

CLARA BARGELLINI

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Diego Rivera en Italia

PESE A QUE es un lugar común conceder gran importancia al impacto del arte italiano en la producción mural de Diego Rivera, los conocimientos de lo que el pintor hizo y vio en su viaje a Italia, justo antes de su regreso definitivo a México en 1921, son todavía pobres. Igual que en el caso de tantas otras experiencias, Rivera envolvió todo en cuentos e invenciones, al paso que iba conformando su personalidad pública. Para él mismo, el viaje tomó dimensiones míticas, como culminación de su aprendizaje europeo y etapa necesaria hacia su éxito artístico en México. Así, los detalles concretos pasaron a un segundo plano o se proyectaron adornados hasta lo inverosímil. De manera análoga, los dibujos que Rivera hizo en ese viaje apenas han sido examinados, aun cuando se han exaltado como testimonio de un aprendizaje prodigioso.¹ No cabe duda que el meollo de una historia nunca está encerrado en las minucias de los hechos. Sin embargo, dado que en este caso los hechos concretos han sido descuidados y la curiosidad quiere alguna satisfacción, este trabajo se centra en la averiguación de los detalles del viaje de Rivera a Italia y en la identificación y examen de los dibujos que hizo entonces y que, al fin y al cabo, revelan mucho del artista en ese momento.

1. Clara Bargellini, "La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera", en *Tiempo y arte. XVI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 369-387, explora cómo Diego y otros explicaron la experiencia italiana de Rivera en años posteriores. Fue un primer acercamiento a los dibujos del famoso viaje y se incluyen ilustraciones de varias páginas del cuaderno de Jean Charlot. Para este ensayo me han sido muy útiles los comentarios de Alicia Azuela y Renato González Mello. También agradezco a Fausto Ramírez.

Para entender los dibujos y saber qué aprendió Rivera en Italia, hay que empezar recordando algunos antecedentes. El viaje a Italia había sido una meta para Rivera desde el inicio de su etapa europea.² Lo movía ciertamente la tradición académica y cultural mexicana, que desde hacía años se había dirigido preferentemente a Italia para todo lo relacionado con las artes plásticas,³ y tenía el ejemplo y estímulo de Gerardo Murillo, el futuro Dr. Atl, quien había estado en Europa por primera vez entre 1896 y 1903. Parece que estuvo mucho tiempo en Roma,⁴ pero, aunque se ha esbozado la posible trayectoria política e intelectual de Atl en Italia,⁵ todavía falta reconstruir su experiencia estética en la Roma del cambio de siglo. Decía haber pintado unos frescos en una casa de la Via Flaminia en la capital italiana y haber aprendido de Giovanni Segantini.⁶ Las dificultades para averiguar las actividades de Murillo en Europa son tal vez mayores que las que encontramos para la biografía de Rivera,⁷ pero lo que es seguro es que el futuro Dr. Atl conoció Europa, especialmente Italia, y que regresó a México con una visión heroica del arte y de su propia vocación, y con deseos de sacudir a sus compatriotas.⁸

2. Ramón Favela, *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*, México, Secuencia, 1991, p. 17.

3. Clara Bargellini, "El Renacimiento y la formación del gusto moderno en México", en *Historia, leyendas y mitos de México, XI Coloquio Internacional de Historia del Arte, 1986*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988, pp. 261-275.

4. Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo, el Dr. Atl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 16-20.

5. Jorge Hernández Campos, "El Dr. Atl en la cultura mexicana", en *Dr. Atl, 1875-1964. Conciencia y paisaje*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, pp. 18 y ss.

6. Carlos Pellicer, "Atl", manuscrito inédito, México, septiembre de 1934: "Ha pintado retratos y paisajes y los últimos años del siglo XIX le sorprendieron en Roma dedicado a estudios y trabajos (frescos, en un palacio de la Via Flaminia) y formando parte de la redacción de la revista romana 'Savia Nueva'... Giovanni Segantini le dio algunos consejos que él aprovechó sin duda alguna." Pellicer y Atl eran muy amigos, así que lo que dice Pellicer seguramente lo oyó directamente de Atl. No por eso, sin embargo, hay que aceptar los datos sin reservas.

7. Cuauhtémoc Medina González, "Una ciudad ideal: el sueño del Doctor Atl", tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1991, pp. 17-24, para los problemas de veracidad en los relatos de Atl.

8. José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, 1979, p. 30, cuenta: "Mientras trabajábamos, él nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa

Diego Rivera fue un pintor extraordinariamente dotado de talento y energía. Demostró destreza en el dibujo desde pequeño y siguió con éxito la secuencia estructurada de cursos en la Academia de San Carlos.⁹ Al éxito del estudiante siguió el premio de la beca para ir a Europa. Estuvo primero en Madrid, en el estudio de Eduardo Chicharro, a quien Gerardo Murillo había conocido en la Academia de España en Roma, y en 1909 viajó a París con la idea de visitar los Países Bajos y pasar más tarde a Italia.

Tras un breve y exitoso viaje a la patria para exhibir sus cuadros en la ocasión de las celebraciones del primer centenario de la independencia de México,¹⁰ Rivera regresó a París a principios de 1911. Ahí lo esperaba Angelina Beloff; el viaje a Italia se aplazó indefinidamente. Esta vez la estancia europea significó la afirmación en sus obras de una temática mexicana y un acercamiento a las vanguardias. Notablemente, en 1912 Rivera empezó a convertirse en un pintor cubista.¹¹ Para finales de 1916 se había ganado un lugar entre los principales cubistas de París y en un momento puede hablarse de una rivalidad real con Picasso.¹² Fue durante esta época que Rivera descubrió a Cézanne y profundizó en teorías sobre “la cuarta dimensión” que lo acercó a Gino Severini entre otros.¹³

y su vida en Roma; nos hablaba con mucho fuego de la Capilla Sixtina y de Leonardo. Las grandes pinturas murales: los inmensos frescos renacentistas, algo increíble y tan misterioso como las pirámides faraónicas...!”

9. Para una visión general de la primera década del siglo xx en la academia mexicana, véase Fausto Ramírez, “Hacia la gran exposición del Centenario de 1910: el arte mexicano en el cambio de siglo”, en *1910: el arte en un año decisivo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, 1991, pp. 19-63.

10. Favela, *op. cit.*, pp. 127-138, define a Rivera en este momento como el “artista arquetípico y triunfante del Porfiriato”.

11. Ramón Favela, *Diego Rivera, The Cubist Years*, Phoenix, Phoenix Art Museum, 1984; y, también, Olivier Debrouse, *Diego de Montparnasse*, México, Fondo de Cultura Económica 1979. Rivera también demostró algún interés en el futurismo, muy evidente en un dibujo de 1913, *La Danse*, que hizo para la revista *Montjoie!*, enero-febrero, 1914, fundada por Ricciotto Canudo; véase Favela, *op. cit.*, p. 68.

12. Favela, *op. cit.*, pp. 109-110. José Luis Martínez, comp., *Alfonso Reyes-Pedro Henríquez Ureña, correspondencia 1907-1914*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 319, carta de Reyes del 8 de mayo de 1914. El 25 de julio de 1916, Rivera le escribió a su amigo Alfonso Reyes: “Este criado de Ud. trabajando y en los descansos peleándose con Don Pablo de Málaga llamado por mal nombre El Picasso”, carta del 25 de julio de 1916, Capilla Alfonsina, Correspondencia Diego Rivera.

13. Favela, *op. cit.*, pp. 132-143. Severini escribió un artículo sobre las elocubraciones matemáticas de los dos: “La peinture d’avant-garde”, en *Mercure de France*, CXXI, 1 de junio

En 1917 hubo otro viraje. Rivera empezó a ejecutar dibujos finísimos a la manera de Ingres. Para mediados de 1918, Rivera había abandonado definitivamente el cubismo entendido en sentido estricto.¹⁴ El cambio coincidió con una época de trastornos en la vida personal del pintor. En agosto de 1916 había nacido su hijo Diego. Por entonces Rivera se había enamorado de la pintora Marievna Vorobiev y dejó a Angelina por unos meses.¹⁵ Mientras tanto, a raíz de un pleito en marzo de 1917, Rivera había roto con su *dealer* Léonce Rosenberg y con muchos de sus colegas, incluyendo a sus amigos Jacques Lipchitz y Gino Severini. Finalmente su hijo murió, en el otoño de 1918, a la edad de poco más de dos años.

Estas pérdidas y separaciones deben haber reforzado en Rivera el sentido, nunca olvidado, de ser un extraño en Europa.¹⁶ Por lo menos en parte se puede considerar el regreso a la figuración de Diego como un refugiarse en la seguridad de su pasado académico mexicano.¹⁷ No hay que soslayar, sin embargo, que, en esos años, decisiones semejantes fueron tomadas por muchos artistas europeos, entre ellos Severini, Picasso y Lipchitz, para citar solamente algunos que Rivera conocía.¹⁸ Como había sucedido en ocasiones anteriores, también ahora debe haber sido importante su conocimiento del ambiente artístico español, en este caso el Noucentismo catalán, con su interés en un clasicismo moderno y en tradiciones autóctonas locales.¹⁹ Finalmente, tanto para Rivera como para los demás, la nueva figuración no eliminaba la expe-

de 1917, pp. 462-463. Véase también, Rita Eder, "El arte mexicano y la cuarta dimensión", en *Tiempo y arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, pp. 89-94.

14. Christopher Green, *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art*, New Haven, Yale University Press, 1987, pp. 7-11.

15. Debrouse, *op. cit.*, pp. 78-84.

16. Diego Rivera, en Diego Rivera y Gladys March, *Mi arte, mi vida*, trad. de H. González Casanova, México, Herrero, 1963 (original en inglés de 1960), pp. 95, 96, relacionó, años más tarde, los cambios en su pintura con la muerte de su hijo. Como acabamos de constatar, no es del todo exacta la aseveración; sin embargo, es interesante que Rivera asociara la pérdida del niño, un evento sin duda traumático, con su rompimiento con los cubistas. Queda todavía mucho que hacer sobre Rivera desde puntos de vista psicológicos y psicoanalíticos.

17. Favela, *op. cit.*, p. 145, cita en especial a Santiago Rebull, maestro de Rivera y gran dibujante.

18. Para un panorama y para las trayectorias de cada uno de estos artistas, véase Elizabeth Cowling y Jennifer Mundy, *On Classic Ground*, Londres, Tate Gallery, 1990.

19. *Ibidem*, pp. 16-17. Véase Monserrat Gali, "Siqueiros en Barcelona (1920-1921)", en *El Alcaraván*, vol. IV, núm. 13, 1993, pp. 3-10, para un estudio del impacto del ambiente catalán de la época en artistas latinoamericanos.



Figura 1. Cabeza de figura de *La resurrección de Lázaro* de Nicolás Froment. Lápiz sobre papel, 28 × 21 cm. Phoenix Art Museum, donación de los señores Orme Lewis. Número 63.

riencia cubista. Sus dibujos posteriores a 1917 son mucho más complejos que sus demostraciones de competencia cuando estudiante. Rivera siempre consideró que el cubismo había sido el movimiento artístico más importante después del Renacimiento²⁰ y su obra posterior es incomprensible si no se toma en cuenta la adhesión de Rivera al cubismo en los años parisienses.

La visita a París, desde 1919, del pintor David Alfaro Siqueiros, recién egresado de las filas revolucionarias mexicanas, “fue como el redescubrimiento de su patria y a la vez grave motivo de autocritica por haber permanecido tanto tiempo en Europa”. Hablaron mucho de México: la tierra, la gente, el arte popular.²¹ Sin embargo, Rivera no se decidía a regresar a México. ¿Qué le faltaba a Rivera a los 33 años, después de sus éxitos tradicionalistas y vanguardistas? Las razones para permanecer en Europa pueden haber sido muchas, por supuesto. Pero considerando su vuelta a la figuración, sus

20. Por ejemplo, en *Arts*, vol. 7, núm. 1, enero de 1925, reproducido en Diego Rivera, *Textos de arte*, selección de Xavier Moyssén, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, p. 74.

21. David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, pp. 156-157.

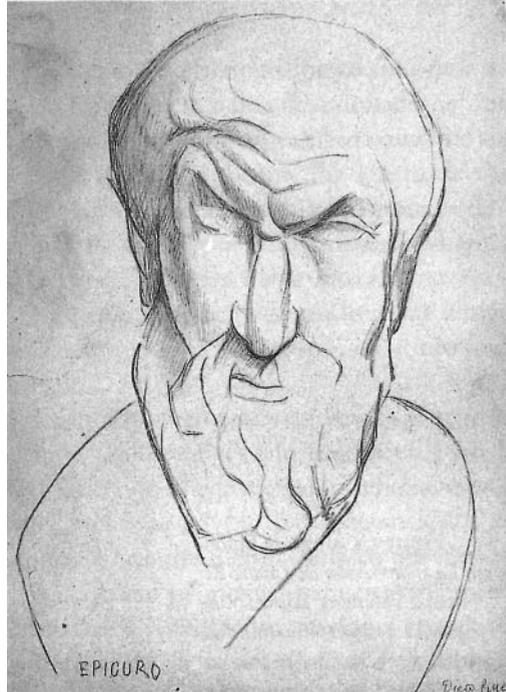


Figura 2. Epicuro. Lápiz sobre papel, 30.02 × 22 cm. Philadelphia Museum of Art. Número 19.

nuevos intereses políticos y sociales, y otros factores como su amistad desde 1917 con el doctor y crítico de arte Elie Faure, autor de la poética *Histoire de l'Art*, publicada por primera vez en 1912,²² y aun tal vez el hecho de que Picasso acababa de regresar de su primer viaje en Italia en 1917, hay que llegar a la conclusión de que Rivera necesitaba rematar su educación europea con aquello que había estado presente en sus intenciones desde su primera llegada al viejo mundo: una estancia en Italia.

Como para las otras etapas de la vida europea de Rivera, que años más tarde fueron envueltas en leyenda, lo primero que hay que hacer, antes de aventurar más opiniones, es tratar de aclarar los hechos externos del viaje a Italia. Las fuentes de información más unívocas que tenemos hasta ahora son

22. Debroise, *op. cit.*, pp. 98-103. En vista de la influencia en Rivera de Faure y de Siqueiros, es interesante recordar que en la revista que publicó este último en Barcelona en 1921, *Vida-Americana*, en la que apareció su famoso manifiesto, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", una de las ilustraciones es el retrato del doctor pintado por Rivera, de paradero ahora desconocido: Gali, *op. cit.*, p. 7.

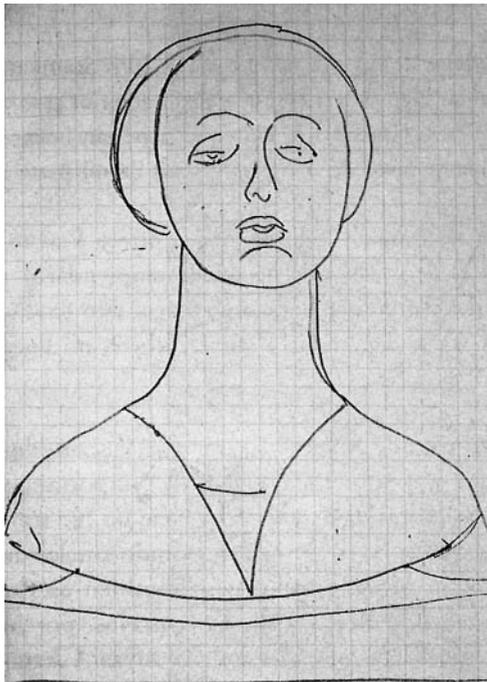


Figura 3. Battista Sforza, de Francesco Laurana. Lápiz sobre papel, 21 × 13,3 cm. Cuaderno Charlot. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante IIE). Número 79.

sus dibujos, y algunas cartas que permiten reconstruir los límites cronológicos del viaje y algunas de sus circunstancias.

La idea se fue gestando con el apoyo de su amigo Alfonso Reyes y de Alberto Pani, ambos del servicio exterior mexicano. Según Elie Faure, en una carta del 9 de agosto de 1920, Diego estaba planeando viajar a Italia a finales de septiembre.²³ Carecía de fondos, así que Alfonso Reyes parece haberle pedido a José Vasconcelos, entonces rector de la Universidad de México, alguna ayuda para Rivera. Vasconcelos, el 6 de octubre de 1920, contestó a una carta de Reyes de la siguiente manera: “De acuerdo con tu indicación traté ya el asunto de Diego Rivera, y próximamente le vamos a enviar mil dólares, para que se le entreguen en partidas mensuales durante seis meses y pueda trabajar.”²⁴ Reyes debe de haberle informado a Rivera, pues éste le escribió el 3 de noviembre:

23. Debroise, *op. cit.*, p. 102.

24. Carta de Vasconcelos a Reyes, 6 de octubre de 1920, Capilla Alfonsina, Correspondencia José Vasconcelos.

Muchas gracias, Alfonso, por acordarse de mí con tal eficacia [...] Precisamente es ahora cuando puedo empezar a dar algo de verdad, el trabajo anterior pasa a hacer cuerpo con la carne y los huesos. Gracias a la vida que tiene tan buenos y duros medios de fusión [...] Hágame favor de darle las gracias de mi parte a Vasconcelos [...]

Sería magnífico para mí si se realizara en seguida lo que ofrece Vasconcelos porque podría hacer yo antes de ir allá que no puedo emprender por falta de elementos financieros, y que al irme me llevaría conmigo, esto tendría para mí una importancia capital. Ya ve ud. todo lo que le deberé, mi buen Alfonso.²⁵

La forma de escribir un tanto crítica de Rivera deja ver que Vasconcelos había entendido la necesidad de que el pintor hiciera algo de “importancia capital”, “antes de ir allá”. En otras palabras, la decisión del viaje no fue simplemente personal de Rivera, sino que influyó en ella el mundo oficial de México. Diego estaba cumpliendo un deseo propio, pero también estaba respondiendo a ciertas expectativas —de Reyes y de Vasconcelos, por lo menos— que no necesariamente coincidían en todo con las suyas. Ciertamente, tanto Reyes como Vasconcelos tenían gustos artísticos más convencionales.²⁶ Aún antes de que ocurriera, por lo tanto, el viaje de Rivera estuvo marcado por las ambigüedades de ser un proyecto al mismo tiempo privado y público, así que no debe sorprender que su valoración se haya expresado tanto por el olvido como por la exaltación.

Existe un documento del 24 de noviembre de 1920, en el cual Vasconcelos le pide a Pani que pague dos mil pesos a Diego Rivera para que establezca en Italia relaciones entre la Escuela de Bellas Artes de México e instituciones y artistas italianos.²⁷ En otra carta a Reyes (documento 1), Rivera dice claramente que fue a Italia a “fines de diciembre”. En efecto, el 13 de enero de 1921, Rivera estaba en Venecia, desde donde escribió a Vasconcelos. Es una carta de tono formal, agradeciendo el envío del dinero que le permitió hacer el viaje que tanto había anhelado y exponiendo la importancia de esta experiencia para su trabajo. En palabras que podrían ser de un buen muchacho

25. Carta a Reyes, Capilla Alfonsina, Correspondencia Diego Rivera.

26. Por ejemplo, Reyes no había aprobado los intereses futuristas de Diego: José Luis Martínez, *op. cit.*, pp. 199, 201, cartas del 28 de septiembre y 7 de octubre de 1913.

27. Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1963, p. 127.



Figura 4. Detalle de urna funeraria etrusca. Lápiz sobre papel, 26 × 20 cm. Foto: IIE. Número 5.

en la escuela, termina con una promesa de que a su regreso a México trabajará con toda su fuerza y voluntad.²⁸

El tiempo de Diego en Italia fue relativamente breve. A pesar de que en relatos posteriores el pintor hablaba de 37 mil kilómetros recorridos en un año y medio de azaroso viaje,²⁹ sabemos que hubo una venta de obras de Rivera en París el 25 de marzo de 1921, aunque no es seguro que haya estado presente en persona. Sin embargo, hay evidencia de que el pintor asistió a la inauguración de la Exposition Internationale de Ginebra, en la Galería Moss, el 20 de marzo.³⁰ Podría ser, por lo tanto, que el viaje completo de Rivera se

28. Publicada por Charlot, *op. cit.*, pp. 128-129.

29. L. Suarez, *Confesiones de Diego Rivera*, México, Grijalbo, 1975, p. 128.

30. Olivier Debroise, en *Diego Rivera hoy*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1986, p. 150, nota 20. Debroise me ha comunicado que obtuvo la información respecto a la exposición de la Galería Moss en 1976 del artista polaco Simón Mondzain, quien acompañó a Rivera a Ginebra en ferrocarril.

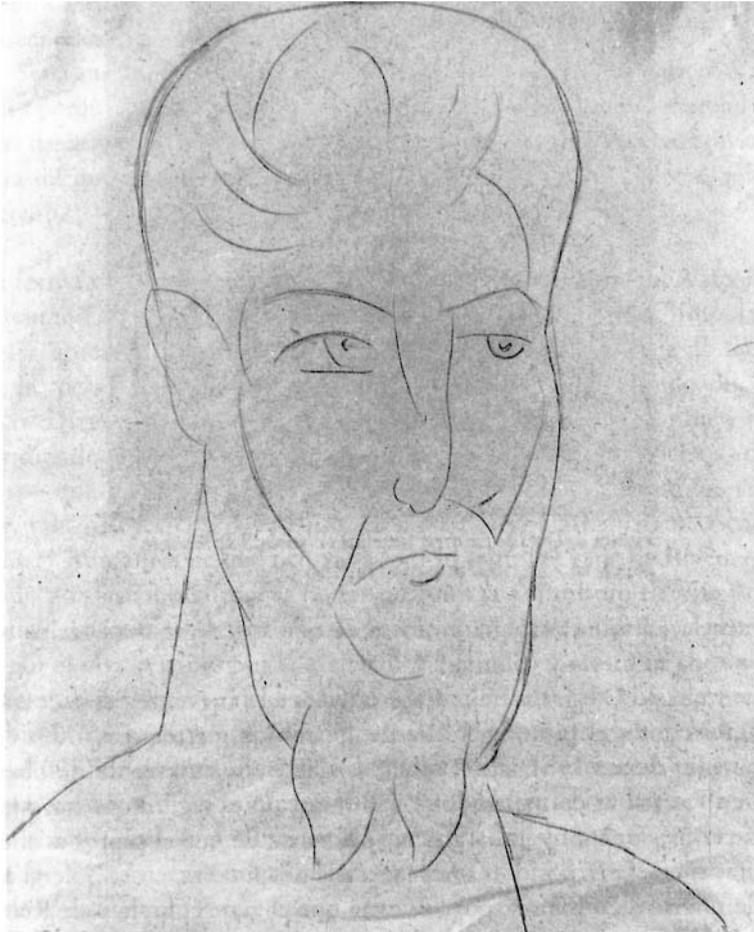


Figura 5. Cabeza de San Pablo. Lápiz sobre papel, 24.5 × 20.5 cm. Museo Franz Mayer, México. Foto: IIE. Número 39.

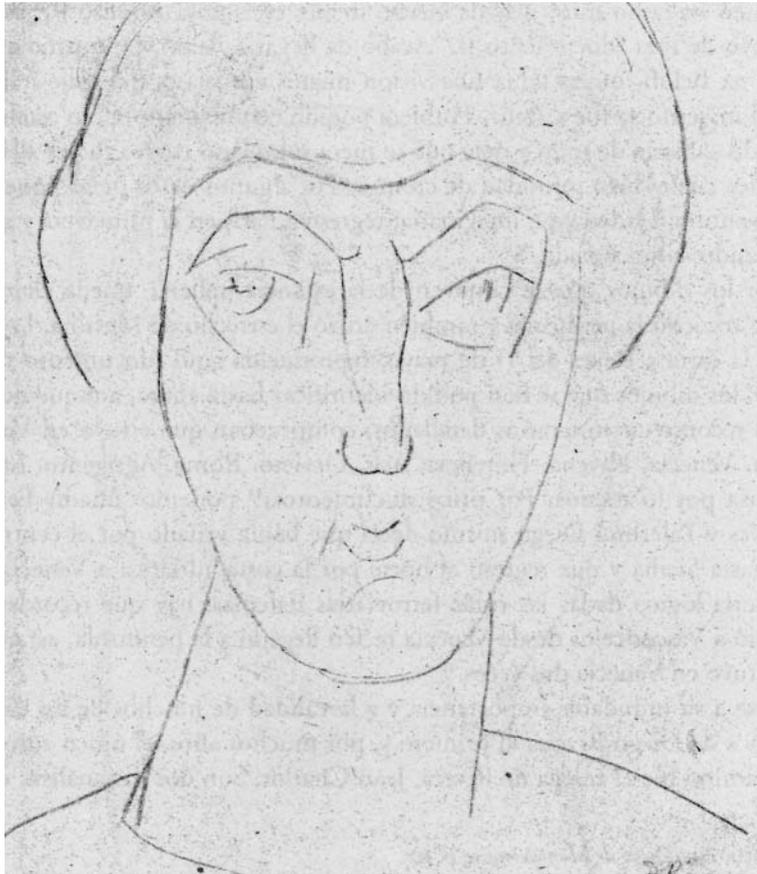


Figura 6. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel, 24.2 × 20.5 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc., Nueva York. Número 28.

haya iniciado en diciembre, y terminado a fines de marzo. Sea lo que sea, no cabe ninguna duda de que Rivera se encontraba de regreso en París a principios de mayo de 1921. El día 12, Faure escribió a un amigo: “Rivera acaba de regresar de Italia, cargado de dibujos, de sensaciones, de ideas, hirviendo de nuevos mitos, flaco ¡sí!, y radiante.”³¹ Rivera mismo confirma que su estancia en Italia no duró más de cuatro meses: escribió a Alfonso Reyes el 13 de mayo de 1921 (documento 1), “Acabo de llegar a París”. Lo mismo afirma Angelina Beloff, quien tenía una visión menos entusiasta del viaje italiano: “En el invierno se fue a Italia. Hubiera podido acompañarlo, pero estaba demasiado cansada de todo y dejé que se fuera solo. Pasó cuatro meses allá, durante los cuales hizo infinidad de croquis. Por algunos datos pienso que tuvo una aventura, verdadera o imaginaria; regresó a París en la primavera y siguió trabajando como si nada.”³²

Por los dibujos que se conocen de la estancia italiana, queda claro que Rivera recorrió la península y también cruzó el estrecho de Messina. Lo confirma la carta a Reyes del 13 de mayo, reproducida aquí (documento 1). En efecto, los dibujos que se han podido identificar hasta ahora, aunque no permiten reconstruir itinerarios detallados, comprueban que estuvo en Verona, Padua, Venecia, Ravena, Florencia, Asís, Orvieto, Roma, Agrigento, Enna y Siracusa por lo menos. Por otros documentos,³³ podemos añadir Ferrara, Nápoles y Palermo. Diego mismo decía que había viajado por el centro del país hasta Sicilia y que regresó al norte por la costa adriática a Venecia,³⁴ lo cual sería lógico dadas las rutas ferroviarias italianas; hay que recordar que escribió a Vasconcelos desde Venecia recién llegado a la península, así que tal vez estuvo en Venecia dos veces.³⁵

Pese a su indudable importancia y a la calidad de muchos de los dibujos italianos de Diego Rivera, el primero y, por muchos años, el único autor que los examinó fue el colega de Rivera, Jean Charlot. Son dos sus análisis: en un

31. Debroise, *Diego de Montparnasse*, p. 105.

32. Angelina Beloff, *Memorias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Educación Pública, 1986, p. 64.

33. La ponencia de Jean Charlot de 1973, mencionada abajo, y el documento 3, aquí anexado.

34. Rivera y March, *op. cit.*, p. 96.

35. Además de visitar museos y monumentos, Rivera debe de haber visto exposiciones, aunque hasta ahora no hay noticias precisas de esto. Para una visión de lo que sucedía en el mundo del arte y de la política en Italia entonces, véase Ida Gianelli, “Cronología 1900-1945”, en *Arte italiana: presenze 1900-1945*, Milán, Bompiani, 1989, pp. 640-644.

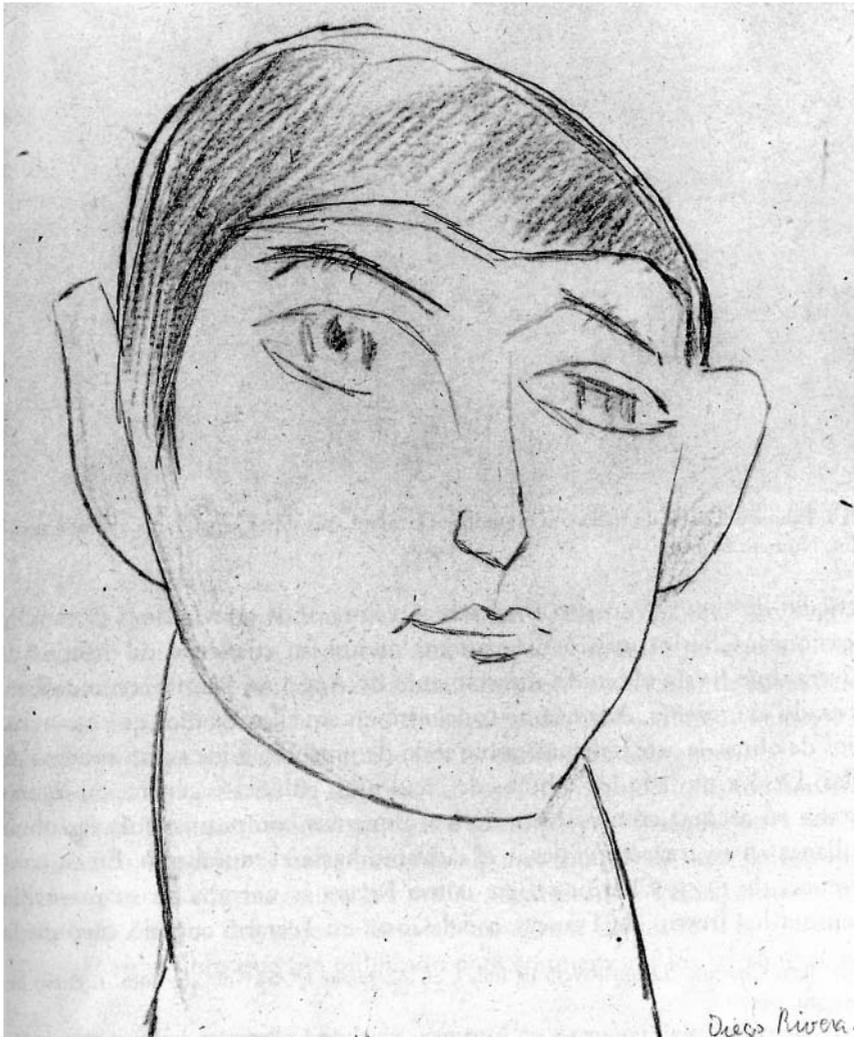


Figura 7. Cabeza de joven. Lápiz y lápiz de color sobre papel, 25.4 × 21.6 cm. Weyhe Gallery, Nueva York. Foto: Sarah Wells. Número 33.

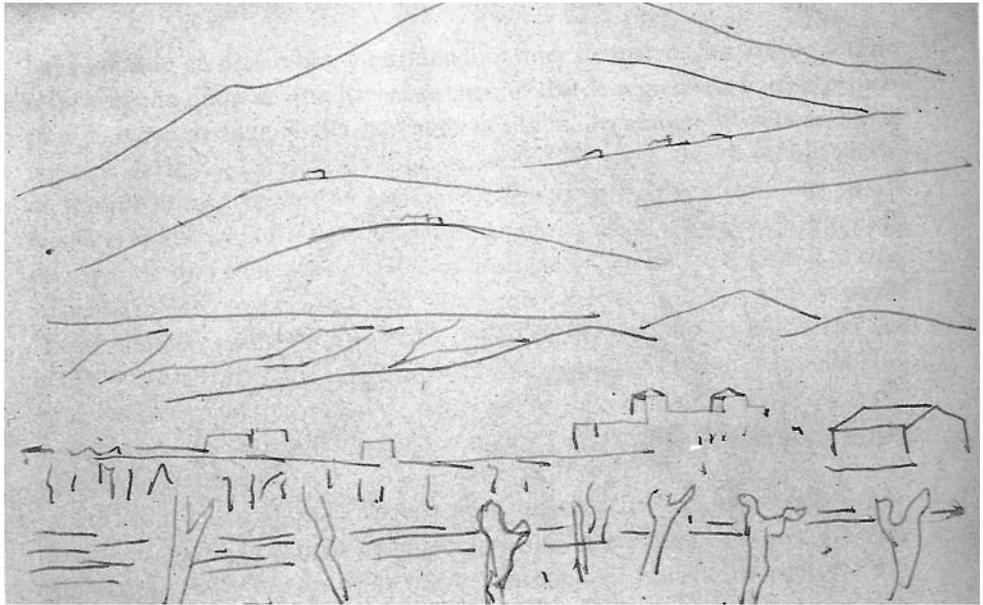


Figura 8. Paisaje del norte de Italia con montaña al fondo. Lápiz sobre papel, 13,3 × 21 cm. Cuaderno Charlot. Número 89.

artículo de 1953³⁶ y en una conferencia veinte años más tarde.³⁷ En ambas ocasiones, Charlot utilizó fundamentalmente un cuaderno de dibujos de Rivera, que había obtenido directamente de Angelina Beloff, como está registrado ahí mismo. Además, se concentró en aquellos dibujos que son estudios de obras de arte italianas, sobre todo de pinturas, e identifica muchas de ellas. Dejó a un lado los dibujos de esculturas, paisajes y género. Su interés estaba en asentar cómo Rivera derivó esquemas compositivos de las obras italianas en su trayectoria desde el cubismo hacia el muralismo. En su conferencia de 1973, Charlot refiere cómo Rivera le narraba de su maravilla frente a los frescos de Francesco del Cossa en Ferrara, cuando cayó en la

36. Jean Charlot, "Diego Rivera in Italy", en *Magazine of Art*, vol. 46, núm. 1, enero de 1953, pp. 3-10.

37. "Rivera in Italy", presentada en la reunión anual del College Art Association en 1973. Agradezco a Stanton Catlin la copia del texto que él mismo leyó en aquella ocasión, porque Charlot no pudo asistir personalmente. También quiero dar las gracias a John Charlot, hijo del pintor, y a Nancy J. Morris, encargada de los papeles de Jean Charlot en la biblioteca de la Universidad de Hawaii, por toda su ayuda. Charlot también trató estos dibujos en *The Mexican Mural Renaissance*.



Figura 9. Paisaje del norte de Italia. Lápiz sobre papel, 13,3 × 21 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc. Número 90.

cuenta de que la composición y la descripción podían coincidir.³⁸ En síntesis, a Charlot le importaba, como es bien sabido, el muralismo como “Renacimiento” mexicano, heredero del Gran Arte (con mayúscula) de la tradición europea. Los indicios de otro tipo de inquietudes en los dibujos italianos de Rivera quedaron en el olvido que los ha envuelto desde entonces.

Después del artículo de Charlot en 1953, los dibujos italianos han sido mencionados en escritos más generales sobre Rivera, siempre en el mismo tono áulico. También se han publicado algunos dibujos de otras colecciones, no siempre con mucho tino a la hora de identificarlos. Principalmente han aparecido dibujos del viaje italiano en un álbum dedicado a la gráfica de Rivera,³⁹ en el libro que fue publicado para conmemorar los 50 años de tra-

38. “With wonder in his voice, Rivera recounted how, in Ferrara, before the *Triumph of Venus* by Francesco del Cossa, he forcefully realized how composition and description could be one. The rabbits that scamper in pairs through Cossa’s spring landscape function at a distance as so many white spots artfully positioned. In close-up they become rabbits indeed, their pink ears and eyes intent, their fur described hair by hair.”

39. Enrique F. Gual, *Cien dibujos de Diego Rivera*, Mexico, Ediciones de Arte, 1949.

bajo del pintor⁴⁰ y con un texto sobre su trayectoria anterior a 1921.⁴¹ La exposición retrospectiva del Detroit Institute of Arts de 1986 presentó algunos dibujos más y Ellen Sharp, en el catálogo, llamó la atención por primera vez sobre el interés del pintor en el arte etrusco.⁴²

Desde hace unos años he estado recopilando los dibujos que Diego Rivera hizo en Italia. Hasta ahora he identificado alrededor de 150 y he localizado aproximadamente la mitad de ellos. Rivera afirmaba que habían sido más de 300.⁴³ Posiblemente exageraba. Sin embargo, siguen apareciendo nuevos, y otros se conservan en colecciones privadas poco accesibles. Sea como sea, aunque no se encontraran más dibujos de los que ya se conocen, los estudios que hizo Rivera en Italia constituyen seguramente uno de los testimonios más amplios que un solo artista viajero haya dejado de sus impresiones del arte y del ambiente italianos.

Rivera mismo contribuyó a la dispersión de sus dibujos y a la dificultad actual para localizarlos. En los años treinta, cuando el pintor gozaba de mucha fama, toda su obra resultaba de gran interés para compradores, especialmente estadounidenses. Existía la preocupación por insertar el muralismo mexicano dentro de la historia del arte universal y los dibujos italianos —por lo menos como categoría retórica— son un eslabón crucial para ese encasillamiento. Carl Zigrosser, quien trabajó en la Galería Weyhe de Nueva York desde sus inicios en 1919 hasta 1940, fue su *dealer* en esa ciudad.⁴⁴ A través de él, muchos de los dibujos italianos entraron al mercado de arte en Estados

40. *Diego Rivera: 50 años de su labor artística*, México, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951.

41. Florence Arquin, *Diego Rivera: The Shaping of an Artist 1889-1921*, Norman, Oklahoma University Press, 1971. Todos los dibujos reproducidos en Arquin estaban en la colección de A. Beloff.

42. Ellen Sharp, "Rivera as a Draftsman", en *Diego Rivera: A Retrospective*, Nueva York, Founders Society Detroit Institute of Arts, 1986, p. 207.

43. Rivera y March, *op. cit.*, p. 97.

44. La galería de Erhard Weyhe, una ampliación de su librería, fue establecida en 1919: *New York Tribune*, 9 de noviembre de 1919. En una carta a Zigrosser del 19 de julio de 1940, Weyhe habla de sus 21 años de trabajo juntos: Weyhe Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania. Después, Zigrosser pasó a ser curador de arte gráfico en el Museo de Arte de Filadelfia hasta 1964. Su presencia allí, junto con el director, René D'Harnoncourt, a quien había conocido en México (D'Harnoncourt Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania), explica la riqueza de la colección en obras de Diego Rivera y el interés sostenido del museo en el arte mexicano. Agradezco a Nancy M. Shawcross de la Universidad

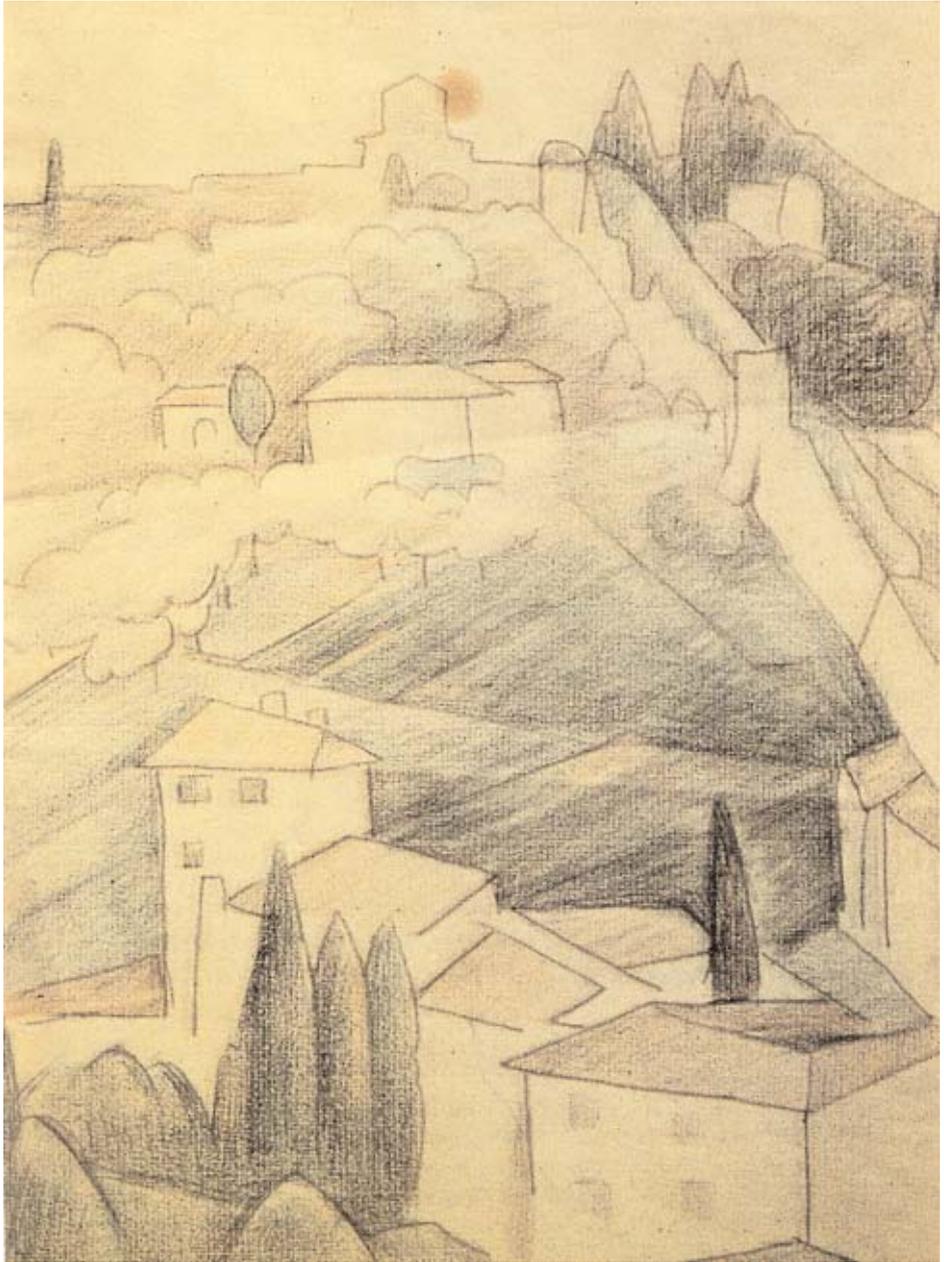


Figura 10. Murallas de Florencia desde el Piazzale Michelangelo. Lápiz y lápiz de color sobre papel, 31 x 23 cm. Foto: IIE. Número 93.



Figura 11. Cabeza de mujer con casco alto. Lápiz sobre papel, 21 × 13.3 cm. Cuaderno Charlot. Foto: IIE. Número 144.

Unidos. Otros dibujos, incluyendo algunos que se habían quedado con Angelina Beloff, fueron vendidos en México, muchos a través de la Galería Misrachi y de la Galería de Arte Mexicano.⁴⁵

Es interesante que la relación entre Zigrosser y Rivera haya empezado por iniciativa del crítico Walter Pach, amigo de Zigrosser desde 1916,⁴⁶ admirador de Elie Faure⁴⁷ y tal vez el primero que habló fuera de México de un

de Pennsylvania en Filadelfia, donde se custodian los papeles de Zigrosser, su gentileza cuando fui a consultarlos en octubre de 1990.

45. No parecen existir registros de estas ventas, según el señor Alberto Misrachi, entrevistado en marzo de 1990, ni de acuerdo con la Galería de Arte Mexicano, pero en publicaciones varios de los dibujos italianos se identifican como de propiedad de las dos galerías.

46. Pach Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania; y carta de Rivera a Weyhe, 22 de septiembre de 1927, en Rivera Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania.

47. Según Zigrosser, durante el famoso Armory Show de 1913, Pach sugirió la publicación



Figura 12. Dos señoras de sociedad. Lápiz sobre papel, 28.7 × 21.8 cm. Museo Franz Mayer, México. Foto: IIE. Número 113.

“renacimiento mexicano”.⁴⁸ Sin embargo, el primer envío de Rivera a Zigrosser, hecho por medio de William Spratling en septiembre de 1927, fue de 13 dibujos de temas mexicanos.⁴⁹ Eso era lo único que le interesaba a Zigrosser en esa época.⁵⁰ Mientras se consolidaba la fama internacional de Rivera, Zigrosser siguió de la misma opinión. En marzo de 1930 le pidió que hiciera litografías y, en cuanto a temas para cuadros, dijo que quería paisajes y escenas

de la *Historia del arte* de Faure en Estados Unidos. Pach Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania.

48. Cuenta Walter Pach, *Queer Thing, Painting: Forty Years in the World of Art*, Nueva York, Harper, 1938, p. 288, que en 1922, Diego le había dicho que México era “como Florencia en los grandes días”.

49. Rivera Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania. Está la lista autógrafa de Diego, con los precios.

50. Carta de Zigrosser a Rivera, 3 de octubre de 1927: “We are not interested in showing any of the earlier canvasses.” Rivera Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania.

mexicanas, estudios de murales y retratos pequeños de niños (documento 2). Pero en la misma carta también le pide a Rivera que prepare una selección grande de acuarelas, dibujos y pequeños óleos para que la Galería Weyhe los pueda adquirir. Entre éstos probablemente hubo dibujos italianos, algunos de los cuales serán los mismos que, poco a poco, van apareciendo en las subastas. Todavía, en efecto, se conserva una lista de Zigrosser, por desgracia sin fecha, de 88 dibujos italianos que Rivera le ofreció para su venta (documento 3). Es posible que algunas de las firmas y fechas de los dibujos italianos de Rivera, así como el arreglo de otros, correspondan a la ocasión de esta venta.⁵¹

Los dibujos italianos de Rivera que se conocen son de un formato relativamente pequeño, desde 12 × 20 centímetros hasta 25 × 40 centímetros aproximadamente. La mayoría están en lápiz y sobre papeles pobres, indicando claramente que para Rivera eran ejercicios transitorios, privados. Rivera hizo la gran mayoría para su propio gusto y aprendizaje; rarísima vez transformó alguno en una obra más acabada, como es el caso de la *Mujer durmiendo* del Fogg Museum, probablemente elaborada a partir de un boceto.⁵² Sin embargo, algunos de los dibujos son acuarelados, con lápiz de color, en sanguina, en carbón y en tinta. Conforme se encuentren más dibujos, los datos de su factura harán posible agrupaciones más seguras y, por lo tanto, identificaciones más precisas.

Aunque la mayoría de los dibujos fueron ejecutados a lápiz, es notable la variedad en el manejo de esta técnica. Muchos de los dibujos van tomando forma a través de líneas cortas, como en el caso de las figurillas etruscas. En otros predomina una línea fluida, más continua, como se ve en las danzantes clásicas (números 23-26) o el *San Pedro* de Nicolás Froment (número 62). Hay dibujos donde el interés en los volúmenes se manifiesta en contrastes entre claros y oscuros, como en la serie sobre *La batalla de San Romano*

51. Otros recibieron firmas en otras ocasiones. Por ejemplo, Bertram Wolfe, *Diego Rivera, His Life and Times*, Nueva York y Londres, A.A. Knopf, 1939, p. 139, cuenta que en 1936 Rivera firmó algunos dibujos que eran propiedad de Angelina Beloff.

52. La *Mujer durmiendo* del Fogg (Detroit, fig. 354) tiene un tamaño del todo atípico de los dibujos hechos durante el viaje. Sin embargo, sin conocer el posible boceto (número 121) en el original, es difícil llegar a una conclusión definitiva. El dibujo del Fogg está firmado y fechado "21" en la esquina inferior derecha, pero la firma está en lápiz, no en carbón como el dibujo mismo; es decir, la firma y el dibujo no necesariamente son de la misma fecha. Agradezco a Miriam Stewart, Assistant Curator of Drawings del Fogg, que me permitió examinar el dibujo detenidamente en 1991.

de Paolo Uccello (números 70-76), mientras que en otros, especialmente en algunos paisajes y unas urnas etruscas (número 6, por ejemplo), se utilizan sombras suaves y delicadas.

Por el brevísimo recuento apenas esbozado resulta claro que las diferencias en el manejo del dibujo van de la mano con los temas y los modelos. Es notable que más de la mitad de los dibujos italianos de Rivera sean estudios de obras de arte y, efectivamente, conviene examinarlos por grupos, de acuerdo con el tipo de modelo que el pintor estaba analizando.

Las copias de cuadros gótico tardíos y renacentistas son más de veinte. Entre ellos hay estudios de obras del Museo di Castelvecchio en Verona y de pinturas de Ticiano y Tintoretto en Verona y Venecia, todos en el cuaderno de Jean Charlot. Además, se han identificado siete estudios de *La batalla de San Romano* de Paolo Uccello (números 70-76) y dos estudios de *La resurrección de Lázaro* de Nicolás Froment (números 62-63, fig. 1), ambas de la Galería de los Oficios de Florencia.

En los dibujos veroneses y venecianos, a Rivera le interesaron las composiciones en sentido integral, incluyendo el manejo del color y la luz, sin desligar estos elementos del contenido temático. Frente a la *Madonna del roseto* de Stefano da Verona en el Castelvecchio (número 57), Rivera relacionó la estructura del cuadro con su sentido espiritual, como lo indican sus apuntes en la hoja. El estudio de la *Madonna con el niño dormido* de Francesco Bonsignori, del mismo museo (número 58), reduce las formas a sus esencias geométricas y está acompañado de anotaciones respecto a los colores y a la estructura de la composición según esquemas áureos. El pasado cubista de Diego es muy evidente aquí, como lo es en los estudios sobre Uccello, en los cuales Diego analiza cómo los volúmenes y espacios niegan y a la vez afirman la superficie. Es como si en estos dibujos estuviera desarmando su propio cubismo que, se puede decir, había nacido sintético. Otras son sus preocupaciones al observar detenidamente y de cerca una pequeña tela con frutas y hojas del Tintoretto (número 68): su atención se centró en los materiales, los colores y en la técnica que le recordó las obras “du père Cézanne”.⁵³ Finalmente, las dos cabezas de Nicolás Froment parecen haberle interesado por la caracterización no exenta de humor de los tipos retratados (números 62-63, figura 1).

53. Años más tarde, en 1938, Rivera le contó a Loló de la Torriente, *Memoria y razón de Diego Rivera*, México, Renacimiento, 1959, vol. II, pp. 21-22 y 91, que este trozo había sido descubierto durante unas restauraciones tras el bastidor de una tela en la Escuela de San Rocco.

Al examinar pinturas no aisladas en las paredes de los museos, Rivera también integra observaciones sobre sus contextos físicos. En la catedral de Verona admiró *La Asunción* de Tiziano y su marco (número 66), porque le gustó la armonía cromática del conjunto. En el caso de *Las tres Gracias y Mercurio* de Tintoretto de la Sala del Anticollégio del Palacio Ducal (número 69), señala los colores y la luz natural de una ventana cercana como factores de composición. Hizo dibujos esquemáticos de dos plafones del Palacio Ducal donde hay telas de Tintoretto. En la Sala delle Quattro Porte (número 83), Rivera estudia la composición del conjunto, anotando las áreas de colores cálidos y fríos. Reproduce el esquema completo del plafón del Atrio Cuadrado (número 84) indicando secciones áureas y apunta observaciones respecto a la perspectiva de la tela octagonal central y de las cuatro pequeñas telas de las esquinas, con su perspectiva “de face horizontal bas”. La atención al color en todos estos dibujos es notable y nos recuerda la importancia que siempre tuvo el color para Rivera, quien había asimilado las lecciones del modernismo español.

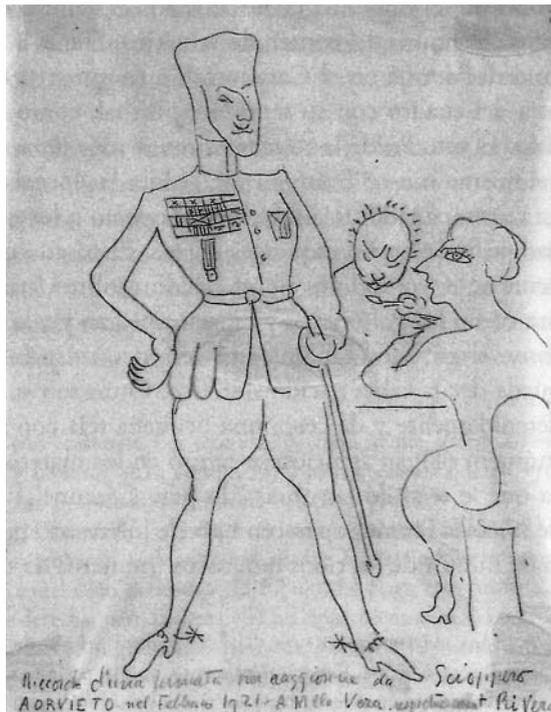


Figura 13. Orvieto. Lápiz sobre papel, 26 × 35,5 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc. Número 129.



Figura 14. Piazza di Spagna. Lápiz sobre papel, 26 × 35,5 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc. Número 130.

El único estudio de una pintura mural completa lo hizo en Padua, en la Capilla Ovetari de la Iglesia de los ermitaños, donde dibujó la pared con la historia de Santiago de Andrea Mantegna (número 61). Trazó las líneas principales de la composición, anotando secciones áureas y preocupándose por el punto de fuga. Trató de hacer coincidir todo hacia el centro de los frescos del segundo nivel, lo cual no corresponde a la verdad, pero indica cuanta necesidad tenía Diego de la simplificación y de la esquematización compositiva. En los apuntes escritos en la hoja, se maravilla de que la fuerza del relieve no destruye la superficie de la obra, comentario que debe haber surgido de su experiencia cubista.

Los dibujos italianos de Diego que son estudios de esquemas compositivos están hechos sobre obras variadísimas en cuanto a su estilo y cronología. A pesar de que en la carta a Reyes (documento 1), Rivera decía que despreciaba el arte del Cinquecento, sus dibujos italianos demuestran que no desdeñaba para nada a algunos de los artistas de ese siglo. Tintoretto, por

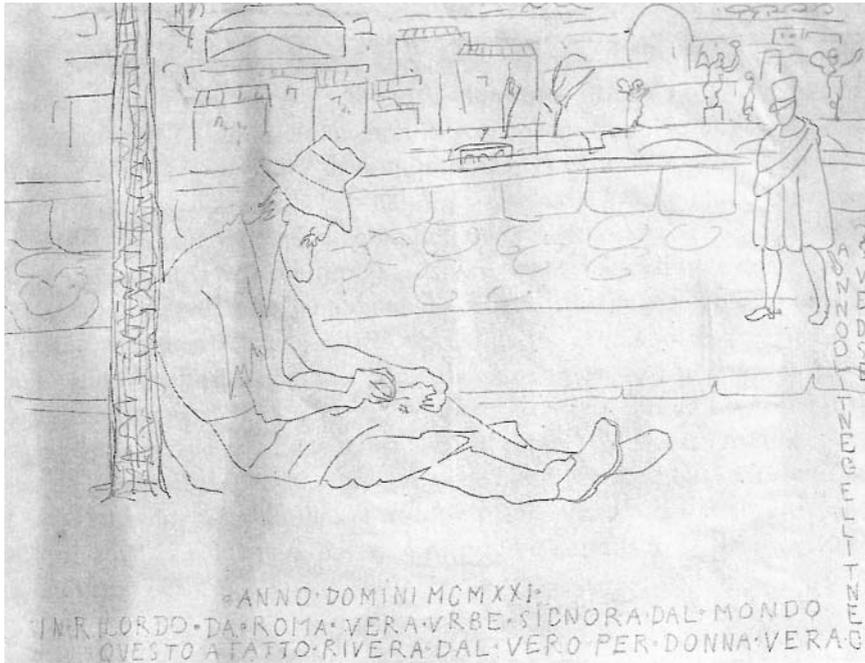


Figura 15. Roma vera urbe. Lápiz sobre papel, 26 × 35,5 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc. Número 131.

ejemplo, es un artista del pleno Cinquecento y, no obstante, lo impresionó sobremanera, tal vez por la relación del veneciano con El Greco. Más aún, sabemos que el estudio de la composición en obras maestras de todos los tiempos siguió siendo un hábito frecuente en su práctica artística, aunque hasta ahora ha sido muy poco valorado.⁵⁴ Finalmente, sus análisis formales

⁵⁴. Emily Edwards, *Painted Walls of Mexico, From Prehistoric Times Until Today*, prólogo de Jean Charlot, Austin, University of Texas Press, 1966, p. 172, dice que “En los primeros tiempos, Rivera, analizando grandes obras de arte, instruía a sus compañeros artistas quienes tenían interés, en los principios armónicos y proporcionales de la forma y de la composición los cuales habían sido transmitidos desde los griegos antiguos, a través de los pintores bizantinos, hasta los artistas-arquitectos del Renacimiento. Estos conocimientos, redescubiertos, formaron el núcleo del movimiento cubista en Francia, donde la composición se construía en una tela cuadrículada. Cuando los principios se aplican inteligentemente al pintar muros, se logra la unidad de la pintura con la estructura del edificio y se respeta la integridad de la superficie plana de la pared; además, el volumen de la forma pintada se controlaba para que resultara su identificación visual con el espesor del muro. Así fue como renació la pintura mural, distinta de la decoración y de la pintura de caballete.”

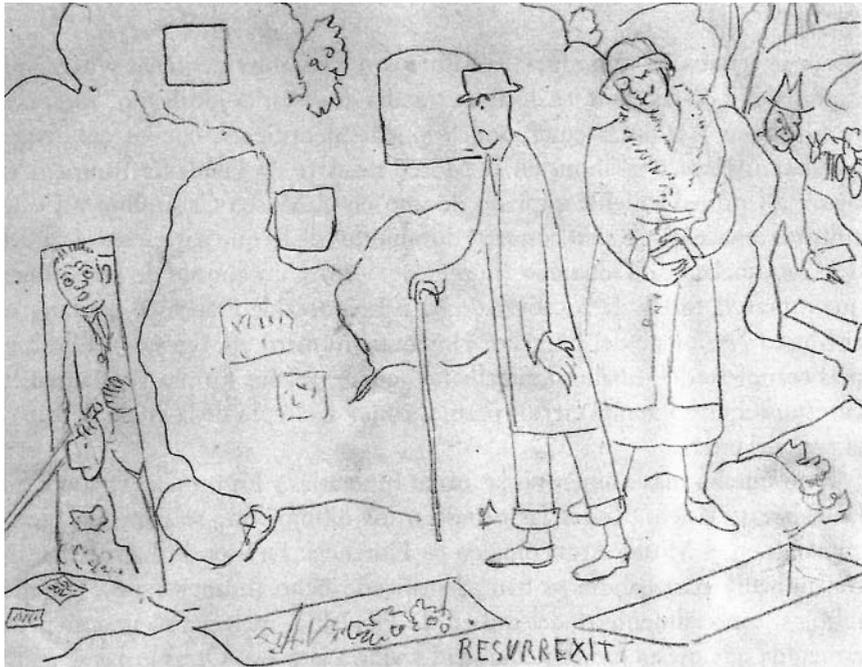


Figura 16. Resurrexit. Lápiz sobre papel, 25 × 35.5 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc. Número 132.

abarcan no solamente las principales líneas de las composiciones, sino todo su contexto, su color y hasta su contenido temático. Es decir, abrazan la obra en su totalidad. Además, el hecho de que también haya dibujado las obras de Froment demuestra que la búsqueda de Rivera era omnívora.

También en Padua, Rivera ejecutó los únicos estudios conocidos hasta ahora de un monumento arquitectónico italiano: dos dibujos de la basílica de San Antonio (números 80-81). Al acercarse mucho a la iglesia, Rivera hace que sus cúpulas y ángulos llenen por completo la superficie de los dibujos, en un juego de relaciones entre volúmenes.

Una mención aparte merece el estudio de un andamio movible para trabajar en plafones, con explicaciones respecto a su funcionamiento (número 85). Ciertamente es un testimonio de su legendario interés por los mecanismos de todo tipo y sugiere que tenía sus planes para hacer murales en el futuro.

Del estudio de esculturas son testimonio los dibujos de obras clásicas, etruscas y renacentistas. Las obras clásicas son cabezas, del tipo que había copiado cuando era alumno de la Academia de San Carlos. Sin embargo,

ahora se trataba de reproducir la forma con economía de líneas y buscando expresividad en las caras; es decir, se trataba de restarles idealismo. Son pocas estas cabezas y la única cuyo modelo puede identificarse con bastante seguridad es un *Epicuro*, ahora en el Museo de Arte de Filadelfia (número 19, figura 2), probablemente copiado de uno en el Museo Capitolino.⁵⁵ De esculturas renacentistas sólo conozco dos dibujos de lo que parece ser el caballo del Gattamelata de Donatello (números 77-78) y un apunte de pocas líneas que captan la forma de la cabeza de Battista Sforza de Francesco Laurana, en el Museo Nazionale del Bargello, Florencia (número 79, figura 3). El dibujo más completo del caballo donatelliano geometriza sus formas y, a la manera cubista, subraya y repite ciertos perfiles como el círculo de la esfera debajo de la pata delantera.

Son mucho más numerosas las urnas funerarias y los bronceos etruscos que las cabezas clásicas. Todas las urnas en los dibujos que se conocen fueron copiadas en el Museo Arqueológico de Florencia. La lista de Zigrosser registra quince y hasta ahora se han identificado ocho (números 1-8). Algunos dibujos, especialmente el del museo de Filadelfia, merecieron una atención esmerada que presta monumentalidad y vida a la pieza. Otras urnas se reprodujeron con pocos rasgos y escasas sombras. No siempre escogió Rivera vistas frontales o totales de las piezas, pero es notable cómo, a pesar de la economía de líneas, la caracterización de cada pieza es inconfundible y no deja lugar a dudas respecto a su identificación específica (figura 4).⁵⁶ Se puede decir lo mismo de las figuritas de bronce que Rivera representó con suma economía de medios (números 10-16). No falta sentido del humor en estos dibujos de piezas etruscas, con sus ojos expresivos aunque vacíos y sus formas ampulosas o alargadas.

Las obras etruscas combinaban la expresión individual con una abstracción formal que obviamente atraía a Rivera. Es notable su fascinación por esas piezas en fechas tan tempranas, aun antes que los mismos artistas ita-

55. Algunas de las líneas de este dibujo parecen haber sido repasadas en algún momento, tal vez cuando Rivera quiso vender el dibujo (documento 3). El *Epicuro* del Capitolino está ilustrado en Gisela Richter, *The Portraits of the Greeks*, Londres, Phaidon, 1965, vol. 2, fig. 1153.

56. Agradezco a la dra. Anna Maria Esposito, de la Soprintendenza Archeologica della Toscana, su ayuda cuando estuve identificando las piezas. Algunas de las urnas fueron restauradas nuevamente después de 1921, así que su apariencia actual no es exactamente la misma de entonces. También agradezco la ayuda de Arturo Pascual Soto en esta tarea.

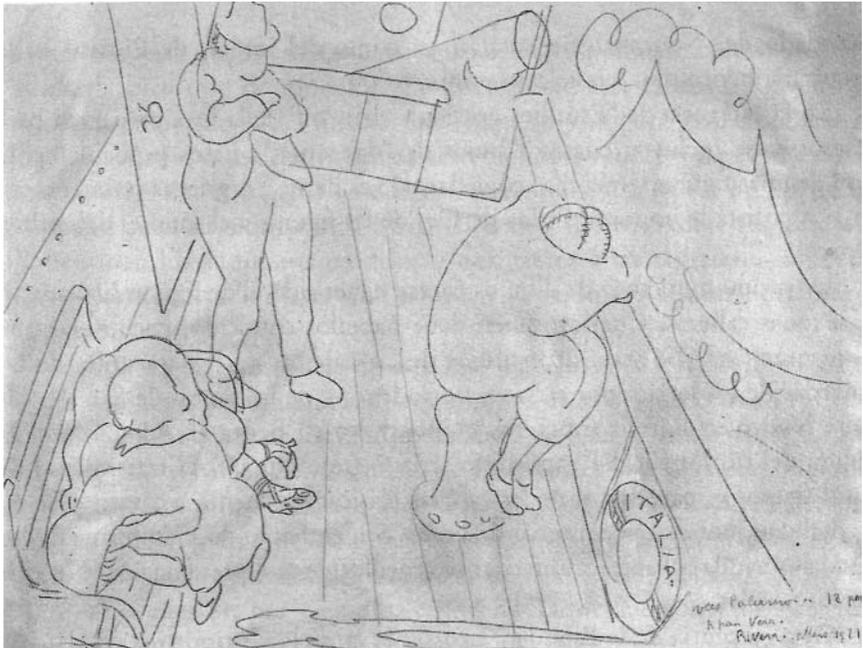


Figura 17. Vers Palermo. Lápiz sobre papel, 26 × 35.5 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc. Número 133.

lianos se interesaran por el arte etrusco.⁵⁷ Su atención se puede relacionar con la obsesión por lo “primitivo” del modernismo parisiense, reforzada por sus recuerdos de los “primitivos” prehispánicos y populares mexicanos y las conversaciones con Siqueiros.⁵⁸ También, como ya se anotó, puede haberse

57. Para la revaloración del arte etrusco por artistas italianos, véase Mauro Pratesi, “Scultura italiana verso gli anni trenta e contemporanea rivalutazione dell’arte etrusca”, en *Bolletino d’Arte*, núm. 28, 1984, pp. 91-106, y del mismo autor, “Italo Griselli e la suggestione dell’etrusco”, en *Antichità viva*, núm. 23, 1984, 6, pp. 25-30. El Apolo de Veio se descubrió en 1916 y se acababa apenas de publicar en 1919 y el primer congreso nacional sobre los etruscos se iba a convocar en abril de 1926, *Atti del I Congresso Internazionale Etrusco*, Florencia, 1929, p. 22. No sé si Rivera haya visto Alessandro della Seta, “Antica arte etrusca”, en *Dedalo*, núm. 1, 1920, pp. 559-574, o alguna otra publicación. La *Histoire de l’Art* de Faure apenas toca el arte etrusco. Finalmente, sobre el tema, véase Franco Borsi, *Fortuna degli etruschi*, Milán, Electa, 1985, especialmente p. 140. Sobre el arte etrusco y Rivera, Clara Bargellini, “Diego Rivera e l’arte etrusca”, en *Archeologia, arte, restauro e tutela, archivistica. Studi in onore di Michele D’Elia*, Spoleto, R&R Editrice, en prensa.

58. Siquieros, *op. cit.*, pp. 162-164.

acordado del Noucentismo catalán así como del interés de Picasso en la escultura ibérica y su “clasicismo primitivo”.⁵⁹

En la categoría de “Estudios griegos y etruscos” de la lista preparada para Zigrosser se incluyen cuatro dibujos de “danzantes”. Éstos probablemente son de unas figuras femeninas copiadas tal vez de vasijas griegas (números 23-26). Al artista le importaban los perfiles de las figuras y el tono es delicado y lírico.

Un grupo numeroso de dibujos parece haber sido el de figuras bizantinas, casi todas cabezas. Charlot, quien debe haberlos conocido, hace notar que eran muchos.⁶⁰ Se trata de estudios de las cabezas de los apóstoles de las bóvedas de los bapisterios arriano y ortodoxo, y de las santas de San Apollinare Nuovo en Ravena (números 37, 39-47, 50-55, figura 5). Además, está la figura del río Jordán del baptisterio arriano (número 38). El tratamiento de estas figuras es parecida al de las cabezas clásicas en cuanto a caracterización y vitalidad junto con economía de líneas. Sin embargo, lo planiforme de los modelos ayuda a Rivera a enfatizar la sencillez de la representación e insistir en los perfiles.

Otra categoría de la lista de Zigrosser es la de los “primitivos cristianos”. Entre éstos se incluyen dos dibujos relativamente grandes sobre papel cuadrículado de los dos lados de la *Crucifixión* altomedieval de Santa María Antiqua en el Palatino (números 35-36). No tienen anotaciones de colores ni de estructuras compositivas y se distinguen por ser las únicas copias riverianas casi completas que se conocen de una pintura mural italiana. Las figuras, de perfiles definidos, flotan en el espacio y se relacionan con los fondos por la continuidad real o implícita de ciertas líneas. Otras líneas se responden o se repiten. Son recursos cubistas, naturalmente, y Rivera debe haber gozado al encontrar y también a veces al atribuir estos rasgos a una pintura anónima en un rincón misterioso de la Roma antigua. Existe también una cabeza de un santo, cuya fisonomía es del tipo de un San Pablo (número 34), también en papel cuadrículado, en el que Rivera, con perspicacia cubista, sugiere el perfil dentro de la cara de tres cuartos.

Otros dibujos en la categoría de “primitivos cristianos” podrían ser una serie de estudios muy esquemáticos de cabezas de mujeres (números 27-32, figura 6), retratadas de cerca con imponente monumentalidad. Son de una

59. Cowling y Mundy, *op. cit.*, pp. 202-204.

60. En su ponencia de 1973.

fuerza más recia que las santas cortesanas de San Apollinare Nuovo y corresponden a otro tipo de modelos. También existe una cabeza de joven con toques de color que es del mismo tipo (número 33, figura 7). La pobreza de medios formales que debe haber caracterizado los modelos de estas cabezas llevó a Rivera a una extrema sencillez en su representación. Por otra parte, su capacidad para infundirles vida y expresión deja incertidumbre respecto a la relación con los supuestos modelos y nos acerca a las representaciones de personajes de la vida diaria que también llenaron los apuntes del pintor durante su viaje.

Además de registrar obras de arte que había visto y estudiado en Italia, Rivera dejó un número notable de testimonios de lo que observó a su alrededor. Una tercera parte de los dibujos italianos de Diego son de paisajes, escenas callejeras y personajes. Muchos de los paisajes son de tipo clásico; es decir, tienen un primer plano que sirve para introducirnos tranquilamente a la composición y que no domina los elementos del segundo plano y del fondo. Así son los paisajes del cuaderno de la colección Charlot (números 89, 91-92, figura 8), por ejemplo, y uno de Throckmorton Fine Art, Inc. (figura 9). Hay algo en ellos de enmarcado y estable que sugiere que fueron vistos a través de una ventana, tal vez de algún tren en que viajaba. Sin embargo, hay otros en los que Rivera juega más con composiciones en diagonal y con ambigüedades en la representación del espacio. En varios casos, los dibujos tienen color y están más terminados, como una vista de Agrigento y otra de las murallas de Florencia desde el lado poniente del Piazzale Michelangelo (número 93, figura 10). Hay también unos paisajes con muy pocos elementos bien definidos: un cerro, una casita, un árbol (números 94-96). La simplicidad de estas obras recuerda los paisajes de Giotto y lleva a formular la pregunta de si Rivera conoció a los pintores de *Valori Plastici*, por ejemplo a Carlo Carrà o hasta al escultor Arturo Martini. Ciertamente, en París debe haber conocido la revista⁶¹ y su empresa de buscar en las obras del pasado las lecciones para una renovación artística tiene paralelos con las ideas ahí expresadas. Finalmente, en algunos paisajes, en especial el *Paisaje urbano* del Museo Carrillo Gil (número 87), está presente su fascinación por la industrialización moderna.

61. Serge Fauchereau, "Gli artisti italiani a Parigi", en *Arte italiana: presenze 1900-1945*, Milán, Bompiani, 1989, p. 100, y el mismo autor en el mismo volumen, "Gli artisti italiani e le riviste europee", pp. 116-117.

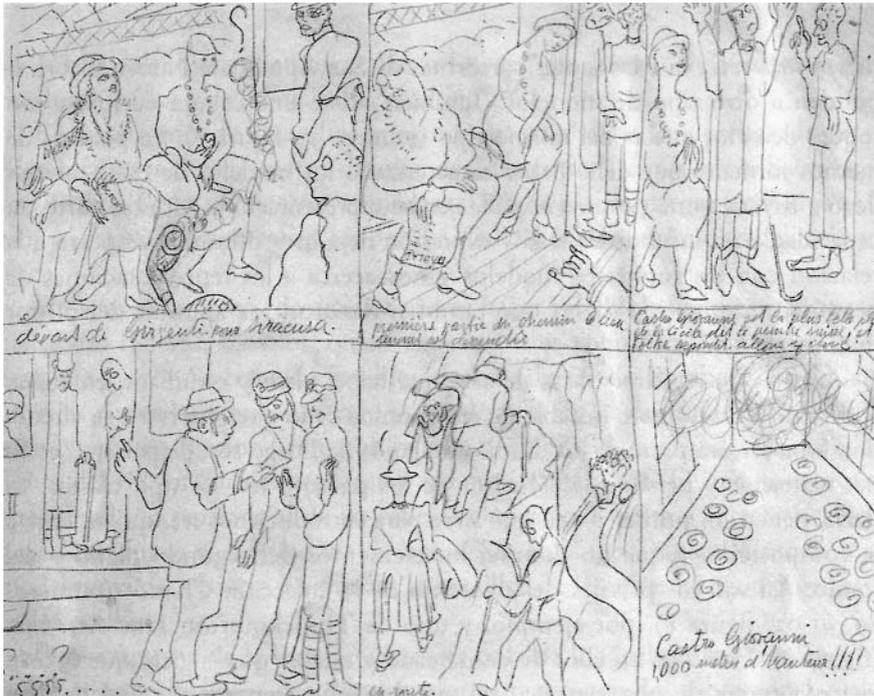


Figura 18. Castrogiovanni I. Lápiz sobre papel, 26 × 35,5 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc. Número 134.

Entre los dibujos de vida cotidiana, hay varios en los que las figuras humanas están actuando en un contexto. Hay marineros con barcos (número 110), hombres con una carreta y caballo (número 108), soldados en una calle citadina (número 111). En el cuaderno de Charlot se encuentra un dibujo de fieles arrodillados frente a un santo gigantesco en una iglesia y un observador de pie (número 86); es una escena de género y también un estudio de la relación entre el arte y sus públicos.

Diego representó a muchos personajes en los estilos de las obras que estaba estudiando. Es precisamente en el tratamiento de las figuras humanas, ya sea aisladas o insertas en escenas de la vida diaria, que se ve con mayor claridad el impacto en Rivera de la observación de obras de arte en Italia. Tal vez los ejemplos más obvios son las mujeres con copetes, parecidas a las figurillas etruscas (figura 11). Otras exhiben las formas llenas de las urnas, como una de *Dos señoras de sociedad* de la colección Mayer (número 113, figura 12) que en el busto y brazos se parece a la *Urna funeraria* del museo de Filadelfia

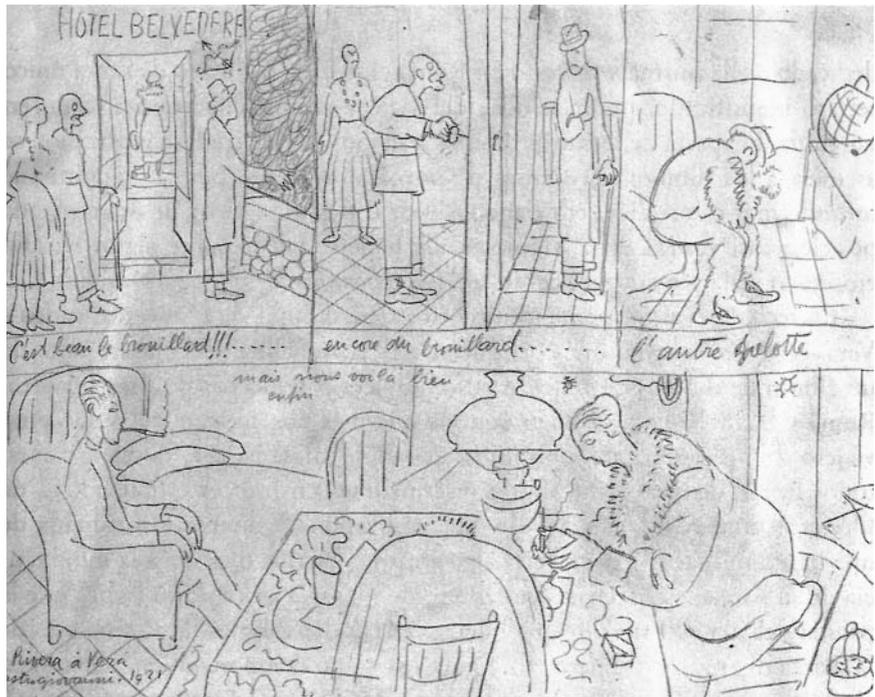


Figura 19. Castrogiovanni II. Lápiz sobre papel, 26 × 35,5 cm. Cortesía Throckmorton Fine Art, Inc. Número 135.

(número 6). El humor, la caricatura y la ironía se manifiestan en estas imágenes. Otro ejemplo de esta integración de los estilos artísticos a las representaciones de la vida diaria se puede ver en los cargadores en *Siracusa* (número 110), parecidos a personajes de vasijas griegas, de perfil pero con el ojo frontal. Hay dos dibujos de soldados (números 111-112) que se han identificado en el pasado como copias de obras renacentistas,⁶² pero uno de los militares lleva uniforme de soldado alpino y años más tarde Diego recordaba: “Los hombres en el elegante uniforme gris italiano se agrupaban en las calles y plazas como figurillas de los frescos.”⁶³

Un dibujo de personaje merece atención en especial. Es un retrato de Vera Öström (número 143), hermana del pintor sueco Folke Öström, y está

62. “Estudio de un cuadro primitivo italiano”, es como se identifica uno en *50 años*. Otro es la lám. 85, “suggesting Renaissance painting”, en Arquin, *op. cit.*

63. De la Torriente, *op. cit.*, vol. II, p. 86.

dedicado a ella misma y fechado en Roma en 1921.⁶⁴ El hecho de ser el único retrato identificado que se conoce del viaje y también su técnica, todo en sanguina, lo aparta de los otros dibujos italianos. En delicadeza y precisión se asemeja a los dibujos parisienses de pocos años antes, pero la sanguina le infunde más calor. El sujeto tiene los ojos cerrados, a pesar de estar en una posición casi vertical, y el dibujo puede haberse hecho sobre algún estudio ejecutado viajando en tren, como la *Mujer durmiendo* del Fogg Museum.

En fecha reciente han aparecido otros siete dibujos de Diego dedicados a Vera —tal vez la “aventura” a la que se refería Angelina—. Forman parte de un álbum de dibujos de viaje de varios autores con escenas de Asís, Orvieto, Roma y Sicilia.⁶⁵ Estos dibujos son los que más nos acercan a Rivera como viajero, porque muestran episodios en calles, cafés, barcos, hoteles, trenes; todos llevan dedicatoria a Vera e inscripciones en francés e italiano. El de Orvieto (número 129, figura 13), que contrapone la pretensión ridícula de una figura militar a la coquetería algo aburrida de una mujer y a la indiferencia de su pareja, está fechado en febrero de 1921 y la inscripción indica que la parada del tren ahí fue por una huelga.⁶⁶ Hay dos dibujos de Roma: uno de la Piazza di Spagna (número 130, figura 14) y uno de un mendigo, sentado en el suelo y espulgándose junto al Tíber en Trastevere (número 131, figura 15), con un elegante soldado frente a un panorama romano en el fondo (se distingue el Ponte Sant’Angelo y el Panteon). Los caracteres mayúsculos romanos de la inscripción subrayan la ironía del conjunto e inesperadamente introducen a Vera y al artista en la escena: “Anno Domini MCMXXI, in ricordo da Roma, vera urbe signora dal mondo, questo a fatto Rivera dal vero per donna Vera gentille gentildonna svedese.” Probablemente también es de Roma un dibujo en el que una mujer y dos hombres caminan en lo que parece ser un sitio arqueológico y se sorprenden al ver a otro hombre que se asoma en el umbral de una puerta. “Resurrexit”, reza la inscripción (número 132, figura 16). Por la cara redonda y los ojos saltones, esta figura parece ser el mismo Rivera. Otro dibujo es una vista desde arriba de unos personajes en el barco yendo a Sicilia (número 133, figura 17): un hombre está parado y con los brazos cruzados, mientras tres mujeres duermen sentadas o medio sen-

64. Sotheby’s New York, *Sale Catalogue*, noviembre de 1992, lote 12.

65. Agradezco a Spencer Throckmorton el haberme mostrado el álbum, y el envío de las fotografías.

66. Rivera exagera en las consonantes dobles: “Ricordo d’una fermata per raggionne da scioppero a Orvieto nel Febbraio 1921.”



Figura 20. Cabeza de mujer. Carbón y sanguina sobre papel, 36.9 × 23.9 cm. Phoenix Art Museum, donación de los señores Orme Lewis. Número 149.

tadas —un tema que parece haber fascinado a Rivera durante el viaje—. Dos páginas del álbum son el recuento en varias escenas, como en tiras cómicas con escritos al pie, de una excursión a Enna (Castrogiovanni antes de 1927), entre Agrigento y Siracusa, en el centro de Sicilia, lugar de bellísimas vistas panorámicas del paisaje alrededor, que, sin embargo, los viajeros no pudieron gozar por la neblina (números 134-135, figuras 18-19). De nuevo, el mismo Rivera aparece en algunas escenas y toques de humor irrumpen en los episodios, a veces con osadía formal, como la pipa y la mano haciendo una seña burlona para alejar la mala suerte, al inicio de la secuencia.

Llama la atención que entre los personajes que Rivera retrató en Italia haya algunas figuras miserables, como la *Mujer inyectándose* del cuaderno de Charlot (número 128) o el pobre hombre sentado junto al Tíber en Roma (número 131, figura 15). Esto es un realismo que va más allá de la figuración que había empezado a practicar en Francia unos años antes. En esa época, Rivera había integrado novedades a su repertorio figurativo, notablemente el desnudo femenino.⁶⁷ Ahora parece que quería abarcar todavía más. La inscripción del dibujo romano hace explícito el interés de Diego en el realismo.

Al revisar todos los dibujos italianos que se conocen de Rivera, hemos visto que muchos son estudios de composición. Otros tantos son ejercicios en el manejo económico de sus medios técnicos. Otros más son descripciones de paisajes y personajes vistos generalmente con simpatía y hasta con humor. Llama la atención que en la mayoría de estos dibujos, tanto en los que resaltan el estudio de las formas como en los más descriptivos, lo que más parece haber ocupado a Rivera es la figura humana y, con más insistencia todavía, el rostro. En las obras etruscas, le atrae la posibilidad de plasmar figuras expresivas con un mínimo de medios. En los estudios de obras clásicas, paleocristianas y bizantinas, el énfasis también está en los rostros. Hay que concluir que en esa época, para Rivera, la expresividad humana, problema central de la figuración, era una preocupación clave. No puede extrañar este hecho en un pintor cuyo interés en el retrato había sido constante desde los inicios de su carrera, aun en su etapa cubista.

El interés de Rivera en los rostros y en la caracterización que puede rozar en la caricatura, y a veces recuerda justamente caricaturas contemporáneas italianas,⁶⁸ es un indicio más del deseo de Rivera de alejarse de idealismos.

67. Ramón Favela en Sotheby's New York, *Sale Catalogue*, mayo de 1992, lote 10.

68. Pienso en el "Signor Buonaventura" del *Corriere dei piccoli*.

Entre sus obras fechadas en 1921, hay siete retratos que posiblemente haya ejecutado a su regreso a París y que destilan este aspecto de su aprendizaje. Uno es un autorretrato (número 155) y otro es un retrato de David Alfaro Siqueiros (número 154). En el autorretrato, Rivera se ve bastante flaco, como dijo Elie Faure, y el retrato de Siqueiros presenta con simpatía al amigo y colega en la búsqueda de un nuevo arte para México. Los otros cinco dibujos son representaciones de mujeres de rasgos fuertes que recuerdan las cabezas etruscas, bizantinas y paleocristianas (números 149-153, figura 20). Presagian los retratos del mural *La creación*. Hemos constatado cómo en los dibujos italianos, aún en los de obras clásicas, Rivera se aleja del idealismo para acercarse a una gama plástica que va desde el realismo hasta la expresividad individual que roza en la caricatura. Pero todo está imbuido de un deseo de encontrar principios básicos, tanto de estructuras compositivas como de figuración y contenido. Así, su búsqueda dio la preferencia a obras más apegadas a los orígenes de la historia del arte occidental, expresiones más “autóctonas”, según su concepto. Como resultado, vemos en estos rostros femeninos más el deseo de particularizar que de retratar. Hay una aceptación de lo feo, pero en representaciones que poseen la distancia del arquetipo arcaico.

El método principal que Diego adoptó para enfrentar la representación humana en los dibujos italianos fue la de asimilar los rostros y las figuras a diferentes estilos del pasado, preferentemente a estilos sintéticos, “primitivos”. Sólo en algunos casos de retratos y personajes de la vida callejera hay un realismo más escueto. Estos acercamientos se explican por el testimonio del mismo Rivera. Recién regresado de Italia, escribió a Reyes (documento 1), resumiendo su experiencia en una frase: “Allí no hay diferencia entre la vida de las gentes y la obra de arte.” Sus dibujos italianos son, por lo menos en parte, intentos de analizar y captar esta percepción básica. Rivera tomó enseñanzas específicas del arte italiano, que después se podrán reconocer en sus murales. Pero la lección que caló más hondo debe haber sido ésa de la identidad entre vida y arte. Hay que caer en la cuenta, sin embargo, de que la plena integración de la vida y del arte que tanto admiró abarca tanto el presente como el pasado y que, en el fondo, es el arte el que tiene el poder de conformar una visión de la vida. Es decir, la de Rivera no es una noción ni romántica ni realista; es una noción clásica: el arte asimila la realidad y la vida para recrearla según principios universalmente válidos. Así lo expresó él mismo a Vasconcelos desde Venecia:

Aquí se siente, ve, toca y aprende como diversas materias manipuladas por las diferentes artes se unifican, colaborando, mezclándose y exaltándose entre sí, hasta hacer del conjunto —el edificio, la ciudad— una suma total que es función y expresión de la vida misma, algo nacido de la tierra, ligado orgánicamente a la vida —la vida vital de hoy, del pasado y del futuro— algo elevado sobre los factores del tiempo.⁶⁹

Para explicar la naturaleza del viaje a Italia se podría hablar de un especie de retiro. Parecería que Rivera estuvo mucho tiempo solo y que se dedicó al estudio y a la meditación sobre el arte. El examen sistemático de algunas obras artísticas, la sensación de que se imponía ciertas tareas y el despojo que significa la extrema simplificación de formas en muchos de sus dibujos italianos refuerzan la idea de un retiro. Sin embargo, no estuvo siempre solo y, como comprueba el retrato de Vera Öström y los dibujos a ella dedicados, su obsesión no fue exclusivamente el estudio de obras de arte. Solamente si incluimos en el concepto de retiro la dimensión activa de liberación podemos abarcar con más exactitud el significado del viaje. En Italia, Rivera continuó y extendió el proceso iniciado en París, después del aprendizaje y los logros cubistas. Se dedicó a hacer, en un contexto distinto y con objetos diferentes, cosas que ya había hecho antes como paisajes y análisis de las estructuras de objetos y de imágenes. Pero también se lanzó hacia temas y objetos nuevos para él, como el realismo audaz de algunos personajes, la caricatura con rasgos de insolencia y el estudio pionero de obras del pasado, como las etruscas y paleocristianas, que hasta entonces no se habían integrado ni a la historia del arte ni al lenguaje artístico moderno.

Por una parte, el rechazo de los “ismos”, que menciona en su carta a Reyes, lo proyectaba hacia temas inusitados y formas no idealizadas y, se podría decir, anticlásicas. Por otra, se puede considerar que el estudio del arte de Italia fue para Rivera como una segunda academia que le permitió regresar a México y emprender proyectos nuevos. Rivera encontró en Italia lo que ya había oído de Elie Faure:⁷⁰ la idea de que la creación artística, nutriéndose de sus propias raíces, asimila todas las contradicciones. Fue esta convicción envolvente y comprensiva lo que, más tarde, le permitió integrar lo aprendido en Europa con su vivencia de las tradiciones mexicanas antiguas y populares.✻

69. Carta del 13 enero de 1921, publicada por Charlot, *Mural Renaissance*, pp. 128-129.

70. Elie Faure, *El arte medieval*, Buenos Aires, 1944, pp. 319 ss., la introducción al texto sobre el Trecento: “Las fuentes del arte italiano.”

*Documento 1**Carta de Diego Rivera a Alfonso Reyes, 13 de mayo de 1921**

Mi querido Alfonso:

Acabo de recibir su carta. Gracias por acordarse siempre de mí...

Gracias a Ud. y a los amigos de México he hecho un viaje estupendo por Italia —acabo de llegar a París encontrando su carta, me fui desde fines de Diciembre. Inutil tratar de contarle a Ud. nada, pero le diré que el viaje marca el comienzo de un nuevo periodo de vida, me encuentro gracias a él con material para algunos años de trabajo, nada como aquello para aclarar y humanizar, allí no hay diferencia entre la vida de las gentes y la obra de arte, los frescos no se acaban fuera de las puertas de las iglesias, viven en la calle, en las casas, por donde quiera que uno vuelve los ojos todo es familiar, popular, los pintores más linajudos son pintores de pulquería, todo es llano, casero, popular y aristócrata, nada es viejo, nada, aparte el renacimiento y el “art nouveau” 1900, las acierías, minas, arsenales van a maravilla con templos, campaniles y palacios, los frontones en Sicilia son el retrato de las colinas y las casas aldeanas se levantan por los simples albañiles bajo la misma armonía. Sólo lo romántico “hace viejo” allí. v.g. el futurismo cinquecentismo. 16ismo, 17ismo, 18ismo, 19ismo. Es decir, la civilización burquesa salida del romano burgués. Derecho civil y casco. Apelonamiento pompiér y magistral, apeñuscamiento suntuoso. Pero se acabó. Italia está magnífica en este momento, ¡qué estilo, qué energía, qué sobriedad! Los vi a las manos muchas veces y qué eficacia, corrección y elegancia, y qué industria, y qué mujeres, querido Alfonso. Además no sabía yo hasta qué punto pueden retorcer las entrañas, cosas hechas por los hombres (Ravenna, San Marcos, el Tintoretto en su ciudad. Etruria y los etruscos, San Antonio en Padua, Asís, Paestum y la Sicilia entera), pero, en fin. Hemos de vernos un día y ya le daré la lata con mis charlas. Espero darle algo, tal vez, de hecho con las manos, gracias al viaje a Italia, es decir, a Ud.

El 7 de junio saldré para México, antes de poner el pie en el estribo ¿qué le parece a Ud.? dígame luego.

Mis respetos y muchos saludos míos y de Angelina para su esposa de

* Capilla Alfonsina, Correspondencia Diego Rivera. Se han añadido algunas comas para hacer más comprensible el texto. No se ha corregido la ortografía más que en el caso de unos acentos que faltaban.

nosotros, dos cariños a Alfonsito de Angelina y para Ud. tantos y tan afectuosos saludos como para Manuela y éste su servidor para su merced las pilas de abrazos los más fuertes posibles.

Diego Rivera.

Aún no he recibido los libros que me promete.

Documento 2

*Carta de Carl Zigrosser a Diego Rivera, 10 de marzo de 1930**

Dear Sr. Rivera:

We should like to have an exhibition of your work for next autumn and we are anxious to get from you a fine group of water colors, and drawings, and a number of small recent paintings in oil. We wish to buy from you a large group of things and can pay you cash for them. It is possible that I may be in Mexico about the end of June. Will you be in Mexico City at the time? If so, will you please gather together a large group of drawings, watercolors, and paintings, in order that I may make a selection from them for purchase and that I can take them back with me to New York.

Have you ever made any lithographs? I think that if you made some we could find a ready sale for them. I should like to talk further with you about making some lithographs when I see you.

Regarding the subjects of the paintings, I should suggest some Mexican landscapes, and little portraits of children, such as the one that Ernestine Evans has. Likewise, watercolors of Mexican landscapes and other Mexican scenes. We could use quite a group of drawings also, studies for mural paintings, etc. It is understood that we wish to purchase these things outright. Will you please let me know whether this proposition is agreeable to you?

*Extracto. Rivera Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library, University of Pennsylvania.

Documento 3
*Originales de Italia **

<i>Lista de dibujos de Diego Rivera</i>	<i>Dólares</i>
1. Cabeza sanguina y negro	120.00
2. " " "	"
3. " " "	"
x4. Tres estudios de una cabeza	30.00
x5. "Florencia"	10.00
6. Casas de Ravena	10.00
x7. Mujer del sombrero negro	20.00
x8. Cortesana y marinero (Nápoles)	30.00
x9. Penitentes (Florencia)	10.00
x10. "Orvieto"	10.00
11. Retrato	10.00
12. Cabeza de hombre	20.00
13. Damas	15.00
x14. Descargadores en Siracusa	10.00
15. "Il Duomo"	10.00
16. Pausilipo	10.00
17. Palmera	10.00
18. Palermo	10.00
19. Niño	10.00
20. Cabeza de joven	10.00
21. En Ravena	10.00
22. En Palermo	10.00
 <i>Estudios griegos y etruscos</i>	
x50 - x51. Urnas cinerarias	20.00
x52 - x53.	20.00
x54 - x55.	20.00
x56 - x57.	20.00
x58 - x59	20.00
x60 - x61.	20.00

*Extracto. Rivera Correspondence, Carl Zigrosser Papers, Special Collections, Van Pelt Library University of Pennsylvania. La lista completa incluye 190 dibujos. Aquí sólo se registran los italianos; por eso la numeración no es corrida.

x62.	“Danzante”	10.00
x63.	”	10.00
x64.	”	10.00
65.	Epicuro	10.00
66.	Cabeza etrusca	10.00
67.	Danzante	10.00
68.	Hermes arcaico	10.00
69.	” ”	10.00
70.	Matrona etrusca	10.00
x71 - x72.	Urnas cinerarias	20.00
73.	Urna cineraria	10.00
<i>Estudios según los bizantinos</i>		
74.	Cortesano viejo	10.00
75.	Cortesano joven	10.00
76.	Cortesana	10.00
77.	Santo	10.00
78.	”	10.00
79.	”	10.00
80.	”	10.00
x81.	Cortesana	10.00
x82.	”	10.00
x83.	Apóstol	10.00
x84.	”	10.00
x85.	”	10.00
x86.	”	10.00
x87.	Santas y cortesanas	10.00
x88.	” ”	10.00
x89.	” ”	10.00
x90.	” ”	10.00
x91.	Apóstol	10.00
x92.	”	10.00
x93.	”	10.00
x94.	”	10.00
95.	Cortesana	10.00
96.	”	10.00
97.	”	10.00
98.	”	10.00

99. Dios creando a los animales	10.00
X100-X101. Cortesana y apóstol	20.00
102. Jesús en el Jordán	10.00
103. "El Jordán"	10.00
<i>Primitivos cristianos</i>	
104-105. De la Basilica Palatina (Crucifixión)	20.00
X106. Beatos y santos	10.00
X107. " "	10.00
X108. " "	10.00
X109. " "	10.00
X110. Apóstoles y santas	10.00
X111. " "	10.00
X112. " "	10.00
X113. " "	10.00
114. Beato	10.00
X115-X116. Manos según Nicolás Froment	20.00

Nota: x = (no vendido)

Apéndice
Dibujos hechos en Italia por Diego Rivera

Se incluyen todos los dibujos que se pueden asignar con bastante seguridad al viaje de Rivera en Italia. En el caso de los dibujos que son estudios de obras de arte, la identificación es relativamente fácil. Sin embargo, conozco varios dibujos de personajes del natural que son más difíciles de localizar con precisión en el tiempo. Por lo pronto, he optado por excluirlos de esta lista.

Primero están los dibujos de obras de arte, en orden tipológico y aproximadamente cronológico de acuerdo con la fecha de la obra copiada. Siguen los paisajes y se termina con las escenas de género y los personajes.

Para cada dibujo se da:

1. Título, tomando en cuenta la bibliografía previa, aunque en muchos casos ha sido necesario cambiar el título para corregir la identificación.
2. Técnica y medidas en centímetros. No he visto todos los dibujos, porque no están localizados; por lo tanto, no he verificado la información de todos.

En algunos casos he tenido que juzgar entre las diferentes noticias que existen.

3. Localización actual de cada dibujo cuando me consta.
4. Número asignado a la obra en Diego Rivera, *Catálogo general de obra de caballete*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989 (en adelante INBA), cuando existe.
5. Número de la lista de Zigrosser (documento 3), en su caso.
6. Bibliografía y localización indicada en la fuente, cuando no he encontrado el dibujo; "IEE" indica que existe una fotografía en el Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas.

*Urnas etruscas*¹

1. Urna funeraria etrusca (Florencia, Museo Arqueológico, núm. 73566, Gempeler, núm. 3). Lápiz sobre papel, 26 × 20. INBA 366. *50 años* A. Misrachi; IIE: F. Kahlo.
2. Urna funeraria etrusca (Florencia, Museo Arqueológico, núm. 94583, Gempeler, núm. 7). Lápiz sobre papel, 29 × 20. INBA 365. IIE: F. Kahlo.
3. Urna funeraria etrusca (Florencia, Museo Arqueológico, núm. 94612, Gempeler, núm. 24). Lápiz sobre papel, 29 × 20. INBA 362. *50 años* Artista; IIE: F. Kahlo.
4. Urna funeraria etrusca (Florencia, Museo Arqueológico, núm. 72784, Gempeler, núm. 28). Lápiz sobre papel, 26 × 20. INBA 364. *50 años* A. Misrachi; IIE: F. Kahlo.
5. Detalle de urna funeraria etrusca (Florencia, Museo Arqueológico, núm. 72784, Gempeler, núm. 28). Lápiz sobre papel, 26 × 20. INBA 363. IIE: F. Kahlo [figura 4].
6. Urna funeraria etrusca (Florencia, Museo Arqueológico, núm. 72782, Gempeler, núm. 30). Lápiz sobre papel, 32 × 22.2. Philadelphia Museum of Art, de la colección de Carl Zigrosser, 1976-97-98. INBA 360. Detroit, fig. 74.
7. Urna funeraria etrusca (Florencia, Museo Arqueológico, núm. 78161, Gempeler, núm. 38). Lápiz sobre papel, 29 × 20. INBA 361. IIE: F. Kahlo.
8. Urna funeraria etrusca (Florencia, Museo Arqueológico, núm. 81859, Gempeler, núm. 44). Lápiz sobre papel. INBA 359.

1. Para todas se proporciona la información sobre la pieza original según Robert D. Gempeler, *Die Etruskischen Kanopen*, Einsiedeln, 1974. La lista de Zigrosser (documento 3) incluye 15 urnas etruscas.

9. Cabeza de urna funeraria etrusca (Florenca, Museo Arqueológico, núm. 78330, Gempeler, núm. 68). Lápiz sobre papel, 27 × 21.3. INBA 396. Zigrosser 66. Sotheby's New York, mayo 1981.

Esculturas etruscas

10. Guerrero etrusco. INBA 348. Arquin, lám. 92.
 11. Dos guerreros etruscos y detalle de uno de ellos. INBA 349. Arquin, lám. 93.
 12. Tres figuras femeninas etruscas. Lápiz sobre papel. INBA 351. Arquin, lám. 89.
 13. Seis figuras femeninas etruscas. Lápiz sobre papel. INBA 350. Arquin, lám. 90.
 14. Dos figuras femeninas etruscas y detalle de la cabeza de una. Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot. Bargellini.
 15. Guerrero etrusco. Cuaderno Charlot.
 16. Cabeza etrusca (?). Lápiz sobre papel. INBA 354. Arquin, lám. 84.

Cabezas clásicas

17. Demóstenes. Lápiz sobre papel, 30.5 × 23. México, Museo Carrillo Gil. INBA 356.
 18. Epicuro. INBA 335.
 19. Epicuro. Lápiz sobre papel, 30.02 × 22. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. Zigrosser 65. [fig. 2]
 20. Logician. Lápiz sobre papel, 25 × 20. INBA 355. 50 años F. Kahlo.
 21. Cabeza romana. INBA 336.
 22. Matrona. Lápiz sobre papel, 29.8 × 22.5. Nueva York, Vorpall Gallery. Christie's New York, noviembre 1987, lote 81. Christie's New York, mayo 1990, lote 250.

Figuras clásicas²

23. Figura femenina clásica. Carbón sobre papel, 31.5 × 22. México, Museo Carrillo Gil, inv. 933. INBA 408.

2. La lista de Zigrosser (documento 3) tiene cuatro "danzantes" que podrían ser estas figuras.

- 24. Figura femenina clásica. Lápiz sobre papel. INBA 409.
- 25. Figura femenina clásica. Carbón sobre papel. IIE.
- 26. Figura femenina reclinada. INBA 397.

Primitivos cristianos

- 27. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel, 26 × 21.7. México, Museo Carrillo Gil, inv. 930. Prov. Weyhe. INBA 330.
- 28. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel, 24.2 × 20.5. Nueva York, Throckmorton [figura 6].
- 29. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel, 24.1 × 20.4. Nueva York, Throckmorton.
- 30. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel, 24.1 × 19.8. Nueva York, Throckmorton.
- 31. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel, 31 × 20. INBA 375.
- 32. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel. INBA 377.
- 33. Cabeza de joven. Lápiz y lápiz de color sobre papel, 25.4 × 21.6. Nueva York, Weyhe Gallery [figura 7].
- 34. Cabeza de San Pablo. Lápiz sobre papel cuadriculado, 19 × 12. INBA 387: A. Misrachi.
- 35. Virgen y Longino de la *Crucifixión* (Roma, Santa Maria Antiqua). Lápiz sobre papel cuadriculado, 46.5 × 31. INBA 390: A. Misrachi. Zigrosser 104. 50 años F. Kahlo.
- 36. San Juan de la *Crucifixión* (Roma, Santa Maria Antiqua). Lápiz sobre papel cuadriculado, 46.5 × 31. INBA 389: A. Misrachi. Zigrosser 105. Arquin, lám. 87.

Figuras bizantinas, hombres

- 37. Cabeza de Juan Bautista (Ravena, cúpula del baptisterio de los arrianos). Lápiz sobre papel, 24 × 20. INBA 368. IIE: F. Kahlo.
- 38. El río Jordán (Ravena, cúpula del baptisterio de los arrianos). Lápiz sobre papel. INBA 367. Zigrosser 103. Charlot 1953.
- 39. Cabeza de San Pablo (Ravena, cúpula del baptisterio de los arrianos). Lápiz sobre papel, 24.5 × 20.5. México, Museo Franz Mayer. INBA 373 [figura 5].
- 40. Cabeza de apóstol (Ravena, cúpula del baptisterio de los arrianos, prime-

- ra figura detrás de San Pablo). Lápiz sobre papel, 24 × 20. INBA 370. IIE: F. Kahlo.
41. Cabeza de apóstol (Ravena, cúpula del baptisterio de los arrianos, segunda figura detrás de San Pablo). Lápiz sobre papel. Ernestine Evans, *The Frescoes of Diego Rivera*, Nueva York, 1929, p. 138.
 42. Cabeza de apóstol (Ravena, cúpula del baptisterio de los arrianos, cuarta figura detrás de San Pablo). Lápiz sobre papel, 24 × 20. INBA 369.
 43. Cabeza de apóstol (Ravena, cúpula del baptisterio de los arrianos, quinta figura detrás de San Pablo). Lápiz sobre papel, 26 × 21.5. México, Museo Carrillo Gil, inv. 927. Prov. Weyhe. INBA 372.
 44. Cabeza de apóstol (Ravena, cúpula del baptisterio de los arrianos, cuarta figura detrás de San Pedro). Lápiz sobre papel, 24 × 20. INBA 371. 50 años F. Kahlo; IIE: F. Kahlo.
 45. Cabeza de San Pablo (Ravena, cúpula del baptisterio de los ortodoxos). Tinta sobre papel. INBA 374.
 46. Cabeza de apóstol (Ravena, baptisterio de los ortodoxos?). Tinta sobre papel, 19.3 × 12.7. Col. Warhaftig. INBA 3 (apéndice). Christie's New York, noviembre 1987, lote 82, vendido por el Los Angeles Museum of Art.
 47. Cabeza de hombre (Ravena, baptisterio de los ortodoxos?). Tinta sobre papel, 19.4 × 12.7. Sotheby's New York, mayo 1992, lote 128.
 48. Cabeza de apóstol. Lápiz sobre papel, 31 × 20. INBA 376. IIE: F. Kahlo.
 49. Cabeza de apóstol. Lápiz sobre papel. Cuaderno Charlot.

*Cabezas bizantinas, mujeres*³

50. Cabeza de santa (Ravena, San Apollinare Nuovo). Lápiz y lápiz de color sobre papel, 19 × 12.5. INBA 379. 50 años: A. Misrachi; IIE: F. Kahlo.
51. Cabeza de santa (Ravena, San Apollinare Nuovo). Lápiz y lápiz de color sobre papel, 25 × 21. INBA 382. Sotheby's New York, mayo 1985, lote 330.
52. Cabeza de santa (Ravena, San Apollinare Nuovo, Santa Agueda). Lápiz y lápiz de color sobre papel, 24.5 × 20.3. INBA 380.
53. Cabeza de santa (Ravena, San Apollinare Nuovo). Lápiz y lápiz de color sobre papel, 24 × 20. INBA 381.

3. Supongo que la técnica de todas estas cabezas sea lápiz y lápiz de color sobre papel, como la del catálogo de Sotheby's New York de 1985.

54. Cabeza de santa (Ravena, San Apollinare Nuovo). Lápiz y lápiz de color sobre papel, 25 × 21. INBA 378: familiares de Carlos Mérida.
55. Cabeza de santa (Ravena, San Apollinare Nuovo). Lápiz y lápiz de color sobre papel. Nueva York, Mary Anne Martin.

Estudios de pinturas

56. Detalle de una *Matanza de los inocentes*. Lápiz sobre papel, 28 × 21. INBA 391.
57. Virgen de las rosas (Stefano da Verona, *Madonna del roseto*, Verona, Castelvechchio). Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot, p. 5. Charlot 1953; Charlot, *Mural Renaissance*.
58. Virgen con el Niño dormido (Francesco Bonsignori, Verona, Castelvechchio). Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot. Bargellini.
59. San Sebastián. Tinta sobre papel, 20 × 12.5. INBA 393. *50 años* F. Kahlo.
60. Brazo de hombre con armadura. Lápiz sobre papel, 23 × 18.5. INBA 388. *50 años* F. Kahlo; Arquin, lám. 86.
61. Historia de Santiago (Andrea Mantegna, Padua, Capilla de los Ovetari). Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot. Bargellini.
62. Cabeza de San Pedro de *La resurrección de Lázaro* (Nicolás Froment, Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel, 30 × 23.5. México, Museo Carrillo Gil. INBA 296. Prov. Weyhe.
63. Cabeza de figura de *La resurrección de Lázaro* (Nicolás Froment, Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel, 28 × 21. Phoenix, Phoenix Art Museum [figura 1].
64. Virgen y Niño con santos (Cherubizi o dal Cespo di Garofano, Verona, Castelvechchio). Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot.
65. Caída del demonio y tentación de Jesús (Giovanni Caroto, Verona, Castelvechchio). Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot.
66. *Asunción de la Virgen* (Tiziano, Verona, Catedral). Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot. Bargellini.
67. Cuadro con dos figuras. Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot.
68. Fruta y hojas (Tintoretto, Venecia, Escuela de San Rocco). Lápiz sobre papel, 13.3 × 21. Cuaderno Charlot. Charlot 1953; Bargellini.
69. Tres Gracias y Mercurio (Tintoretto, Venecia, Palacio Ducal). Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot. Charlot 1953; Bargellini.

Estudios de Paolo Uccello

70. *Batalla de San Romano* (Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel. Fotografía de la Universidad de Hawaii.
71. *Batalla de San Romano*, detalle (Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel, 20.5 × 26.5. INBA 385. 50 años. F. Kahlo; IIE: F. Kahlo.
72. *Batalla de San Romano*, detalle (Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel. INBA 384. 50 años. F. Kahlo; Gual, 13: F. Kahlo.
73. *Batalla de San Romano*, detalle (Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel, 20.5 × 26.5. México, Anahuacali. INBA 383. 50 años. Kahlo; Gual, 13: F. Kahlo; IIE: F. Kahlo.
74. *Batalla de San Romano*, detalle (Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel, 27 × 20. IIE: F. Kahlo.
75. *Batalla de San Romano*, detalle (Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel, 26.5 × 21.4. INBA 386. IIE: F. Kahlo.
76. *Batalla de San Romano*, detalle (Florencia, Uffizi). Lápiz sobre papel, 20 × 27. México, Anahuacali. IIE: F. Kahlo.

Estudios de esculturas

77. Caballo del Gattamelata (Donatello, Padua, Piazza del Santo). Lápiz sobre papel, 12.5 × 20. INBA 394. 50 años. A. Misrachi; Arquin, lám. 83.⁴
78. Caballo del Gattamelata (Donatello, Padua, Piazza del Santo). Lápiz sobre papel. INBA 395.
79. Battista Sforza (Francesco Laurana, Florencia, Museo del Bargello). Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot [figura 3].

Estudios arquitectónicos

80. Iglesia del Santo, Padua. Lápiz sobre papel, 12 × 20 (?). INBA 418. IIE: A. Misrachi.
81. Iglesia del Santo, Padua. Lápiz sobre papel, 13 × 20.5. INBA 417. Arquin, lám. 82; 50 años. A. Misrachi; IIE: A. Misrachi.

4. Según el Instituto Nacional de Bellas Artes podría ser un estudio de uno de los caballos de los pilares de la entrada de la Villa Bolasco, Castelfranco Veneto. No conozco esas obras, pero tanto este dibujo como el siguiente podrían también ser del caballo de madera en el Palazzo della Ragione de Padua.

82. Elementos arquitectónicos. Lápiz sobre papel, 18 × 28. INBA 334. Gual, II: F. Kahlo; IIE: F. Kahlo.
83. Plafón de la Sala delle Quattro Porte (Andrea Palladio, Venecia, Palacio Ducal). Lápiz sobre papel, 13.3 × 21. Cuaderno Charlot. Bargellini.
84. Plafón del Salón del Atrio Cuadrado (Venecia, Palacio Ducal). Lápiz sobre papel, 13.3 × 21. Cuaderno Charlot. Charlot 1953; Bargellini.
85. Andamio en Venecia. Lápiz sobre papel, 13.3 × 21. Cuaderno Charlot. INBA 347. Detroit, fig. 73; Charlot 1953.
86. Interior de una iglesia. Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot. Bargellini.

Paisajes

87. Paisaje urbano. Lápiz sobre papel, 23 × 30. México, Museo Carrillo Gil, inv. 935. INBA 419.
88. Paisaje del norte de Italia. INBA 324.
89. Paisaje del norte de Italia con montaña al fondo. Lápiz sobre papel, 13.3 × 21. Cuaderno Charlot [figura 8].
90. Paisaje del norte de Italia. Lápiz sobre papel, 13.3 × 21. Nueva York, Throckmorton [figura 9].
91. Paisaje con torre. Lápiz sobre papel, 13.3 × 21. Cuaderno Charlot.
92. Pueblo en una colina. Lápiz sobre papel, 13.3 × 21. Cuaderno Charlot. Bargellini.
93. Murallas de Florencia desde el Piazzale Michelangelo. Lápiz y lápiz de color sobre papel, 31 × 23. INBA 420. IIE: F. Kahlo [figura 10].
94. Paisaje con montañas. Lápiz sobre papel, 21 × 26.7. Nueva York, Throckmorton. Christie's New York, noviembre 1989, lote 194.
95. Paisaje con cipreses. Lápiz sobre papel, 21.2 × 27.2. En el reverso hay una cara parcial. México, Casa Museo Diego Rivera. INBA 412.
96. Paisaje con montañas y casita. Lápiz sobre papel, 21.5 × 27. INBA 322. Mary Anne Martin, 14; Sotheby's New York, noviembre 1984, lote 281. Mary Anne Martin, *Diego Rivera, Watercolors and Drawings*, May 15 to June 28, 1985, núm. 14.
97. Barco de vela en una bahía. Lápiz sobre papel, 27 × 19. Guanajuato, Museo Casa Diego Rivera. INBA 411.
98. Paisaje con barcos. Lápiz y acuarela sobre papel, 22 × 27.6. México, Casa Museo Diego Rivera. INBA 422.

99. Paisaje de Sicilia. INBA 414.
 100. Paisaje de Sicilia. Lápiz sobre papel, 23 × 36. INBA 413. Gual, 14: F. Kahlo.
 101. Paisaje con palmeras. INBA 338. Arquin, lám. 81.
 102. Palmeras. INBA 337.
 103. Agrigento. Lápiz y acuarela sobre papel, 23 × 31. INBA 421. Christie's New York, junio 1982, lote 40.
 104. Paisaje. Carbón sobre papel, 26.5 × 36.7. México, Museo Franz Mayer.
 105. Paisaje cerca del mar. Lápiz sobre papel cuadriculado. Cuaderno Charlot.

Género

106. Figuras en un paisaje.⁵ Lápiz sobre papel, 27 × 21. Guanajuato, Museo Casa Diego Rivera. INBA 323.
 107. Figuras en un paisaje.⁶ Lápiz sobre papel, 31.4 × 20.6. Sotheby's New York, mayo 1992, lote 182.
 108. Hombres y caballo. Lápiz sobre papel, 19 × 27. Guanajuato, Museo Casa Diego Rivera. INBA 415.
 109. Hombre sentado frente a un paisaje. Lápiz sobre papel, 21 × 28. INBA 416. IIE: F. Kahlo.
 110. Siracusa. Lápiz sobre papel cuadriculado, 31.5 × 21. Inscrito "Siracusa". Nueva York, Mary Anne Martin. Zigrosser 14.
 111. Escena callejera con soldados. Lápiz sobre papel, 28 × 21. INBA 333. Zigrosser 15 (?). *50 años*. F. Kahlo; Gual, 11: F. Kahlo; IIE: F. Kahlo.
 112. Tres soldados. INBA 345. Arquin, lám. 85.
 113. Dos señoras de sociedad. Lápiz sobre papel, 28.7 × 21.8. México, Museo Franz Mayer. INBA 342 [figura 12].
 114. Mujer en una mesa. Lápiz sobre papel, 27 × 21. Guadalajara, Museo Regional INAH. INBA 341.
 115. Mujer y niño. Carbón y acuarela, 39 × 33. INBA 332.
 116. Mujer tipo etrusca con niña. Lápiz sobre papel. INBA 353.
 117. Mujer tipo etrusca con llave de agua. Lápiz sobre papel. INBA 358.

5. Este dibujo se ha conocido con el título, *Paisaje del norte de Italia*, pero los peñascos sugieren más un lugar tal vez en Sicilia.

6. Es un dibujo con la misma composición del anterior, pero menos definido.

118. Niño de Ravena. Lápiz sobre papel. INBA 401. Gual, 14: F. Kahlo.
119. Figuras encapuchadas de la Misericordia de Florencia. Lápiz sobre papel, 27 × 21. INBA 392. Zigrosser 9 (?). IIE: F. Kahlo.
120. Hombre sentado leyendo en una mesa. Lápiz y lápiz de color sobre papel, 21 × 28. INBA 326. IIE: F. Kahlo.
121. Mujer durmiendo. Carbón sobre papel. INBA 398. IIE.
122. Mujer en la tienda de sombreros. Lápiz sobre papel, 31 × 24. Guadalajara, Museo Regional INAH. INBA 344.
123. Hombre con sombrero sentado en una mesa. INBA 339.
124. Hombre con sombrero sentado en una mesa. INBA 340. Arquin, lám. 79.
125. Hombre de pie. INBA 325.
126. Hombre con bigote y sombrero. Lápiz sobre papel, 32.8 × 24.6. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.
127. Hombre sentado durmiendo. Lápiz sobre papel, 36.7 × 24.2. San Francisco, Museum of Modern Art.
128. Mujer inyectándose. Cuaderno Charlot. Lápiz sobre papel. Charlot 1953.
129. Orvieto. Lápiz sobre papel, 26 × 35.5 (cuaderno). Cuaderno Öström. Nueva York, Throckmorton [figura 13].
130. Piazza di Spagna. Lápiz sobre papel, 26 × 35.5 (cuaderno). Cuaderno Öström. Nueva York, Throckmorton [figura 14].
131. Roma vera urbe. Lápiz sobre papel, 26 × 35.5 (cuaderno). Cuaderno Öström. Nueva York, Throckmorton [figura 15].
132. Resurrexit. Lápiz sobre papel, 26 × 35.5 (cuaderno). Cuaderno Öström. Nueva York, Throckmorton [figura 16].
133. Vers Palermo. Lápiz sobre papel, 26 × 35.5 (cuaderno). Cuaderno Öström. Nueva York, Throckmorton [figura 17].
134. Castrogiovanni I. Lápiz sobre papel, 26 × 35.5 (cuaderno). Cuaderno Öström. Nueva York, Throckmorton [figura 18].
135. Castrogiovanni II. Lápiz sobre papel, 26 × 35.5 (cuaderno). Cuaderno Öström. Nueva York, Throckmorton [figura 19].
136. Contornos de vacas. Lápiz sobre papel cuadriculado, 20.1 × 30. Filadelfia, Museum of Art.
137. Maquinaria. Lápiz sobre papel, 42.3 × 25.2. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.
138. Sillón de recámara. Lápiz sobre papel, 27 × 21. Guadalajara, Museo Regional INAH. INBA 343.

Cabezas del natural

139. El fascista. INBA 400. Gual, 14, "Il fascista": F. Kahlo.
140. El fascista. Gual, 14, "Il fascista": F. Kahlo.
141. El fascista. Gual, 14, "Il fascista": F. Kahlo.
142. Cabeza de militar. INBA 327.
143. Mademoiselle Vera. Sanguina sobre papel, 35.5 × 24. Sotheby's New York, noviembre 1992, lote 12.
144. Cabeza de mujer con copete alto. Lápiz sobre papel, 21 × 13.3. Cuaderno Charlot [figura 11].
145. Cabeza de mujer tipo etrusca. Lápiz y lápiz de color sobre papel, 33 × 24. Guadalajara, Museo Regional INAH. INBA 352.
146. Cabeza de mujer. Lápiz y lápiz de color sobre papel, 29.2 × 20.8. México, Museo Franz Mayer. INBA 404.
147. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel, 19 × 12. INBA 357. *50 años*.
148. Cabeza de mujer. Lápiz sobre papel, 19 × 12. INBA 331. Arquin, lám. 80.

Dibujos atribuidos a mayo-julio de 1921

149. Cabeza de mujer. Carbón y sanguina sobre papel, 36.9 × 23.8. Phoenix, Phoenix Art Museum. INBA 407. IIE: Col. Artista [figura 20].
150. Cabeza de mujer. Carbón y sanguina sobre papel, 37 × 23. INBA 405. IIE: Weyhe.
151. Cabeza de mujer. Carbón y sanguina sobre papel, 39.3 × 25.5. INBA 406. *50 años*: F. Kahlo; IIE: Weyhe, "Italiana de peinado alto".
152. Cabeza de mujer con boina. Carbón y sanguina sobre papel. INBA 328. Gual, 12, "Muchacha italiana del norte": F. Kahlo; IIE, "Mujer con boina": F. Kahlo.
153. Cabeza de mujer. 37 × 23.5. INBA 2377.
154. Retrato de David Alfaro Siqueiros. Carbón y sanguina sobre cartón, 38.8 × 24.4. Guanajuato, Museo Casa Diego Rivera. INBA 429.
155. Autoretrato. Carbón y sanguina sobre cartón, 38.8 × 24.4. Dolores Olmedo. INBA 427.

Bibliografía básica

- Arquin, Florence, *Diego Rivera: The Shaping of an Artist 1889-1921*. Norman, Oklahoma University Press, 1971.
- Bargellini, Clara, "La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera", en *Tiempo y arte XIII. Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 369-387.
- Charlot, Jean, "Diego Rivera in Italy", en *Magazine of Art*, enero de 1953, vol. 46, núm. 1, pp. 3-10.
- , *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1963.
- Debroise, Olivier, *Diego de Montparnasse*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Detroit Institute of Arts, *Diego Rivera: A Retrospective*. Nueva York y Londres, Norton, 1986.
- Diego Rivera: 50 años de su labor artística*. México, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1951.
- Favela, Ramón, *Diego Rivera: The Cubist Years*. Phoenix, Phoenix Art Museum, 1984.
- , *El joven e inquieto Diego María Rivera (1907-1910)*. México, Secuencia, 1991.
- Gual, Enrique F., *Cien dibujos de Diego Rivera*. México, Ediciones de Arte, 1949.
- Rivera, Diego, Gladys March, *Mi arte, mi vida*. Traducción de H. González Casanova, México, Herrero, 1963.
- Torriente, Loló de la, *Memoria y razón de Diego Rivera*. México, Renacimiento, 1959.