozo se radicará de forma definitiva en Mérida, dedicándose con mucho esfuerzo y pocos recursos a la que habría de ser su creación más épica, además de su punto culminante como escultor “mexicano”.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALCALÁ EROSA, Raúl. *Las piedras parlantes de Rómulo Rozo*. Mérida, Edición del autor, 2011.

ALFARO SIQUEIROS, David, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, *Vida Americana*, Barcelona, Nº 1, 1921.

ARTEAGA, Agustín, y otros, *La Escuela Mexicana de Escultura. Maestros fundadores*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.

ARTEAGA, Agustín, y FRANCO CALVO, Enrique (coords.), *Identidade e volume. A escultura en México 1910-1950*, Pontevedra, Xunta de Galicia, 1999.

ARTEAGA, Agustín, y TIBOL, Raquel, *Fuerza y volumen. Oliverio Martínez (1901-1938)*, México, Museo Nacional de Arte, 1996.

BRIHUEGA, Jaime, y LOMBA, Concha (coords.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

CORONEL RIVERA, Juan y otros, *Francisco Zúñiga. Homenaje nacional*, México, COANCULTA-INBA, 1994.

DUARTE SÁNCHEZ, María Estela (Coord.), *Mardonio Magaña. El sentir de la tradición*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2003.

DUARTE SÁNCHEZ, María Estela, y otros, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, México, INBA, 2010.

ESCOBEDO, Helen (coord.), *Monumentos mexicanos. De las estatuas de sal y piedra*, México, CONACULTA- Grijalbo, 1992.

FAUCHEREAU, Serge (ed.), *Germán Cueto*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Editorial RM, 2005.

⁴⁴ . MARÍA ESTELA DUARTE SÁNCHEZ, Y OTROS, ob. cit., pp. 39-40.

⁴⁵ . Ver: RAÚL ALCALÁ EROSA, *Las piedras parlantes de Rómulo Rozo*, Mérida, Edición del autor, 2011.

FERNÁNDEZ, Justino, *Luis Ortiz Monasterio. Escultura*, México, Academia de Artes-INBA, 1970.

FRANCO, Enrique, y ARTEAGA, Agustín, “Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia”, en AA.VV., *Escultura mexicana. De la Academia a la instalación*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001, pp. 101-205.

GARCÍA PÁEZ, César Gustavo, “Aproximaciones a la obra escultórica de Rómulo Rozo”, en PERALTA BARRERA, Napoleón (comp.), *Rómulo Rozo. El indoamericano universal*, Tunja, Gobernación de Boyacá-Academia Boyacense de Historia, 1999, pp. 105-114.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Rómulo Rozo. Tallando la Patria. Una colección de fotografía*, Bogotá, CEDODAL-FAVOH-La Silueta, 2015.

ISLAS GARCÍA, Luis, *El escultor Luis Ortiz Monasterio*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1964.

KASSNER, Lily, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

KENNEDY-TROYA, Alexandra, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.), *Alma Mía. Simbolismos y modernidad en Ecuador (1900-1930)*, Quito, Museo de la Ciudad, Intendencia de Quito, 2013.

LUNA ARROYO, Antonio, *Panorama de la escultura contemporánea mexicana*, México, Ediciones INBA, 1964.

MONTEFORTE TOLEDO, Mario, *Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

MONTEFORTE TOLEDO, Mario, *Las piedras vivas. Escultura y sociedad en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª ed., 1979.

NELKEN, Margarita, *Escultura mexicana contemporánea*, México, Ediciones Mexicanas, 1951.

NOELLE, Louise (ed.), *Manuel Amábilis. Arquitectura nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, CONACULTA-INBA, 2003.

ORTIZ MONASTERIO, Luis, *El escultor Carlos Bracho*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1970.

ORTIZ MONASTERIO, Luis, *El ropero de piedra*. México, CONACULTA, 2007.

PADILLA, Christian (ed.), *1929: El Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Bogotá, Editorial La Bachué, 2014.

PERALTA BARRERA, Napoleón, “Rómulo Rozo Peña, el gran mestizo de América”, en PERALTA BARRERA, Napoleón (comp.), *Rómulo Rozo. El indoamericano universal*, Tunja, Gobernación de Boyacá-Academia Boyacense de Historia, 1999.

RIVERA, Diego, “Escultura. Talla directa”, *Forma. Revista de Artes Plásticas*, México, vol. I, N° 3, p. 3.

ROZO KRAUSS, Rómulo, *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*, México, Ediciones Universidades de Latinoamérica, 1974.

ROZO KRAUSS, Rómulo, *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*, México, Delfos Editor, 2ª ed., 1990.

RUIZ, Guillermo, *Bello experimento de creación artística infantil. Sección de talla directa anexa a la escuela rural La Magdalena Atlicpac, de Texcoco, Edo. De México. Breve Monografía*, México, Secretaría de Educación Pública, 1930.

SALAZAR, Cristina, y otros. *Acuña. Pintor colombiano*. Bucaramanga, Biblioteca Santandereana, 1988.

VILLEGAS TORRES, Luis Fernando, *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929). Elementos para la construcción de un imaginario nacional peruano*, Madrid, Universidad Complutense, 2013. Tesis doctoral.

ILUSTRACIONES

NOTA: MARCADAS EN AMARILLO LAS “SECUNDARIAS”

1. Leopoldo Tommasi. Relieves en la fachada principal del Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). (Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales).

2. Rómulo Rozo. *La crucifixión de la raza* (México, 1931). Gelatina de plata sobre papel, 25.5 x 17.5 cms. (Colección Proyecto Bachué).

3. Rómulo Rozo. *El vengador* (México, 1931). Gelatina de plata sobre papel, 25.3 x 17.6 cms. (Colección Proyecto Bachué).

4. Luis Mac Gregor (arq.) e Ignacio Asúnsolo (esc.). Monumento a la Patria (1924). Chapultepec, México D.F. Tarjeta postal, 8.9 x 13.7 cm. (Colección CEDODAL).

5. Guillermo Ruiz. José María Morelos (1933-1935). Isla de Janitzio, Lago de Pátzcuaro, Michoacán. Fotografía de José Buil Berenguer, Papantla, Veracruz. Tarjeta postal, 13.9 x 8.8 cm. (Colección CEDODAL).

6. Enrique Aragón Echegaray (arq.) e Ignacio Asúnsolo y Juan Cruz Reyes (esc.). Monumento a Álvaro Obregón (1934). San Ángel, México D.F. Detalle. Tarjeta postal, 8.7 x 13.7 cm. (Colección CEDODAL).

7. Carlos Obregón Santacilia (arq.) y Oliverio Martínez (esc.). Monumento a la Revolución (1933-1938). México D.F. Fotografía de José Buil Berenguer, Papantla, Veracruz. Tarjeta postal, 13.9 x 8.8 cm. (Colección CEDODAL).

8. Augusto Gutiérrez (arq.) y Juan Olaguíbel (esc.). Monumento a *El Pípila* (1939). Guanajuato. Tarjeta postal, 13.7 x 8.7 cm. (Colección CEDODAL).

9. Rómulo Rozo. *Reposo* (México, 1931). Foto: Alfonso Marcue González. Gelatina de plata sobre papel, 25.4 x 20.5 cms. (Colección Proyecto Bachué).

10. Rómulo Rozo. *Pensamiento* (México, 1931). Gelatina de plata sobre papel, 16.9 x 11.5 cms. (Colección Proyecto Bachué).

11. Exposición de Rómulo Rozo en las salas de la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (1932). (Repr.: RÓMULO ROZO KRAUSS, *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*, México, Ediciones Universidades de Latinoamérica, 1974, p. 45).

12. Oliverio Martínez. *Primeras letras* (1930s). Bronce, 22.5 x 15 x 10.5 cm. (Colección Andrés Blaisten. Foto: Javier Hinojosa).

13. Francisco Arturo Marín. *Mujer con abanico* (c.1935). Bronce, 50 x 28 x 19 cm. (Colección Andrés Blaisten. Foto: Javier Hinojosa).

14. Luis Ortiz Monasterio. *Desnudo de mujer* (s/f). Talla en madera, 35 x 24 x 13 cm. (Colección Galería de Arte Mexicano. Foto: Javier Hinojosa).

15. Rómulo Rozo. *Revolución* (1940). Bronce, 34.6 x 31 x 7 cm. (Sala Rómulo Rozo, Mérida. Foto: Javier Hinojosa).

16. Rómulo Rozo. *El beso* (1932). Yeso, 64.4 x 33.9 x 39 cm. (Sala Rómulo Rozo, Mérida. Foto: Javier Hinojosa).

17. Mardonio Magaña. *Mujer en el metate* (1930s). Talla en madera, 46 x 34 x 40 cm. (Colección Andrés Blaisten. Foto: Javier Hinojosa).

18. Rómulo Rozo. *La mestiza* (1936). Bronce, 35.5 x 18.5 x 24 cm. (Colección Ricardo Pérez Escamilla. Foto: Javier Hinojosa).

19. Rómulo Rozo. *Blindador-Soldador* (1935). Yeso, 50.7 x 41 cm. (Sala Rómulo Rozo, Mérida. Foto: Javier Hinojosa).

20. Rómulo Rozo. *Relieve deportivo* (1938). Carbón sobre papel, 195 x 195 cm. (Sala Rómulo Rozo, Mérida. Foto: Javier Hinojosa).

21. Rómulo Rozo. *Cacique Pubén* (1939). Bronce, 62 x 25 x 26.5 cm. (Sala Rómulo Rozo, Mérida. Foto: Javier Hinojosa).

22. Rómulo Rozo. *Caballero tigre* (1939). Yeso, 22.5 x 17.8 x 43 cm. (Sala Rómulo Rozo, Mérida. Foto: Javier Hinojosa).

23. Rómulo Rozo. *Bolívar en la gloria de su derrota* (1937). Bronce, 39.5 x 18.5 x 24 cm. (Colección Ricardo Pérez Escamilla. Foto: Javier Hinojosa).

24. Rómulo Rozo. Cubierta para el libro *Cuentos de la conquista*, de Gregorio Hernández de Alba. Bogotá, Editorial ABC, 1937. (Colección MLR, Granada).

25. Sociedad de Escultores de México (1940). Guillermo Ruiz, Juan Cruz, Francisco Zúñiga y Rómulo Rozo. (Repr.: RÓMULO ROZO KRAUSS, *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*, México, Ediciones Universidades de Latinoamérica, 1974, p. 47).

26. Manuel Amábilis y Rómulo Rozo en Mérida, Yucatán (1951). Fotografía con firma manuscrita del escultor. Gelatina de plata sobre papel, 12.6 x 19.9 cm. (Colección CEDODAL).