Pomona mexicana

Escultura de Carlos Bracho



Universidad Autónoma
CHAPINGO

Luis Morett Alatorre

ISBN: 978-607-12-0685-5

Pomona mexicana
Escultura de Carlos Bracho

Pomona mexicana
Escultura de Carlos Bracho

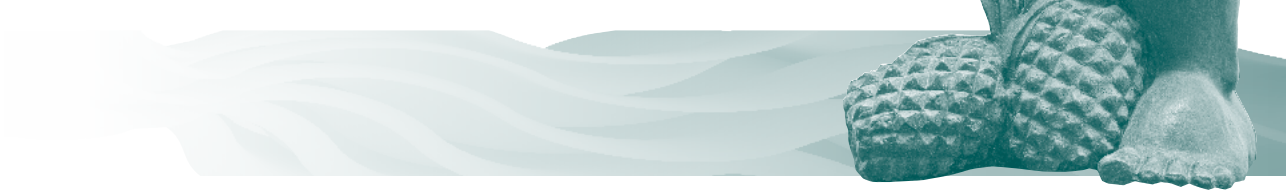
Luis Morett Alatorre

Universidad Autónoma
CHAPINGO
"Enseñar la explotación de la tierra, no la del hombre"

La presente publicación fue dictaminada por pares académicos especialistas en el tema, basada en la metodología del doble ciego.



Pomona mexicana / Escultura de Carlos Bracho
D. R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO
Carretera México-Texcoco, km 38.5
Texcoco, Estado de México, C.P. 56230
Teléfono: 595 95 215 00 ext. 5142
publicaciones@chapingo.mx
Primera edición, abril de 2025
ISBN: 978-607-12-0685-5



Universidad Autonoma Chapingo

Dr. Angel Garduño García
Rector

M.C. Noé López Martínez
Director General Académico

Ing. Jorge Torres Bribiesca
Director General de Adminitración

Dr. Samuel Pérez Nieto
Director General de Patrimonio y Finanzas

Dra. Consuelo Silvia Olivia Lobato Calleros
Directora General de Investigación, Posgrado y Servicio

Mtra. Tania Jessica Pérez Buendía
Directora General de Difusión Cultural

M.C. Daniel Rodríguez Martínez
Subdirector de Comunicación Universitaria

Dr. Mario Salvador González Rodríguez
Jefe del Departamento de Publicaciones



Índice

Introducción 10

Contexto y circunstancia 12

Pomona y el proyecto de las cuatro diosas para Chapingo 15

Pomona, la diosa de Chapingo 18

La formación del artista 23

Bracho retorna a México 28

Carlos Bracho y su obra personal 30

Reubicación y paseos de *Pomona* 36

La trascendencia de la obra de Carlos Bracho 43

Créditos 47

Bibliografía 49



Pomona mexicana

Escultura de Carlos Bracho

Luis Morett Alatorre



Introducción

La *Pomona*, como la comunidad universitaria se refiere a una de las esculturas más importantes del patrimonio histórico y artístico de la Universidad Autónoma Chapingo, perdió mucho de su vigor como prominente icono institucional cuando en 1998 fue relegada a un jardín lateral del edificio principal del casco de la exhacienda de Chapingo, sede de la Rectoría universitaria.

Ese desplazamiento ocurrió al llegar la última réplica de los leones que metafóricamente custodiaban el palacete porfiriano, iniciativa con la que algunos miembros de la comunidad promovían recuperar el aspecto original de la fachada de la antigua mansión, cuando esta fue residencia del General Manuel González, expresidente de la República (1880-1884), entonces remodelada y decorada por el arquitecto Antonio Rivas Mercado.

Al margen de sus excepcionales méritos artísticos, la escultura *Pomona*, Diosa de los frutos del maestro Carlos Bracho (1899-1966), a la que dedicamos este ensayo, es una pieza que como símbolo de los dones de la madre tierra empata con el sentido más profundo de la Escuela Nacional de Agricultura, hoy Universidad Autónoma Chapingo, y que formaba parte de un proyecto escultórico más amplio, al que nos hemos de referir.

La relevancia de esta obra de arte escultórico va mucho más allá de lo enunciado, pues también expresa el momento histórico por el que atravesaba el país, su sociedad e instituciones. Uno de los ámbitos que mejor expresa esa dinámica de cambio fue el de la producción cultural y artística, pues muchos de los nuevos promotores de esta habían compartido la misma plataforma histórica durante la primera mitad del siglo pasado, incluso habiendo algunos de ellos participado de manera directa en el





movimiento revolucionario, donde nutrieron nacionalismo y ética de compromiso social, cuya impronta quedó tanto en su obra personal, como en la de encargo.

De ese contexto y vorágine es que procede el escultor Carlos Bracho. Por ello y por la calidad plástica de su obra es por lo que estamos obligados a revalorar la presencia de su escultura en el *campus* universitario; ineludible también por el significado intrínseco de la misma, congruente con el espíritu de la institución.

En ese marco, es que el ensayo que se ofrece, busca acercarse a algunas interrogantes relativas al valor estético de esta escultura de singular nombre latino y dar respuesta al cómo, cuándo, porqué y con qué propósito fue producida para la Escuela Nacional de Agricultura. Quién la trajo, quién la produjo y cuáles han sido los avatares de la escultura en sus periplos para ser exhibida en las dos únicas exposiciones individuales que de manera póstuma le han sido brindadas al artista.

En ambas exposiciones, una en la Ciudad de México y otra en Xalapa, Veracruz, la Universidad Autónoma Chapingo, a través del Museo Nacional de Agricultura colaboraron con el préstamo de *Pomona*, divulgando así parte del patrimonio artístico universitario, cumpliendo un compromiso académico fundamental, relacionado con la extensión y la difusión de la cultura.

Finalmente y de manera colateral, invitamos a tener en cuenta el apotegma básico de la semántica social que indica que somos nosotros los que damos sentido y significado a lo que nos rodea. Asimismo, que la reflexión histórica es la que provee de sentido profundo a todo, además de ruta esencial para vincular el pasado con el presente. Dicho de otra manera, nuestra *Pomona* tiene historia y significado.



Contexto y circunstancia

En junio de 1944 las fuerzas aliadas consiguieron realizar un desembarco masivo en la costa normanda de Francia, momento a partir del cual fue posible imaginar que el ejército alemán podría ser derrotado y contenida la criminal barbarie nazi, cuya capitulación y rendición incondicional habría de ocurrir en mayo del siguiente año. Ese desembarco y el avance de los aliados fueron como un halo de luz que dejaba ver que la paz no estaba tan lejana y esa esperanza poco a poco inundó la atmósfera, como lo hace el aroma a tierra mojada, después de las primeras lluvias del verano.

Aunque los frentes de batalla estaban al otro lado de ambos océanos, la conflagración mundial había tocado de diversas maneras la vida en nuestro país, con efectos como un mayor estrechamiento de la relación política con Estados Unidos, acompañado de un poderoso impulso a la producción de materias primas y manufacturas requeridas por las fuerzas aliadas. Fueron años en los que el crecimiento de la economía nacional potenció la expansión de las clases medias urbanas, respirándose un aire de incipiente y falsa modernidad.

No obstante, durante el primer lustro de los cuarentas prevaleció un soterrado y mesurado estado de alerta que tocó de muy distintas maneras a la sociedad nacional. En ese marco es que los jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de Agricultura (ENA) debieron recibir instrucción militar y portar uniformes, como lo habían hecho generaciones anteriores durante los primeros años del estallido de la Revolución, cuando la militarizada escuela estaba sentada en los llanos de San Jacinto, Distrito Federal y muchos de sus alumnos repudiando al usurpador Huerta, optaron por integrarse a las fuerzas revolucionarias de Emiliano Zapata, Francisco Villa o de Álvaro Obregón.

Varios lustros después de reubicada la Escuela Nacional de Agricultura en los terrenos de la ex hacienda de Chapingo, justo en ese aciago lapso de la guerra mundial, el Ing. Marte R. Gómez fungía como Secretario de Agricultura (Fig. 1). Marte como hasta la fecha se alude a él cariñosamente, había sido egresado y ex-director de la ENA, además de espíritu tutelar de la misma, hasta 1973 año en que falleció.

Su paso por la Secretaría y su determinación para apoyar el desarrollo de la ENA significaron una vigorosa renovación de instalaciones y programas académicos (Fig. 2). Entre 1941 y 1946 fueron construidos diversos laboratorios, nuevo internado con servicios de hospedaje y alimentación para los alumnos, además de oficinas administrativas, cubículos para académicos y aulas para diversos departamentos de enseñanza e investigación, entre otras edificaciones.



Fig. 1. Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Agricultura y el Ing. Héctor Lazos, director de la Escuela Nacional de Agricultura el 22 de febrero de 1944, saliendo del Edificio Principal de Chapingo. FMRG.

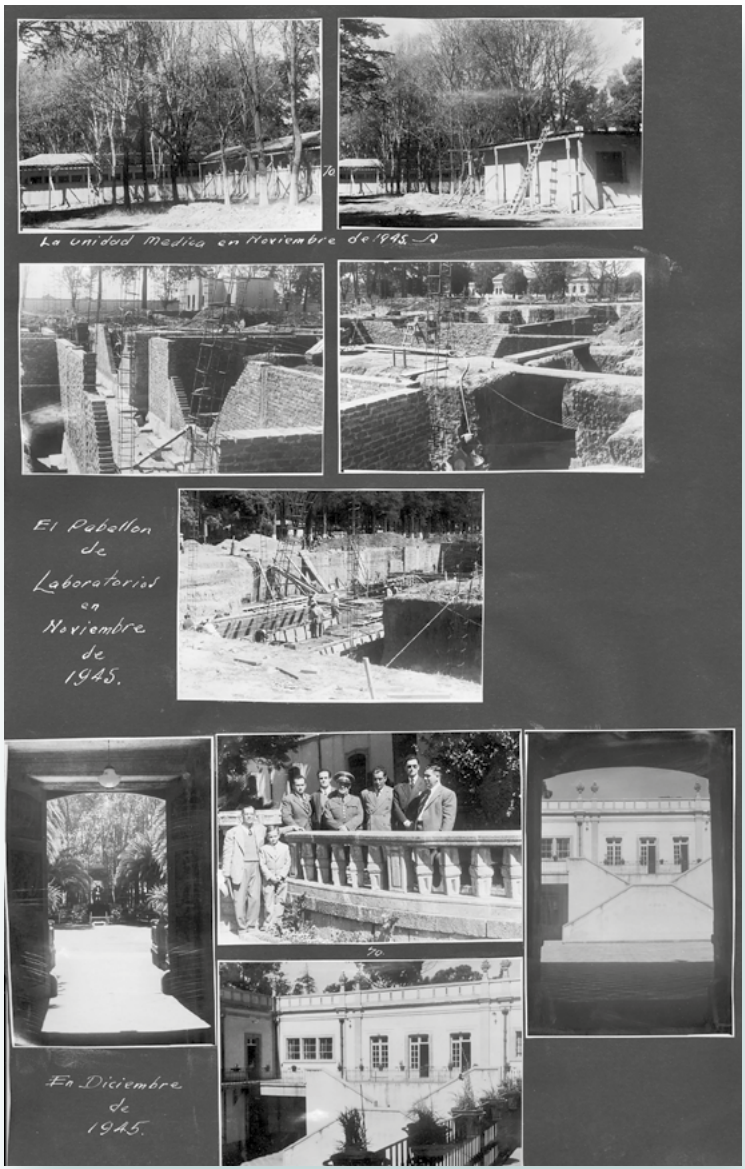


Fig. 2. Lámina del álbum personal del Ing. Marte R. Gómez, relativa a las obras que en 1945 se realizaban en Chapingo para la Escuela Nacional de Agricultura. FMRG.

Paralelamente a lo enunciado en el ámbito del patrimonio artístico y cultural el Ing. Gómez promovió con un selecto grupo de pintores la elaboración de retratos de los exdirectores de la ENA, asunto al que el mismo Marte se refirió en una misiva dirigida a Orozco en junio de 1946. En ese impulso de promoción cultural y enriquecimiento del patrimonio artístico, convocó también al destacado escultor Carlos Bracho para que elaborase una propuesta escultórica compuesta por cuatro piezas, todas ellas alegoría a deidades agrícolas, cuyo sentido y significado fuese compatible con la misión de la institución[1]. Ánimo creativo y esperanzador que emergió con mayor vigor en la medida que la guerra concluía con la derrota del fascismo.

Pomona y el proyecto de las cuatro diosas para Chapingo

En la publicación *Carlos Bracho. Del Corazón a la Piedra* (2008), editada con motivo de la exposición individual que se le dedicó al artista en el Museo Estudio Diego Rivera, se documentó que en 1944 fue elaborada una maqueta de la escultura *Pomona* (Fig. 3), de tan solo 21.5x16x16 cm, de



Fig. 3. *Pomona* (Ca.1944), fundición póstuma de la maqueta para la escultura del mismo nombre (21.5x16x16 cm). Colección Eduardo Bracho Solther. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

[1] Esta información en todo inédita, fue generada en una comunicación personal con el Dr. Eduardo Bracho Solther, quien amablemente concedió abismarse en sus recuerdos familiares y rescatar algunos comentarios que el maestro Carlos Bracho, su padre, hizo en varias ocasiones respecto de la *Pomona*.



Fig. 4. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945), escultura en bronce de Carlos Bracho (180x87x97 cm), ubicada en el pedestal suroriente de la balaustrada frontal del casco de la exhacienda de Chapingo de 1946 a 1998. ALM.

la que se hizo una fundición en bronce de manera póstuma y que esta pertenece a la Colección de Eduardo Bracho Solther, hijo del autor. Asimismo, dicha publicación consigna que la escultura en bronce de la *Pomona* fundida en 1945 y cuyas dimensiones son 160x87x97 cm. Se produjo a partir de un encargo que hiciera el Ing. Marte R. Gómez con el propósito de que fuese destinada al campus de la Escuela Nacional de Agricultura en Chapingo (Fig. 4).

Teniendo en cuenta la estructura discursiva de la obra mural de Rivera en lo que alguna vez fue la capilla religiosa de la hacienda, conocida ahora como Capilla Riveriana, llamaba mucho la atención la aparente orfandad de *Pomona*, expuesta en uno de los cuatro pedestales vacíos que estaban frente al Edificio Principal de la ex hacienda de Chapingo, justo a la entrada de la Capilla Riveriana.

Por muchos años la escultura estuvo sola frente a la Capilla Riveriana, y sus dimensiones



contrastaban notablemente con el entorno arquitectónico, en razón de lo cual podía suponerse que su ubicación en ese lugar hubiese sido provisoria, pues resultaba de alguna manera una presencia ajena, incluso intrusiva; a menos que hubiera sido concebida como parte de un proyecto en el que se trataría de encadenar el discurso mural de la Capilla y sus portones tallados, con la escultura de la diosa en su exterior, tutelando ese espacio.

La reflexión anterior planteaba una disyuntiva inquietante en cualquier sentido y se transformó en una interrogante sobre cuál habría sido el motor que dio impulso a la producción de *Pomona*. Dicho de otra manera, había que establecer si la maqueta de 1944 tuvo su origen en el desarrollo de un proyecto por encargo y cuyo destino sería el campus de la ENA, o bien, haya surgido el encargo del Ing. Marte R. Gómez[2], una vez que el autor hubo concebido el proyecto escultórico y elaborado la maqueta de *Pomona.*

Tuvimos la oportunidad de trasmitir nuestra inquietud, tanto a Marte Gómez Leal, como a Eduardo Bracho Solther. El testimonio de este último permite ubicar a *Pomona* en su contexto original, pues esta no fue concebida como una pieza única, sino como una de cuatro esculturas alusivas a deidades agrícolas, mismas que ocuparían los pedestales que la incursión zapatista de 1916 dejó vacíos al retirar de ahí la tétrada de leones que custodiaban la fachada del palacete.

De acuerdo con el testimonio de Eduardo Bracho, la maqueta de *Pomona* se elaboró como punto de partida del proyecto que habría acordado Marte R. Gómez con el escultor Carlos Bracho. Lamentablemente, el proyecto original quedó trunco cuando en

[2] Marte Gómez Leal, hijo del Ing. Marte R. Gómez, en comunicación personal comentó que entre 1930 y 1931 durante la estancia de ambos personajes en París. Ambos establecieron una relación amistosa que se prolongó por muchos años. Asimismo recuerda que tallas en madera de pequeño y mediano formato de Bracho adornaban los libreros de la biblioteca del Ing. Marte R. Gómez.





1945 se dio cambio de director de la ENA y al año siguiente el Ing. Marte R. Gómez concluyó con sus funciones como Secretario de Agricultura.

La llegada e instalación de *Pomona* en Chapingo se conjetura haya ocurrido en 1946, poco antes de que Marte entregase la Secretaría y concluyera el sexenio del general Manuel Ávila Camacho. No hemos localizado documento o recuperado testimonio que indique cómo ocurrió ello y si hubo o no evento formal. Es posible, incluso, que dada la dinámica política del último año de ese sexenio, tal evento se haya dado inmerso dentro de la entrega de un conjunto de mejoras y nuevas instalaciones, realizadas también durante ese lapso.

Pomona, la diosa de Chapingo

Ajena a su origen romano[3], la *Pomona* de Chapingo es una diosa mexicana que bien podría tener otro nombre, de hecho su fenotipo está muy lejos del modelo grecolatino y corresponde al de una hermosa indígena de ojos almendrados, como lo son los de las mujeres de la huasteca; recogida su cabellera por una impecable trenza a manera de tlacoyal (Fig. 5). Robusta y saludable, exhibe gruesos muslos y pantorrillas, senos y brazos firmes (Fig. 6). El derecho extendido hacia abajo, sosteniendo con la mano un racimo de frutos mientras que el brazo izquierdo está recogido sobre el pecho con una pera en la mano (Fig. 7). El extremo proximal de un enorme y pródigo cornucopio que

[3] De la mitología romana, *Pomona* era la diosa de la fruta, vinculada con la floración de los árboles, la abundancia y la vida. Deidad olvidada por siglos, renació en el arte neoclásico. Existen diversas versiones como la producida por la fundidora francesa *Valdosné* y otras de marcas estadounidenses (Fig. 10). La artista Camille Claudell a finales del siglo XIX presentó su propia versión del mito de esa diosa (Fig. 11).



parte de la espalda (Fig. 8), discurre por debajo del brazo derecho para ensancharse paulatinamente, cruzando entre las piernas para descender y descansar en el suelo; emergen de su interior los dones que entrega la diosa y que yacen a sus pies (Fig. 9). La disposición de esta alegoría, semeja un parto que es al mismo tiempo una metáfora a la prodigiosa fertilidad de la madre tierra.

De las diversas representaciones de frutos que ofrece la diosa, sólo son identificables dos especies (Fig. 12 y 13), en tanto que la



Fig. 5. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Detalle de la escultura. ALM.

Fig. 6. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Vista lateral izquierda de la escultura. JDCO.





Fig. 8. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Vista lateral derecha de la escultura. JDCO.

Fig. 8. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Vista posterior de la escultura. JDCO.





Fig. 9. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Vista frontal de la escultura. ALM.



Fig. 10. *Pomona* en Manhattan, New York. Escultura del último tercio del siglo XIX. Imagen tomada de stizo.fandom.com



Fig. 11. *Vertumme et Pomone de Camille Claudel* (1888), escultura en mármol. Imagen tomada de https://www.musee-rodin.fr



Fig. 12. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Detalle de la parte inferior de la vista frontal. JDCO.



Fig. 13. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Detalle de los frutos que salen del cuerno de la abundancia, vista lateral derecha de la escultura. JDCO.

mayoría son alusiones genéricas que hacen evidente el propósito de subrayar el sentido simbólico de los obsequios del poder de la deidad. En ese orden, la escultura de Bracho es una alegoría a los regalos de la madre tierra, a su prodigiosa fertilidad contenida en esa geografía de robustas y suaves formas femeninas.



Asimismo es posible reflexionar sobre el estilo escultórico del artista no ajeno a la de las grandes cabezas olmecas que a partir de 1938 fueron descubiertas para la arqueología, pero conocidas y familiares de antes para los veracruzanos, de la misma manera que de vez en vez emergían de entre la tierra cultivada otras excepcionales figuras femeninas en cerámica, tanto huastecas como totonacas. Carlos Bracho escultor, autor de *Pomona*, aspiró esa atmósfera y se dejó permear por lo que de suyo era propio, de ahí su vínculo con su origen y con la estética prehispánica veracruzana.

La formación del artista

Carlos Bracho era veracruzano de familia acomodada, nacido en Cosautlán el penúltimo mes del último año del siglo XIX, cuya educación primaria la recibió en un Liceo liberal y laico ubicado en Teziutlán, Puebla, donde conoció a los hermanos Ávila Camacho y a Lombardo Toledano, entre otros vecinos coetáneos de la región. A los 15 años se trasladó a Xalapa para estudiar Preparatoria y la vorágine lo llevó a ingresar a las fuerzas armadas revolucionarias bajo el mando del general Heriberto Jara, donde alcanzó el grado de Teniente Coronel de Caballería. A los 18 años fue herido en una batalla, que le provocó la pérdida de un pulmón y después la de una pierna. Recomendado por Jara, viajó a la Ciudad de México para ingresar en 1918 a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), antes Antigua Academia de San Carlos, donde compartió experiencias con David Alfaro Siqueiros, que igual que Bracho había tenido actividad militar en las huestes revolucionarias.

La politizada conciencia de los alumnos era incompatible con las viejas metodologías tradicionales de enseñanza, a las que el mismo Bracho llegó a señalar como anacrónicos métodos contra



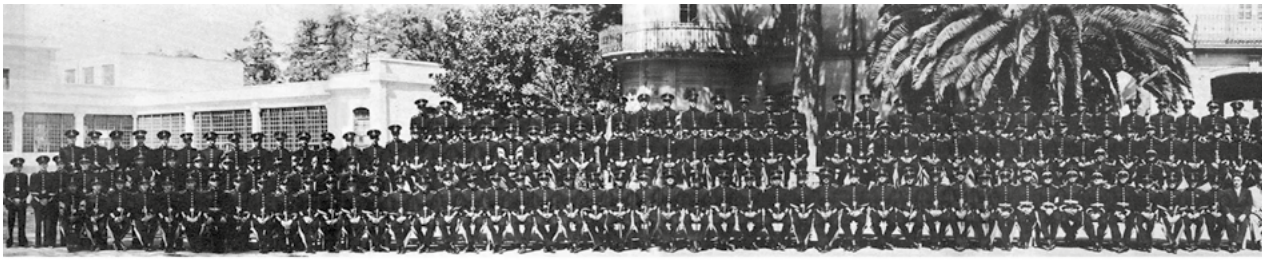


Fig. 14. Fotografía generacional tomada el 22 de febrero de 1946. ALM.

los que debieron luchar para introducir los talleres con modelos vivos y mayor libertad creativa. Una experiencia análoga venía discurriendo de manera paralela con la formación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en el Distrito Federal cuyo origen databa de 1913, como efecto de una huelga estudiantil.

Antes de viajar en 1923 pensionado por el gobierno veracruzano para perfeccionar sus estudios en París, Bracho estaba ya imbuido de los vientos de cambio que trajo el triunfo del movimiento revolucionario, dando paso a una nueva noción de compromiso con la dinámica social que comenzaba a permear la estética y los contenidos del quehacer artístico; de hecho Diego Rivera tenía ya avances de su primera obra mural *La Creación*, en la Ciudad de México.

Dichos aires tocarían también el quehacer escultórico de Bracho, cuya residencia en París se prolongó hasta 1931. En esa larga estancia en la atmósfera de Montmartre, espacio multicultural donde bullía el espíritu de ruptura de la posguerra, muy pronto maduraron las ideas larvarias con que había viajado. Bracho fue descrito por el Abate de Mendoza como un joven que trabajaba sin descanso todo el día, golpeando la piedra en jornadas sin fin (...) *saltando sobre su pierna impedida como un gorrión*

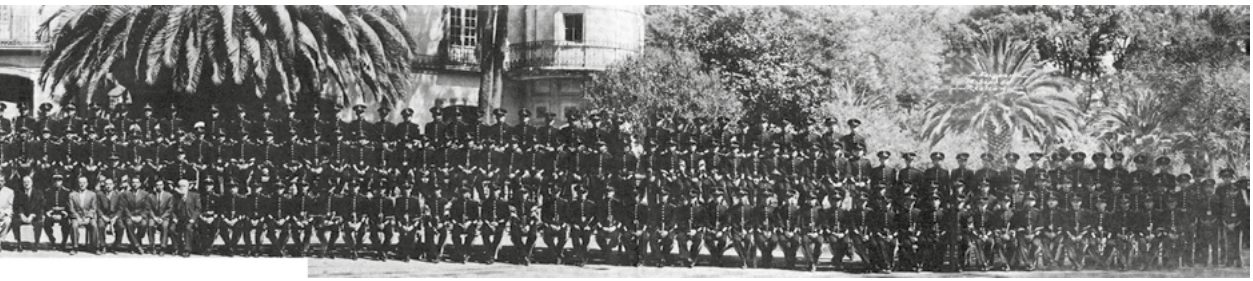




Fig. 15. El abrazo (1924), escultura en granito de Carlos Bracho (67x65x55 cm). Colección Facultad de Arquitectura-UNAM. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.



Fig. 16. Cabeza de mujer Ventura (La Raza I), París,1930. Talla en madera de Carlos Bracho. Colección Eduardo Bracho Solther. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

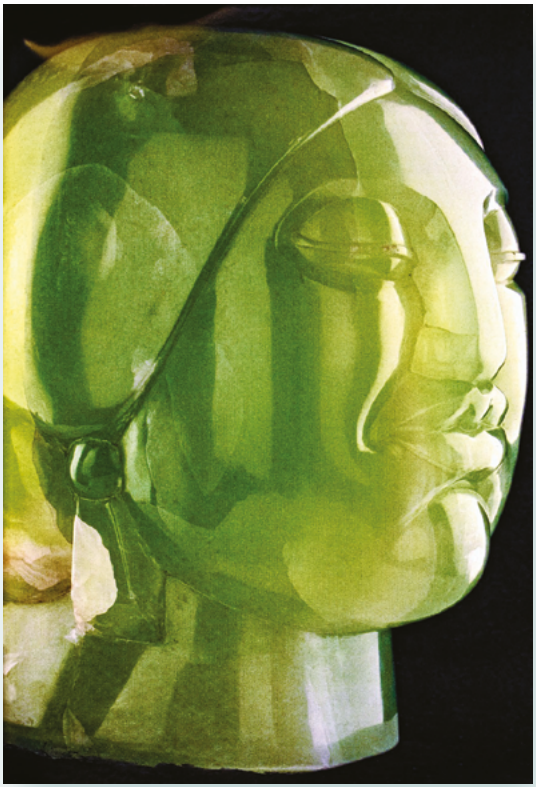


Fig. 17. La Raza. Ca.1936. Ónix verde. 42x24x32 cm. Colección Eduardo Bracho Solther. Imagen tomada de Un siglo de arte mexicano 1900-2000. Conaculta-INBA. Landucci Editores. 1999. México



sobre sus dos patitas. Compensando así desventajas físicas con un ejemplar empecinamiento y fortaleza propias de la raza de cobre, lo que le había valido ser admitido en el Salón de Otoño de 1925, cuya obra intitulada *El abrazo* tuvo un excepcional éxito y amplio reconocimiento (Fig. 15).

Todavía en París, en 1926 Carlos Bracho declaró a una revista española que su propósito como escultor era recuperar el secreto de la simplicidad del arte prehispánico para explorar los caminos que ese pudo tener de no haber sido truncado y culturalmente extirpado por la conquista. Su aprecio por el arte antiguo mesoamericano giraba alrededor de su vigor constructivo, su capacidad de síntesis y un conocimiento elemental de la naturaleza, cualidades que decía Bracho deberían ser adoptadas como punto de partida, evitando en todo momento incurrir en las falsificaciones arqueológicas, los indianismos, americanismos o primitivismos, que juzgaba no eran sino estilizaciones de vida efímera.

Carlos Bracho asumió desde entonces un inocultable vínculo formal con algunas expresiones de la escultura y la cerámica antropomórfica prehispánica y un personal estilo figurativo de cuño moderno (Fig. 16 y 17), coetáneo a algunas expresiones del naciente muralismo mexicano, abrevando de distinta manera en la historia recién vivida y en la realidad social del país, construyendo una nueva iconografía y desde su trinchera tratando de articular mensajes claros y directos. Este concepto general de su propio arte le valió ser catalogado indistintamente como escultor nacionalista, mexicanista y aztequista, como alguna vez él mismo se autodenominó (Fig. 18).

Durante nueve años que Bracho vivió en Francia, produjo y dejó allá no menos de trescientas esculturas de pequeño formato, pero lo más importante es que definió las bases del nuevo concepto





Fig. 18. Firma esgrafiada de Carlos Bracho, ubicada en el margen izquierdo de la base de la escultura *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). JDCO.

de la escultura moderna mexicana, de acuerdo al momento histórico que vivía el país, enterrando el afrancesamiento y el academicismo decimonónico. Diego Rivera alguna vez señaló que Bracho había sido el primer escultor mexicano de su época que había entendido que el clásico nacional se encontraba oculto en el arte prehispánico, no en el grecolatino; y que paradójicamente ese descubrimiento lo había hecho viviendo en París.

Bracho retorna a México

Carlos Bracho regresó a México en 1931 y al año siguiente fue nombrado director de la Escuela de Escultura y Talla Directa. Ahí y en cualquier espacio que fue requerido, sin estridencia y absoluta humildad se mantuvo férreamente comprometido con la implementación de la educación artística a la que dedicó más de tres décadas de su vida. De su voluntad y tesón inquebrantables, algunos de sus colegas le veían como un estoico soldado del arte.

En 1936 participó en una exposición colectiva organizada por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y desde un año antes mantenía su propio taller en la calle de Justo Sierra, del centro histórico de la Ciudad de México, lugar de innumerables reuniones y tertulias en las que se discutía el compromiso del arte en la construcción de una nueva identidad y la puesta en relieve de nuevos valores morales y paradigmas sociales. Esa dinámica, más tarde habría de conducir a partir de 1942, al establecimiento del Seminario de Cultura Mexicana, creado por la Secretaría de

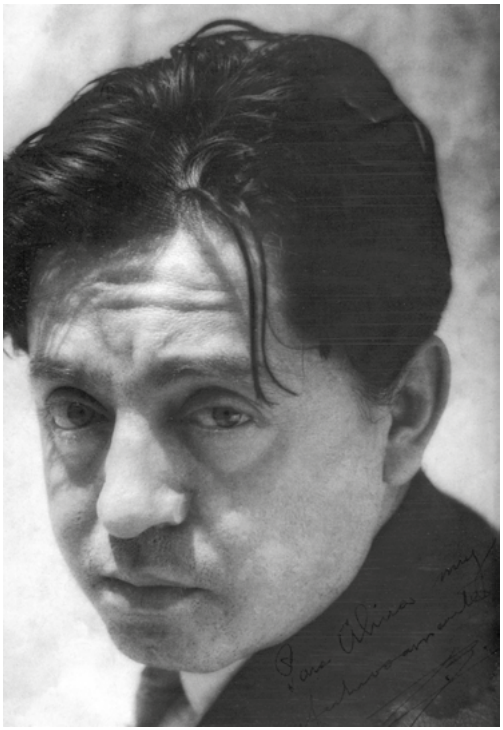


Fig. 19. Carlos Bracho alrededor de 1935-1940. Colección Eduardo Bracho Solther. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Educación Pública, cuyo objetivo era difundir el trabajo de los artistas y la problemática cultural del país.

El discurso oficial de los gobiernos de la posrevolución empujó a construir un nuevo paisaje urbano, que consignase los emblemas del nacionalismo recién acuñado, abriendo paso al diseño y construcción de estatuaria, tanto de bustos como monumental, que operase como una suerte de metáfora que a través de los rostros y personajes pusiera en relieve los paradigmas de la nueva identidad.

En ese contexto es que Carlos Bracho se sustrajo progresivamente de su producción personal, sin renunciar completamente a ella y se ocupó de atender trabajos escultóricos por encargo, apegándose a la exaltación cívica de los programas gubernamentales de corte nacionalista, noción que empataba con lo que desde 1921 había permeado en la percepción social

de muchos artistas plásticos que de alguna manera habían sido tocados por el *Manifiesto* que había dado paso a la fugaz aparición del Sindicato de Pintores y Escultores, entre cuyos postulados estaba el compromiso de socializar el arte y exaltar los nuevos valores patrios a través de la producción de obras monumentales para el dominio público.

En los siguientes años y hasta hoy, hemos visto como los monumentos escultóricos de esa época terminaron por convertirse en marcadores urbanos, diluida cuando no olvidada su carga simbólica y espíritu didáctico.

Carlos Bracho y su obra personal

Al observar algunas de las obras en bronce y piedra de Bracho, conjeturamos que el artista transitó al menos por tres temáticas generales, cada una de ellas vinculadas de manera directa a la experiencia personal de vida, buscando un estado de congruencia entre el vivir y el sentir personal.

La primera corresponde a la etapa parisina en la que fundó su propio concepto y estilo escultórico, lo que es manifiesto en obras como *El abrazo*, 1924 (Fig. 15), *Cabeza india*, 1925 (Fig. 16) ambas en granito; y *El nahual,* 1931 (Fig. 20) en bronce. El motivo de estas tres parece estar permeado por la mítica de un universo conocido, pero lejano. Hay también en estas obras un ánimo introspectivo y ensimismado, comprensible en un creador que está lejos de casa y volcado sobre sí mismo.

Percibimos que en un segundo momento y ya de regreso en México, sólido en su propio concepto y estilo, asume compromisos ideológicos en un contexto cultural que demanda construir una nueva versión de la historia patria, de ahí la



Fig. 20. El Nahual, París, 1931. Escultura en bronce de 28x14.5x14 cm. Colección Gerardo Contreras. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

hermosa escultura en granito de 1936 intitulada *El campesino se apodera de la tierra* (Fig. 21). Prácticamente al mismo tiempo y en piedra chiluca produce el *Monumento a los Héroes de Sotavento*. En ese mismo ánimo es que termina en 1938 en ónix verde una de sus obras más famosas, *La Raza o Cabeza verde* (Fig. 22).



Fig. 21. El campesino se apodera de la tierra (Ca.1936). Escultura de Carlos Bracho en granito, de 122x44x26 cm. Impresión digital de José Ma. Bracho Soto. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.



Fig. 22. Vista lateral derecha de La Raza (Cabeza verde). Ca.1936-1938. Ónix verde. 42x24x32 cm. Colección Eduardo Bracho Solther. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Los años previos a 1945, Carlos Bracho vivió absorto en sus proyectos escultóricos, atendiendo encargos para el paisaje urbano y para nutrir la egoteca de los funcionarios de la posrevolución. Son años en que Bracho atiende al mismo tiempo su actividad como formador de nuevos artistas y semi enclaustrado produce en su taller. En ese contexto y a los 46 años de edad decide asumir nuevos compromisos personales y se casa con Emma Solther.

Al decir de algunos de sus amigos, a partir de ese momento Bracho entró en una fase creativa de nueva dimensión, la que puede ser claramente documentada en su sentido y contenido a través de los títulos y obras personales que produjo a partir de ese momento (Fig. 23).

Entre 1944 y 1945 concibe y produce en bronce la *Pomona* o Diosa de los frutos; también en bronce y con una recurrencia formal que obliga a verlas como variantes

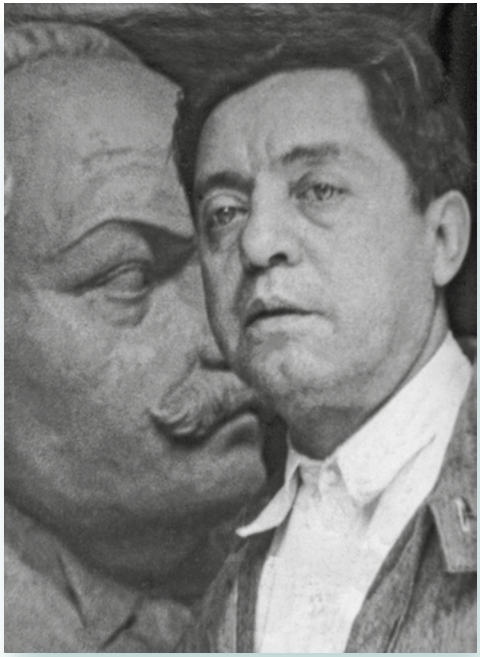


Fig. 23. Carlos Bracho alrededor de 1944. Colección Eduardo Bracho Solther. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

en desarrollo de la misma temática en torno a la fertilidad, la maternidad y el amor, obras que parecen glosas una de la otra, específicamente nos referimos a *Seno inútil o Miseria pródiga*[4] 1948 (Fig. 24); *Éxodo (Maternidad)* 1951 (Fig. 25) y *Maternidad* 1960 (Fig. 26).

Es evidente que la experiencia familiar inundó su ánimo, de manera que el artista paulatinamente trasladó su actividad social



Fig. 24. Seno inútil o Miseria pródiga (Ca.1948). Escultura en bronce de 58x43x39 cm. Colección Museo Nacional de Arte. MUNAL-INBA. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

[4] El título de estas tres obras fue tomado del catálogo publicado por el MCEDR, sin embargo Eduardo Bracho en comunicación personal nos ha señalado que el título correcto de esta obra era simplemente *Seno inerte. En el mismo tenor señala que en el caso de Éxodo, se debe prescindir del subtítulo de Maternidad.*



Fig. 25. Éxodo (Maternidad), escultura en bronce de 83x25x30 cm (Ca.1951). Colección Eduardo Bracho Solther. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.



Fig. 26. Maternidad, bronce de 61x32x32 cm (Ca.1960). Colección Alfredo López Mateos y Juliana Marín. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

del taller del centro histórico, a su domicilio familiar en Coyoacán, donde disfrutó de la experiencia de la paternidad.

El estudio de Bracho en la calle de Justo Sierra, donde concibió y produjo muchas de sus obras, a partir de 1950 dejó de ser el vigoroso imán que le había caracterizado. Es posible suponer que Bracho al adoptar nuevas responsabilidades familiares, privilegió estas por encima de la bohemia, de la misma manera que asumió

mayores compromisos de orden profesional, lo que de ninguna manera obstruyó su quehacer creativo como escultor. Atendió lo que diferentes instancias de gobierno le requerían de escultura monumental, al mismo tiempo que descubrió para sí una nueva veta de significados que su vida familiar le mostraba y que expresó a través de su apología a los dones de la vida y la maternidad.

Reubicación y paseos de *Pomona*



Fig. 27. Casco de la Hacienda de Chapingo (Ca.1890), propiedad del General Manuel González, expresidente de la República. ALM.

Durante la rectoría del Dr. Víctor Manuel Mendoza Castillo, (1994-1998) un grupo de funcionarios de su administración promovieron y financiaron el replicado de las cuatro esculturas decimonónicas de leones que entre 1884 y 1916 habían lucido sobre los grandes pedestales de la balaustrada de la fachada principal del casco de la Hacienda de Chapingo.

La coordinación de esa tarea estuvo bajo la responsabilidad del entonces director de Difusión Cultural, el Maestro Artemio Cruz León, sin otro propósito que restituir a la fachada parte de su presuntuoso y señorial esplendor porfiriano (Fig. 27), acción que colateralmente implicó que la escultura de *Pomona*, icono emblemático por su significado para la institución, fuese reubicada en el jardín oriente contiguo al mismo casco.

Semanas antes de que concluyera 1998 y advertidos de que estaba por llegar la cuarta réplica, desde la Coordinación del Museo Nacional de Agricultura tomamos las medidas para que



se construyese un pedestal (Fig. 28), cuyo diseño arquitectónico fuese compatible con el estilo mexicanista de la escultura de Carlos Bracho (1899-1966), con sus cuatro costados mostrando sobrios tableros revestidos de tezontle rojo, de forma que su rígida geometría contrastase y pusiera en relieve la delicada redondez de la escultura.

El traslado y reubicación de *Pomona* en su nuevo pedestal se hizo el día 31 de diciembre de 1998, horas antes de que llegase la cuarta y última réplica de los leones, la que de inmediato

Fig. 28. Pedestal con tableros para recibir la *Pomona*. Recubrimiento de laminado de tezontle rojo, dimensiones de 160x100x100 cm. ALM.







Fig. 29, 30 y 31. Retiro de la escultura de *Pomona* del pedestal ubicado frente al acceso a la Capilla Riveriana, espacio que ocupó a lo largo de poco más de medio siglo. Diciembre, 1998. ALM.





Fig. 32, 33 y 34. Instalación de la cuarta y última réplica de los leones de la ex hacienda de Chapingo. Esta pieza fue colocada en el pedestal que ocupó la pieza original hasta 1916, cuando las tropas zapatistas los tomaron y abandonaron en Amecameca. ALM.

fue colocada en el que desocupó la imagen de la diosa, justo frente al acceso a la Capilla Riveriana.

Alrededor de ocho años después de haber sido reubicada *Pomona* en su nuevo pedestal, las autoridades del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, con el respaldo del Instituto



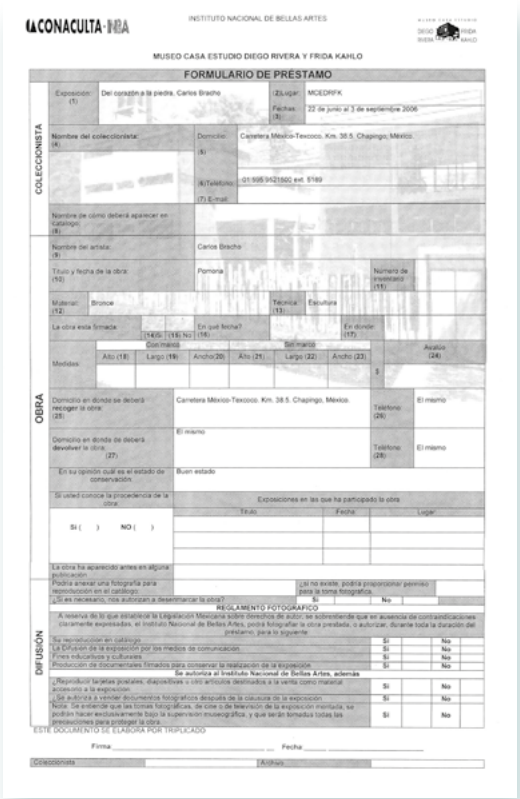


Fig. 35, 36 y 37. Instalación de *Pomona*, Diosa de los frutos, 1945, de Carlos Bracho, en su nuevo pedestal de la Universidad Autónoma Chapingo. ALM.

Nacional de Bellas Artes (INBA) iniciaron gestiones que nos tocó atender como responsable del Museo Nacional de Agricultura (ENA), relativas al préstamo temporal de la escultura de Pomona para que formase parte del acervo plástico que habría de ser integrado para la exposición intitulada *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra*.

Hicimos el cabildeo necesario en la Rectoría universitaria, entonces a cargo del Dr. José Reyes Sánchez, argumentando en favor del préstamo, advertidos de que la exposición proyectada sería la primera individual dedicada a tan notable artista y que sería inexcusable que *Pomona* no estuviese presente. El rector consintió en el préstamo temporal y entonces procedimos a efecto de formalizar tiempos, seguros y condiciones de traslado de la escultura para su ida y vuelta (Fig. 38).

Se fijaron los términos del préstamo, y el 26 de junio de 2006 se acordó como fecha para el traslado de la obra, de manera que organizamos una cuadrilla de trabajadores para embalar y bajar la escultura de su



CONACULTA · INBA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

MUSEO CASA ESTUDIO DIEGO RIVERA Y FRIDA KAHLO

FORMULARIO DE PRESTAMO

COLECCIONISTA

OBRA

DIFUSIÓN

Exposición: (1) Del corazón a la piedra, Carlos Bracho

(2)Lugar: MCEDRFK

Fechas: (3) 22 de junio al 3 de septiembre 2006

Nombre del coleccionista: (4)

Domicilio: (5) Carretera México-Texcoco. Km. 38.5. Chapingo, México.

(6)Teléfono: 01 595 9521500 ext. 5189

(7) E-mail:

Nombre de cómo deberá aparecer en catálogo: (8)

Nombre del artista: (9) Carlos Bracho

Título y fecha de la obra: (10) Pomona

Número de inventario: (11)

Material: (12) Bronce

Técnica: (13) Escultura

La obra está firmada: (14)Si (15) No

En qué fecha? (16)

En donde: (17)

Con marco / Sin marco

Medidas: Alto (18) Largo (19) Ancho(20) Alto (21) Largo (22) Ancho (23)

Avalúo (24) $

Domicilio en donde se deberá recoger la obra: (25) Carretera México-Texcoco. Km. 38.5. Chapingo, México.

Teléfono (26) El mismo

Domicilio en donde se deberá devolver la obra: (27) El mismo

Teléfono (28) El mismo

En su opinión cual es el estado de conservación: Buen estado

Si usted conoce la procedencia de la obra:

Exposiciones en las que ha participado la obra

Título / Fecha / Lugar

Si ( ) NO ( )

La obra ha aparecido antes en alguna publicación:

Podría anexar una fotografía para reproducción en el catálogo:

¿Si no existe, podría proporcionar permiso para la toma fotográfica:

¿Si es necesario, nos autorizan a desenmarcar la obra? Si No

REGLAMENTO FOTOGRAFICO

A reserva de lo que establece la Legislación Mexicana sobre derechos de autor, se sobrentiende que en ausencia de contraindicaciones claramente expresadas, el Instituto Nacional de Bellas Artes, podrá fotografiar la obra prestada, o autorizar, durante toda la duración del préstamo, para lo siguiente:

Su reproducción en catálogo: Si No

La difusión de la exposición por los medios de comunicacion: Si No

Fines educativos y culturales: Si No

Producción de documentales filmados para conservar la realización de la exposición: Si No

Se autoriza al Instituto Nacional de Bellas Artes, además

¿Reproducir tarjetas postales, diapositivas u otro artículos destinados a la venta como material accesorio a la exposición: Si No

¿Se autoriza a vender documentos fotográficos después de la clausura de la exposición: Si No

Nota: Se entiende que las tomas fotográficas, de cine o de televisión de la exposición mencionada, se podrán hacer exclusivamente bajo la supervisión museográfica, y que serán tomadas todas las precauciones para proteger la obra. Si No

ESTE DOCUMENTO SE ELABORA POR TRIPLICADO

Firma: Fecha:

Coleccionista Artifex

Fig. 38. Copia del formulario de préstamo del INBA-Museo Estudio Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, en el que se refieren las fechas del mismo y el destino de la escultura para la exposición en 2006 intitulada *Carlos Bracho. Del Corazón a la Piedra*. ALM.

pedestal y asegurarnos que fuera subida al transporte que el INBA envió, especializado en el traslado de obras de arte (Fig. 39 y 40).

La obra estuvo expuesta en la Ciudad de México, en el Museo Estudio Casa Diego Rivera y Frida Kahlo a partir del 30 de junio y hasta finales de septiembre de ese mismo año (Fig. 41).





Fig.39 y 40. Reporte fotográfico del embarque para préstamo temporal de la escultura *Pomona*, Diosa de los frutos (1945), con destino y de acuerdo a los términos acordados con el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA. ALM.

Esa muestra fue la primera exposición dedicada de manera individual al artista, lamentablemente de forma póstuma. Quizá semejante omisión pudiera ser explicada, que no justificada, por la extrema humildad del artista, su poca disposición a envanecerse, publicitar y nutrir su propio ego, habiendo restringido su actividad a algunas exposiciones colectivas. En cualquier caso, no deja de sorprender que haya sido hasta el año 2006, casi cuarenta años después de su fallecimiento en 1966, que finalmente se haya rendido homenaje a un artista del valor de Carlos Bracho.



Fig. 41. Imagen de Pomona expuesta en el Museo Estudio Casa Diego Rivera y Frida Kahlo en junio de 2006. Imagen tomada de *Carlos Bracho. Del corazón a la piedra* (2008), publicación del Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Esta misma exposición fue trasladada en 2008 a la Pinacoteca Diego Rivera del Instituto Veracruzano de la Cultura, en Xalapa (Fig. 42) y con ella también viajó *Pomona*, habiendo estado abierta al público a partir del 13 de marzo y hasta el 11 de mayo. Una vez concluido ese periplo, *Pomona* dejó de pasear y regresó a su casa para ser reintegrada en su pedestal del *campus* de Chapingo, donde hasta la fecha permanece (Fig. 43).



Fig. 42. Pedestal de *Pomona* vacío mientras era expuesta en Xalapa en la Pinacoteca Diego Rivera. Esta segunda exposición en la que participó la escultura fue también en colaboración con el INBA y el Museo Estudio Casa Diego Rivera y Frida Kahlo. ALM.



Fig. 43. La escultura de *Pomona* en su pedestal, donde permanece desde 2008. ALM.



La trascendencia de la obra de Carlos Bracho

Como hemos señalado, las primeras décadas inmediatas al triunfo del movimiento armado se caracterizaron porque los ideales revolucionarios marcaron la dinámica cultural y la producción artística del sector más activo de los creadores e intelectuales del país, entre los que además de Carlos Bracho estaban Guillermo Ruiz, Luis Ortiz Monasterio, Francisco Arturo Marín, Oliverio Martínez y Mardonio Magaña, entre otros. Todos estos autores de una manera u otra fueron reconocidos como parte de la Escuela Mexicana de Escultura, cimentada esta en la inspiración y el aprecio por la estética prehispánica, cuyas bases había contribuido a sentar el trabajo de Bracho desde 1925, dejando clara muestra de la trascendencia de sus aportes y asegurando para él sin proponérselo, un destacado sitio en la plástica nacional del siglo XX.

Colegas suyos reconocían en Bracho un magistral dominio técnico, al margen de su ejemplar humildad. Tal destreza se expresó a través del empleo de los más diversos materiales y de su capacidad para realizar obras de cualquier formato, desde pequeñas tallas en madera, modelados en arcilla y talla directa en diversos tipos de piedra, hasta monumentales conjuntos escultóricos en piedra y bronce. Cualidades que contribuyeron a cimentar el camino de la escultura mexicana contemporánea (Fig. 44).

Sin duda uno de los grandes aportes de Bracho fue romper desde temprano con los moldes academicistas y el afrancesamiento heredado del porfiriato. Como hijo de la lucha



armada durante la gesta revolucionaria[5], al margen de los daños físicos que ella le dejó, tuvo la inteligencia y la sensibilidad para trascender su circunstancia y regalar a la nación su arte.

Luis Ortiz Monasterio expresó que parte del mérito artístico de Carlos Bracho fue su fidelidad a sí mismo, negándose a ser un simulador o un falsificador de los viejos o los nuevos postulados del arte, habiendo sido un artista siempre inmune al elogio, la censura o el silencio.

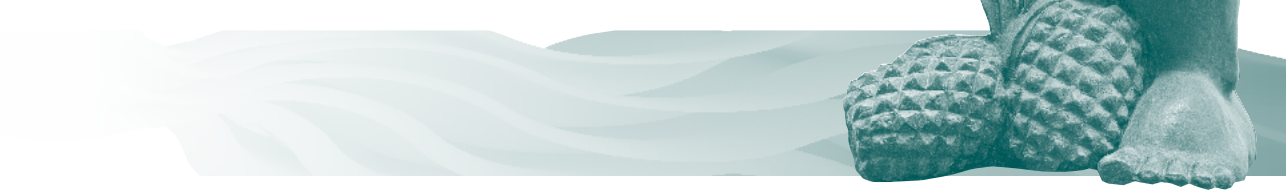
Al margen de las estridencias de la fama, Bracho fue un creador de su tiempo y de su momento, comprometido íntegramente con su producción procurando que su obra fuese mucho más que una representación, pues buscaba a través de ella propiciar una relación dialógica con el espectador a quien proponía una experiencia expresiva a través de texturas, volúmenes y formas que eran al mismo tiempo acompasado, ritmo, armonía en movimiento, emoción y sentimiento.

[5] En 1959 Carlos Bracho recibió un diploma y una condecoración por los servicios prestados a la Revolución durante 1913 y 1914.



Fig. 44. *Pomona*, Diosa de los frutos (1945), escultor Carlos Bracho. ALM.





Créditos

Edición
Luis Morett Alatorre

Diseño y Formación
Lillián Ramírez

Viñeta animada
Lillián Ramírez y Luis Morett A.

Viñeta Pomona
Jesús García

Restauración y curaduría digital
José Domingo Cornejo Onofre

Agradecimiento especial a
Eduardo Bracho Solther
Marte Gómez Leal

Fondos de imagen
Fondo Marte R. Gómez (FMRG)
Carlos Bracho. Del corazón a la Piedra (CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA)
Archivo Luis Morett (ALM)
José Domingo Cornejo Onofre (JDCO)

Relación de apoyos gráficos
Fig. 1. Ing. Marte R. Gómez, Secretario de Agricultura y el Ing. Héctor Lazos, director de la Escuela Nacional de Agricultura el 22 de febrero de 1944, saliendo del Edificio Principal de Chapingo. FMRG.

Fig. 2. Lámina del álbum personal del Ing. Marte R. Gómez, relativa a las obras que en 1945 se realizaban en Chapingo para la Escuela Nacional de Agricultura. FMRG.

Fig. 3. *Pomona* (Ca.1944), fundición póstuma de la maqueta para la escultura del mismo nombre (21.5x16x16 cm). Colección Eduardo Bracho Solther. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 4. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945), escultura en bronce de Carlos Bracho, 180x87x97 cm, ubicada en el pedestal suroriente de la balaustrada frontal del casco de la exhacienda de Chapingo de 1946 a 1998. ALM.

Fig. 5. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Detalle de la escultura. ALM.

Fig. 6. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Vista lateral izquierda de la escultura. JDCO.

Fig. 7. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Vista lateral derecha de la escultura. JDCO.

Fig. 8. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Vista posterior de la escultura. JDCO.

Fig. 9. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Vista frontal de la escultura. ALM.

Fig. 10. *Pomona* en Manhattan, New York. Escultura del último tercio del siglo XIX. Imagen tomada de stizo.fandom.com

Fig. 11. *Vertumme et Pomone de Camille Claudel* (1888), escultura en mármol. Imagen tomada de https://www.musee-rodin.fr

Fig. 12. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Detalle de la parte inferior de la vista frontal. JDCO.

Fig. 13. *Pomona* o Diosa de los frutos (1945). Detalle de los frutos que salen del cuerno de la abundancia, vista lateral derecha de la escultura. JDCO.

Fig. 14. Fotografía generacional tomada el 22 de febrero de 1946. ALM.

Fig. 15. El abrazo (1924), escultura en granito de Carlos Bracho (67x65x55 cm). Colección Facultad de Arquitectura-UNAM. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA

Fig. 16. Cabeza de mujer Ventura (La Raza I), París, 1930. Talla en madera de Carlos Bracho. Colección Eduardo Bracho Solther. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 17. La Raza. Ca.1936. Ónix verde. 42x24x32 cm. Colección Eduardo Bracho Solther. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.



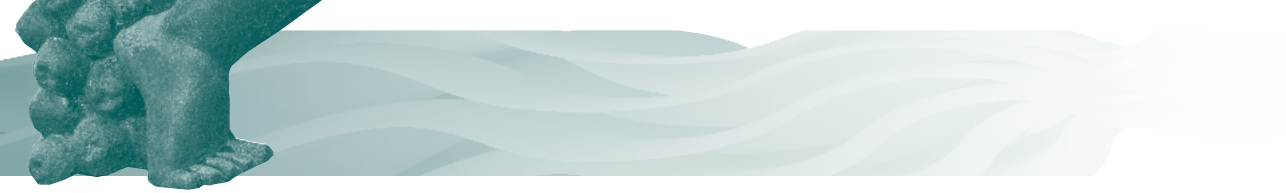


Fig. 18. Firma esgrafiada de Carlos Bracho, ubicada en el margen izquierdo de la base de la escultura Pomona o Diosa de los frutos, 1945. JDCO.

Fig. 19. Carlos Bracho alrededor de 1935-1940. Colección Eduardo Bracho Solther. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 20. El Nahual, París, 1931. Escultura en bronce de 28x14.5x14 cm. Colección Gerardo Contreras. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 21. El campesino se apodera de la tierra (Ca.1936). Escultura de Carlos Bracho en granito, de 122x44x26 cm. Impresión digital de José Ma. Bracho Soto. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 22. Vista lateral derecha de La Raza (Cabeza verde). Ca.1936-1938. Ónix verde. 42x24x32 cm. Colección Eduardo Bracho Solther. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 23. Carlos Bracho alrededor de 1944. Colección Eduardo Bracho Solther. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 24. Seno inútil o Miseria pródiga (Ca.1948). Escultura en bronce de 58x43x39 cm. Colección Museo Nacional de Arte, MUNAL/INBA. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 25. Éxodo (Maternidad), escultura en bronce de 83x25x30 cm, Ca.1951. Colección Eduardo Bracho Solther. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 26. Maternidad, bronce de 61x32x32 cm (Ca.1960). Colección Alfredo López Mateos y Juliana Marín. CB-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA.

Fig. 27. Casco de la Hacienda de Chapingo (Ca.1890), propiedad del General Manuel González, expresidente de la República. ALM.

Fig. 28. Pedestal con tableros para recibir a *Pomona*. Recubrimiento de laminado de tezontle rojo, dimensiones de 160x100x100 cm. ALM.

Fig. 29, 30 y 31. Retiro de la escultura de *Pomona* del pedestal ubicado frente al acceso a la Capilla Riveriana, espacio que ocupó a lo largo de poco más de medio siglo. Diciembre, 1998. ALM.

Fig. 32, 33 y 34. Instalación de la cuarta y última réplica de los leones de la ex hacienda de Chapingo. Esta pieza fue colocada en el pedestal que ocupó la pieza original hasta 1916, cuando las tropas zapatistas los tomaron y abandonaron en Amecameca. ALM.

Fig. 35, 36 y 37. Instalación de *Pomona,* Diosa de los frutos (1945), de Carlos Bracho, en su nuevo pedestal de la Universidad Autónoma Chapingo. ALM.

Fig. 38. Copia del formulario de préstamo del INBA-Museo Estudio Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, en el que se refieren las fechas del mismo y el destino de la escultura para la exposición en 2006 intitulada *Carlos Bracho*. *Del Corazón a la Piedra*. ALM.

Fig. 39 y 40. Reporte fotográfico del embarque para préstamo temporal de la escultura *Pomona*, Diosa de los frutos (1945), con destino y de acuerdo a los términos acordados con el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo-INBA. ALM.

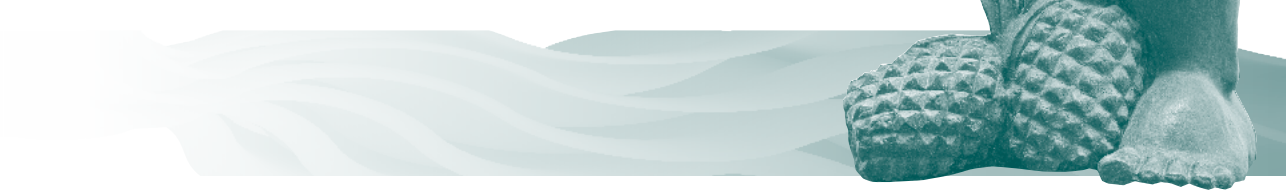
Fig. 41. Imagen de *Pomona* expuesta en el Museo Estudio Casa Diego Rivera y Frida Kahlo en junio de 2006. CB-Museo Estudio Casa Diego Rivera y Frifa Kahlo-INBA.

Fig. 42. Pedestal de *Pomona* vacío mientras era expuesta en Xalapa en la Pinacoteca Diego Rivera. Esta segunda exposición en la que participó la escultura fue también en colaboración con el INBA y el Museo Estudio Casa Diego Rivera y Frida Kahlo. ALM.

Fig. 43. La escultura de *Pomona* en su pedestal, donde permanece desde 2008. ALM.

Fig. 44. *Pomona*, Diosa de los frutos (1945), escultor Carlos Bracho. ALM.





Bibliografía

Bracho, Carlos, 2008, *La Escultura moderna en México*, en Carlos Bracho. Del corazón a la piedra. CNCA-INBA-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 58-75 pp.

Bracho Solther, Eduardo, 2008, *Carlos Bracho, un hombre feliz*, en Carlos Bracho. Del corazón a la piedra. CNCA-INBA-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 14-17 pp.

Castellanos Basich, Antonio, 2008, *Carlos Bracho, soldado del arte*, en Carlos Bracho. Del corazón a la piedra. CNCA-INBA-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 40-43 pp.

Coronel Rivera, Juan Rafael, 2008, *Carlos Bracho: El organismo del arte*, en Carlos Bracho. Del corazón a la piedra. CNCA-INBA-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 28-37 pp.

Duarte, María Estela, 2008, *Carlos Bracho. El prodigio de la Cabeza verde*, en Carlos Bracho. Del corazón a la piedra, CNCA-INBA-Museo Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 18-27 pp.

Franco, Enrique y Arteaga, Agustín, 2001, *Lo nacional como vanguardia: escultura, identidad e historia*, en Escultura Mexicana, De la Academia a la instalación, Conaculta-INBA, México, 114-205 pp.

Gómez, Marte R., 1978, *Vida política contemporánea. Cartas de Marte R. Gómez,* Vol. I. Fondo de Cultura Económica, México.

Lozano, Luis-Martín, 1999, *El proceso del arte moderno en México: reflexiones en torno a una revisión finisecular*, en Un siglo de arte mexicano. 1900-2000, Conaculta-INBA, Landucci Editores, 79-115 pp.

Luquín, José Antonio, 2008, *Carlos Bracho: El cincel perdido*, en Carlos Bracho. Del corazón a la piedra. CNCA-INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México, 84-87 pp.

Manrique, Jorge Alberto, 2001, *Tres décadas en la escultura. 1920-1950*, en Escultura Mexicana, De la Academia a la instalación, Conaculta-INBA, México, 110-113 pp.

Morett Alatorre, Luis y Salomón, Saúl, 1999, *La metáfora de los rostros. Galería de Directores*, en La Metáfora de los Rostros, Museo Nacional de Agricultura, Universidad Autónoma Chapingo, 15-22 pp.

Ortiz Monasterio, Luis, 2008, *El escultor Carlos Bracho*, en Carlos Bracho. Del corazón a la piedra, CNCA-INBA-Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, México 82-83 pp.

Orozco, José Clemente, 1970. Autobiografía. Biblioteca Era. Serie Crónicas. Ediciones Era. México.

Sánchez de la Barquera, Elvia, 2008, Los espacios de Puebla y *las ausencias de Carlos Bracho*, en Carlos Bracho. Del corazón a la piedra, CNCA-INBA-Museo Estudio Diego Rivera, México, 44-49 pp.

Tibol, Raquel, 1981, *Las Escuelas al Aire Libre en el Desarrollo Cultural de México*, en Homenaje al Movimiento de Escuelas de Pintura al Aire Libre, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 16-43 pp.



Pomona mexicana.Escultura de Carlos Bracho
estuvo a cargo del Departamento de Publicaciones de la
Dirección General de Difusión Cultural de la
Universidad Autónoma Chapingo,
carretera México-Texcoco, km 38.5, Texcoco, Edo.de México. C.P.56230
La edición digital inició su difusión en agosto de 2025.

La *Pomona*, es el nombre con el que la comunidad universitaria se refiere a una de las esculturas más importantes del patrimonio histórico y artístico de la Universidad Autónoma Chapingo. Esta desde 1946 custodió el acceso a la Capilla Riveriana, hasta que a finales de 1998 fue reubicada en el jardín contiguo al casco de la ex hacienda.

Carlos Bracho autor de la escultura, de la misma manera que los jóvenes alumnos de la Escuela Nacional de Agricultura (ENA) que se integraron a las fuerzas de la Revolución, vivió el momento histórico y se permeó de los valores del nacionalismo y de la ética de compromiso social que refundaron a la nación. En ese contexto a diferencia del conjunto escultórico decimonónico que adornaba el palacete porfiriano, la *Pomona* fue creada explícitamente para erigirse en símbolo de los dones de la madre tierra e icono emblemático esencial de la ENA, hoy Universidad Autónoma Chapingo.

Este ensayo busca acercarse a interrogantes relativas a los grandes méritos del artista, al valor estético de su obra, asimismo trata de dar respuesta al cómo, cuándo, porqué y con qué propósito fue producida para la entonces Escuela Nacional de Agricultura. El escrito es una invitación a redescubrir el sentido y significado de lo que nos rodea en el campus, pues la *Pomona* es una rica en historia y significado, además de enriquecedora ruta para vincular el pasado con el presente.

