



AVISO LEGAL

Artículo: El mosaico mexicano en la obra de Diego Rivera

Autor: Dávila J., Ana Lilia

Fue publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*. Nueva época, vol. 3, año XXXVII, núm. 185 (julio-septiembre de 2023), ISSN: 0185-156X

Forma sugerida de citar: Dávila, A. L. (2023). El mosaico mexicano en la obra de Diego Rivera. *Cuadernos Americanos*, 3(185), 51-63. <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 2023 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510
México, Ciudad de México.

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510
Ciudad de México.

<https://cialc.unam.mx/>

Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



Con la licencia BY-NC-ND usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

El mosaico mexicano en la obra de Diego Rivera

Por Ana Lilia DÁVILA J.*

LA TÉCNICA DEL MOSAICO MEXICANO, estrechamente ligada a la expresión plástica de los pueblos mesoamericanos, fue retomada y desarrollada por un grupo de pintores vinculados al movimiento muralista en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. Los murales realizados con esta técnica en construcciones emblemáticas diseñadas en su mayoría bajo la consigna denominada de *integración plástica* —surgida del movimiento interdisciplinario entre arquitectura, pintura y escultura— se han convertido hoy en parte importante de nuestro patrimonio cultural. Si bien las tareas para la restauración y conservación de estas obras son constantes, no siempre tienen finales afortunados por lo que la investigación sobre la manera más adecuada de realizarlas constituye una herramienta fundamental.¹

Motivado por la relevancia de las obras con mosaico mexicano de Diego Rivera (1886-1957) —uno de los principales protagonistas del muralismo—, el presente artículo hace una revisión del origen y empleo de dicha técnica.

Las obras

SON numerosos los murales y muchos los metros cuadrados que se realizaron con la técnica del mosaico mexicano, no obstante, son pocas las edificaciones arquitectónicas que contienen estos trabajos, lo cual es explicable si se considera que dichas obras fueron construidas bajo el concepto de *integración plástica*, en el

* Docente, tutora e investigadora de la Escuela Media Superior de la Ciudad de México; e-mail: <analiliadavila@hotmail.com>.

¹ Como es el caso de los murales de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, dañados por los terremotos de 1985. Hasta la fecha se desconocen las acciones que las autoridades correspondientes emprenderán con otros inmuebles y los murales que contienen, véase Niza Rivera, “El recurso perdido para restaurar el Centro SCOP”, *Proceso* (México), núm. 2409 (1° de enero de 2023), pp. 66-69, en DE: <<https://www.discountmags.ca/magazine/proceso-january-1-2023-digital>>. Consultada el 9-x-2022.

que los diseños recubren la mayor parte de su superficie externa. Esta situación extraordinaria, que agrupó a arquitectos, pintores y escultores con el fin de diseñar y construir un proyecto conjunto, en su momento generó una gran polémica, principalmente entre los arquitectos más radicales, que se resistían a perder el control y dominio en su área, por lo que rechazaron y denostaron a este movimiento interdisciplinario.² La confrontación entre arquitectos y artistas plásticos tuvo como consecuencia el distanciamiento y la separación de las áreas, no obstante las obras que se realizaron durante este periodo quedaron para el disfrute de las generaciones posteriores.

La Secretaría de Salubridad (1929) y el Estadio Nacional (1931), a cargo de Carlos Obregón Santacilia y José Villagrán García,³ respectivamente, fueron obras tempranas en las que ya se consideraba la pintura mural como parte integral de las nuevas edificaciones, la primera hecha con fresco y la segunda con encausto.⁴ Si bien las pinturas que realizó Rivera en ambos espacios aún no reflejaban las preocupaciones estéticas de su obra posterior, son antesala del trabajo formal que se estableció entre arquitectos y artistas plásticos.

Los primeros trabajos murales de Rivera que se planearon para utilizar mosaico mexicano fueron para el Museo Diego Rivera Anahuacalli (1944), diseñado por Juan O’Gorman (1905-1982) bajo la supervisión y colaboración del propio Rivera. La propuesta de usar piedras de colores a manera de teselas fue hecha y perfeccionada por ambos artistas, con el objetivo de vincular los materiales con el lugar en el que se construían las obras y establecer de esa manera una continuidad entre el arte prehispánico y el que ellos estaban creando, en clara contraposición con la arquitectura internacional

² Louise Noelle, “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, en Lucero Enriquez, ed., *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (1998), XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, 1999, pp. 11-40.

³ En este último caso el diseño arquitectónico fue realizado por José Villagrán, no obstante los planos están firmados por el ingeniero Federico Méndez Rivas, Diana Briuolo Destéfano, “El Estadio Nacional: escenario de la Raza Cósmica”, *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América* (IIE-UNAM), núm. 2 (mayo de 2010), pp. 8-43, en DE: <<https://revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17164>>. Consultada el 12-XI-2022.

⁴ *Ibid.*

prevaleciente en esos momentos. Desde la planeación del mencionado Museo Anahuacalli, la búsqueda de técnicas y materiales adecuados para uso exterior brindó un lugar protagónico al mosaico mexicano, que O’Gorman y Rivera integraron al diseño de los techos (imágenes 1 y 2). El resultado fue una obra vinculada con la arquitectura orgánica, que “procura que el edificio se convierta en el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra, relacionada así a la geografía de la región donde se construye”.⁵ La arquitectura orgánica, promovida por el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright (1867-1959) como respuesta a la arquitectura internacional en boga en esos años en Estados Unidos y en la mayor parte de los países europeos, es retomada por O’Gorman, tanto en el Museo Anahuacalli como en la construcción de su propia casa.

El Museo Anahuacalli se planeó para que se integrara al entorno pedregoso de la zona, de tal manera que las piedras del lugar

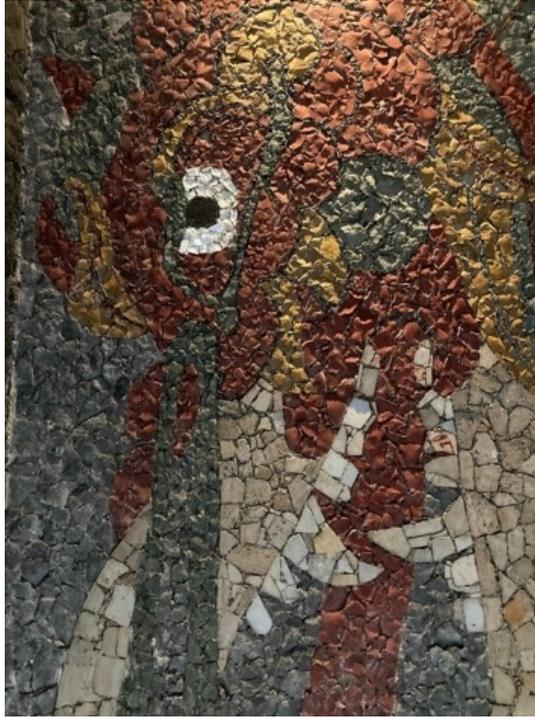
Imagen 1



Museo Anahuacalli. Fotografía de Francisco Javier Gallegos S.

⁵ Juan O’Gorman, *Autobiografía*, México, UNAM/El equilibrista, 2007, p. 163.

Imagen 2



Mural con mosaico mexicano, Museo Anahuacalli. Fotografía de Francisco Javier Gallegos S.

se convirtieron en parte del material constructivo y estructural. La forma del recinto, lo mismo que los elementos decorativos que se encuentran dentro y fuera de él, tienen como referentes las construcciones mesoamericanas y la cosmovisión de los pueblos que se establecieron en esa extensa área. En cada una de las veintiséis salas que lo componen hay elementos decorativos que fueron hechos con el mosaico mexicano. La integración plástica lograda en el Museo Anahuacalli es un referente importante en la obra de Rivera, en la que se conjuntaron la mayor parte de los ideales plásticos y temáticos de su legado iconográfico que más tarde retomó en otros proyectos.

Para O'Gorman la práctica adquirida en el Museo Anahuacalli también fue trascendente. Casi de manera paralela desarrolló el proyecto de su propia casa (1949-1953), en el que llevó al extremo

la experimentación con el mosaico mexicano, que después utilizaría para realizar su obra mural más relevante: los cuatro mil metros que integran la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria.

Por otro lado, para Rivera, el Cárcamo del Río Lerma (1951), proyecto realizado de manera conjunta con el arquitecto Ricardo Rivas, fue uno de sus trabajos más logrados, según su propia apreciación.⁶ En esta obra, Rivera utilizó el mosaico para recubrir la Fuente de Tláloc, altorrelieve antesala del edificio del cárcamo que recibe el agua proveniente del Río Lerma. El acertado uso del material queda de manifiesto en el escaso mantenimiento que ha requerido esta sección del conjunto arquitectónico.⁷ Hasta la fecha solamente se ha observado pérdida de cohesión en las piedras verde óxido.⁸ La estabilidad y resistencia de las piedras de colores contrasta enormemente con los murales que Rivera realizó en paredes y piso del interior de la construcción que fueron pintados con acrílicos, hasta entonces solamente de uso industrial; de ahí la renuencia de Rivera para emplear este tipo de pintura en el interior del cárcamo, como lo sugería el arquitecto Rivas.⁹ La propuesta de Rivera era recubrir toda la obra con mosaico porque además de ser un material económico y resistente al agua tenía fuertes reminiscencias en la historia cultural del país. Finalmente, prevaleció el punto de vista del arquitecto Rivas, que estaba convencido de la idoneidad de los polímeros para un entorno acuoso.

Así también, desde mediados de los años treinta, David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y el pintor e investigador José Luis Gutiérrez (1900-1977) empezaron a experimentar con nuevos medios pictóricos, principalmente con pinturas sintéticas hechas a base de polímeros. En los años cincuenta, después de una larga estancia de formación en Estados Unidos, Gutiérrez regresó a México y se

⁶ Luis Noelle, "Integración plástica y funcionalismo: el edificio del cárcamo del Sistema Hidráulico Lerma y Ricardo Rivas", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (UNAM), vol. 23, núm. 78 (mayo de 2001), pp. 189-202, en DE: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2017/2950>>. Consultada el 18-XI-2022.

⁷ Véase Adriana León, Alberto Kalach, Antonio Lazcano *et al.*, *El agua, origen de la vida en la tierra: Diego Rivera y el Sistema Lerma*, México, Conaculta/INBA/Arquine, 2012.

⁸ Véase Eliseo de Jesús Mijangos, "Reflexiones de un restaurador acerca del desarrollo técnico: datos nuevos obtenidos después de intervenir murales para su conservación", *Crónicas. El muralismo, producto de la Revolución Mexicana, en América* (IIE-UNAM), núm. 12 (marzo de 2011), pp. 239-245, p. 245.

⁹ León, Kalach, Lazcano *et al.*, *El agua, origen de la vida en la tierra* [n. 7], p. 70.

instaló definitivamente. En el Instituto Politécnico Nacional fundó un taller de investigación con pinturas sintéticas. El resultado de sus investigaciones sobre técnicas pictóricas dio origen al libro *From fresco to plastics*, que fue publicado primero en Canadá en 1956 y posteriormente en Nueva York en 1960, con el título *Painting with acrylics*.¹⁰ El amplio conocimiento y manejo de los polímeros llevaron a Gutiérrez a crear una fórmula con el nombre comercial Politec, marca de uso internacional patentada por él. En la década de los cincuenta eran muy pocos los pintores mexicanos que se aventuraban a utilizar la pintura vinílica para realizar sus obras, la incertidumbre sobre el comportamiento del material con el paso del tiempo generaba mucha desconfianza, como se vio en el caso de Rivera.¹¹

Dos años después de terminados los trabajos murales en el cárcamo, se hizo evidente, tal como lo predijo Rivera, que las condiciones del proyecto requerían un material especial; la humedad, así como la fricción del agua que fluía por el túnel y receptáculo de la construcción causaron en un periodo muy corto el deterioro de las pinturas. Ante tal hecho, para evitar la pérdida total de la obra, primero se desvió el cauce del agua, que así permaneció cuarenta años;¹² posteriormente, después de una evaluación de los daños, se cerró el lugar para restaurarlo, proceso largo y complejo que mantuvo inhabilitado el sitio durante diez años, hasta que en 2002 volvió a abrir sus puertas.

En 2010 una nueva restauración tuvo lugar; esta vez, además de la limpieza y el mantenimiento de los murales, se reforestaron los jardines que rodean el conjunto y se levantó una plataforma que permite una mejor visión del sitio, particularmente de la escultopintura, que desde su planeación fue concebida para ser observada desde arriba y ofrecer al visitante una experiencia inmersiva, incluida la instalación de un instrumento sonoro para transformar el movimiento del agua y del viento en sonido. La afor-

¹⁰ Existe traducción al castellano, José Luis Gutiérrez, *Del fresco a los materiales plásticos: nuevos materiales para pintura de caballete y mural*, Helen Backal de Soriano y Federico Méndez, trads., México, IPN/Domés, 1986.

¹¹ Las obras de David Alfaro Siqueiros hechas a base de experimentos con diferentes combinaciones de polímeros representan en la actualidad un reto para los restauradores porque se realizaron sin conocer la compatibilidad de los materiales, véase Mijangos, "Reflexiones de un restaurador" [n. 8], p. 243.

¹² León, Kalach, Lazcano *et al.*, *El agua, origen de la vida en la tierra* [n. 7].

Imagen 3



Vista exterior del Cárcamo del Río Lerma.

Imagen 4



Interior del Cárcamo del Río Lerma.

Imagen 5



Fuente de Tláloc. Las imágenes 3, 4 y 5 son reprografías tomadas de León, Kalach, Lazcano *et al.*, *El agua, origen de la vida en la tierra* [n. 7].

tunada intervención estuvo a cargo del arquitecto Alberto Kalach y el instrumento sonoro, conocido como Cámara Lambda, fue creación de Ariel Guzik (imágenes 3, 4 y 5).

Las técnicas y los materiales

Las piedras de colores, utilizadas a manera de teselas en la escultopintura de la fuente del Cárcamo del Río Lerma, fueron traídas,

al igual que las que se utilizaron en los murales de la Biblioteca Central en Ciudad Universitaria, de diferentes lugares de la república, tal como lo refiere Juan O'Gorman:

En el estado de Guerrero encontré los amarillos, los rojos y los negros; varios colores verdes también los encontré en los estados de Guerrero y Guanajuato. En Hidalgo encontré piedras volcánicas de color violeta y dos calcedonias de color rosa. Nunca logramos encontrar piedra de color azul, a pesar de que me habían indicado que podría encontrar este color en Zacatecas, en una mina o sitio llamado Pino Solo. Emprendí la expedición que requirió dos días, acompañado por guías y provisto de mulas, hasta dicho sitio lejano, atravesando el desierto de Zacatecas. Allí encontré efectivamente, una calcedonia azul.

Finalmente seleccioné diez colores con los cuales podían hacerse los mosaicos: un rojo Venecia, un amarillo Siena, dos rosas de diferente calidad, una casi color salmón y la otra con tendencia al color violeta, un color gris violáceo, el gris oscuro del Pedregal, obsidiana negra y calcedonia blanca; también fue posible emplear el mármol blanco, dos tonos de verde [...] Para el azul empleé el vidrio coloreado en trozos y después triturado como si se tratara de piedras, o bien, hecho en placas para usarlo como se utiliza en los mosaicos de vidrio.¹³

El desarrollo de la técnica con mosaicos de vidrio corrió de manera paralela a la del mosaico mexicano. En Cuernavaca, se abrió un taller de producción en 1948 —a cargo de la familia Perdomo— el cual durante varias décadas fue proveedor exclusivo de este material con el que se realizaron numerosos murales en todo el país. El taller garantizaba la permanencia del color de los mosaicos aun expuestos a la intemperie, como se comprueba en las obras, que han requerido un mantenimiento mínimo desde su realización. Los murales *La vida, la muerte y los cuatro elementos* de Francisco Eppens (1913-1990), *Regreso de Quetzalcóatl* de José Chávez Morado (1909-2002), en Ciudad Universitaria, y *El teatro en México* de Diego Rivera, en el Teatro de los Insurgentes, son algunos de los muchos ejemplos de ello.

El debate sobre la integración de los murales a la obra arquitectónica fue de la mano con la selección de materiales adecuados

¹³ Véase “Creación del mural”, Biblioteca Central (UNAM), en DE: <<https://www.bibliotecacentral.unam.mx/index.php/nuestro-mural/creacion-del-mural>>. Consultada el 17-XI-2022.

por su forma y color para incluirse a los entornos en los que se ubicarían las obras. En 1948 Chávez Morado propuso al recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la creación del Taller de Integración Plástica (TIP) destinado a poner en práctica nuevas técnicas y materiales para la pintura mural que dieran certidumbre sobre su uso y permanencia en espacios exteriores. Otros objetivos del taller fueron: “rescatar el sentido de monumentalidad, expresividad y función pública de la producción plástica mexicana; superar la producción profesional de los alumnos de pintura y escultura de las escuelas de artes plásticas, y experimentar en forma teórico-práctica la integración de las artes figurativas en la arquitectura moderna”.¹⁴ El nombre del taller fue una clara alusión al movimiento que se estaba gestando para conformar un trabajo conjunto entre artistas plásticos y arquitectos. El grupo se formó con egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes. Inicialmente el taller desarrolló proyectos gestionados por sus integrantes, aunque éstos también fueron convocados para realizar obras en espacios públicos y privados. Los primeros trabajos consistieron en la decoración de interiores y de escuelas de la Secretaría de Educación Pública, en los que ensayaron con pintura a base de polímeros.¹⁵ Posteriormente utilizaron los mosaicos vidriados y las piedras de colores, materiales con los que Rivera y O’Gorman ya tenían mucha práctica. De esta manera, cuando se presentó la oportunidad de integrar los proyectos pictóricos en los diferentes edificios de Ciudad Universitaria, el mosaico mexicano y el mosaico vidriado desempeñaron una función destacada.

Chávez Morado, iniciador del Taller de Integración Plástica y uno de los artistas más experimentados en la utilización de ambas técnicas, realizó en los años cincuenta numerosos murales, entre los que destaca el de Ciudad Universitaria. Posteriormente a su participación en Ciudad Universitaria, junto con su equipo y otros artistas, entre ellos Juan O’Gorman y Francisco Zúñiga, fue

¹⁴ Guillermina Guadarrama Peña, “Taller de Integración Plástica: el devenir de una escuela”, *Página Nueva 1* (México, Cenidiap), núm. 2 (febrero de 2002), en DE:<<http://discursovisual.net/1aepoca/dvweb02/arti05.htm>>. Consultada el 2-xi-2022.

¹⁵ *Ibid.*

convocado a participar en la decoración del conjunto arquitectónico que sería sede de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (SCOP). Para entonces, la técnica de mosaicos (mexicano y vidriado) sobre superficies planas estaba totalmente dominada, no así la aplicación del mismo material sobre formas volumétricas, lo cual quedó expuesto en las escultopinturas que Siqueiros realizó, también en Ciudad Universitaria, y que son motivo de frecuentes intervenciones para reponer las teselas de mosaico vidriado que constantemente se desprenden.

En 1954, Rivera utilizó nuevamente las piedras de colores para desarrollar su mural en relieve en el Estadio Olímpico Universitario, inicialmente planteado para recubrir toda la superficie perimetral del recinto, pero realizado solamente en una sección del mismo (imágenes 6 y 7). El relieve, realizado con mosaico mexicano, sobresale setenta centímetros en la parte central, que es la más voluminosa, y se va desvaneciendo a los lados. A pesar de ser un relieve con un volumen considerable los desprendimientos han sido mínimos, la adherencia entre el mortero y las piedras de colores es suficiente para lograr la cohesión de los materiales; en contraste, la incompatibilidad de los mosaicos vidriados con los

Imágenes 6 y 7



Diego Rivera, relieve en el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria. Detalles en los que puede apreciarse la saliente del relieve y el desgaste de las piedras verdes, respectivamente. Reprografía tomada de Maricela González Cruz Manjarrez, “Una realidad plástica perenne y armónica: Diego Rivera en el Estadio Olímpico Universitario”, en Lourdes Cruz González Franco, coord., *El Estadio Olímpico Universitario: lecturas entrecruzadas*, México, UNAM, 2011, p. 166.

materiales de liga ha generado constantes desprendimientos de las teselas.¹⁶

El anclaje de los mosaicos vidriados sobre superficies curvas requería la exploración probando diferentes soluciones; en su momento fue una de las tareas del Taller de Integración Plástica, desafortunadamente la vida de este taller fue muy corta no obstante las aportaciones que hizo, tanto en el campo de la investigación de nuevos materiales como en el desarrollo de proyectos artísticos con beneficio social. Cuando se concluyeron los trabajos de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, el taller, que estaba instalado al lado de la obra, tuvo dificultades para mantenerse; fueron varias las instancias que intentaron conservar al equipo de experimentación como parte de su estructura, sin embargo, al integrarse a otras instituciones fueron modificándose sus objetivos iniciales hasta convertirse en un centro de formación de técnicos que, finalmente, dio lugar a la Escuela de Diseño y Artesanías —dependencia a cargo del Instituto Nacional de Bellas Artes— que se encuentra totalmente ajena a los objetivos que dieron origen al taller.

La relevancia que en su momento tuvo el proyecto de investigación para estudiantes de posgrado encabezado por Chávez Morado tuvo una repercusión directa sobre las obras realizadas con mosaico, y “aunque en el Taller de Integración Plástica no fue ‘inventado’ el mosaico ‘mexicano’, sí fue en él donde muchos artistas mexicanos y extranjeros aprendieron a trabajar el mosaico [...] como una aportación de México al muralismo”.¹⁷

Al hacer un balance de los cien años del muralismo, y de la trascendencia de esta expresión plástica, surgen las obras y los nombres de los artistas que las crearon. En el caso de los murales con mosaico, el nombre de Diego Rivera no puede ir solo, a su lado se encuentran los de figuras como Juan O’Gorman, José

¹⁶ Mijangos, “Reflexiones de un restaurador” [n. 8], p. 245. En 2009 Eliseo de Jesús Mijangos fue restaurador de pintura mural, retirado del Cencropam, colaborador del Seminario de Pintura Mural y de la revista *Crónicas* (IIE/UNAM), ambos proyectos de investigación coordinados por Leticia López Orozco. Mijangos presentó una propuesta de anclaje para resolver el problema del desprendimiento de las teselas de mosaico vidriado, procedimiento que evitaría el mantenimiento frecuente de los murales. Desafortunadamente, el proyecto no despertó el interés de las instancias correspondientes.

¹⁷ Guadarrama Peña, “Taller Integración Plástica” [n. 14], p. 7.

Chávez Morado, Francisco Eppens, Carlos Mérida (1891-1984), Rosendo Soto (1912-1994), Jorge Best (1924-2002), entre muchos otros artífices destacados de esta técnica mural que no ha dejado de rendir frutos.

RESUMEN

Revisión del empleo del mosaico mexicano en algunos de los proyectos murales más destacables y emblemáticos de la vasta obra de Diego Rivera (1886-1957). Juan O’Gorman (1905-1982) y José Chávez Morado (1909-2002) realizaron aportes para perfeccionar e implementar esta técnica en el exterior de las construcciones con un mínimo de mantenimiento. El trabajo colaborativo entre arquitectos y artistas plásticos dejó numerosas obras conservadas en excelentes condiciones hasta la actualidad.

Palabras clave: técnicas murales, integración plástica, muralismo mexicano, arte monumental.

ABSTRACT

Study on the usage of Mexican tiles in some of the most remarkable and emblematic murals of the extensive legacy left by Diego Rivera (1886-1957). Both Juan O’Gorman (1905-1982) and José Chávez Morado (1909-2002) implemented and further refined this technique so that it would require minimal maintenance on the external side of walls of different buildings. The collaboration of architects and plastic artists resulted in plenty of works being perfectly preserved up until today.

Key words: mural techniques, plastic integration, Mexican muralist movement, monumental art.

