



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL ÁRBOL DE LA VIDA ROBERTO MONTENEGRO.  
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO EN VÍAS DE UNA  
INTERPRETACIÓN HERMÉTICA.**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN HISTORIA**

**P R E S E N T A :  
OMAR ALFONSO FLORES TAVERA**

**TUTOR:  
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO**



**Ciudad Universitaria, Cd. Mx.**

**2017.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## *Agradecimientos*

*“Acción, supera al destino ¡Vence!”* Las siguientes páginas contienen la historia de un mural que apela a la capacidad de acción con la que todo aquel que lo contempla puede hacer frente a la vida. En mi caso, el motor que da fuerza a mis capacidades recae en gran medida sobre las personas que forman parte importante de mi historia personal y que de un modo u otro han influido en el ser que hoy soy y en el que quiero llegar a ser, por eso mi más sincero agradecimiento y admiración a todos ellos.

En primer lugar quiero agradecer a mi familia, ese núcleo en tres partes sin cuyo apoyo incondicional mi vida carecería de triunfos. A mi mamá, Adriana Tavera, madre insuperable de quien siempre he admirado la fuerza con la que ha hecho frente a las complicaciones del camino; a mi tía Coco, mi protectora en más de un sentido y la más temprana inculcadora de mi vocación histórica; y a mi hermano Diego, la amorosa compañía que todos los días me inspira a ser mejor.

Gracias a los maestros que me formaron durante los años de estudio en la Facultad de Filosofía y Letras. A mi director Renato González cuyo amparo y guía han sido determinantes en mi carrera. A Alejandra González Leyva, que cada semestre alimentó mi pasión por la historia del arte. A Claudia Canales que me introdujo en la “talacha del historiador” y me encaminó en el trabajo que aquí culmina. A Daniel Vargas, que me enseñó a pensar en medio de la camaradería. Y a Itzel Rodríguez, que desde el principio nutrió este ensayo con sus valiosos consejos y comentarios.

A todas las personas e instituciones que hicieron posible esta investigación. Especialmente a Esperanza Balderas † del CENIDIAP, que me recibió varias ocasiones para charlar sobre Roberto Montenegro y su mural; a Paulina Millán que me dio la primera noticia de este fascinante objeto de estudio; al Laboratorio de Conservación del Patrimonio Natural y Cultural de la Unidad de Posgrado de esta universidad, a cargo de la doctora Rocío

López de Juambelz, que me proporcionó material de los trabajos realizados en la iglesia de San Pedro y San Pablo; y al seminario de tesis del Instituto de Investigaciones Estéticas, cuya lectura, recomendaciones y comentarios han sido determinantes en este texto.

A mi familia grande, los Flores y los Tavera, especialmente a mis tíos Luz María, Gabriel, Claudia, Luis Rivera, Jessica Pérez y Fernando Cabeza; y a mis primos Denisse, David, Pablo, Eduardo, Gael y Andreita, y especialmente a Axel y Diana, que representan el legado más importante de ese lado de la familia. Aprovecho y extendiendo mi gratitud hasta el cielo para mis abuelos Luisa, Gabriel, Teresa y Alfonso; mi tía Norma y por supuesto a mi padre, Alfonso Flores, que sé que guían mis pasos por la vida.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer a mis amigos, las personas que me han acompañado a lo largo de este proceso y de los cuales la mayoría han escuchado esta historia en más de una ocasión. A Cristina Sánchez por tantos años de complicidad. A mis amigos-colegas, Jaquelin Vidal, Sergio Caffarel, Patricia Anaíd, Fany Muciño, Karen Mijangos, Gris Pelayo, Gustavo Helguera, Karla Alvarado, Cristine Galindo, Andrea García, Mariana Bolaños y Marco Polo Juárez. Y a Joel Guerrero, gran amigo y fotógrafo de este proyecto.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1.EL RESCATE DE SAN PEDRO Y SAN PABLO.....	18
1.1 Jorge Enciso, el Inspector de Monumentos Artísticos.....	20
1.2 Las obras de adaptación.....	22
1.3 Las dos inauguraciones.....	30
2.JOSÉ VASCONCELOS Y EL CONTENIDO.....	35
2.1 El <i>Arte creador</i> como camino de redención.....	36
2.2 La herencia de la raza hispanoamericana.....	41
2.3 “¡Acción * Supera al destino * Vence!” .....	46
3. ROBERTO MONTENEGRO, <i>EL ÁRBOL DE LA VIDA</i> .....	56
3.1 El viaje a Europa.....	57
3.2 <i>Lignum vitae</i> .....	60
3.3 San Sebastián, hermetismo sexual.....	65
EPÍLOGO.....	72
CONCLUSIÓN.....	75
FUENTES.....	77

*Para mi núcleo:  
Adriana, Diego y Coco*

# El Árbol de la Vida de Roberto Montenegro: Análisis iconográfico en vías de una interpretación hermética.

Omar Alfonso Flores Tavera

## INTRODUCCIÓN

Entre las calles del Carmen, San Ildefonso y República de Venezuela en el corazón de la Ciudad de México, se encuentran los restos de lo que en otros tiempos fuera el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo; el más importante centro intelectual de la Compañía de Jesús en el territorio de la Nueva España. Originalmente era un complejo conformado por un claustro con dos patios internos y un templo para el culto religioso. Actualmente, el conjunto arquitectónico se encuentra fragmentado en tres espacios distintos con usos independientes entre sí. A principios de la década de los treinta, la parte norte del claustro fue separada del resto con la apertura de la calle República de Venezuela. En las partes del edificio que quedaron en pie se instaló el Mercado del Carmen, hoy conocido como Mercado Abelardo L. Rodríguez. Los fragmentos del claustro oriental pertenecen al Instituto Nacional de Bellas Artes, en donde se ha instalado el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM), mientras que el templo forma parte del patrimonio artístico de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución que desde el 2010 lo mantiene funcionando como Museo de las Constituciones.

El público que visitaba este museo<sup>1</sup> era recibido por un imponente mural que destacaba al fondo de las exhibiciones en el sitio donde originalmente se alzaba el retablo principal de la iglesia. Se trata de *El árbol*

---

<sup>1</sup> Debido a las remodelaciones del museo por los festejos del centenario de la Constitución de 1917, el tiro visual fue obstruido con las nuevas estructuras museográficas.

*de la vida* [Foto 1], ejecutado por Roberto Montenegro como decoración de la Sala de Discusiones Libres del proyecto cultural vasconcelista a principios del siglo pasado. En opinión de Jorge Prior, se trata de un “mural perdido”<sup>2</sup> del artista jalisciense, el cual, debido al cambiante destino del templo, resulta ser una obra muy poco conocida frente a otras manifestaciones del llamado Movimiento Muralista Mexicano. No obstante, la historiografía le ha otorgado cierta consideración debido a que se trata de la obra iniciadora de esta importante vanguardia plástica.

En su estado actual, *El árbol de la vida* –también conocido como *El árbol de ciencia* o *La danza de las Horas*– muestra una composición dominada por un árbol simétrico de exuberante follaje que abarca las dos terceras partes superiores de un arco de medio punto en relación vertical. Entre las ramas se acomodan distintas especies de flora y fauna que a su vez aportan al sistema pareado y equilibrado de la pieza. En distintos niveles se aprecian representaciones simétricas de jaguares, ardillas, salamandras, monos, gallos y búhos, además de varias aves de plumaje azul que se distribuyen por toda la copa. La vegetación está conformada por hojas, vainas, flores y algunos racimos de uvas dispersos. Al centro destaca una leyenda que dice: ACCIÓN \* SUPERA AL DESTINO \* ¡VENCE!

En el tercio inferior se presenta una procesión de personajes, doce mujeres y un hombre. La figura masculina está alineada con el eje vertical del centro formado por el tronco del árbol, porta una armadura negra y el rostro mira hacia el frente en actitud desafiante. A izquierda y derecha están distribuidos los doce personajes femeninos: seis y seis de cada lado, que a su vez se subdividen en cuatro grupos de tres. Las mujeres parecen representaciones de alegorías clásicas y visten túnicas y mantos, excepto la décimo primera, que presenta rasgos indígenas y porta un vestuario autóctono. Cinco de ellas llevan consigo un objeto: la primera sostiene un globo celeste, la tercera tensa un arco en dirección al centro, la quinta carga

---

<sup>2</sup>J. Prior, *Los Murales Perdidos de Roberto Montenegro* (video documental), México, TEVEUNAM, 2007.

un racimo de uvas, la sexta un cofre y la mujer indígena tiene una flor, la cual sostiene con ambas manos a la altura de la garganta.

Todos los elementos destacan sobre un fondo dorado y en la composición predominan distintos tonos de verde, azul, rojo y amarillo. El mural está acompañado por elementos fitomorfos pintados, tanto en el extradós como en el intradós de los arcos fajones de las cinco bóvedas de pañuelo que forman la nave del templo [Foto 2].

No obstante, a pesar de lo que puede verse hoy día en el ábside de San Pedro y San Pablo, el mural en su estado actual es el resultado de varias intervenciones, algunas hechas por el artista y otras por manos ajenas que por alguna razón decidieron modificarlo hasta llegar a alterar el programa iconográfico original. Hasta el momento no se ha hecho un recuento cronológico adecuado de los cambios; esta sería una de las razones por las cuales las interpretaciones que algunos autores han realizado sobre la obra, han llegado a especular tomando en cuenta elementos que no pertenecen al contexto ni a la mano que la produjo.

Desde los primeros trabajos relacionados con el mural se advierten cambios muy precisos que hacen suponer que el programa iconográfico fue ensayado durante más de una década. El más antiguo es un grabado realizado en 1908, mientras el artista se encontraba recorriendo Italia. El trabajo se titula *Vulnerant omnes, ultima neeat*<sup>3</sup> [Foto 3] y fue publicado en la carpeta *Vingt Dessins de R. Montenegro* de 1910 en la ciudad de París y con un prólogo del poeta Henri de Régnier.<sup>4</sup> En la imagen, un hombre identificado como san Sebastián se encuentra atado de manos al fuste de una columna mientras seis damas ataviadas con pomposos vestidos lo asedian. La escena está enmarcada por tres arcos de medio punto que reposan sobre pilastras decoradas con jarrones y elementos fitomorfos. Un letrero cuelga de la esquina superior derecha en el que se precisan lugar,

---

<sup>3</sup>Se traduce del latín como “Todas hieren, la última mata”.

<sup>4</sup>R. Montenegro, *Planos en el tiempo: Memorias de Roberto Montenegro*, México, CONACULTA/Artes de México, 2001, p. 75.

año y firma: FIRENZE / MCMVIII / MONTENEGRO. Según el maestro Fausto Ramírez, este grabado fue donado por el artista junto con otro titulado *Fons Vitae*<sup>5</sup> –publicado también en la carpeta parisina– a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1911.<sup>6</sup>

Entre 1910 y 1911 Montenegro estuvo en México con motivo de los festejos del Centenario de la Independencia, después se fue nuevamente a Europa y regresó al país hasta 1919. Siendo aún rector de la Universidad Nacional, José Vasconcelos empezó a reclutar artistas reconocidos para emprender su proyecto cultural, y en mayo de 1921 contrató a Roberto para que pintara en el muro principal de San Pedro y San Pablo.<sup>7</sup> En este mismo año está datado el primer boceto, en el que se incluye el elemento que le daría título [Foto 4].

Se trata de un gouache sobre papel –actualmente en manos de la familia Montenegro– que muestra la misma distribución espacial que hoy día puede verse en el mural, es decir, se aprecia el árbol con una frondosa copa que ocupa dos terceras partes de un arco de medio punto, sin embargo, los elementos no están definidos y apenas alcanzan a distinguirse un par de jaguares; aun así, ya se advierte el equilibrio simétrico del conjunto. En la parte inferior toman su lugar los trece personajes: el hombre al centro y los cuatro tríos de mujeres a los lados. Todas las figuras se advierten desnudas, únicamente cubiertas de manera parcial por un cendal que los une a todos. La variante más interesante de esta versión es la frase que se lee en el letrero central de la copa: LVGAR DEL COMBATE DONDE LOS HOMBRES SE HACEN ILUSTRES, HOMERO.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup>Se traduce de latín como “Fuente de la vida” y es un motivo iconográfico del arte cristiano de vertiente mística. Similares a este, también son recurrentes el “Lagar místico” y, por supuesto, el “Árbol de la vida”.

<sup>6</sup>F. Ramírez, *Una ventana al arte mexicano*, MUNAL, (CD ROM) 1997. Texto en línea: [http://munal.mx/munal/respaldo/?page\\_id=900&pza\\_id=3525](http://munal.mx/munal/respaldo/?page_id=900&pza_id=3525).

<sup>7</sup>G. Guadarrama Peña, *Los pioneros del muralismo, la vanguardia*, México, CONACULTA/INBA, 2010, p. 24.

<sup>8</sup>Esta acuarela la retoman: J. Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: Los murales perdidos de Roberto Montenegro*, UNAM/IIE, 1994 y 2009; R. Fierro Gossman, *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo: Museo de la luz: 400 años de historia*, México, UNAM, 2003; J. Prior, *op. cit.*; C. Gaitán Rojo y G. Guadarrama Peña, *Los pioneros del muralismo*:

En una muy completa monografía sobre el Templo de San Pedro y San Pablo, el investigador Rafael Fierro Gossman publicó en 2003 una composición armada a partir de tres bocetos [Foto 5] en el que se retoma la figura de San Sebastián rodeado por figuras femeninas, las cuales nuevamente se distinguen agrupadas en tríos. Una de ellas, muy cercana a la que Montenegro pintaría en el muro de la iglesia, apunta un arco tensado hacia la figura del santo, mientras que otras dos sostienen entre los dedos flechas en vertical que apuntan hacia arriba. Entre las mujeres se destaca una misteriosa figura con tocado, va cubierta con un velo y en la mano derecha sostiene un cráneo. Según consigna el autor, esta versión también es de 1921.<sup>9</sup> Se desconoce el paradero de los bocetos, sin embargo, es posible que Gossman encontrara las imágenes en la fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas.

Aun cuando en la composición de Fierro Gossman no haya señales del árbol, puede suponerse que los tres bocetos son posteriores al famoso gouache con frase homérica; pues mientras en esta última se ensaya la distribución y composición generales, en los primeros se busca definir mejor los rasgos y atributos iconográficos. De cualquier modo, entre las dos variantes de bocetos y la primera versión del mural, hubo varios cambios.

En el archivo personal de Roberto Montenegro se conservó una fotografía del estado original de *El árbol de la vida* [Foto 6]. En la imagen aparecen las doce figuras femeninas y el hombre desnudo identificado como san Sebastián que yace maniatado al tronco del árbol, todos están unidos por un cendal que atraviesa la escena de izquierda a derecha. La mujer del arco pasó prácticamente igual que en el último boceto conocido, de las doce es la única que se encuentra desnuda. En el resto se advierten reajustes en las posturas corporales y cambia radicalmente el programa de los atributos

---

*La vanguardia*, México, CONACULTA/INBA, 2010; A. Soto Villafaña, "El árbol de la vida", en I. Rodríguez Prampolini coord., *Muralismo mexicano 1920-1940*, Xalapa, UV/UNAM/FCE, 2012.

<sup>9</sup>R. Fierro Gossman, *op. cit.*, p. 120.

que portan. Las flechas y el cráneo como elementos de la iconografía no llegaron a la pared, sin embargo, la quinta sostiene el racimo de uvas que vemos actualmente. Es interesante que la posición que presenta la sexta mujer se deba a que con una mano levanta el cendal, mientras que en la otra lleva un fruto redondo que podría ser una manzana. Esta también es la primera vez que aparece la mujer indígena, en la cual no se advierten cambios considerables hasta su estado actual.

Gossman advierte que existen dos versiones sobre los cambios efectuados entre el primer estatus del mural y lo que actualmente puede verse.<sup>10</sup> Por un lado, Julieta Ortiz Gaitán señala que: “el mural fue modificado, tal vez por el propio Montenegro y a instancias de Vasconcelos, a quién no debió agradarle la imagen de un hombre semidesnudo, atado a un árbol y asaeteado por figuras femeninas”.<sup>11</sup> Por el otro, está la versión de Clementina Díaz y de Ovando, quien establece que los cambios más drásticos tuvieron origen en una mala intervención hecha en 1944, año en que “siendo Rector de la Universidad Rodolfo Brito Foucher, se ordenó la restauración del mural, que se encontraba muy destruido; el arquitecto Pallares, encargado de las obras, llamó a los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Manuel Querol y Genaro Esquivel, sin acordarse de que aún vivía Montenegro”.<sup>12</sup> Esto se lo contó el artista en una plática que sostuvieron en agosto de 1950, en la que también consigna que la restauración fue hecha con pintura de aceite cuando originalmente era un temple. A lo anterior, Gossman añade que “otras historias cuentan que fue el propio presidente Obregón, a través de su Estado Mayor, quien se negó a inaugurar la ampliación de la Escuela Nacional Preparatoria si no se vestía a los encuerados...”.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup>R. Fierro Gossman, *op. cit.*, p. 121.

<sup>11</sup>J. Ortiz Gaitán, *op. cit.*, (1994, p. 93) y (2009, p. 123).

<sup>12</sup>C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 91.

<sup>13</sup>R. Fierro Gossman, *loc. cit.*

Tal como sugiere Julieta Ortiz, es evidente que los primeros cambios los hizo el propio Montenegro, quizá por petición del ministro que lo contrató, o bien por demanda del presidente Obregón como sugiere Fierro Gossman. En 1923 se llevó a cabo la inauguración oficial del anexo preparatorio adaptado en San Pedro y San Pablo, en el evento estuvo presente el fotógrafo de la Revolución: Agustín Víctor Casasola. En las dos fotografías que se conocen de su participación en el suceso se pueden distinguir parcialmente los cambios, ya que no enfocó su cámara directamente hacia el mural, sino a los asistentes. Detrás de la mesa de ministros se distingue la mitad izquierda de *El árbol de la vida* [Foto 7]. El primer cambio que se advierte es la figura del hombre, el cual ahora lleva la armadura negra que aún conserva, sin embargo, la cabeza continúa siendo la misma de la primera versión. Con relación a las mujeres, la arquera ahora está vestida de manera similar al resto. Por otro lado, ha desaparecido el cendal que unía la composición; así, la sexta figura, en vez de sostener el velo, ahora protege con el mismo gesto un cofre que se ubica donde antes estaba la manzana.

De acuerdo con estas modificaciones, es posible que el elemento de incomodidad fuera precisamente la desnudez, y en ese caso, la desaparición del cendal se deba quizá a que luego de haber vestido al hombre no pareció tan armónico que dicho elemento interrumpiera visualmente cortando la figura en dos. Este cambio otorgó un mayor peso visual al eje central formado por el tronco y el hombre, y borró todo rastro de la característica delicadeza del mártir. Ahora bien, en cuanto a la solicitud de modificar el mural, es muy probable que fuera por orden presidencial, como propone Fierro Gossman, pues parece improbable que Vasconcelos estuviera en desacuerdo con la composición luego de haber aceptado los anteproyectos que seguramente pasaron por sus manos. Además, como él mismo cuenta, parte de su quehacer diario era la supervisión constante de las obras de la secretaría: “Comenzaba mi día a las siete de la mañana; desayunaba frutas y café, y a las ocho ya estaba visitando las obras, trepando andamios,

urgiendo prisas, tomando nota de lo que hacía falta para apresurar su entrega. A las nueve llegaba a la oficina salpicado de cal”.<sup>14</sup> Agrega Vasconcelos: “Al edificio principal de la Preparatoria me presentaba rara vez; Orozco me hacía mala cara cada vez que me asomaba a ver sus frescos. Pero al anexo iba casi todos los días porque no concluían aún las obras sanitarias.”<sup>15</sup>

El proyecto de la Sala de Discusiones libres no tuvo gran éxito. Desde la década de los años veinte se empezó a usar el espacio para distintas actividades que dañaron la obra, justo durante los años de apogeo del Movimiento Muralista. En 1927 la Academia de San Carlos, regida entonces por Diego Rivera, tomó posesión del espacio y lo empleó como bodega de obra. Para 1930 el templo seguía siendo una bodega, pero ahora de publicaciones. En 1937 San Pedro y San Pablo albergó a la recién creada Escuela de Teatro de la Universidad, dirigida por Rodolfo Usigli y Julio Bracho. En 1938 se instaló la Oficina de Inspección de Bibliotecas, además de usarse como almacén de papel y libros, y centro de gimnasia y canto coral por las tardes.<sup>16</sup> Hacia 1942 José Vasconcelos era el director general de la Biblioteca Nacional, la cual tenía graves deficiencias de espacio para las publicaciones periódicas. Fue entonces cuando se decidió rescatar la vieja bodega del Carmen y en 1944 la nave ya estaba adaptada para funcionar como hemeroteca.<sup>17</sup> Esta fue la causa de la restauración que Clementina Díaz y de Ovando advirtió siete años después.

Hoy queda poco de la excelente mano de Roberto Montenegro en *El árbol de la vida*, la restauración de 1944 se llevó consigo la elegancia de las líneas continuas originales, atrofió el manejo de luces y sombras y aportó un brillo inexistente en el acabado mate del temple original. Además, dejó elementos que no tienen nada que ver con la intervención de Montenegro.

---

<sup>14</sup>J. Vasconcelos, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, SEP/INERM, 2011, p. 119.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>16</sup>R. Fierro Gossman, *op. cit.*, p. 141.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 145.

Así, por ejemplo, la primera figura femenina iniciaba la “danza” en una posición cerrada con los brazos a los costados, además, su vestido –de igual modo que el de la última– presentaba un diseño con mayor textura que los del resto. Luego de la intervención de 1944, su vestimenta pasó a ser lisa y azul, y su postura cambió flexionando los antebrazos hacia el pecho; entre unas monstruosas manos el intervencionista le pintó un globo celeste [Foto 9]. Por otro lado, la figura masculina también se transformó y san Sebastián desapareció por completo debajo de la máscara masculina con bigote.

Como puede advertirse, los cambios más significativos se han llevado a cabo en la parte inferior del mural, la copa del árbol se ha mantenido muy semejante al diseño que Montenegro entregó en 1922, con excepción quizá del drástico cambio en la técnica.

Hacia el fin de la década de los setenta, *El árbol de la vida* fue abandonado nuevamente. Con la construcción del Centro Cultural Universitario, la Hemeroteca Nacional fue trasladada a su actual sede en el Pedregal de San Ángel. En 1984 se reintervino el mural, y, debido al terremoto que azotó la Ciudad de México en septiembre de 1985, la estructura del templo se dañó severamente. Una comisión de restauradores italianos buscó establecer un programa para rescatar el mural como gesto de solidaridad con México; no obstante, la obra tuvo muchas dificultades y quedó con una cuarteadura aún visible.<sup>18</sup>

Con una vida tan azarosa a lo largo de casi un siglo, *El árbol de la vida* ha representado un reto para los estudiosos que directa o indirectamente han volteado a verlo. Además, la obra representa un momento poco comprendido del arte mexicano. Son años de transición en los que el simbolismo de finales del siglo XIX ya no representa a la vanguardia, pero tampoco se han establecido claramente los parámetros del arte socialista característico de la primera mitad del XX. Las interpretaciones

---

<sup>18</sup>J. Ortiz, *op. cit.*, 1994, p. 93.

historiográficas llevan implícito un fuerte tono especulativo, pues ninguno de los dos participantes en la realización de esta obra, Vasconcelos y Montenegro, dejó declaraciones completas sobre el asunto. Es más, habiendo conocido ya las implicaciones del movimiento pictórico que iniciaron, los dos vieron con menosprecio este primer esfuerzo:

“En el ábside de esta iglesia inició Montenegro el movimiento de pintura mural que después ha trascendido más allá de la nación y que hoy es práctica norteamericana. La obra, sin embargo, adolece de la pobreza del asunto. No hallábamos qué representar, y di al pintor como tema una tontería goethiana: ¡Acción supera al destino: vence!”<sup>19</sup>

“Montenegro, por su parte, en una charla que sostuvimos el mes de agosto de 1950, se deja decir las causas por las cuales su mural fue fundamentalmente decorativo; la premura, ya que Vasconcelos quería que se pintara en un mes; se le pagó mal, un contrato de mil quinientos pesos, esto, desde luego, carecía de importancia en esos años, pues no se deseaba obtener mucho dinero, sino trabajar intensamente para crear una nueva pintura mural y darle esa calidad que ahora tiene. [...] (En 1944) se ordenó la restauración del mural [...] el arquitecto Pallares [...] llamó a los alumnos de la ENAP Manuel Querol y Genaro Esquivel [...] Y los muchachos -sigue diciendo Montenegro-, [...] restauraron con aceite una pintura que estaba hecha al temple y la transformaron por completo, por lo cual no la reconozco como mía ni la podría firmar. Montenegro pide que el mural sea borrado y ofrece pintar obra definitiva”.<sup>20</sup>

Las interpretaciones sobre el mural siguen cuatro vertientes distintas, pero la discusión se mantiene entre un reducido círculo de fuentes. Para los estudiosos de *El árbol de la vida*, cada una de las tesis es tan probable como

---

<sup>19</sup>J. Vasconcelos, *op. cit.*, pp. 84-85; *cfr.* J. Vasconcelos, *Memorias*, vol. II, *El desastre*, México, FCE, 1982, p. 91.

<sup>20</sup>C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, pp. 91-92.

la otra y, por lo tanto, ha valido la pena rescatar por medio de citas aquellas que logran transmitir cierta noción de verosimilitud.

La historiadora que abrió pista sobre el tema fue Clementina Díaz y de Ovando en la citada monografía que hizo sobre el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. En esta obra, el mural no representa más que un tema tangencial de la historia del templo, sin embargo, sus aportaciones han sido retomadas prácticamente por toda la historiografía posterior. Clementina caracterizó a la obra de Montenegro como “fundamentalmente decorativa”, característica que se advierte en el conjunto de trabajos que se hicieron en la nave: escultura, mosaicos, vitrales, decorado de los arcos y pilares, y por supuesto el mural. No obstante, su interpretación queda reducida a una simple nota descriptiva que tímidamente intenta dar razón de los elementos:

En una pintura fundamentalmente decorativa: el hombre al pie del árbol de la Ciencia está revestido con una armadura negra, a uno y otro lado las mujeres le presentan los símbolos de las ciencias que llevan en las manos: Física, Química y también los símbolos de la Poesía, la Música y las Artes. El mural tiene inscrito el tema que dio Vasconcelos: “¡Acción supera al destino: vence!”.<sup>21</sup>

Aun cuando fue la propia Clementina quien advirtió sobre la destructiva intervención de 1944, la historiadora basa su interpretación en cada uno de los elementos de la última versión; esto debido a que, siendo la primera en voltear a ver el mural, aún no entraban en juego las fotografías históricas y los bocetos encontrados por sus sucesores. Además, desde ese momento el mural quedó relacionado formalmente con las artesanías michoacanas, pensando en identificar el característico nacionalismo del movimiento.

Hacia 1963, siguiendo a Clementina, el muralista Jean Charlot también encuentra en este primer ensayo de Montenegro la inclinación hacia el decorativismo propio de las artesanías. Como aportación

---

<sup>21</sup>*Ibíd.*, p. 87.

interpretativa, el francés señala que el hombre con armadura está recargado sobre un “árbol persa de la vida”.<sup>22</sup> Además, se refiere a la obra como *La danza de las horas* y así es como por primera vez caracteriza a las doce figuras femeninas.<sup>23</sup> Medio siglo después, siguiendo muy de cerca a Charlot, Guillermina Guadarrama Peña se refirió al mural en los mismos términos que su fuente presencial, es decir el propio Charlot quien también había sido actor durante el inicio del movimiento muralista.<sup>24</sup>

La tendencia revisionista del muralismo mexicano en la historiografía de los años ochenta abrió un nuevo camino interpretativo hacia el mural. Este fue trazado por Fausto Ramírez, quien reconoció por primera vez las posibilidades esotéricas del contenido. En la *Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Ramírez escribe:

Hay que considerar la importancia del árbol en la composición; según algunos representa el Árbol de la Vida, según otros el de la Ciencia. En última instancia, ambos son los árboles simbólicos que crecían en el Paraíso, explícitamente citados en el Génesis y ligados íntimamente con los orígenes y el destino del hombre. En el pensamiento ocultista, los dos árboles son distintos aspectos de una misma figura: el Árbol del Mundo, símbolo axial que alude al proceso de ascenso y descenso del principio creador, al ciclo recurrente y dual de involución y evolución, principio fundamental del esoterismo.<sup>25</sup>

Siguiendo esta idea Fausto Ramírez propone que el san Sebastián revestido sería el moderador entre el cielo y la tierra y que su armadura señalaría que se prepara para un combate espiritual. Las manos atrás son símbolo de que se trata de un iniciado reflexivo y prudente. A las mujeres las relacionó con

---

<sup>22</sup>J. Charlot, *El Renacimiento del muralismo mexicano: 1920-1925*, México, Domés, 1985, p. 126.

<sup>23</sup>*Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>24</sup> C. Gaitán Rojo y G. Guadarrama Peña, *op. cit.*, pp. 24-26.

<sup>25</sup>F. Ramírez, “El árbol de la vida”, en E. Acevedo coord., *Guía de Murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, UI/CONAFE, 1984, p. 46.

los frutos del Árbol de la Vida o quizá con los doce signos del zodiaco o aspectos del sol, en tanto que la frase de Goethe refleja el culto al héroe propio de la filosofía vasconceliana.<sup>26</sup>

Seguidores de la interpretación del maestro Fausto son Julieta Ortiz Gaitán y Rafael Fierro Gossman. La primera exploró estas ideas en los textos estructuralmente distintos de las dos ediciones de *Entre dos mundos: Los murales de Roberto Montenegro*, libro en el que catalogó la totalidad de la obra en gran formato del pintor jalisciense. Como aportación importante inició la exploración de los cambios formales en el mural desde el gouache del anteproyecto, y se permitió gastar algunas líneas en la revisión historiográfica del tema. Desapegándose de Fausto Ramírez, señaló que las mujeres podrían ser alusiones a las diosas que acompañaban a los héroes en la mitología clásica.<sup>27</sup>

Fierro Gossman genera su interpretación basándose en el texto de Fausto Ramírez y en la primera edición de Julieta Ortiz, sin embargo, se nota una inclinación por la idea heroica de la figura masculina sin dejar de reconocer que el factor esotérico se antoja cercano al pensamiento del secretario de educación. También explora de manera más completa los cambios formales en la obra y, como aportación destacada, por primera vez pone en duda la autoría de Goethe de la frase en el letrero central, situación que todos sus antecesores simplemente habían obviado aceptando ciegamente las declaraciones autobiográficas de Vasconcelos. En la nota 118 dice: “Se consultó al Dr. Albrecht, considerado como la máxima autoridad viva en Goethe, y profesor retirado de la Universidad de Göttingen, en relación al texto que aparece en la cita. Su breve respuesta a la consulta

---

<sup>26</sup>*Ídem.*

<sup>27</sup>J, Ortiz Gaitán, *op. cit.*, (1994, pp. 90-97.) y (2009, pp. 120-129). En ambas ediciones la autora cita la interpretación de Fausto Ramírez, sin embargo, confunde el lugar del texto original al referir su localización en: F. Ramírez, “Artistas e iniciados en la obra mural de Orozco”, en *Orozco. Una relectura*, p. 67. El texto que en realidad refiere es el de la *Guía de Murales*; además, la cita aparece como reproducción textual, pero está intervenida por la historiadora sin ninguna advertencia puntual. (1994, p. 95) y (2009, p. 126).

fue: La memoria traicionó a Vasconcelos.”<sup>28</sup> Lo cierto es que el ministro nunca señaló que se tratara de una frase textual, simplemente lo refirió como “una tontería goethiana”, pero todos los historiadores anteriores –e incluso algunos posteriores– a Rafael Fierro Gossman escribieron sobre la supuesta “frase de Goethe que Vasconcelos dio como tema a Montenegro”.

A pesar de repensar el mural desde la probabilidad de un contenido esotérico y habiendo dado algunos pasos hacia la posible universalidad del tema, estos tres autores continuaron reconociendo en el mural y en la pintura de los arcos un decorativismo inspirado en las lacas y bateas del arte popular al que Montenegro era afín.

La apertura esotérica de Fausto Ramírez también derivó en una subrama interpretativa que redujo la relación con la amplia gama del pensamiento hermético a una sola práctica puntual: la masonería. La ex investigadora documental del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) del Centro Nacional de las Artes (CENART), Esperanza Balderas, dedicó su quehacer laboral a recabar documentación sobre la vida y obra de Roberto Montenegro. Como resultado de esta labor salieron a la luz algunas publicaciones y dictó varias conferencias sobre el tema. En 2003 la investigadora escribió su propia interpretación sobre *El árbol de la vida*, donde reconoció elementos propios de la masonería. Este texto no fue publicado, pero se presentó como conferencia en 2005 en un evento llevado a cabo a los pies del mural de Montenegro.<sup>29</sup> Debido a que no existe documentación que sustente la relación entre el mural y la masonería, Balderas empleó la consulta de diccionarios simbólicos para traducir cada uno de los elementos presentes en la composición. El resultado de este esfuerzo fue un listado de eventuales significados que no contemplaron las posibilidades de la obra como una unidad, sino sólo como un puñado de

---

<sup>28</sup>R. Fierro Gossman, *op. cit.*, p. 118.

<sup>29</sup>Información proporcionada por Esperanza Balderas en una de varias entrevistas que sostuve con ella entre 2013 y 2015.

símbolos dispersos.<sup>30</sup> Para esta investigadora los rasgos formales no representan una referencia a las artesanías populares de México, sino que denotan la influencia del británico William Morris.<sup>31</sup>

La interpretación de Esperanza Balderas no es un caso aislado, pues representa una autoridad documental sobre la obra del jalisciense. Se sabe que a ella han acudido Guillermina Guadarrama y Julieta Ortiz, además del cineasta Jorge Prior, quien en 2008 produjo un documental sobre los murales que Montenegro pintó en San Pedro y San Pablo basado en las investigaciones de Balderas. En el video Prior señala que el mural representa un árbol de la vida propio de la mitología nórdica o bien de la masonería. Para él las mujeres son alegoría de las horas y el hombre representa a la humanidad. Señala a las salamandras del follaje como prueba de su relación con las prácticas masónicas, pero no explicita sus razones [Foto 10].<sup>32</sup>

En 1998 se celebró el Congreso Internacional de Muralismo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso y en él se propuso una nueva vía interpretativa. El lunes 18 de febrero Nicola Coleby abrió el evento con la conferencia magistral *El temprano muralismo posrevolucionario: ¿Ruptura o continuidad?*,<sup>33</sup> en la que la historiadora propuso repensar las propuestas culturales de inicios del movimiento en las que pudiera reconocerse la referencia a elementos del arte anterior a 1910. Dentro de este marco, *El árbol de la vida* presentaba símbolos finiseculares como el san Sebastián y “las horas”, que representan la imagen de la *femme fatale*. Además, para esta autora son portadoras de símbolos espiritualistas afines al pensamiento de Vasconcelos. Así mismo, Coleby admite cierta distancia entre el mural principal y el resto de las decoraciones de la Sala de

---

<sup>30</sup>E. Balderas, *Los símbolos en el mural El árbol de la vida*, texto inédito, borrador facilitado por la autora el cual forma parte de su archivo personal.

<sup>31</sup> William Morris (1834-1896) fue el artista iniciador del movimiento Arts and Crafts en Inglaterra.

<sup>32</sup>J. Prior, *op. cit.*

<sup>33</sup>N. Coleby, “El temprano muralismo posrevolucionario ¿Ruptura o continuidad?”, en *Memoria, Congreso Internacional de Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999, pp. 15-39.

Discusiones Libres; así, el árbol representa “el arte alto o ennoblecedor” evocativo de la suntuosidad de corrientes orientalistas con que Vasconcelos buscaba exaltar el espíritu nacional.<sup>34</sup> La ruptura que advierte es que la decoración con motivos artesanales únicamente buscaba ser un lenguaje reconocible para las clases populares. Dice Coleby: “Para Vasconcelos, el “folklore” servía únicamente como “iniciante” o iniciador; la función de todo arte era, para él, guiar al ser humano hacia la comunión espiritual que se hacía conscientemente sólo a través del “arte alto”.<sup>35</sup> En esta visión la participación del artista es totalmente invisible frente a la del comitente.

El cuarto modelo interpretativo es una tesis de Adrián Soto Villafaña quien en el catálogo de muralismo que coordinó Ida Rodríguez Pramopolini en 2012, propuso un contenido de origen literario. Retomó la declaración de Vasconcelos y estableció la relación entre cada uno de los elementos de *Él árbol de la vida* con pasajes textuales de *Fausto*, obra teatral del aludido Goethe. Dice Soto Villafaña:

Podríamos decir que es una ilustración de pasajes literarios, dados al artista por el ministro para su representación. En algunos episodios Montenegro siguió el texto al pie de la letra. Por ejemplo, uno de los tres títulos conocidos de este *panneaux*, *La danza de las horas*, alude a las estrofas poéticas: “cuatro divisiones de la noche, llenadlas ahora sin tardanza. [...] La otra denominación [...] es *El árbol de la ciencia*. Evoca varios párrafos textuales del poema: “quisiera llegar a ser muy sabio, y me gustaría comprender todo cuanto hay en la tierra y el cielo, la ciencia y la naturaleza”.<sup>36</sup>

El autor tiene presente la visión universalista de Nicola Coleby sobre ese primer momento del muralismo, y se apoya en ella para argumentar su aportación. Contrario a lo que señala Gossman, Adrián Soto retoma la relación entre el mural y el tema goethiano, pero ya no bajo la suposición de

---

<sup>34</sup>*Ibíd.*, p. 27.

<sup>35</sup>*Ibíd.*, p. 29.

<sup>36</sup>A. Soto Villafaña, *loc. cit.*, p. 13.

que se trata de una cita textual. Aun cuando se entiende la relación entre los pasajes que reproduce, la idea de que el mural sea una ilustración de *Fausto* se antoja tomarla con cierta cautela.

Ya sea la interpretación descriptivo-alegórica de Clementina Díaz, Jean Charlot y Guillermina Guadarrama; la esotérica del maestro Fausto, Julieta Ortiz y Fierro Gossman, con sus derivaciones en Esperanza Balderas y Jorge Prior; la de la continuidad plástica de Nicola Coleby; y la literaria de Adrián Soto Villafaña, *El árbol de la vida* aún parece un misterio. En la historiografía queda clara la cercanía de la frase central con el pensamiento de José Vasconcelos, pero el hombre representado, sea un guerrero o sea un san Sebastián que lucha con el destino de las horas no es el único tópico presente. El árbol es el elemento que predomina en la imagen y termina siendo el más olvidado por las distintas interpretaciones. El único autor que tomó en cuenta su importancia en la composición y le otorgó una atención proporcional a su reinado visual fue Fausto Ramírez.<sup>37</sup>

El presente trabajo intenta una nueva interpretación a partir de un método distinto a los expuestos en el estado de la cuestión. De manera importante, se busca no dejar de lado a ninguno de los dos iniciadores del movimiento: el artista Roberto Montenegro y el comitente José Vasconcelos, quien además representa el sustento filosófico del contenido y de la acción plástica de vanguardia. Hasta ahora no se han encontrado fuentes documentales que aclaren de manera contundente el significado de *El árbol de la vida*, o por lo menos alguno que vaya más allá de las pasajeras menciones hechas por sus artífices. El método empleado consiste en el análisis discursivo de la filosofía vasconceliana y en la comparación formal de obras que ayuden a sustentar las ideas analizadas. Las fuentes empleadas son indirectas, pero confío en que puedan ayudar a esclarecer las causas de esta peculiar propuesta artística.

---

<sup>37</sup>Véase cita 25.

La presente reflexión sobre el primer mural mexicano de Roberto Montenegro ha sido explorada en dos partes: forma y contenido. La primera parte sondea el contenido a partir de la figura de José Vasconcelos, quien finalmente dio el tema inmortalizado en la frase del letrero central. La segunda es la interpretación de este contenido bajo las soluciones formales propuestas por Montenegro, quien importó las representaciones de los árboles de vida desde el Viejo Continente.

Finalmente hay que señalar que las dos partes arriba presentadas están precedidas por una breve historia del rescate que se hizo en 1922 del edificio de San Pedro y San Pablo, contexto importante de la obra. Aun cuando existe historiografía especializada sobre el tema, se optó por presentar los datos encontrados en documentación inédita, que sugiere por qué participaron los artistas implicados.

## **1.EL RESCATE DE SAN PEDRO Y SAN PABLO**

Hacia finales del siglo XVI se habían instalado tres órdenes religiosas en la Nueva España: franciscanos, dominicos y agustinos. Estos tres grupos de mendicantes se dedicaban a la evangelización de los indios y a la recopilación de la historia cultural y natural del territorio. No obstante, los criollos se encontraban abandonados en la ignorancia, pues no tenían instituciones educativas apropiadas como las que había en el Viejo Mundo; ni siquiera la recién fundada Universidad podía cubrir la demanda educativa de la juventud criolla. Fue por esta razón que empezó a solicitarse la presencia de la Compañía de Jesús, orden que bajo el mandato de Íñigo de Loyola, su regulador, se dedicaba a la docencia.

El 13 de junio de 1572 un grupo de jesuitas salió del puerto de San Lucas de Barrameda con rumbo a Veracruz. El grupo llegó a la Ciudad de México el 28 de septiembre. La orden empezó a fundar colegios y el 12 de diciembre de 1572 fue fundado el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Durante los años siguientes se llevó a cabo la construcción del edificio y el 18 de octubre de 1574, día de San Lucas –patrón de los pintores–, se iniciaron las clases en el colegio. Las cátedras tuvieron tanto éxito que poco después se fundaron dos anexos a San Pedro y San Pablo, los colegios de San Gregorio y San Bernardo, mismos que en 1582 se fundieron en uno solo: el Colegio de San Ildefonso.<sup>38</sup>

La construcción de la iglesia se inició en 1576 y se terminó en 1603. Manuel Toussaint escribió que esta fue la primera cúpula de la Nueva España.<sup>39</sup>

Con la expulsión de la Compañía de Jesús de los territorios españoles, acaecida en 1767, inició el truculento destino del edificio. La iglesia fue desmantelada y el retablo principal, dedicado a Nuestra Señora de la Luz, fue llevado al Sagrario de la Catedral Metropolitana.<sup>40</sup> A inicios del siglo XIX el templo estaba funcionando como casa de empeño y posteriormente como cementerio. En 1822 la iglesia se convirtió en sede del primer Congreso Constituyente y el 21 de mayo de ese mismo año Agustín de Iturbide tomó protesta ahí como Emperador de México. En 1924 los muros de San Pedro y San Pablo fueron testigos de la redacción de la primera Constitución Nacional.<sup>41</sup>

Durante los conflictos del siglo XIX la nave del templo funcionó como colegio militar, cuartel y hospital; durante la Intervención Francesa estuvo

---

<sup>38</sup>C. Díaz y de Ovando, “El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo”, *Revista de la Universidad*, número 64, abril de 1952, pp. 30-36; para una relación más completa sobre la historia del recinto véase C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*; y R. Fierro Gossman, *op. cit.*

<sup>39</sup>*Ídem.*; cfr. M. Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, Imprenta de la Universidad, 1948.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>41</sup>M. Orozco y Berra, *Memoria para el plano de la Ciudad de México*, México, Imprenta de Santiago White, 1887, pp. 114-115.

bajo control de los invasores. En 1876 se utilizó como bodega y posteriormente como escuela correccional hasta los primeros años del siglo XX.<sup>42</sup> Una vez iniciada la Revolución Mexicana la iglesia fue ocupada por las tropas y sirvió como caballeriza, mientras que el claustro funcionó como cuartel.

### **1.1 Jorge Enciso, el Inspector de Monumentos Artísticos**

Jorge Enciso Alatorre fue un pintor jalisciense que al igual que Roberto Montenegro y el Dr. Atl, se inició en el taller del italiano Félix Bernardelli en la ciudad de Guadalajara. Estos tres compañeros tapatíos se mantendrían cercanos durante muchos años reencontrándose incluso en Europa, a donde cada uno llegaría por caminos diferentes.<sup>43</sup> Enciso será un personaje clave en el rescate de la vieja iglesia del colegio jesuita del Carmen, no sólo porque trabajó en la decoración de los arcos, sino porque fue el primero en reconocer el valor artístico del recinto seis años antes de que Vasconcelos se asomara por ahí.

Para paliar la destrucción provocada por la guerra de Revolución, en 1914 se promulgó la Ley sobre Conservación de Monumentos y el 1° de septiembre de 1915 Enciso fue nombrado Inspector de Monumentos Artísticos.<sup>44</sup> Apenas dos semanas después de ser comisionado, el artista ya estaba denunciando ante el Gobernador de la Ciudad de México –el General César López de Lara– el deterioro de la iglesia de San Pedro y San Pablo por la ocupación del Regimiento “Fieles de Oaxaca”.<sup>45</sup> Específicamente denunciaba el robo de los azulejos que decoraban el interior de la parte baja

---

<sup>42</sup>C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, pp. 80-81; y R. Fierro Gossman, *op. cit.*, pp. 85-87.

<sup>43</sup>R. Montenegro, *op. cit.*, p. 67.

<sup>44</sup>E. Acevedo, “Jorge Enciso Alatorre: Una vanguardia acotada”, en *Historias*, número 86, México, INAH, 2013, p. 112.

<sup>45</sup>J. Enciso, “Han desaparecido los azulejos...”, 14 de septiembre de 1915, Archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Fondo Iglesia de San Pedro y San Pablo, caja 1, leg. 1, foja 7.

de la torre; según el inspector, esos azulejos representaban “un elemento artístico de importancia y difícil de reponer”.<sup>46</sup>

Durante seis años más, San Pedro y San Pablo continuaría el constante deterioro debido a la presencia de los revolucionarios. Pasado el conflicto armado, en abril de 1921, varios inmuebles usados como cuartel fueron subastados por el Despacho de Hacienda. Aún como Inspector de Monumentos, Jorge Enciso solicitó al Secretario de Estado que se excluyeran de la venta los cuarteles de Peralvillo y San Pedro y San Pablo, dado el interés artístico e histórico que ambos representaban.<sup>47</sup> Para el caso particular del último, el inspector denunciaba: “resulta vergonzoso el hecho de hallarse en la actualidad instalados los excusados del cuartel, en el local donde hizo su instalación el Primer Congreso Constituyente de 1824.”<sup>48</sup>

Dos semanas después, el 21 de abril, el Inspector de Monumentos escribía a José Vasconcelos, entonces Rector de la Universidad. Ante la posible pérdida de estos edificios a manos de particulares, Enciso se puso en contacto con él, quien estaba a punto de dejar su cargo para dirigir la nueva Secretaría de Educación y por aquellos años se encontraba planeando la construcción de la sede del nuevo ministerio; además, emprendía la búsqueda de otros recintos para los distintos departamentos. En un informe de la Inspección de Monumentos Artísticos, Enciso le envió una completa relación del lamentable estado en que se encontraban la iglesia y el claustro.

En el templo, la fachada y la portada presentaban una enorme cuarteadura que afectaba incluso la primera bóveda de pañuelo de la nave; la puerta de madera únicamente conservaba una de las dos hojas originales, la cual estaba, por cierto, en estado deplorable.<sup>49</sup> Según Enciso, la

---

<sup>46</sup>*Ídem.*

<sup>47</sup>J. Enciso, “Con ocasión de la noticia de que se iban a sacar a subasta algunos cuarteles de la ciudad...”, 8 de abril de 1921, Archivo de la Coordinación de Monumentos Históricos, Fondo Iglesia de San Pedro y San Pablo, caja 1, leg. 1, foja 9.

<sup>48</sup>*Ídem.*

<sup>49</sup>J. Enciso, “Relación del estado de conservación de San Pedro y San Pablo de la Inspección de Monumentos Artísticos al Rector de la Universidad”, 21 de abril de 1921, Archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Fondo Iglesia de San Pedro y San Pablo, caja 1, leg. 1, fojas 11 y 19.

estructura de la nave se encontraba en buen estado de conservación, aunque en total desaseo. Para darle una idea del muladar, le envié fotografías. “La fotografía número 5 muestra el lugar en donde estuvo la sacristía de la iglesia y que fue convertido en excusado para el servicio de los cuarteles que, en repetidas ocasiones, se han instalado en este edificio.”<sup>50</sup>

Entre las memorias del maestro Vasconcelos destacan las siguientes líneas:

Pero no bastaba con un palacio para el Ministerio; hacían falta muchos palacios, muchas casas, por primera vez en la historia de México iba a existir un departamento de Educación. Y volví los ojos a la Colonia. En la Colonia sí se habían consumado edificios en grande. [...] Durante la Reforma, los mejores conventos quedaron convertidos en cuarteles. Naves tan hermosas como la de San Pedro y San Pablo servían a la tropa para sus retretes. Y ni siquiera se habían instalado con higiene. Como Ministro de Guerra fungía el general Enrique Estrada. En general improvisado, general de la revolución, pero no un hombre inculto [...] Era imposible que no simpatizara con nuestros planes. Lo entrevisté y antes de veinticuatro horas tenía las órdenes necesarias para ocupar todo el edificio de San Pedro y San Pablo y otro enorme cuartel por Peralvillo.<sup>51</sup>

## **1.2 Las obras de adaptación**

Después de que Jorge Enciso volviera los ojos del Rector hacia las grandes naves coloniales, se inició el rescate de las mismas. Por primera vez desde sus primeras denuncias de 1915, alguien había prestado atención a las urgencias del Inspector, quien terminó por unirse al equipo de Vasconcelos para sacar de su triste destino al destartalado templo de San Pedro y San Pablo. Aun cuando el ministro de guerra cedió el recinto inmediatamente, este pasó formalmente a ser dependencia de la Secretaría de Educación

---

<sup>50</sup>*Idem.*

<sup>51</sup>J. Vasconcelos, *La creación de la SEP...*, p 82.

hasta un mes después por mandato presidencial.<sup>52</sup> En ese mismo periodo, mayo de 1921, quedarían contratados los artistas encargados del embellecimiento de arcos, pilares y del *panneaux* principal en el ábside. “Se procedió a limpiar las paredes que se encontraban ennegrecidas y a construirle pisos.”<sup>53</sup> En junio de 1921 el Estado pagó a Roberto Montenegro y a Jorge Enciso un total de seis mil pesos –seis pesos con cincuenta centavos por cada metro cuadrado– para la decoración de la nave.<sup>54</sup> Según las declaraciones de Montenegro, de esta cantidad, mil quinientos fueron sólo para él por *El árbol de la vida*,<sup>55</sup> el resto se lo dividieron entre los dos pintores tapatíos a razón del trabajo en los elementos estructurales de las cinco bóvedas.

Como ya se ha mencionado en la Introducción, la historiografía ha caracterizado el trabajo decorativo de arcos y pilares como “motivos inspirados en el arte popular mexicano”. Se habla de lacas michoacanas, vasijas de Tlaquepaque y Tonalá; podría decirse que no ha habido ningún estudioso que no hubiera repetido esta relación formal.<sup>56</sup> Algunos autores incluso ubican la inspiración de estos motivos en los viajes culturales que los artistas de la Secretaría realizaron con el ministro. Antonio Rodríguez, por ejemplo, afirma que “no hay duda de que Roberto Montenegro y sus asistentes fueron los pioneros en el campo [de la pintura mural, ya que] decoraron la vieja iglesia de San Pedro y San Pablo [...] con motivos tomados del arte popular.”<sup>57</sup> Nicola Coleby, una de las intérpretes más universalistas del tema, dice que “la manera en que [Vasconcelos] recuperaba el arte popular era haciendo uso de un lenguaje que, al ser reconocible por las

---

<sup>52</sup>*Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, t. I, núm. 2, México, SEP, septiembre de 1922, p. 315.

<sup>53</sup>*Ídem*.

<sup>54</sup>A. Obregón, “Autorización al Rector de la Universidad del pago a Roberto Montenegro y Jorge Enciso por las decoraciones de San Pedro y San Pablo”, Archivo General de la Nación, expediente 121-E-I-10, 24 de junio de 1921.

<sup>55</sup>Véase cita 20.

<sup>56</sup>Con excepción de Esperanza Balderas, quien lo relaciona con William Morris.

<sup>57</sup>Cita extraída de J. Ortiz, *op. cit.*, ed. 1994, p. 93; *cfr.* A. Rodríguez, *A History of Mexican Mural Painting*, p. 157.

clases populares, les facilitara el acceso a los conceptos de la ‘alta cultura’”.<sup>58</sup> Todos se han esforzado por encontrar la prueba de pertenencia de este incipiente proyecto artístico a las soluciones que aparecieron en el Movimiento en los años posteriores. Sin embargo, sobre el asunto declara Vasconcelos: “Para la decoración se ha adoptado el estilo antiguo colonial mexicano”<sup>59</sup>. Es posible que esta cita pueda contradecir la liga formal que han identificado los estudiosos que discurrieron sobre el rescate de la nave de San Pedro y San Pablo, pues aunque es evidente que las clases populares también produjeron este arte durante los años virreinales, quizá Vasconcelos se refiera a una producción, igualmente popular, pero no necesariamente de los grupos culturales indígena y mestizo, que son a quienes la historiografía tiene en mente, sino más bien parece que el ateneísta está volteando a ver el arte afín al refinado gusto hispano.

En sus memorias Vasconcelos rescata su impresión sobre el arte popular:

Visitamos Tlaquepaque a fin de inaugurar una exposición que hacían de sus productos los indios después de que los artistas de la Secretaría les habían aconsejado, a efecto de mejorar la calidad de sus barro, para lograr consistencia mayor, y el estilo del dibujo decaído en la monotonía de las

---

<sup>58</sup>N. Coleby, *loc. cit.*, p. 29.

<sup>59</sup>*Boletín de la SEP, loc. cit.*

grecas a lo azteca. Al efecto, aconsejaron el retorno al floreado de la Colonia, que era remedo de la loza china<sup>60</sup> que traían los galeones.<sup>61</sup>

En otro fragmento confirma lo anterior:

Por su parte, Beristáin<sup>62</sup> y sus profesores estimulaban, organizaban, creaban el folklore, pero sólo para despertar por su medio el gusto superior, no para convertir lo popular en fetiche, ni en único ejercicio de arte, como ocurrió más tarde, en el derrumbamiento y corrupción de toda nuestra obra.<sup>63</sup>

Además, se sabe que el gobierno de Álvaro Obregón pagaba muy bien a los artistas por atenuar la monotonía del arte indígena. En un documento de 1921 se menciona a otro implicado en las obras de San Pedro y San Pablo, Gabriel Fernández Ledesma.

Se autoriza a esta Secretaría [SEP], para que [...] cubra al C. Gabriel Fernández Ledesma, la suma de \$1,220.00 (Mil doscientos veinte pesos), importe de sueldo a razón de \$10.00 diarios, por el desempeño de la

---

<sup>60</sup>Para los intelectuales cercanos al círculo de José Vasconcelos, la idea de “arte popular” era un modelo estético arraigado a la tradición colonial en donde el refinamiento del arte “achinado” era base importante debido al constante comercio con Oriente. Así lo presenta Adolfo Best Maugard: “Así es que en nuestro arte nacional encontramos como base un sentimiento fuerte: el aborigen (plástica indígena), enriquecido por las influencias principalmente del Renacimiento español (que dio origen al Churriguera), así como la del arte asiático [...] con la llegada periódica a Acapulco de las naos de China, a recibir la así mismo poderosa influencia del arte de ese país, que los naturales asimilaban copiándolo de sus telas, de sus lacas, de sus porcelanas y demás objetos de procedencia asiática, se ha transformado hasta llegar a ser en la actualidad un sentimiento sui generis resultado de la fusión, mejor dicho, de la incorporación a los elementos artísticos originales de las influencias española y asiática ya dichas dentro del sentimiento aborigen.”; A. Best Maugard, *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, La Rana, 2002, p. 42-41.

<sup>61</sup>J. Vasconcelos, *op. cit.*, p. 180.

<sup>62</sup>Joaquín María Beristáin, músico. Se encargó de la Dirección de Cultura Estética durante la gestión de Vasconcelos en la SEP.

<sup>63</sup>J. Vasconcelos, *op. cit.*, p. 115.

comisión que se le confirió para que [...] enseñe dibujo a los indígenas, fabricantes de cerámica en diversas regiones de la República.<sup>64</sup>

Gabriel Fernández Ledesma también trabajó en la nave de San Pedro y San Pablo. Él, Montenegro y Enciso diseñaron un alambrín de azulejos que se colocó a modo de rodapié sobre los muros de la iglesia [Foto 11]; en opinión de Clementina Díaz, esta fue la solución con la que Vasconcelos sustituyó las letrinas del cuartel.<sup>65</sup> No obstante, si lo que se buscaba era dejar el recinto como si el periodo colonial no lo hubiera abandonado tantos años a su suerte, parecería entonces que la intención era reponer uno más de los elementos decorativos perdidos que el rescatista Inspector de Monumentos había advertido entre la larga lista de daños. Las piezas fueron hechas en las fábricas de cerámica de Aguascalientes y Puebla,<sup>66</sup> con un predominio cromático de azul y amarillo; y los motivos marcan el camino de la *acción* bajo misteriosas metáforas de hombres iniciados como Morelos, Benito Juárez, Ignacio Ramírez, Justo Sierra, Francisco I. Madero y Amado Nervo. Sobre el mosaico de Justo Sierra, Julio Torri dice: “El mosaico que ostenta el nombre de Justo Sierra es un romántico arco con cipreses a ambos lados, que da acceso a un camino tortuoso y áspero en cuyo confín remoto se destaca una cruz. El camino de la cruz por la puerta del sacrificio.”<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup>A. Obregón, “Autorización de pago a Gabriel Fernández Ledesma”, Archivo General de la Nación, expediente 121-E-F-1, 23 de octubre de 1921.

<sup>65</sup>C. Díaz y de Ovando, *op. cit.*, p. 88. Aunque no precisa la referencia, la historiadora parece estar siguiendo al ministro: “Pronto el departamento de ingenieros de la Universidad tuvo más trabajo que el Ministerio de Obras Públicas. Y como era de esperarse, surgió la reclamación. Se me acusó en los diarios de usurpación de funciones. El Consejo de Salubridad me reclamó asimismo, porque sin avisarle ni obtener su permiso había yo quitado las letrinas de la nave de San Pedro y San Pablo, y las había remplazado con suntuosa decoración de azulejo artístico elaborado en Aguascalientes. A salubridad respondí que lamentaba su queja, y que al abrir el pliego que la contenía pensé que me enviaba una felicitación por haber suprimido un foco de contagio en el centro de la ciudad.”, en J. Vasconcelos, *La creación de la SEP.*, p. 84.

<sup>66</sup>*Boletín de la SEP, loc. cit.*

<sup>67</sup>J. Torri, “San Pedro y San Pablo”, en *Azulejos*, México, mayo de 1923, pp. 20-22.

Para los ventanales del crucero Roberto Montenegro diseñó los vitrales *El jarabe tapatío* y *La vendedora de pericos*<sup>68</sup>, mismos que ejecutó el maestro vidriero Enrique Villaseñor. Para Vasconcelos, estas piezas fueron un triunfo en sus intenciones por demostrar que el Renacimiento mexicano estaba a la par de los europeos [Fotos 12 y 13].

Recuerdo la ocasión en que asistimos un grupo de los más íntimos colaboradores a contemplar la vidriera artística que acababa de terminar Montenegro en el Salón de Discusiones del antiguo San Pedro. Anteriormente todas las vidrieras de color, hasta los emplomados más vulgares, se encomendaban a casas francesas o italianas, productoras de horribles modelos en estilo cromo. Al descubrirse la obra de Montenegro, alguien la comparó con una vidriera que por esos mismos días había estrenado el Palacio de Hierro en su nuevo edificio, encomendado a ingenieros y artesanos traídos de Francia.

—Es muy superior —convinieron todos—, por el colorido del dibujo y aun por la solidez, la obra de Montenegro.

—Ya lo creo —expuse yo—; como que lo del Palacio de Hierro es obra de extranjeros... No puede el extranjero competir con nosotros.

Estas palabras en un pueblo vigoroso suelen ser arrogancia y “chauvinismo”. En un pueblo como el nuestro, enfermo de un justificado complejo de inferioridad, eran parte de la tarea del educador, utilizaban los triunfos de aquel incipiente renacimiento, para despertar los ánimos e infundirles confianza en las propias capacidades.<sup>69</sup>

Mientras los vitrales parecían emular al Renacimiento Carolingio, los murales al temple lo hacían con el italiano. Entre junio de 1921 y septiembre

---

<sup>68</sup> El Maestro consigna la fuente temática en sus memorias durante los viajes de campaña que hizo a favor de la federalización de la educación pública: “Al día siguiente partimos para Manzanillo, a los baños de mar. Hasta la playa llegaban vendedores populares que ofrecen tuba (bebida a base de coco), frutas y dulces. De ahí sacó Montenegro el motivo de la vendedora de pericos que decora el vitral de la ex iglesia de San Pedro y San Pablo, titulada de las Discusiones Libres, en recuerdo de mis épocas de afición indostánica.”, J. Vasconcelos, *La creación de la SEP.*, p. 75.

<sup>69</sup>J. Vasconcelos, *La creación de la SEP.*, p. 124.

de 1922 Roberto Montenegro pintó *El árbol de la vida*, basándose en las ideas que él compartía con el secretario sobre la popularidad<sup>70</sup> del arte colonial, el cual para el pintor tapatío se expresaba específicamente en las formas y los temas del arte religioso. Como ayudante tuvo a Xavier Guerrero, a quien se le entregó la cúpula del presbiterio [Foto 14]. En ella, el oriundo de San Pedro de las Colonias, Coahuila, pintó un zodiaco a juego cromático con el guardapolvo de azulejos. La temática es un recalco de lo que Montenegro enunció en *La danza de las horas*, pues mientras este representó al destino a partir de la alegoría del tiempo vital –*Vulnerant omnes, ultima nequit*–, Guerrero lo hizo a partir del sino escrito en los astros. ¡Acción \* Supera al Destino \* Vence! es la idea que hay detrás de estas dos obras dialogantes. La nota al pie se expresa con los hombres de acción, los iniciados en este camino, que fueron tema de los azulejos.

Las obras de rescate no se limitaron a la nave de la iglesia proyectada como Sala de Discusiones Libres de la Universidad, sino que también se trabajó en el claustro para destinarlo al Anexo de la Escuela Nacional Preparatoria, ubicada a unos pasos en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Vasconcelos puntualiza los trabajos efectuado en los patios del claustro:

Fue necesario sacar toneladas de tierra para poner a luz las hermosas columnas de piedra del primer patio; en el segundo patio había una sola línea de arcadas de estilo italiano, impecable. Inmediatamente construimos las otras tres, según el mismo estilo; quedó así cerrado el patio, que es hoy uno de los más hermosos de la capital. En el centro levantamos un monumento a Las Casas. De haber sabido yo entonces un poco más de historia patria, dedico el monumento a Pedro de Gante o a Vasco de Quiroga, los educadores eximios. En lo de Las Casas ha habido ya demasiada influencia antiespañola, o sea antimexicana.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Es decir, que tiene intenciones sociales haciendo al pueblo partícipe de sus formas.

<sup>71</sup>J. Vasconcelos, *La creación de la SEP.*, p. 83.

Lo mexicano para el Ulises Criollo era lo propio del “Renacimiento español de la Colonia”<sup>72</sup>, y por lo tanto de la matriz formal de todos los contextos occidentales modernos, es decir, el Renacimiento Italiano de los siglos XIV al XVI. Así decoró Vasconcelos San Pedro y San Pablo.

En aquel patio de apariencia italiana trabajó Gerardo Murillo “el Dr. Atl”, contratado hasta octubre de ese mismo año, después incluso de la primera inauguración de la Sala de Discusiones Libres. Pintó murales afines al estilo general del recinto, con fuertes referencias al *arte de romano*. Empleó técnicas diversas, como óleo al temple, la petro-resina y sus famosos Atlcolors; por desgracia, estas maravillosas obras fueron destruidas en tiempos de Narciso Bassols. Sobre el tema Julieta Ortiz comenta:

Estos eran temas alegóricos a la manera clasicista, en los cuales grandes figuras desnudas representaban a *La lluvia, La noche, El sol, La luna, El viento, El mar, El hombre que salió del mar, El titán y El murciélago* [también conocido como *El vampiro*]. La desnudez rotunda de estos colosos, así como la fuerza escultórica de sus formas, alentadas por un espíritu cercano a Miguel Ángel, causaron algún desconcierto e hicieron pensar en expresiones paganas, ajenas al pensamiento de Vasconcelos, en el fondo profundamente católico.<sup>73</sup>

Si bien es cierto que Vasconcelos era un devoto católico, también lo es que al Maestro no le causaban empacho los temas paganos tanto occidentales como orientales. Como prueba están los murales que Montenegro pintó en su despacho de la Secretaría de Educación algunos años después. Como se verá más adelante, Vasconcelos rescató elementos de distintas corrientes religiosas y filosóficas y generó a partir de ellas una síntesis mística, en donde el arte era el camino idóneo para llegar a la unión con el todo.

---

<sup>72</sup>*Ibíd.*, p. 81.

<sup>73</sup>J. Ortiz Gaitán, *El Muralismo Mexicano: Otros maestros*, México, UNAM/IIE, 1994, p. 7.

### 1.3 Las dos inauguraciones

“Sala de las conferencias libres. Con este nombre fue inaugurado en octubre el día del centenario del Dante, el local de la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo, para destinarlo a sala de conferencias.”<sup>74</sup> Según lo declarado en el órgano informativo oficial de la Secretaría, en septiembre de 1922 ya únicamente faltaba la colocación de las bancas para que el público pudiera hacer uso de ella.<sup>75</sup> El mural y el resto de las decoraciones ya estaban listos; en el mismo boletín de 1922 aparecen fotografías de la primera versión de *El árbol de la vida*, otra prueba de que el secretario no pudo haber estado en desacuerdo con los desnudos, de lo contrario no los habría publicado [Foto 15]. No obstante, se advierte una errata en la fecha consignada, ya que la primera inauguración de la sala, cuando el mural aún no figuraba, no se llevó a cabo en octubre, sino el 14 de septiembre de 1921, el día del sexto centenario luctuoso del florentino Dante Alighieri. Lo anterior lo confirma la sección de anuncios de *Revista de Revistas*, que informaba del próximo evento: “Día 14 miércoles. [...] 5 pm-El rector de la Universidad Nacional inaugura la Sala de Conferencias del Antiguo cuartel de San Pedro y San Pablo y descubre ahí la estatua de Dante obsequiada por la colonia italiana.”<sup>76</sup> Esta pieza aún puede verse en la actualidad en una de las esquinas del atrio del Museo de las Constituciones [Foto 16]. En el dado del pedestal se lee: ALL UNIVERSITÀ DI MESSICO NEL VI CENTENARIO DI DANTE ALIGHIERI. ESULI D’ ITALIA OFRONO CON INTELLETTO D’ AMORE.<sup>77</sup>

Esta pieza del escultor italiano Adolfo Octavio Ponzanelli, quien trabajara en México en obras como el Palacio de Bellas Artes, el Monumento

---

<sup>74</sup>Boletín de la SEP, *loc. cit.* El boletín de 1922 refiere la primera inauguración celebrada un año antes, es decir, octubre de 1921. Posteriormente hace la relación de los avances y para septiembre de 1922 ya figura el mural y establece que únicamente faltan las bancas.

<sup>75</sup>*Idem.*

<sup>76</sup>*Revista de Revistas*, número 592, México, 11 de septiembre de 1921, p. 7.

<sup>77</sup> “A LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO EN EL VI CENTENARIO DE DANTE ALIGHIERI. EXILIADOS DE ITALIA OFRECEN CON INTELECTO DE AMOR”.

a la Revolución y la Columna de la Independencia,<sup>78</sup> parece el preámbulo para enunciar el enfoque artístico y sobre todo intelectual de las obras de rescate vasconcelistas. El proyecto del Renacimiento cultural era mucho más que sólo educar, era sobre todo una misión espiritual basada en el amor por el prójimo y el sacrificio.

Por desgracia no se conoce lo ocurrido en esta primera inauguración, posiblemente fuera más simbólica para ser empatada con el “día del Dante”, pues al haber tenido lugar un día antes de los festejos del centenario de la Promulgación de Independencia, no sobró lugar en los diarios para reseñar la ceremonia. Únicamente queda el discurso descontextualizado en el que Vasconcelos empieza:

Claro presagio es poder celebrar el centenario del Dante junto con la apertura de esta Sala de Discusiones Libres que el Gobierno de México dedica a los ingenios de todo el mundo para que en ella mediten, discutan o expongan ideas y doctrinas. Un recinto amparado con un nombre indostánico de la época de los Asokas y el Buda, y a la entrada, como evocación sublime, la figura del más alto de los poetas del mundo.<sup>79</sup>

Casi dos años después de terminadas las obras de acondicionamiento en el claustro de San Pedro y San Pablo para su función como anexo de la Escuela Nacional Preparatoria, se llevó a cabo la inauguración oficial de todo el recinto. Ocurrió al mediodía del sábado 7 de julio de 1923.<sup>80</sup> Pocos minutos antes de las doce Álvaro Obregón llegó a San Pedro y San Pablo acompañado de José Vasconcelos.<sup>81</sup> Ahí fueron recibidos por funcionarios,

---

<sup>78</sup>G. Ugalde García, *Memoria de restauración 2006*, México, UNAM, 2006, p. 32.

<sup>79</sup> J. Vasconcelos, “Homenaje al Dante” en *Discursos 1920-1950*, México, Trillas, 2009, (Biblioteca José Vasconcelos: 15), p. 72.

<sup>80</sup>“Hoy será inaugurada la Escuela de San Pedro y San Pablo”, *El Universal*, México, 7 de julio de 1923, 1ª sección, p. 8.

<sup>81</sup> “El Pdte. de la República Inauguró el Soberbio Edificio Escolar de S. Pedro y S. Pablo y la Sala de Discusiones libres Anexa al Mismo”, *El Universal*, México, 8 de julio 1923, 2ª sección, p. 13.

alumnos y algunos miembros del personal de la Secretaría, la Universidad Nacional y la Preparatoria.

La ceremonia de la inauguración estuvo presidida por el Primer Magistrado de la Nación, que estuvo acompañado por los señores: licenciado José Vasconcelos, secretario de Educación; doctor Bernardo J. Gastelum, Subsecretario del mismo ramo; ingeniero Alberto J. Pani, Secretario de Relaciones Exteriores; licenciado Aarón Sáenz, Subsecretario de Relaciones; Jenaro Estrada, Oficial Mayor de Relaciones; licenciado Antonio Caso, Rector de la Universidad Nacional; don Manuel Puga y Acal, Secretario de la Universidad; licenciado Vicente Lombardo Toledano, director de la Escuela Nacional Preparatoria y el excelentísimo señor don Raúl Regis de Oliveira, Embajador del Brasil en México. Además se anuló entre la concurrencia al grupo estudiantil de Preparatoria: de las escuelas normales, al personal docente de dichas instituciones, a los señores ingeniero Luis V. Massieu, jefe del Departamento Escolar de Educación; Juan B. Salazar, jefe del Departamento de Bellas Artes; Jaime Torres Bodet, jefe de del Departamento de Bibliotecas; Enrique Corona, jefe del Departamento de Cultura Indígena; general Manuel Pérez Treviño, jefe del Estado Mayor Presidencial; don Ronald de Carvalho, eminente literato y poeta brasileño; doctor Manuel Cea González, director de la Facultad de Medicina; los representantes diplomáticos de las naciones amigas de América Latina y público numerosísimo.<sup>82</sup>

La ceremonia inició con el recorrido de cada uno de los espacios del recinto, llegando al patio “Bartolomé de las Casas”, aquel de estilo italiano decorado por el Dr. Atl; el presidente Obregón develó el busto del misionero español.<sup>83</sup> Después entraron al otro patio en donde se había instalado una alberca de natación, y ahí los estudiantes de la Preparatoria, según la prensa,

---

<sup>82</sup>“La vieja iglesia de San Pedro y San Pablo, convertida en anexo a la preparatoria, se inauguró”, *Excélsior*, México, 8 de julio de 1923, 2a sección, p. 13.

<sup>83</sup>*Ídem*.

impresionaron al comité con una demostración física.<sup>84</sup> Lo cierto es que el espectáculo parecía mucho más atractivo en las crónicas periodísticas que en las memorias del Ministro de Educación.

Para celebrar la inauguración de la piscina mayor hicimos una fiesta y le dije a Lombardo:

-Ahora se podrá lucir; exhiba su escuela (ENP); haré que venga Obregón a descubrir la estatua de Las Casas, en el patio nuevo.

Salvo por la hermosura de las nuevas construcciones, que eran obra del Ministerio, la fiesta resultó una desilusión. El mismo presidente advirtió el contraste de aquella nuestra mayor escuela y las otras que regenteábamos directamente. Con gesto anémico y brazos emaciados hicieron los alumnos un remedo de evoluciones gimnásticas. En Medicina, en Jurisprudencia y en Ingeniería, en la Normal, teníamos ya lograda una juventud atlética; ¿por qué la Preparatoria se quedaba atrás?

-Es que no había gimnasio -alegó Lombardo-; usted ha descuidado esta escuela...

-Bueno, pues ahora ya tienen gimnasios y tienen piscinas -y riendo, aconsejé-: Publique un reglamento que diga: *Nadie saldrá de aquí que no sepa nadar...*<sup>85</sup>

De este modo se advierte que durante la fiesta inaugural del anexo ya empezaban a percibirse las rencillas entre el Ministro y los directivos de la Escuela Nacional Preparatoria; justo antes de la ruptura total que llegaría apenas un mes después (agosto de 1923) con el supuesto intento de linchamiento de Vasconcelos por parte de los estudiantes, la destitución de Lombardo de la dirección, el despido de Alfonso Caso como profesor y, por ello, la renuncia de su hermano Antonio a la Rectoría de la Universidad. Este fue el último evento en el que estuvo junta la gama conformada por todos estos intelectuales; irónicamente, en la ceremonia inaugural del

---

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> J. Vasconcelos, *La creación de la SEP.*, p. 150.

conjunto arquitectónico que incluía la Sala de Discusiones libres, “donde Vasconcelos trataba de reavivar las disertaciones del grupo ateneísta”.<sup>86</sup> Quizá a esto también se deba el inmediato abandono de la sala, pues incluso el mensaje del mural indica que el espacio había sido planeado para las grandes mentes de su disuelto apostolado.

Volviendo a la fiesta, llegó el momento de entrar a la Sala de Discusiones Libres en la vieja nave del templo, que se llenó por completo con todos los asistentes. [Foto 8] Los presentes disfrutaron de números musicales ejecutados por los alumnos de la preparatoria, y luego iniciaron los discursos. Primero habló Lombardo Toledano, director de la Escuela Nacional Preparatoria, quien reiteró la gran labor conjunta entre la Universidad y la nueva Secretaría de Educación. Según informan las crónicas, el público empezó a pedir que dijera algo el Rector de la Universidad. “¡Qué hable Caso!”, gritaban, peticiones a las que cedió el filósofo. “Encomió en primer término la labor del Gobierno, su esfuerzo meritísimo por mejorar todos los órdenes de educación pública. Con la bella fraseología peculiar del Rector de la Universidad Nacional, dijo luego cosas sentimentales y hondas sobre la cultura humana como base de armonía entre los hombres y entre los pueblos”.<sup>87</sup> Para cerrar los alumnos de la preparatoria bailaron el Jarabe Tapatío en traje de carácter y hacia la una de la tarde ya había finalizado la ceremonia.<sup>88</sup>

El evento no generó críticas en los diarios sobre *El árbol de la vida* que fueran más allá del reconocimiento por la decoración plástica en todo el anexo. En todo caso llamaron más la atención los vitrales.

---

<sup>86</sup> C. Gaitán Rojo y G. Guadarrama Peña, *op. cit.*, p. 28.

<sup>87</sup> “La vieja iglesia...” *Excélsior*, *loc. cit.*

<sup>88</sup> *Ídem.*

## 2. JOSÉ VASCONCELOS Y EL CONTENIDO

El contenido de *El árbol de la vida* no está desligado del panorama intelectual y de las condiciones políticas que posibilitaron el nacimiento del muralismo mexicano. Al ser el primer encargo, el mural de Montenegro acaba por ser uno de los que siguen más de cerca la doctrina del Maestro; de modo que en este apartado se procederá a explorar algunas vetas de la filosofía de Vasconcelos, misma que no sólo justifica la acción en favor del arte, sino que también ayudará a entender un poco mejor el contenido encerrado en la frase que prorrumpe enérgicamente al centro de la copa.

En la introducción se trató la tendencia historiográfica de empatar *El árbol de la vida* con el gusto por la artesanía popular. Sin embargo, según parece siguiendo las palabras del propio Vasconcelos, el folklore no era el objetivo de esta nueva empresa artística.<sup>89</sup> Aun cuando éste estuviera considerado como iniciador de la sensibilidad estética, no hay razones para creer que fuera necesario emplear este recurso en un recinto proyectado para hombres cultos. Así, los murales realizados o encargados entre 1921 y 1924 conforman la unidad de una tendencia que poco se relaciona con la producción muralista posterior, acaso por el gran formato y (a veces) la técnica. Un periodo en el que los temas eran universales y nacionales al mismo tiempo, sin que eso significara una contradicción en la cabeza de su impulsor; con intenciones populares, sin ser estas razón suficiente para simplificar los contenidos. Era obra para todos, pero definitivamente inasequible para los ignorantes; por eso la necesidad de educar a toda una nación. Los muros pintados no tenían la función de ser meros pizarrones didácticos para los iletrados, como afirma Carmen Gaitán;<sup>90</sup> por eso

---

<sup>89</sup> Véase cita 63.

<sup>90</sup> C. Gaitán Rojo y G. Guadarrama Peña, *op. cit.*, p. 17.

Vasconcelos no encargó temas narrativos, sino alegorías cuyo contenido se cifraba por medio de la metáfora, figura retórica dominada por aquellos que ya sabían disfrutar de los dones de la poesía. Tampoco le interesó encargar temas políticos, al contrario; para él la decadencia del movimiento llegó inmediatamente después de su salida del ministerio, cuando la tarea muralista dejó de ser únicamente parte del proyecto integral de educación. Tras su renuncia, Vasconcelos se lamenta de la obra en los siguientes términos: “Contemplaba con tristeza las oficinas suntuosamente decoradas por los mejores artistas de la época, y en la mejor época del arte mexicano. Todo estaba envuelto en simbolismos de carácter universal que no llegarían ni a comprender los imbéciles que habrían de sucederme.”<sup>91</sup>

## **2.1 El Arte creador como camino de redención**

Durante los últimos años del Porfiriato José Vasconcelos era un joven estudiante de la Escuela Nacional Preparatoria (1899-1905), institución que, bajo el control de Justo Sierra, se había alineado con el positivismo de Augusto Comte en torno al discurso progresista del régimen. Como el revolucionario que fue, aliado primero de Madero y luego de Obregón, Vasconcelos condenó el régimen de Díaz, sin embargo, su odio por el Porfiriato estuvo encauzado hacia aquella cerrazón intelectual que únicamente atendía los quehaceres de la ciencia y que había relegado a un segundo plano el cultivo del espíritu. Además, creía que aquella preferencia por el sistema positivista era un atentado contra el espíritu nacional, pues tales modelos educativos eran propios de los países nortños, tanto de Europa como de América, y ajenos a la raza hispanoamericana. Basándose

---

<sup>91</sup> J. Vasconcelos, *La creación de la SEP, op. cit.*, p. 187; Se refiere a los murales pintados por Montenegro en el despacho del Secretario, que incluyen temas orientalistas afines al hinduismo y un zodiaco; en cuanto a sus sucesores, claramente se refiere a los partidarios de Calles.

en el *Ulises Criollo*, José Joaquín Blanco pinta la rigidez de la Preparatoria en los años en los que el filósofo pasó por ahí:

Vasconcelos estudió en la Escuela Nacional Preparatoria no sólo positivista, sino pretoriana: “un remedo de cuartel”, dirigida por un coronel que comandaba grupos de prefectos autoritarios. Estaba prohibido reunirse en los patios y en los alrededores de la escuela; toda asamblea, aun la que se dedicara a leer versos, era castigada: se encerraba en un calabozo a los infractores o, cuando la falta era colectiva, se escogían al azar víctimas entre los alumnos participantes; después de dos o tres castigos ocurría la expulsión definitiva. El odio de Vasconcelos por el Porfiriato, más que por la injusticia social o por la política de privilegiar a extranjeros, se definía por la opresión tiránica de los individuos, sobre todo a los individuos excepcionalmente dotados.<sup>92</sup>

Las circunstancias de su educación se convirtieron muy pronto en el gran enemigo a vencer. Positivismo e imposición tomaron la forma de un Zeus tirano y él autoasumió el rol de Prometeo. Su interés por la acción pública en materia de educación estuvo encauzado hacia la redención espiritual del país, no precisamente en el sentido religioso, sino más bien en uno filosófico e intelectual. Más aún cuando, ya estando fuera del poder Porfirio Díaz, el régimen de Carranza dejó la educación nacional en manos de los “*yankees* protestantes”, quienes se mantuvieron en el mismo camino que “los científicos”. Lo que más molestaba a Vasconcelos era el sentido laico y por ello unilateral al que podía aspirar el conocimiento.

Fui educado en la creencia de que ya no es posible construir nuevos sistemas de filosofía. La escuela inglesa, empirista, evolucionista y cabezas menores de ensayistas, nos condenaban a concebir el mundo como una sucesión de hechos que deben ser expresados en estilo narrativo y

---

<sup>92</sup> J. Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, FCE, 2013, pp. 33-34.

detallista. La relatividad del conocimiento científico, invadiendo las soberanas esferas de la filosofía, transformaba los principios lógicos, la moral y el gusto, y todo el pensamiento, ligado tan solo por las leyes de la materia sensible, asumía el aspecto inerte, equilibrado y profuso de un polvo de nebulosa.<sup>93</sup>

Este fue el origen de su búsqueda espiritual, la cual desarrolló constantemente en su producción literaria y aplicó en su acción política, empezando en 1918 con el *Monismo estético*. En este texto Vasconcelos reunió tres ensayos: “La sinfonía como forma literaria”, el “Arte Creador”, y “La síntesis mística”. A partir de ellos propuso un sistema filosófico en el que rescataba las “doctrinas tradicionales”<sup>94</sup>, es decir, doctrinas religiosas y filosóficas anteriores a la búsqueda científica de la Ilustración, como el platonismo, el budismo, el hinduismo y el cristianismo, y volvió a poner sobre la mesa su carácter sintético, mismo que había quedado enterrado por el empirismo científico, el pragmatismo y las doctrinas pluralistas. Tal como advierte el título, se trataba de un monismo, un sistema que establecía que la realidad se componía por un único absoluto que era principio y fin de todas las cosas, y que en este caso era el *pathos estético*.

Aun cuando esta búsqueda espiritual era un combate contra el cientificismo positivista: “Lamentable es que hayamos perdido veinte o treinta años de nuestra vida espiritual con todos estos cientificismos de cretinos”<sup>95</sup>; Vasconcelos reclama para sus propósitos el método: “La verdadera ciencia no nos dice que no hagamos más filosofía, que no hagamos más metafísica, sino que nos da elementos firmes para hacer todo eso, con método más acertado que el de nuestros antecesores.”<sup>96</sup> “Finalmente, [dice:] creo que ha llegado la era de las filosofías estéticas, de

---

<sup>93</sup> J. Vasconcelos, *El Monismo estético*, México, Trillas, 2009, p. 7.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>96</sup> *Ídem.*

las filosofías fundadas, ya no en la razón pura, ni en la razón práctica<sup>97</sup>, sino en el misterio del juicio estético.”<sup>98</sup>

También es característica de los monismos el otorgarle un sentido a la vida humana, el cual se presenta como un camino hacia la re-uniión con el todo. Cada doctrina propone su propia ruta y cuando se alcanza el objetivo se habla de una experiencia mística. Para el monismo vasconceliano, este trance místico con el absoluto estético se lograba por medio del arte:

El cristianismo llega a la unidad, es decir, a Dios, por medio del amor. Las religiones védicas nos llevan al absoluto por la senda del conocimiento, demostrándonos la identidad del alma con la esencia infinita. El arte es también una manera de comunión con la divinidad. La actividad artística también implica inmersión del dinamismo corriente; interrupción y reorientación de los procesos mecánicos de la naturaleza con objeto de libertar una corriente lírica, que se mueve conforme al *pathos* de la belleza infinita.<sup>99</sup>

Sin embargo, queda claro que no todo el arte es partícipe de aquella belleza eterna, para Vasconcelos “el arte es religión pura que solamente consagra las expresiones sinceras; la afección y la copia jamás alcanzarán su sentido eterno.”<sup>100</sup> Para la creación de la belleza el gran artista necesita extraer la inspiración de cuanto le es afín, tomando en cuenta principalmente su propio contexto: tiempo y espacio.<sup>101</sup>

En diciembre de 1916 el filósofo en exilio presentó ante la Sociedad de Bellas Artes de Lima el ensayo “El Arte Creador. Lineamientos de un sistema estético y teoría de la eternidad del acto estético”, mismo que constituye la segunda parte del *Monismo*. En esta conferencia hizo un llamado para crear escuelas nacionales de arte en los países latinoamericanos. Esto a razón de

---

<sup>97</sup> Se refiere a las críticas de Kant.

<sup>98</sup> *Ídem*.

<sup>99</sup> J. Vasconcelos, *El Monismo...*; p. 83.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 41-42.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 43.

apoyar el “nacionalismo, [...] un nacionalismo vernáculo en la savia [,] aunque universal en sus finalidades.”<sup>102</sup> Él veía que los artistas europeos de entonces habían abandonado la tradición del gran arte pretérito, “[tenían] el criterio corrompido por el *marchand*, que quiere telas adaptables a marcos suntuosos o aceptables para el mercado de Londres o el mercado de Nueva York. Cuadros para decorar la sala del potentado del dinero y acomodados a sus gustos. Arte sin religión y, a falta de luz y color, también arte sin perfil ni perspectiva ni armonía; *arte cerebral*, lo [habían] llamado [...]”.<sup>103</sup> Vasconcelos veía con malos ojos la vanguardia europea porque había roto con la tradición de la belleza, pero aquello no era tema de preocupación para Latinoamérica, porque esta ni siquiera tenía una tradición propia que conservar. En el mismo discurso de 1916 dice:

El artista europeo contemporáneo puede sentir su inspiración contenida y desviada a causa de las rutinas y empequeñecida ante los aciertos y perfecciones en que se educa. En América el caso es diferente; aquí no se trata de elegir o de cultivar una escuela, sino de crearla; los maestros americanos están llamados a ser iniciadores de tradición: ¿Conforme a qué criterio orientará su crear incontenible? Complicado es el *pathos* estético de estos pueblos que son nuevos, pero no primitivos; que se sienten aptos para vibrar con el lirismo impetuoso de los amaneceres, pero reclaman así mismo la perfección, el refinamiento, la luz mediana de la madurez.<sup>104</sup>

La creación de escuelas nacionales de arte no era simplemente una acción cultural. Ante la doctrina del *Monismo estético* era la incorporación de América al camino de la redención mística. Casi como la Evangelización del siglo XVI en manos de los misioneros cristianos, que por medio del bautismo dieron a “nuestros ancestros categoría de gentes de razón”<sup>105</sup> y los

---

<sup>102</sup> *Ídem*.

<sup>103</sup> J. Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista*, México, Trillas, 2009, (Biblioteca José Vasconcelos: 18), p. 181.

<sup>104</sup> J. Vasconcelos, *El Monismo...*, p. 43.

<sup>105</sup> J. Vasconcelos, *La creación de la SEP...*, p. 77.

incorporaron a su esquema de salvación. A su vez, la creación de este arte latinoamericano, aunque propio y de rasgos regionales, debía tener el nexo con la belleza universal, idea que el pensador planteó de la siguiente forma:

Al hablar de las escuelas nacionales de arte y de arte genuinamente latinoamericano urge advertir que no ensalzamos lo que hasta hoy se ha llamado el criollismo, ni mucho menos el culto arqueológico del arte indígena. [...] La alta poesía no se engendra amasando vestigios de decadencia, no es plañir desconsolados por la muerte de lo mediocre; el arte es esplendor de civilizaciones logradas y atrevidas, triunfo, esperanza, goce y eternidad.

Al mismo tiempo, si no vamos a hacer arte de anticuario, tampoco partiremos de la improvisación ignara o extravagante; la maraña del pasado contiene hilos sanos donde podemos enraizar el crecimiento; ellos son por ejemplo, determinados aciertos de nuestras herencias nacionales, tales como la arquitectura de la Colonia: un estilo macizo y noble en las proporciones y la estructura, y refinado y sutil en la ornamentación, donde parece expresarse lo que quiere ser nuestra propia alma nueva.<sup>106</sup>

Y así lo hizo en cuanto tuvo capacidad de acción en su patria.

## **2.2 La herencia de la raza hispanoamericana**

En el destierro Vasconcelos había empezado a predicar el rescate del origen latino que unía “la existencia de veinte nacionalidades hermanas por la lengua, la religión, la raza y la cultura”<sup>107</sup>, sin embargo fue hasta 1920, con la muerte de Carranza, que pudo regresar a México y empezar a remediar el antinacionalismo en el que se seguía educando al pueblo. Comenzó con su nombramiento como rector de la Universidad Nacional en junio de 1920. Por entonces el antiguo Ministerio de Educación había desaparecido, pero sería

---

<sup>106</sup> J. Vasconcelos, *El Monismo...*, p. 45.

<sup>107</sup> J. Vasconcelos, *La creación de la SEP...*, p. 86.

desde la Rectoría donde el Maestro empezaría a perfilar el plan de revivirlo y centralizar la educación. Inició una campaña por la república con el fin de promover el proyecto de la nueva secretaría entre la gente de los estados. Buscaba ganar adeptos y conseguir el apoyo de los gobiernos locales, a quienes se les estaría restando autonomía en materia educativa. Se hizo acompañar de sus allegados: “De oradores, Antonio Caso y Gómez Robelo; de embajador de la pintura Montenegro, y Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet, para colmar el afán de poesía que late bajo la capa de sus incomprensiones y sus desengaños en todo público mexicano.”<sup>108</sup>

El nuevo plan tenía como propósito despertar la grandiosidad del genio latinoamericano dormido en manos del empirismo norteño. Estas ideas las plasmó años después en su teoría de la “Pedagogía estructuralista” en el libro al que tituló *De Robinson a Odiseo*. En esta obra Vasconcelos enfrenta los dos modelos educativos con la metáfora de los héroes que representan cada uno a su raza:

El título del libro indica ya el propósito de superar el empirismo miope de los últimos tiempos y la posibilidad de reemplazarlo con un sistema que merecerá el nombre de *clásico* si logra dotarse de hondura, fuerza, unidad y totalidad. Es esto lo que he querido expresar con el título *De Robinson a Odiseo*. Simbolizo en Robinson el método astuto, improvisado y exclusivamente técnico que caracteriza la era anglosajona del mundo. Época eficaz, pero desprovista de genio, no alcanzó la cohesión del romano, y hoy declina sin gloria, en tanto que el latino rejuvenece y se decide a no caer en el derrumbe de quienes temporalmente nos dominaron.

Apenas se explica en el día que el tipo Robinson puede ejercer influjo en pueblos cuyo pasado contiene experiencias como las del clásico Odiseo. Hace dos mil años cargaba ya en sus alforjas nuestro antiguo modelo tres mil años de cultura egipcia. Y sólo una pasajera pesadilla de naufragos explica que en este nuevo mundo, latinizado desde que Cortés empezó a

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, pp. 68-69.

civilizarlo, pudiesen tomarse en serio los ensayos y los atisbos del pobre Robinson, caído en isla y nacido en isla, sin concepto alguno cabal de los continentes y el contenido de las culturas. [...] Pasada la embriaguez del mal vino, volvemos al vino bueno de nuestra tradición, y resucitamos a Odiseo para oponerlo al simplismo de todos los Robinsones.<sup>109</sup>

Fue bajo estas ideas que el entonces rector enarboló la bandera de la entidad cultural hispanoamericana en la educación del continente, misma que englobaba todo el territorio americano de herencia latina, incluido el Brasil; desde la frontera norte de México hasta la punta de la Patagonia argentina y las islas del Caribe. Así apareció también en el nuevo escudo de la Universidad Nacional acompañado del lema “Por mi raza hablará el espíritu”, y años después derivó en la obra más conocida del Vasconcelos filósofo: *La raza cósmica*.

El 12 de octubre de 1920 se celebró por primera vez el Día de la Raza como una moción que había salido de la Universidad.

Y llegó la fiesta de la Raza. En México no se quiso hacer de ella ceremonia oficial mientras fue fasto racial español [...] Cuando propuse a Obregón que secundara el decreto [...] y declarase día feriado el 12 de octubre, vaciló y acabó por decirme:

-Después de eso se vendría el proyecto de levantar una estatua a Cortés, y no es que en lo personal me parezca eso absurdo; pero se nos echan encima. ¿Quién? No lo dijo, pero todo el mundo lo sabe: el antiespañolismo y quien lo fomenta en la sombra. [...] Se hallaba, pues lanzado el hispanoamericanismo y el 12 de octubre era nuestro día.

No le levantaron estatuas a Cortés, quizá, efectivamente, era muy pronto para reivindicar al “mayor opresor del gran pasado mexicano”. Sin embargo, sí se erigieron dos efigies en San Pedro y San Pablo: una al padre Las Casas,

---

<sup>109</sup> J. Vasconcelos, *De Robinson...*, pp. 7-8.

en representación de la herencia hispánica; y otra a Dante Alighieri, como símbolo de la matriz cultural de todos los pueblos latinos.

Si bien la conquista española había puesto en contacto los territorios de América con la alta cultura occidental, los peninsulares a su vez eran el resultado de la propagación de la cultura latina de la Antigua Roma dentro de su mismo continente. Esa era la tradición a la que necesitaba acercarse Hispanoamérica, la del Odiseo que emprende su aventura a sabiendas de que lo respalda una cultura consagrada. A su vez, “el romano tenía el secreto de la organización y nos dejó a todos los pueblos latinos bien ordenada la cabeza y la voluntad sistematizada. El anglosajón sigue de empírico lo mismo en derecho que en ciencia.”<sup>110</sup> Para Vasconcelos esa era la razón por la que Estados Unidos no tenía un ministerio de educación, sistema que por imitación, también había eliminado el de México. Tocaba entonces volver a lo que sí era propio del hispanoamericanismo.

El plan de la nueva secretaría constaba de tres departamentos a partir de los cuales se lograría la gran tarea educativa: la escuela, el departamento de Bellas Artes, y la biblioteca. El primero se encargaría de la enseñanza científica y técnica en todas sus ramas; el segundo nutriría el alma con la enseñanza del dibujo, el canto y la gimnasia, así como la intención vasconceliana de crear una escuela nacional de arte, asunto que derivó en el muralismo; mientras que la tercera se encargaría de cubrir los servicios de lectura que solamente el Estado podía proporcionar.<sup>111</sup> Para ello se editaron una serie de clásicos que se vendieron a muy bajo costo o se dieron a la población de manera gratuita. Además, había dos tareas auxiliares: la incorporación de los indios a la cultura hispánica y la desanalfabetización.<sup>112</sup>

Retomando las intenciones de Justo Sierra, Vasconcelos había planeado la construcción de una Biblioteca Nacional. Al igual que las naves

---

<sup>110</sup> J. Vasconcelos, *La creación de la SEP*, p. 106.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>112</sup> *Ídem.*

de San Pedro y San Pablo, rescató el terreno que había previsto su antecesor de ser subastado por la Secretaría de Hacienda. Sin embargo nunca llegó a concretarse la tarea. Vasconcelos planeaba levantar cúpulas bizantinas para albergar las mejores obras del mundo; no obstante, al final, el espacio terminó siendo un hotel particular del secretario Pani o de sus allegados.<sup>113</sup>

La educación artística del departamento de Bellas Artes también se enfocó en procurar el acercamiento del pueblo a las expresiones consagradas:

Hacemos nosotros en México mucho alarde con nuestra cerámica indígena que no es indígena sino colonial y, sin embargo, no contamos en nuestro Museo una sola colección de vasos griegos y etruscos, como las que abundan en los museos de Norteamérica, ya no digo en las grandes ciudades de Europa. Una colección de este género, sin embargo, cuesta menos que los derroches personales de un solo general de nuestro glorioso ejército. No habiendo yo contado con dinero para formar colecciones nacionales, menos para hacer un Museo digno, me había contentado en los últimos tiempos de mi gestión, con la compra de cinco mil pesos de reproducciones fotográficas de documentos y obras de arte de Italia. La colección, cuidadosamente recopilada por el Cónsul Arturo Pani, competente en la materia, llegó después de mi salida del Ministerio, y seguramente fue a dar a manos de ignorantes que no sabrían qué hacer con ella, aparte de venderla o repartirla como inútil. Nos merecemos, pues, nuestra incultura y decadencia de nuestras artes populares que hace tiempo carecen del soplo que viene de arriba y es el único que puede reanimarlas, pues es un disparate suponer que el pueblo inventa por sí solo las formas de arte.<sup>114</sup>

Fue con el rescate de la doble herencia latina, España e Italia, que apareció el muralismo mexicano de la mano de Montenegro, completando así el plan

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 100. No queda claro a qué edificio se refiere, pero posiblemente se trate del Hotel Reforma.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 208-209.

reivindicativo del espíritu nacional hacia la estética eterna bajo la emulación del Renacimiento italiano:

Regresaban a su tierra los pensionados con la fatiga y la pobreza del París de la posguerra, ilusionados también por el rumor de que en el país se operaba un renacimiento. [...] Acababa de fundarse una Sala de las Discusiones Libres, hermosa nave de la época colonial que arranqué al regimiento que hacía años la tenía convertida en cuadra. Todo el muro interior quedó cubierto con un zócalo de metro y medio de ladrillo vidriado y decorado a colores vivos con escenas y leyendas derivadas de los versos de los poetas nacionales. Al frente una alegoría de mujeres con nimbos de oro exaltaba el triunfo de la acción que vence al destino adverso.

Después de crear una escuela de decoradores ceramistas, en los vanos de ese mismo edificio puso Montenegro sus nuevos vitrales de asunto popular: una bailarina de feria y una vendedora de pericos. Y fue también Montenegro quien, después de hacer mesas incrustadas y azulejos artísticos y vitrales espléndidos, dio con el secreto olvidado de la pintura al fresco a la manera italiana: fino dibujo preciso y delicada armonía de tonos claros. Y se habló de un retorno al Giotto en lugar del cerebralismo de los recién desembarcados.<sup>115</sup>

### **2.3 ¡Acción \* Supera al destino \* Vence!**

No es [...] la necesidad el interés fundamental de la educación: la mueve así mismo el don individual de sobreponerse al ambiente y a la necesidad. [...] Enseñarnos a vencer la realidad en todos los órdenes es más importante que enseñarnos la sumisión a la realidad.<sup>116</sup>

Tales eran las intenciones educativas de José Vasconcelos. Después del atraso por los enfoques pragmáticos, y después de diez años de guerra

---

<sup>115</sup> J. Vasconcelos, *De Robinson...*, pp. 181-182.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, p. 22.

revolucionaria, Vasconcelos había tomado el lugar más activo en el proceso de la reconstrucción nacional. La nueva Secretaría no sólo estaba enfocada en educar a la juventud, el plan incluía a todo aquel mexicano que necesitara salir de su ignorancia para poder enfrentar los avatares de la vida. Desde esta perspectiva, Vasconcelos actuaba como el Prometeo mexicano, quien desde el Ministerio de Educación llevaba el conocimiento de la ciencia y el arte a los hombres oprimidos. Más que una herramienta, se le brindaba al mexicano un soplo de espíritu vital.

En enero de 1920, antes de su regreso al país, ocurrido en mayo del mismo año, Vasconcelos sacó a la luz una obra teatral en tres actos a la que puso por título *Prometeo vencedor*.

[...] La conciencia observa el orden que rige las acciones externas: todas las especies animadas acatan ese orden sin preguntar si es bueno o es malo; temen, callan y se someten. Toda la estirpe de los hombres se suma al rebaño de las bestias, y es todavía más vil que las bestias, porque advierte que el orden de afuera es injusto y cruel y, sin embargo tiembla, obedece y calla. Pero un día la conciencia afirma su imperio; y la conciencia es rebeldía, lucha, tumulto y gloria.

Prometeo se yergue, el primero de los héroes, y por los lomos del rebaño pasa un calosfrío trágico, pues Prometeo ha medido su fuerza con la fuerza de afuera, y la ha vencido. [...] Prometeo ha descubierto la ley del fuego y ya éste no depende del azar que incendia el bosque, sino del deseo del héroe, del capricho de todos los hombres.

Prometeo inicia el orden de la voluntad sobre el orden de la necesidad que antes rigiera indisputado en el mundo.<sup>117</sup>

El anterior es un fragmento del prólogo de la obra, a la luz del cual podría empezar a perfilarse el significado de *El árbol de la vida*. El diseño simétrico y en ascendencia parece referir al orden impositivo de la realidad. En las

---

<sup>117</sup> J. Vasconcelos, *Prometeo vencedor*, México, Trillas, 2009, (Biblioteca José Vasconcelos: 2), p. 11.

ramas se acomodan distintos animales, mismos que se mantienen ordenados de acuerdo con aquel sistema llevado por el ritmo del follaje. Abajo la humanidad, doce mujeres y un hombre, en representación del héroe que se sublevó contra el sistema y que ha librado a su especie de ser parte del rebaño. Se encuentra atado al tronco del árbol a razón del castigo al que se hizo acreedor por haber desafiado al padre de los dioses. Su acto es heroico porque a su vez implica el sacrificio.

El autor presenta su pieza teatral como continuación de la serie total de ensayos que originalmente habrían conformado *El Monismo estético*. Llena el espacio de un inédito pendiente al que había llamado “El genio del mal y la ironía”. El argumento del primer acto es una discusión entre Satanás y Prometeo, al cual el primero había ido a buscar con la intención de juntar fuerzas; lo encuentra en el lomo de la cordillera que junta los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl, sentado sobre una roca en la actitud del *Pensador* de Rodin.<sup>118</sup> A ambos personajes los unía el arrojo de haber desafiado el orden de su superior, para Satanás, Jehová, y para Prometeo, Zeus. Sin embargo, más allá de la similitud entre sus acciones, había entre ambos una diferencia abismal. La acción escénica abre con el siguiente intercambio verbal:

SATANÁS: Sí, desde que yo vine al mundo me dediqué a buscarte. Siento no haberte hallado a tiempo; quizá nuestros esfuerzos reunidos habrían beneficiado a los hombres. Tú poseías la inteligencia y la fuerza, pero yo podía darte la astucia.

PROMETEO: (*Con desdén.*) La astucia es ruin y a la postre estéril; prefiero la fuerza franca y resuelta.<sup>119</sup>

La reflexión ensayada en este guion teatral es la que derivó en una dupla de opuestos que aparece constantemente en el pensamiento de Vasconcelos.

---

<sup>118</sup> *Ibíd.*, p. 20.

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 21.

Ante las intenciones del ensayo original, Satanás es el mal y Prometeo la ironía. Ambos demostraron capacidad de acción ante el destino del mundo, pero la diferencia recae en el móvil de sus impulsos. La astucia del diablo era el origen de una vanidad exacerbada. “Le irritaba la sumisión de los ángeles. [...] Un cambio, eso soñaba Satanás [...]”.<sup>120</sup> Pero al final, cuando se deshizo del yugo lo hizo para sí y el resto de los ángeles se quedó igual. En cambio Prometeo, más que un dios, Vasconcelos lo concibe como un hombre, el primer héroe de la raza humana y latino en origen mitológico. Cuando éste logró alzar la cabeza gracias a su gran fuerza de voluntad, lo hizo en beneficio de sus congéneres. Irónicamente terminó castigado y se convirtió en un verdadero mártir. Su impulso no fue el placer personal, sino el amor por sus semejantes.

Llegado este punto, es necesario volver sobre algunos asuntos clave que se han tratado líneas arriba. Es importante retomar que para Vasconcelos el arte era uno de los caminos que llevaban a la unión con lo sagrado, pero antes reconoció que el cristianismo había enseñado que también era a partir del amor que se lograba el reencuentro con Dios.<sup>121</sup> Hay que recordar que el cristianismo es una religión en la que el martirio amoroso juega un papel protagónico; el mismo esquema de la salvación deriva del sacrificio de Cristo que redime del pecado original ocasionado por el fruto del Árbol de la Ciencia, cuando el Diablo tentó a Eva. Prometeo también había entregado el fuego (la ciencia) a los hombres, pero a diferencia del Satanás disfrazado de serpiente, él lo había hecho como un regalo que habría de servirles para hacer frente a la vida. La manzana del Árbol de la Ciencia era un conocimiento vanidoso que se adquiría para estar al mismo nivel que Dios Padre. El fuego de Prometeo era el conocimiento con el que se le brindaba a la humanidad su capacidad de acción.

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>121</sup> Véase cita 99.

Como se ha citado arriba, Vasconcelos empieza la obra caracterizando a Satanás como “astuto”, mote que muy probablemente salió del Génesis,<sup>122</sup> mientras que Prometeo es “inteligente y fuerte”. Es la misma dupla antagónica que se vio anteriormente entre el astuto Robinson y el inteligente y fuerte Odiseo; que a su vez alude a las razas sajona y latina. Además, ambas representan los modelos educativos que el Maestro entiende como opuestos: el científicismo pragmático o positivismo y su propio modelo llamado *clásico*<sup>123</sup> o más pomposamente conocido como “pedagogía estructuralista” por el propio Vasconcelos. Llevándolo al extremo, también incluye la comparación entre el Porfiriato y lo que él mismo se proponía hacer con la educación posrevolucionaria. Ambos son activos, pero la diferencia estaba en la clase de conocimiento que cada uno representaba: uno es el Árbol de la Ciencia, el del pecado original; el otro es el Árbol de la Vida, el de la redención. Ante esta distinción, es erróneo el título que le han dado algunos autores al mural de Montenegro, pues se combate al Árbol de la Ciencia porfiriano con *El árbol de la vida* vasconceliano.

El culto al héroe prototípico pudo haber iniciado con Prometeo, pero apenas era la raíz de un frondoso árbol literario que llevó a las figuras consagradas de la cultura universal a manos del vulgo mexicano.

“Lo que este país necesita es ponerse a leer *La Iliada*. Voy a repartir cien mil Homeros en las escuelas nacionales y en las bibliotecas que vamos a instalar...”.<sup>124</sup> No obstante, los costos habrían sido muy elevados de haber encargado todos esos libros desde España, por lo que se emprendió una labor editorial con las prensas anteriormente usadas para la propaganda “carranclana” y que habían quedado en manos del gobierno de Obregón.

Y con sorpresa aparecieron por toda la república los primeros ejemplares, en pasta verde, de Homero, Esquilo, Eurípides, Platón, Dante, Goethe, etc.;

---

<sup>122</sup> “Pero la serpiente era astuta, más que todos los animales del campo que Jehová Dios había hecho [...]”; (Gn, 3; 1).

<sup>123</sup> Véase cita 109.

<sup>124</sup> J. Vasconcelos, *La creación de la SEP...*, p. 92.

no llegué, ni con mucho, a los cien clásicos, sino apenas a diecisiete ediciones de más de veinticinco mil volúmenes la mayor parte de ellas. Y de los libreros españoles sólo obtuve cien mil *Quijotes* en edición económica para todas las escuelas y veinte mil diccionarios de la lengua.<sup>125</sup>

Al mismo tiempo, en 1924 las epopeyas de los grandes héroes de la literatura universal se pusieron al alcance de los más jóvenes con la edición de las LECTVRAS CLASICAS PARA NIÑOS; en dos volúmenes “ornamentados” por aquellos que para entonces ya se habían convertido en los artistas de cabecera del secretario: Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma. En las páginas preliminares Vasconcelos reafirma el objetivo que tiene de realzar la cultura de la raza hispanoamericana y explica la selección en los siguientes términos:

Podrá parecer extraño al criterio superficial que se mezclen tesis tan disímiles como el Aladino y el Prometeo y la Historia de Sarmiento o de Bolívar; pero a esto hay que responder que así es la vida de compleja en la apariencia, aunque uniforme en su sentido profundo y alto. En todo caso, se ha observado el único criterio posible en una selección de esta índole, el criterio cronológico combinado con el de la calidad.<sup>126</sup>

Pero más allá de todos los héroes, que iban desde Rama hasta Quetzalcóatl, el Maestro fijó el origen de la acción hispanoamericana en la obra que había consagrado la lengua de su *raza cósmica*. En la Biblioteca Iberoamericana, inaugurada por Álvaro Obregón el 25 de abril de 1924, puso un busto de Cervantes, a cuya obra le había puesto el mote de “Libro Fundamental”,<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 93; Los clásicos publicados fueron: Homero, *La Ilíada* (en 2 vols.) y *La Odisea*; Esquilo, *Tragedias*; Eurípides, *Tragedias*; Dante, *La Divina Comedia*; Platón, *Diálogos* (en 3 vols.); Plutarco, *Vidas paralelas* (en 2 vols.); *Los Evangelios*; Romain Rolland, *Vidas ejemplares*; Plotino, *Las Enéadas* (selección); Tolstoi, *Cuentos escogidos*; Tagore, *Obras escogidas*; y Goethe, *Fausto*; para una relación completa del tiraje véase C. Fell, *Los Años del Águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989, p. 492;

<sup>126</sup> LECTVRAS CLÁSICAS PARA NIÑOS, México, SEP, 1984, pp. XII-XIII.

<sup>127</sup> J. Vasconcelos, *Discursos...*, p. 239.

casi como si este actuara el rol hispanoamericano que tiene la Biblia para el cristianismo.

Con el Quijote dio España a la humanidad uno de sus libros fundamentales. En cada hombre hay algo de quijote, no importa cuál sea su raza; pero en el español se acentúan sus rasgos y en todo aquel cuya alma se ha forjado en el lenguaje de Castilla. Por eso puede afirmarse que el Quijote es tan hispanoamericano como es español. Y tanto España como nosotros, por la común posesión del idioma cervantesco [...], tenemos en el Quijote un tesoro que crea linaje de espíritu. Pocos pueblos cuentan con ventaja parecida. El Dante hace sonreír de complacencia a cada italiano, y también a cada hombre lo hace sentirse más fuerte. De Shakespeare también se ha dicho que pondría en aprietos a cualquier inglés a quien se preguntase qué preferiría, obligado a escoger para gloria de su nación, a Shakespeare o al imperio del Indostán. Y es que los tres, cada uno en su categoría, representan valores universales. Dante es el poeta de lo sobrenatural y lo eterno; Cervantes despierta en cada hombre el amor de lo imposible y el dolor del fracaso noble; Shakespeare enseña la dicha y el terror de las pasiones entregadas a su propio desconcierto.<sup>128</sup>

Los grandes autores de la latinidad, Dante y Cervantes, están fundidos con el plano trascendental de la vida y en esa medida habían inspirado las más grandes hazañas de la historia humana, en cambio, más valía a los ingleses asirse a los héroes de sus colonias indostánicas porque Shakespeare era demasiado sajón y materialista:

[...] Aunque toda la obra colonial de España se perdió para la metrópoli en lo material, el Quijote que guio la conquista; el Quijote que después, durante la Colonia, expidió las leyes de Indias, el monumento jurídico más piadoso que vieron los siglos; el Quijote que más tarde hizo la independencia política subsiste en nuestra historia, y en este Centenario habla por veinte

---

<sup>128</sup> *Ídem.*

repúblicas para decir que prefiere la locura insensata pero sublime del héroe de Cervantes a la prudente cautela de Hamlet, cuyos vástagos lograron dominar la tierra. Nos quedó a nosotros, ha de quedarnos la locura gloriosa que exige para el hombre mucho más que la tierra.<sup>129</sup>

En el mismo tenor, Vasconcelos contrapone al Dante y al Fausto de Goethe en el discurso pronunciado durante la primera inauguración de la Sala de Discusiones Libres:

Dante no es la pitonisa que balbuce verdades parciales escondidas entre el desecho de disparates rotundos; no es el vate que emite voces sublimes en un coro de trivialidades sonoras; no es tampoco el mago de los sentidos corpóreos, un Shakespeare o un Goethe que dan ojos nuevos para ver el mundo y fuerza para gozar sus pasiones. Dante es un transmutador de la corriente eterna; una transfiguración de valores cuya potencia influye en el devenir mismo del alma.<sup>130</sup>

En el *Prometeo vencedor* figura la tragedia de Fausto y Margarita en el momento en el que Prometeo le reconoce a Satanás su carácter activo. El diablo le responde que su acción deriva de su inconformidad y advierte que no tolera la dicha de los hombres porque es la causa de su embrutecimiento, dice: “No han podido comprender el bien que yo hice a Fausto y Margarita [...] El amor hace que cada amante contemple al otro como a un dios. [...] Fausto se hallaba bajo mi guarda y no podía yo tolerar que un esfuerzo tan interesante como el suyo fuese a parar en la común pasión que a todos los vivos inquieta en el periodo de celo.”<sup>131</sup> Pero Satanás no entendía que era justamente el móvil del amor lo que consagraría la acción de Fausto. Al final Margarita cae en una desgracia organizada por el diablo y muere; y aquel hombre que ambicionaba el conocimiento total de la ciencia, la religión y la

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>131</sup> J. Vasconcelos, *Prometeo...*, p. 23.

magia, de todos modos es llamado al cielo por causa de una apuesta moral entre Dios y el diablo, aun cuando en vida pudo disfrutar de todos los placeres que le había facilitado Mefistófeles sólo para sí. Vasconcelos no desconoce lo enérgico del personaje de Goethe, pero cree que la acción sólo por beneficio propio deja vacío el esfuerzo. Quizá a eso se refería Vasconcelos cuando declaraba que *El árbol de la vida* adolecía de pobreza en el asunto porque había dado a Montenegro una “tontería goethiana”.<sup>132</sup> No es que la trama de Goethe se encuentre fuera del discurso de la acción que vence al destino adverso, por ello fue uno de los clásicos que editó la Secretaría, pero es estéril. “ACCIÓN \* SUPERA AL DESTINO \* ¡VENCE!” parece indicarle a un individuo cualquiera que haga lo propio para sobreponerse a las adversidades, pero olvida recordarle que para estar bajo la guarda de Prometeo, debe hacerlo también por su prójimo y no sólo en beneficio personal.

Esta consideración muy a la cristiana que Vasconcelos tiene por el amor, es el principio discernible entre el bien y el mal, entre aquellos que buscan el conocimiento por vanidad y quienes lo siguen como camino de reconciliación. Sobre este mismo modelo el filósofo nos presenta otra dupla de opuestos que será la pauta para entender el origen iconográfico de *El árbol de la vida*; se trata del piadoso san Francisco y el inconformista Federico Nietzsche. En su “Discurso franciscano” Vasconcelos le da lugar de primera importancia a la doctrina del fraile en el proceso de la Conquista.

¿Qué hubiera sido de la conquista sin la doctrina franciscana que fue a este respecto tan sencilla como la filosofía del santo? Pues no hizo otra cosa San Francisco dentro de la Iglesia que recordar la acción de los Apóstoles cuando cumplieron el mandato de predicar la Buena Nueva por todos los territorios de la Tierra. [...] Y siglos después, cuando el espíritu franciscano había decaído en el resto de Europa, las órdenes españolas recogieron el tesoro para aplicarlo en América. Igual que si la verdadera oportunidad de

---

<sup>132</sup> Véase cita 19.

la cruzada franciscana hubiese estado esperando para realizarse plenamente en el momento de la conquista española. Cuando los territorios no se ganaban para la explotación simplemente, conforme a la costumbre de ciertos imperialismos más modernos, sino que se dominaban principalmente con el objetivo de propagar la religión y la cultura, el franciscanismo obtuvo sus mejores triunfos. [...] Y la conversión suponía la enseñanza, no sólo de verdades religiosas, también la ciencia y todas las artes de la civilización europea.<sup>133</sup>

Por su parte, nos dice Vasconcelos, Nietzsche criticaba erróneamente la doctrina:

Contra el sentido franciscano de la vida que es esencia de la caridad según el Evangelio levantó Federico Nietzsche la doctrina de la voluntad como poder. Y toda su vida padeció la obsesión de vituperar, despreciar, vejar la humildad franciscana con su símbolo, el asno, al cual oponía la bestia carnícora como ideal de los fuertes, los nobles. La moral cristiana le parece a Nietzsche una conspiración de los oprimidos, los siervos, los ineptos; en una palabra, la masa en perjuicio de los amos, los oprimidos, los nobles. [...] No quiso comprender el filósofo que el franciscanismo es grandeza precisamente porque no busca servirse a sí mismo, sino servir a los demás.<sup>134</sup>

Ante este esquema de prometeos y satanases, odiseos y robinsones, fue que Vasconcelos definió su acción educativa. “El modelo siempre recordado era el de los misioneros católicos que antaño llegaban a los pueblos sin un centavo en el bolsillo y al cabo de dos quinquenios habían levantado capillas y aulas, talleres y campos de cultivo.”<sup>135</sup> Además de las escuelas, el departamento de Bellas Artes y las bibliotecas, el ministro emprendió una cruzada para que su labor llegara a las comunidades más apartadas del

---

<sup>133</sup> J. Vasconcelos, *Discursos...*, p. 189.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, p. 187.

<sup>135</sup> J. Vasconcelos, *La creación de la SEP...*, p. 125.

país, y creó brigadas misionales que tenían como objetivo la incorporación de los indios a la cultura hispánica.

Pero no teniendo otro material de que echar mano, pensamos que lo mejor era combinar el personal, y a falta de un maestro completo como el fraile, que sabía cultivar un campo y aserrar, ensamblar madera, de una mesa, nosotros empezamos a mandar grupos de maestros: uno de artesanías que enseñara a labrar la tierra y a forjar el hierro; otro que fuese artista y pudiese inspirar a la población el gusto por la belleza, único camino que le queda al laico para acercarse a las cosas de Dios, y otro más para que incitase a la acción social y a la colaboración en la obra patriótica; otro, finalmente, para las primeras letras y las matemáticas.<sup>136</sup>

Y mientras los misioneros modernos educaban a los indios de las comunidades apartadas, en la capital se empezaban a decorar los muros de las naves coloniales como camino de redención estética, todo impregnado del discurso filosófico implícito en la acción educativa del Maestro.

### **3.ROBERTO MONTENEGRO: *EL ÁRBOL DE LA VIDA***

Roberto Montenegro Nervo (1887-1968) fue uno de los artistas más versátiles de la Escuela Mexicana de Pintura. Activo durante la primera mitad del siglo XX, realizó obras de gran calidad y en medios muy diversos entre las que se encuentran dibujos, grabados, murales, pintura de caballete con un destacado ejercicio del género retratístico; como se señaló anteriormente, diseñó vitrales, azulejos y mobiliario; escribió para varias

---

<sup>136</sup> *Ibíd.*, p. 141.

revistas, publicó algunos libros, e ilustró otros tantos y también tuvo un desempeño significativo como escenógrafo y vestuarista en la escena moderna mexicana.

En este apartado se buscará hacer explícita la interpretación visual que Roberto Montenegro, el artista, hizo de la frase dada por José Vasconcelos, la cual denota el pensamiento del filósofo durante los años de su gestión como Secretario de Educación.

### **3.1 El viaje a Europa**

En 1904 Roberto Montenegro llegó de su natal Guadalajara a la capital. Fue entonces cuando ingresó a la Academia de San Carlos y desde muy temprano “rivalizó con Diego Rivera por los honores. Su recompensa llegó en 1906: una beca para Europa. Un volado que favoreció a Montenegro, resolvió el empate entre los dos adolescentes, y se marchó pocos meses antes de que Diego pudiera juntar el dinero suficiente para seguirlo.”<sup>137</sup>

Aún no cumplía las dos décadas de edad cuando se embarcó con rumbo a París, pero para entonces aquel no era su destino final. De la Ciudad de las Luces se trasladó a Madrid, donde lo esperaba su primo hermano, el reconocido poeta Amado Nervo, quien entonces fungía como primer secretario de la legación mexicana en España. Él lo cobijó y lo puso en contacto con la élite intelectual madrileña, también le pagó los cursos en la Academia de San Fernando, donde aprendió la técnica del grabado con el artista Ricardo Baroja.<sup>138</sup>

En la capital española se relacionó con el pintor Miguel Anselmo Nieto, el poeta Ramón del Valle Inclán, el artista Julio Romero de Torres, Miguel de Unamuno, y también con Pío Baroja, hermano de Ricardo. Pío era escritor y por aquellos años se encontraba dándole vueltas a temas filosóficos afines a los caminos activos de Vasconcelos; los plasmó en dos novelas hermanas,

---

<sup>137</sup> J. Charlot, *op. cit.*, p. 82.

<sup>138</sup> R. Montenegro, *op. cit.*, p. 35.

*Camino de perfección* (1902) y *El árbol de la ciencia* (1911), en las que narra las historias de dos estudiantes de medicina a quienes les atormentan los problemas del amor, la religión y la ciencia. El estudiante de la novela de 1902 corrige el camino y se vuelve artista; buscando su lugar en la vida emprende un viaje desde Madrid hasta Levante. Baroja opta por salvar a este último en el final de la obra, mientras que en la de 1911 acaba por destruir al científico. Es probable que estos temas salieran a discusión en las tertulias que este grupo de intelectuales celebraba cada noche después de la clase con Ricardo en el café Nuevo Levante, donde Roberto presenciaba las disertaciones filosóficas entre Ricardo Baroja y don Ramón del Valle Inclán.<sup>139</sup>

El viaje a Europa acercó a Montenegro con las obras de arte consagradas que antes sólo había podido conocer en reproducciones. En sus memorias cuenta cómo le gustaba ir al Museo del Prado y pasarse horas estudiando las obras de lo más grandes maestros de la pintura. “Allí estaba toda la magnificencia de la pintura mundial de todos los tiempos, desde los primitivos catalanes, de un bizantinismo agudo; desde *La anunciata* de Fra Angélico, pintada con beatitud seráfica, científica y técnica, así como la pintura teatral y magnífica de Velázquez”<sup>140</sup>.

Pero más que cualquier otro, parece que Montenegro sentía una especial predilección por el arte italiano. En una entrevista sostenida con Rafael Heliodoro Valle en 1947, declara el pintor: “Pero, de todos modos, tengo que volver a París, a Europa. Es que hay algo que no se puede perder: los templos italianos en que están las cosas de los primitivos, Florencia, el camposanto de Pisa.”<sup>141</sup>

Para pensar la cita anterior, quizá sea prudente recordar las circunstancias de su educación: iniciado en el taller del italiano Félix

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>141</sup> R. Heliodoro Valle, “Diálogo con Roberto Montenegro” en *Revista de la Universidad de México*, México, UNAM, no. 15, diciembre de 1947, p. 13.

Bernardeli en su natal Guadalajara, era afín a la misma predilección que había mostrado el Dr. Atl a su regreso de Europa; quien al igual que Montenegro y Enciso se había formado en el mismo taller tapatío.

Orozco recuerda el entusiasmo de Murillo por aquel contexto:

Él nos contaba con su palabra fácil, insinuante y entusiasta, sus correrías por Europa 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, y cuya técnica se había perdido por cuatrocientos años! Los dibujos que hacía Atl eran de gigantes musculosos en actitudes violentas como las de la Sixtina. Los modelos que copiábamos eran obligados a parecerse a los condenados del *Juicio final*.<sup>142</sup>

Esto es lo que Gerardo Murillo tenía en mente cuando en 1910 empezó a colocar andamios en el Anfiteatro de la Preparatoria, proyecto que quedó interrumpido por el conflicto revolucionario. Once años después lo retomó el ministro Vasconcelos, quien también admiraba aquellas grandes obras, pero principalmente desde la relevancia de los orígenes de la latinidad. Murillo retomó sus figuras miguelangelescas en el patio Bartolomé de las Casas, mientras que el primitivismo florentino llevó a Montenegro a hablar de un retorno al Giotto en el ábside de la iglesia.<sup>143</sup>

Fue así, sobre estos pilares, que se estructuró el Renacimiento Mexicano de los años veinte: en primer lugar, con el valor artístico reconocido por Jorge Enciso y Vasconcelos de la arquitectura colonial, además de la relación formal que estableció el Dr. Atl entre las naves novohispanas y la arquitectura española e italiana<sup>144</sup>; el fundamento racial

---

<sup>142</sup> J. C. Orozco, *Autobiografía*, México, Planeta/CONACULTA, 2002, p. 18.

<sup>143</sup> Véase cita 115.

<sup>144</sup> “Las diversas influencias del Renacimiento Italiano en España, mezcladas a los estilos que allí existían, engendraron del siglo XV al siglo XVIII una serie de expresiones arquitectónicas que tienen dos fases muy marcadas: unas son furiosamente ornamentales y las otras desesperadamente áridas; pero ambas llevan el sello ostentatorio de la época y

que adjudicaba el Ulises Criollo a la patria del Dante; el gusto por las formas *trecentistas* de Montenegro; y las del *Cinquecento* de parte de Murillo.

### **3.2 *Lignum Vitae***

En el verano de 1908 Roberto Montenegro conoció Italia. Poco se sabe de sus andanzas en el sur europeo, salvo por algunos pasajes venecianos que el pintor incluyó en sus memorias; sin embargo, aunque no consigna fechas, parece que son de un segundo viaje, alrededor de 1914. El 11 de septiembre de 1908 Roberto se encontraba en Padua, según queda registrado en una postal con la imagen de San Antonio enviada a doña María Nervo de Montenegro, su madre. En la imagen del anverso aparece el santo franciscano cargando al Niño Dios, está rodeado por nueve tondos donde se representan sus milagros más destacados. El texto establece el itinerario de este primer viaje por la península.

Amada madrecita.

Hoy llegué a Padua, la ciudad de San Antonio, estoy encantado, en cada momento se encuentran obras de arte que se han hecho en todas las épocas; lo que más me gusta son unas pinturas de Mantegna, es maravilloso: Hoy visitaremos el palacio del Rey en Stra y luego a Venecia y de ahí mañana a Florencia. Le pido mucho al santo por todo. Un gran beso de Roberto.<sup>145</sup>

En Italia Roberto Montenegro conoció los orígenes de la perfección que tanto admiraba en El Prado. Su apego religioso lo llevó a poner especial atención en las obras de arte sacro de los “primitivos” que adornaban los templos

---

la marca del sensualismo español, a veces jactancioso y lleno de pompa, a veces adusto y católicamente disciplinado [...] De esas modalidades deriva la arquitectura de la Nueva España.” G. Murillo, *Iglesias de México*, vol. I, México, Banco de México, 1979, p. 9.

<sup>145</sup> R. Montenegro, “Postal para doña María Nervo de Montenegro”, Padua, 1908, Archivo Carso, fondo Roberto Montenegro, exp. DXCIII. 1. 2.

italianos.<sup>146</sup> Si acaso sentía especial devoción por los santos franciscanos como San Antonio de Padua, al grado de contárselo a la inculcadora de su fe pensando que compartiría la emoción de su experiencia, entonces lo que lo maravilló tanto en Padua como en Florencia fue la decoración de los templos, cargada de simbolismo litúrgico y de mística franciscana.

Fueron precisamente aquellos artistas del *Trecento*, conocidos como los “primitivos florentinos” y admirados por el tapatío, quienes establecieron los motivos iconográficos de las primeras órdenes mendicantes: franciscanos y dominicos. Como observa Émile Mâle, entre los siglos XI y XIII, la iconografía religiosa estuvo principalmente inspirada en los Evangelios; pero en el siglo XIV los artistas, principalmente los que trabajaban cercanos a los discípulos de san Francisco de Asís, empezaron a emplear como fuente las obras de los teólogos de la orden. Aparecieron escenas mucho más trágicas, temas de sufrimiento, dolor y muerte.<sup>147</sup> En Italia, durante el periodo de expansión de la Orden de Frailes Menores hubo una fuente que cobró todo el protagonismo. Dice Mâle: “Los italianos no inventaron tales rasgos; los tomaron de un libro célebre entonces: las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo* atribuidas a San Buenaventura, pero que fueron escritas por un franciscano desconocido del siglo XIII.”<sup>148</sup> Este libro era diferente a todo lo que habían inspirado los Evangelios en los teólogos de siglos anteriores, porque “los otros libros se dirigían al pensamiento, este habla al corazón.”<sup>149</sup> La obra es de una gran riqueza visual, pues presenta una serie de cuadros llenos de detalle sobre la vida de Jesús, los cuales son principalmente versión casi apócrifa del autor.<sup>150</sup>

---

<sup>146</sup> Véase cita 138.

<sup>147</sup> É. Mâle, *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, FCE, 1966, (Breviarios: 59), p. 85.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 86. Es preciso mencionar que no son populares las ediciones de esta importante fuente iconográfica, por lo que no hubo oportunidad de aproximación directa con la fuente literaria.

<sup>149</sup> *Ídem.*

<sup>150</sup> *Ídem.*

Entre los pasajes de las *Meditaciones* se ha identificado el tema iconográfico del *Albero della vita* o *Lignum vitae*, donde se establece la relación entre la Santa Cruz y el Árbol del Edén. Según cuenta la leyenda, tras la muerte de Adán, el Arcángel Miguel aconsejó a Eva que plantara una rama del Árbol de la vida encima de la tumba, sobre ella creció un frondoso árbol que Salomón trasladó a uno de los patios de su templo; tras la destrucción de este, el árbol fue desarraigado y por azares del destino cayó en la piscina de Bethesda, donde Jesús curó a un paralítico durante su labor predicadora. Ahí permaneció hasta que fue sacado para construir la cruz en la que Cristo fue martirizado.

El tema iconográfico del *lignum vitae* es frecuente en los muros de los conjuntos franciscanos, sin embargo no hay estudios completos sobre el asunto. Las menciones se limitan a repetir que el motivo gira en torno a un pasaje cuyo origen es la obra de san Buenaventura e inmediatamente proceden a la descripción de la composición.<sup>151</sup> Los más conocidos se encuentran en Florencia. Uno es una tabla de Pacino di Buonaguida que probablemente perteneció a algún retablo y que actualmente se encuentra en la “Sala de los siglos XIII y XIV”, en la Galería de la Academia [Foto 17]. El otro se encuentra en la iglesia más importante del franciscanismo, es un fresco de Taddeo Gaddi ubicado en el refectorio de la Basílica de Santa Croce, también en Florencia [Foto 18].

Estas dos obras florentinas representan las formas visuales más populares de los árboles de la vida franciscanos. Entre uno y otro se advierten elementos comunes y variantes que caracterizan las dos versiones del motivo.<sup>152</sup> Ambos muestran el árbol cuyo tronco es al mismo tiempo el eje vertical de la cruz donde yace Cristo. Hacia los lados crecen doce ramas,

---

<sup>151</sup> Véase por ejemplo: Fulvio Ricci, “Un raro tema iconográfico: il <<Lignum Vitae Christi>> di S. Buenaventura nella Chiesa di S. Silvestro a Tuscania”, versión en línea en [http://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/1992\\_1-2/Ricci.pdf](http://www.bibliotecaviterbo.it/biblioteca-e-societa/1992_1-2/Ricci.pdf), consultado el 20/04/16, pp. 27-29.

<sup>152</sup> L. Bourdua, *The Franciscans and Art Patronage in late Medieval Italy*, Reino Unido, Cambridge, 2004, p. 54.

seis de cada lado, cubiertas con filacterias donde se incluyen partes del texto de san Buenaventura. Ambos presentan tondos a modo de frutos. En el caso del árbol de la Academia, cada rama carga cuatro círculos donde se van representando (de modo narrativo) escenas de la vida de Cristo; mientras que en el de Taddeo Gaddi los tondos únicamente son el remate de las ramas y en el espacio se representan los bustos de los profetas.

En la parte inferior del árbol de Pacino se presenta una sucesión de escenas que narran los pasajes desde la creación de Adán hasta la expulsión del Paraíso; en la versión de Santa Croce se representa a los personajes testigos de la Pasión, como la Virgen María y María Magdalena, además de san Francisco, algunos otros santos de la orden y santo Domingo, al que se puede diferenciar por el hábito. Debajo, una representación de la *Última cena* con Cristo al centro y los apóstoles flanqueándolo a lo largo de una mesa. En ambas versiones aparece san Buenaventura con texto en mano al pie del árbol. En el caso de la obra de Buonaguida el teólogo se encuentra dentro del Monte Gólgota, donde yace el cráneo de Adán. Las dos obras también coinciden en el remate del tronco: sobre la figura de Cristo se observa el *titulus* con el anagrama INRI, y sobre éste aparecen nidos con aves que cuidan a sus polluelos [Fotos 19 y 20]. En la imagen del mural de Gaddi se distingue la siguiente leyenda latina en una pequeña cartela: SIMILIS \* PACT' \* SUB \* PELLICANO.<sup>153</sup> La representación de este animal reafirma el tema del sacrificio, pues los hombres de la Antigüedad creían que el ave se lastimaba al llenar la bolsa de su pico con peces para alimentar a sus polluelos.<sup>154</sup> Montenegro también reinterpreto el elemento y lo incluyó en su versión del árbol de la vida, en este caso respetando el sistema pareado de la composición [Foto 21].

Desde el diseño, Roberto Montenegro tomó y reinterpreto los elementos del árbol franciscano. Conservó el eje central del tronco y lo empleo como origen de las ramas que crecen hacia ambos lados; en ellas no

---

<sup>153</sup> Significa: EN ESTE LUGAR VA EL PELICANO.

<sup>154</sup> Los Rosacruces adoptaron el ícono para simbolizar el sacrificio de su acción filantrópica.

puso tondos, ni escenas, ni santos, sino animales. También retomó la doble función del tronco al ponerlo como elemento de martirio, en este caso sirviendo como la columna de san Sebastián. En la parte inferior también puso algunos personajes, pero en lugar de frailes o apóstoles, acomodó a doce mujeres en representación del destino [Foto 1]. Hay que advertir la relación numérica entre las ramas de los árboles florentinos y las mujeres del mural de Montenegro. Al narrar cronológicamente la vida de Cristo desde *La Anunciación* hasta la *Resurrección* en doce partes, las ramas de los árboles italianos están aludiendo al destino que el salvador enfrentó y que forma parte de esas *Meditaciones sobre la vida de Cristo* de san Buenaventura; es pues el recuento de su devenir vital. Si las mujeres de Montenegro son la representación de las Horas y tienen relación simbólica con el grabado que el artista hizo en Florencia en 1908, entonces también son el proceso de la vida humana desde el nacimiento hasta la muerte, al decirnos “todas hieren, la última mata” [Foto 3]. Finalmente reemplazó la cartela del *titulum* por la frase de Vasconcelos, cuatro palabras numéricamente análogas (ASDV) a las siglas de la Crucifixión.

Desde el punto de vista formal también retomó elementos, como la esbeltez de las figuras, que si bien se han identificado como reminiscencias estilísticas del *Art Nouveau*, también se asemejan a los tipos físicos de este periodo de transición entre las largas y curvadas figuras del gótico internacional y la corpulencia de los cuerpos en el *Quattrocento*. El fondo dorado remite igualmente al trabajo de los pintores anteriores a Giotto, formados en la tradición de la *maniera greca*, también conocida como el estilo bizantino. Y de manera importante la técnica, que según Vasconcelos, Montenegro redescubrió tal y como la de los italianos del Renacimiento.<sup>155</sup> Sin embargo, aunque visualmente la técnica ejecutada por Montenegro se parezca al acabado tenue y mate del fresco, es difícil saber si la obra que él mismo refiere como “un temple” haya sido pintada en verdadero *fresco buono*

---

<sup>155</sup> Véase cita 115. “Y fue también Montenegro quien [...] dio con el secreto olvidado de la pintura al fresco a la manera italiana”.

como lo hacían los artistas del *Trecento*. De entrada, podría decirse que no se distinguen los cortes de las *giornate*; pero en todo caso, para conocer mejor la verdadera estructura material sería necesario un estudio de laboratorio, pues hay que recordar que la obra tiene encima varias intervenciones, una hecha con pintura de aceite.

Aunque la iconografía del siglo XIV incluyó temáticas mucho más trágicas que las del periodo anterior, es decir, se trata del martirio de Cristo y no de un Pantocrátor, las obras conservaron la serenidad casi inexpresiva de la *maniera greca*, otro rasgo que Montenegro no omitió en su obra martírica. Sobre este asunto dice Mâle:

Referir la agonía de un Dios, mostrar un Dios agotado, martirizado y cubierto de un sudor sanguinolento: ante tal empresa retrocedieron los griegos del siglo V. Su concepción heroica de la vida hacía que no simpatizaran con el dolor. El sufrimiento, que destruye el equilibrio del cuerpo y del alma, les parecía servil; se trata de un desorden que el arte no debe eternizar. Solamente la fuerza, la belleza y la serenidad deben ser propuestas a la contemplación de los hombres: así la obra de arte se hace bienhechora, así puede ofrecer a la ciudad el modelo de perfección a que debe aspirar. Este pueblo de dioses y héroes de mármol parece decir al joven espectador: “Sé fuerte y domina la vida, como hemos hecho nosotros.”<sup>156</sup>

### **3.3 San Sebastián, hermetismo sexual**

Si bien el tema de *L'albero della vita* empataba con el mensaje de la frase que Vasconcelos dio a Montenegro, con el gusto estético del artista por los primitivos florentinos y también con la admiración del ministro por la Orden de Frailes Menores, a quienes les agradecía la empresa evangélica y cultural en América, era un hecho que después de la Constitución de 1917 no podrían poner una Crucifixión en un muro público financiado con dinero

---

<sup>156</sup> É. Mâle, *op. cit.*, pp. 98-99.

del Estado. Se optó por otro iniciado en la gran acción redentora, muy probablemente elegido por el artista y no por el comitente. Acaso las condiciones serían que se tratara de un activo prometético, que actuara en favor de su prójimo que y por ello hubiera sido castigado como símbolo de la ironía vital de los héroes; de origen latino, un compatriota hermanado por la raza que aportara al discurso hispanoamericanista; y, por último, que su historia predicara el mensaje del amor cristiano como el de los héroes latinos, y no el del trabajo técnico y científico de los protestantes sajones. Una obra de arte que sirviera a los mexicanos como camino místico hacia la acción redentora de la estética.

En el mismo viaje a Italia de 1908 Montenegro había ensayado con un mártir que cumplía con las condiciones del pensamiento del que sería su mecenas; además, se identificaba con él [Foto 3]. Aunque tampoco se tratara de una figura laica, confiaba en que no fuera tan icónico como la imagen del Salvador.

La sexualidad de un artista es irrelevante para los fines académicos de la historia del arte. Se habla de estos temas acaso en sentido morboso y para plantear hipótesis que rayan en lo *kitsch*, pero a razón de la interpretación iconográfica de *El árbol de la vida*, la propuesta de Montenegro tenía un trasfondo de tipo homoerótico que en aquellos años no era de dominio abierto como hoy en día. Se trataba de un guiño discreto entre los que estaban al tanto de aquel simbolismo adjudicado. Para los años veinte del siglo pasado, la homoerotización de san Sebastián ya tenía una larga tradición y algunos contemporáneos de Montenegro habían echado mano de la imagen, por ejemplo, el famoso *Exvoto a san Sebastián*, de Ángel Zárraga (1912).

Sebastián fue un general romano, miembro del ejército en tiempos del emperador Diocleciano. Según apunta Santiago de la Vorágine, no era cualquier soldado en las filas imperiales, sino que se trataba del favorito del emperador. No obstante, era seguidor del cristianismo, práctica que estaba prohibida en el Imperio. Aquel hombre de fe ayudaba a escondidas a los

cristianos que habían sido encarcelados por practicar el credo, hasta que un día fue descubierto y lo llevaron ante Diocleciano. Aún tras ser amenazado de muerte, Sebastián jamás negó su amor por Cristo y fue condenado. Sus ex compañeros lo llevaron al estadio, ahí lo ataron a un poste y lo asaetearon con una lluvia de flechas. Estas fuentes establecen que era tan querido por sus compañeros, que apuntaron a zonas blandas del cuerpo con tal de no herirlo de muerte. El martirio no acabó con Sebastián. Una cristiana de nombre Irene, enviada por un ángel en sueños, lo desató y lo ocultó en su casa, ahí lo cuidó y curó sus heridas. Sebastián regresó para enfrentar a Diocleciano, quien para entonces ya lo daba por muerto; sin embargo, en esta ocasión se aseguró de acabar con él y arrojó el cuerpo a una cloaca. Los cristianos recogieron los restos y los llevaron a una de las catacumbas, donde le dieron sepultura.<sup>157</sup>

Al ser un mártir del cristianismo primitivo, las representaciones aparecieron muy pronto. Las imágenes más antiguas de Sebastián se encuentran en la pintura mural de las catacumbas de San Calixto y de Domitila en Roma. En estas primeras versiones no existen atributos que puedan diferenciarlo del resto de los mártires, únicamente viste con túnica blanca. Se reconoce un segundo momento iconográfico en el Imperio bizantino; en los mosaicos de San Apolinar el Nuevo en Rávena y de San Pedro ad Vincula en Roma aparece san Sebastián como un general romano, encanecido y barbado, que porta el arco como atributo y la corona de olivo. Durante la Edad Media se representó en la retablistica, no obstante, al igual que el resto de los santos, aparecía vestido a la moda de la época y llevaba en las manos sus instrumentos de martirio, ya fueran las flechas, el arco o ambos. La erotización de la imagen llegó con el Renacimiento. Sobre el tema es prácticamente nula la producción en lengua española, pero los norteamericanos y alguno que otro autor británico lo han abordado con cierta amplitud.

---

<sup>157</sup> S. de la Vorágine, “Vida de san Sebastián”, en *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982.

En primer lugar, entra en discusión la interpretación metafórica del martirio, donde el cuerpo del mártir que es penetrado por flechas estaría aludiendo a una penetración más bien fálica. Janet Cox-Rearick, por ejemplo, parte del *San Sebastián* pintado por Bronzino alrededor de la tercera década del siglo XVI. En la imagen el santo es representado por un joven imberbe de rizos castaños que aparece envuelto en un manto rosa; una flecha atraviesa su costado derecho y en la mano sostiene otra cuya punta toca sugestivamente con el dedo índice. Para la autora, este gesto representa un alto potencial erótico.<sup>158</sup>

También es común que se busque otorgar significado homosexual a la relación entre Diocleciano y Sebastián, pero más allá de dar vueltas a las metáforas que en ningún momento son explícitas en la *Leyenda dorada*, se ha tenido a bien encontrar la respuesta en el contexto histórico de un periodo en el que las representaciones del mártir abundaron por toda Italia.

El ícono fue constantemente representado durante la primera mitad del siglo XV, periodo en el que la filosofía neoplatónica empezaba a ocupar el lugar protagónico en el ambiente humanista del Bajo Renacimiento. En torno al ideal de la “verdad desnuda”, los cuerpos representados en el arte empezaron a ser despojados de sus ropas, emulando la desnudez de la estatuaria clásica. A esto había que agregar que gracias al estudio de los textos clásicos empezaron a conocerse las prácticas sociales de la antigua Grecia, como la pederastia y la sodomía, mismas que habían quedado representadas en la literatura y la mitología. Fue en este periodo cuando los temas como el rapto de Ganimedes o la representación de Cupido empezaron a popularizarse. Poco a poco la subcultura de las prácticas homosexuales se comenzó a normalizar en la sociedad de la Italia renacentista y algunos santos empezaron a ser erotizados; ese fue el caso de san Sebastián y de

---

<sup>158</sup> J. Cox-Rearick, “A Saint Sebastian by Bronzino”, en *The Burlington Magazine*, p. 160; citado en C. Glenn, “The queering of St. Sebastian: Renaissance iconography and the homoerotic body”, versión en línea en <http://cujah.org/past-volumes/volume-ix/essay-4-volume-9/>, consultado el 20/05/2017.

María Magdalena.<sup>159</sup> También aparecieron en escena los cuerpos juveniles, desnudos y eróticamente afectados en piezas como el *David* de Donatello (1440). Los grandes mecenas encargaban obra para su deleite personal, pero también los artistas trabajaban a partir de la atracción sexual por el tipo físico de los jóvenes delicados.

Un ejemplo de la erotización de san Sebastián es proporcionado por una de las fuentes más importantes del periodo: Giorgio Vasari. Se trata de una polémica pieza que el pintor Fra Bartolommeo pintó alrededor de 1514 para el Convento de San Marcos de Florencia [Foto 22].

Pintó un cuadro de san Sebastián, desnudo, muy vivo en la coloración de la carne, dulce en el semblante, y también ejecutado con la belleza correspondiente de una persona real... los frailes descubrieron, a través de la confesión, que algunas mujeres habían pecado de vista a causa del encanto y de la belleza arrolladora del realismo que le impartió el genio de Fra Bartolommeo; por lo que la sacaron de la iglesia.<sup>160</sup>

Aun cuando la desnudez clásica empezó a popularizarse en el *Quattrocento*, no todos los santos fueron desvestidos. En la mayoría bastaba con ceñirle los paños al cuerpo para que apareciera la anatomía. Pero en el caso de san Sebastián no sólo fue desnudado, sino también rejuvenecido. Después de este periodo no volvió a quedar rastro del Sebastián anciano del periodo bizantino. Algunos autores como Christopher Fulton establecen que las representaciones juveniles del santo también tenían una función doctrinante. Eran imágenes dirigidas a los jóvenes ciudadanos con la intención de inspirarles la santidad.<sup>161</sup> Lo cierto es que la juventud de la imagen dio la pauta a su delicadeza homoerótica. Artistas como Giovanni

---

<sup>159</sup> R. Wall, "Saint Sebastian in the Renaissance: The classicization and homoerotization of a saint", version en línea [http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=art\\_jou\\_rnal](http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=art_jou_rnal), consultado el 15/04/17, p. 16.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 12, (el original en inglés)

<sup>161</sup> C. Glenn, *loc. cit.*, s/p.

Bazzi, apodado por Vasari “El Sodoma” (por su afición de tener cerca a jóvenes y bellos aprendices), explotaron este recurso en sus propias representaciones.

Empezando el siglo XVI, Pietro di Cristoforo Vanucci, mejor conocido como El *Perugino*, pintó una de las versiones más homoeróticas de San Sebastián [Foto 23]. En la imagen se observa al mártir atado a una columna en el interior de una arquitectura clásica. El artista se vale de la *serpentinata* para añadirle sensualidad al cuerpo casi desnudo. La cabeza cae hacia atrás delicadamente y se advierte la característica expresión que el pintor ponía en los ojos de sus personajes; aquella en donde los ojos se dirigen hacia arriba y que un siglo después Bernini retomaría como modelo para representar el éxtasis. El cendal apenas alcanza a cubrir el sexo, pero uno de los extremos cae sugerentemente por en medio, en una clara referencia fálica.

La obra del *Perugino* actualmente forma parte de la colección del Museo de Louvre en París, sin embargo, hay razones para pensar que su lugar de origen fue Florencia. Al comparar el grabado que Montenegro hizo en aquella ciudad durante el verano de 1908 (*Vulnerant omnes, ultima neceat*) [Foto 3] con la tabla del italiano [Foto 23], se puede advertir fácilmente que esta es la pintura que inspiró la placa de Montenegro. La postura del santo y el tipo físico son prácticamente los mismos; la posición de las flechas que penetran su cuerpo son visualmente análogas, el estrecho cendal deja al descubierto los pliegues superiores de la ingle. La única diferencia es que Montenegro parece haber cambiado el punto visual poniendo la figura a tres cuartos de perfil hacia la derecha y orillándola hacia la izquierda en lugar del enfoque frontal del diseño del *Perugino*. El grabado también reproduce el espacio, una logia con medios puntos que descansan sobre pilastras cajeadas; el ornamento que presentan las pilastras de ambas obras es el mismo: ornamentos fitomorfos que surgen de vasos decorativos. Este último elemento a su vez es la fuente figurativa del decorado de los arcos y pilares de la nave de San Pedro y San Pablo.

Según dice Fausto Ramírez, esta obra de Montenegro llegó a México en 1910.<sup>162</sup> Hacia 1924, un año después de haber cubierto el san Sebastián que Roberto había puesto al centro de *El árbol de la vida*, Salvador Novo, amigo cercano de Montenegro, estaba reproduciendo el mismo gesto en una sesión fotográfica titulada por los catalogadores como “Salvador Novo semidesnudo” [Fotos 24-26]. Por la postura del cuerpo y el cendal que cae por en medio, puede verse que las primeras dos fotografías son muy cercanas al grabado de Montenegro y, por lo tanto, al *San Sebastián* del *Perugino*, mientras que en la última el escritor únicamente ladea ligeramente la cabeza hacia el lado derecho, muy semejante al del mural de 1922.

San Sebastián cumplía con todas las características que debía tener el héroe activo que se necesitaba. Había ayudado a sus hermanos cristianos y por ello había recibido un castigo; era un soldado romano, no podía ser más latino, y aparte cristiano y en la medida de ello había perecido por amor al credo. Por si fuera poco, también era un hombre de acción que discretamente funcionaba como bastión de la identidad sexual de Montenegro, pues si bien es cierto que Roberto nunca fue explícito sobre el tema (aunque tampoco lo negaba), el diálogo que establecen las imágenes con las fotos explícitas de Novo da pauta para pensar que la identidad del ícono era del dominio de los intelectuales de la época. El mensaje también podía estar dirigido a figuras como Xavier Villaurrutia o Alfonso Reyes, quienes finalmente cumplían con el perfil del hombre culto que tan necesario era en la tarea educativa de la Posrevolución.

Desde la vía alterna de quien no necesariamente busca a san Sebastián por la carga simbólica homoerótica, hay que recordar que la proliferación de sus representaciones entre los siglos XIII-XVIII se debió también a que era el santo que protegía a las ciudades de epidemias y pestes, pues los atributos de las flechas se relacionaban con las tres saetas que mandaba Dios cuando estaba descontento con su creación: peste,

---

<sup>162</sup> Véase cita 6.

guerra y muerte. La acción de la Secretaría de Educación Pública podía también ser asociada con la protección que brindaba san Sebastián en la Europa de los siglos pretéritos, pues en palabras de Vasconcelos: “Se trataba de un servicio de emergencia patriótica, les habíamos dicho (a los maestros honorarios), y había que proceder como en vísperas de guerra o frente a una calamidad como la peste. Peste es la ignorancia que enferma el alma de las masas. La mejor acción de patriotismo consiste en que enseñe a leer, todo el que sabe, a quien no sabe.”<sup>163</sup>

## EPÍLOGO

“Qué bueno que siquiera dejó Montenegro a Carlos Chávez y a Gamboa organizar esta exposición antes de echarlos para instalar la suya”. Con esta irónica frase concluyó Salvador Novo su comentario periodístico semanal, de fecha 2 de agosto de 1949 –compilado en *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo López Mateos*–, en donde pondera la obra de Diego Rivera, reunida en la exposición nacional que con motivo de los cincuenta años de trabajo artístico del pintor guanajuatense, le organizó el Instituto Nacional de Bellas Artes. Un día antes, en el acto de apertura de la exposición, refiere Novo que por una colaboradora suya se enteró que Montenegro “hacía esfuerzos heroicos por acercarse al presidente (Miguel Alemán) durante las fotografías”. La misma Conchita le preguntó a Montenegro cuándo haría él una exposición, a lo cual le respondió: “La voy a hacer aquí mismo, nomás que se larguen estos”. “Entonces se va a esperar hasta el otro gobierno”, le dijo Cocha. “¡Ah, no! –exclamó Montenegro–, estos no duran. Yo le estoy haciendo un retrato al presidente y todos los días, todos los días, le hablo horrores del Instituto y de éstos. ¡Los voy a echar!”. Pero Montenegro no logró echarlos ni tampoco hacer una exposición a la

---

<sup>163</sup> J. Vasconcelos, *La creación de la SEP...*, p. 138.

altura de sus deseos. [...] Deseaba el mismo trato que se les daba a otros artistas de su generación, en este caso Diego Rivera, con quien mantuvo una vida paralela no carente de ambigüedades y una prudente distancia. Montenegro sentía que se le escatimaban méritos a su pintura y a su labor como protagonista legítimo de la Escuela Mexicana de Pintura.<sup>164</sup>

Refiriéndose a *El árbol de la vida*, dice Jean Charlot:

Los muralistas involucrados en causas sociales fueron injustos con esta obra de transición. En 1923 Rivera descartó con una frase todo el esfuerzo nacionalista y el mural de Montenegro: “Cuando llegué aquí hace dos años [...] además del grupo de Coyoacán, sólo había la corriente decorativa conocida como nacionalista, lo que significa que se iniciaba la realización de los murales de San Pedro y San Pablo. Best Maugard trabajaba solo en su casa y eso era todo lo que había.”<sup>165</sup>

Además del volado para la beca en Europa, Montenegro no volvió a superar a su rival de la escuela y tampoco pudo echarlo de Bellas Artes. La fortuna crítica de los murales de la década de los treinta opacó por completo el proyecto original, y tal como dice Jean Charlot, quedaron reducidos bajo el concepto de “obras de transición”; a pesar de que parecía que el plan estaba bien trazado, con objetivos fijos y soluciones plásticas ya elegidas.

De la mano de Vasconcelos, el muralismo había nacido como una empresa educativa nacionalista, pero no en el sentido que tomó a lo largo de las dos décadas siguientes, sino como la acción en beneficio del espíritu del pueblo que iba sobre la necesidad filosófica de incluir a México en el gran devenir estético de la humanidad; una obra piadosa que creía estaba encauzando almas hacia la redención con el espíritu. Con un rescate de los orígenes culturales que no discutía entre el pasado indígena y el colonial,

---

<sup>164</sup> M. A. Echegaray, “Prólogo”, en R. Montenegro, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>165</sup> J. Charlot, *op. cit.*, p. 127.

sino que había elegido el que a sus consideraciones era el más elevado y lo había extrapolado hasta ligarlo con el contexto de la perfección estética.

Lamentablemente, la misma complejidad filosófica que pretendía legitimar la obra, fue la que hizo incomprensibles los esfuerzos del grupo de San Pedro y San Pablo. Quizá *El árbol de la vida* abrió la pista del Movimiento Muralista Mexicano con elementos simbólicos tan complejos que poco le decían a quienes no estuvieran al tanto del bagaje cultural que ellos manejaban, quedando todo en un “chiste local”, y frente a ello, las masas optaron por aplaudir las obras que parecían más narrativas y menos metafóricas y complicadas. Era un mural para iniciados. Iniciados en la apreciación del arte culto occidental; en el cultivo del espíritu, en el lenguaje poético y garigoleado de la metáfora que conforma alegorías, en la liturgia de la mística franciscana, y en los símbolos secretos de la homosexualidad.

Al final la vida los trató como verdaderos prometeos según la filosofía del Maestro, pues habían actuado como misioneros que se esforzaban por redimir a un pueblo ignorante y al final, según la ironía que consagra a los héroes, este les había mal pagado escatimando su reconocimiento. Montenegro siempre se sintió menospreciado a lo largo de su carrera, el Dr. Atl nunca perdonó la destrucción de sus frescos miguelangelescos, y Vasconcelos acabó en el exilio llenando páginas y páginas que, por más, no pudieron reivindicar el rumbo de su patria.

Contrario a lo que en ocasiones se llega a pensar, Rivera nunca fue el consentido del secretario. Así se expresó el filósofo sobre el primer esfuerzo del guanajuatense en el Anfiteatro de la Preparatoria, quien llegó de Europa intentando incorporarse a las labores de la Secretaría de Educación Pública:

Y tocó a Diego Rivera ilustrar aquel espacio con una alegoría de la creación del mundo. Brota de la grama del árbol y de este una especie de Adán monstruoso, cuya prole se purifica según asciende. Las figuras de la base son pesadas y padece elefantiasis la que simula un gesto de danza. En lo alto, virtudes en rosa y en lila de carnes abundantes celebran la revelación

del Padre, que se adivina tras de un círculo deslumbrante. No gustó la factura pese al bombo que se hizo del nuevo procedimiento de la encáustica. La violenta fealdad calculada provocó tales protestas que estuvo el pintor dos años sin dar cima a otra creación importante.<sup>166</sup>

Montenegro sí tenía los aplausos de Vasconcelos, pero el gusto no le duró mucho tiempo. La permuta política que supuso el callismo derrumbó la labor educativa trazada de 1921 a 1924. Se interrumpieron obras, desaparecieron programas de la SEP, y el muralismo se fue por el camino que se evitaba a toda costa en el plan original. El resultado fue que la Historia consagró a unos y se aventó al cajón del olvido a los otros. Dice Vasconcelos: “Al salir yo de la Secretaría se desistió del plan primitivo y comenzaron a llenarse los muros restantes con apologías descaradas de los tipos políticos en boga y con caricaturas soeces de los que abandonábamos el poder”.<sup>167</sup>

## **CONCLUSIÓN**

Esta investigación fue una grata experiencia profesional. Originalmente, el plan trazado era la presentación de una lectura afín a las interpretaciones de Esperanza Balderas sobre el primer mural mexicano de Roberto Montenegro. No obstante, a la luz de la documentación encontrada, y en gran medida a los datos inicialmente esperados que no aparecieron a lo largo de los años de investigación sobre *El árbol de la vida*, el enfoque fue modificándose hasta llegar a ser la historia que aquí presento. Quedo

---

<sup>166</sup> J. Vasconcelos, De Robinson..., p. 182.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 183.

completamente satisfecho con el resultado de este trabajo, siendo consciente de que el tema no ha sido agotado en absoluto.

Dentro de este horizonte temático, definitivamente quedan cabos sueltos que me gustaría seguir trabajando. En primer lugar, me parece importante promover el análisis material de esta obra para tener mayor certeza sobre la historia de los cambios formales que tuvo a lo largo de su vida, así como también para profundizar en el conocimiento de aquella técnica al temple con la que se trabajó durante los primeros años del proyecto artístico de José Vasconcelos, misma que parece haber tenido cierta relevancia al ser “redescubierta” luego de que la tradición se perdiera durante mucho tiempo.

Del mismo modo, en virtud de que el enfoque de este trabajo fue únicamente sobre el mural pintado en el ábside de San Pedro y San Pablo, se decidió dejar de lado el resto de las decoraciones de la nave. No obstante, me quedo con el deseo de seguir investigando el programa original en el guardapolvos de azulejos que se colocó alrededor de la nave, pues de las seis alegorías referidas por Julio Torri, actualmente quedan sólo dos: la de Benito Juárez y la de Justo Sierra. Se desconoce el resto de los diseños, así como la disposición original, pues aparentemente estos azulejos fueron removidos en una restauración a finales del siglo pasado. Además, observo cierto sentido litúrgico en esta solución decorativa que resultaría interesante contrastar con la presente investigación.

\*\*\*\*\*

## **FUENTES**

### **ARCHIVOS CONSULTADOS**

- Archivo General de la Nación.
- Archivo de la Coordinación de Monumentos Históricos
- Archivo Personal de Esperanza Balderas (CENIDIAP).
- Archivo CARSO, Centro de Estudios Históricos de México.

### **Documental.**

- Jorge Prior, *Los murales perdidos de Roberto Montenegro*, México, UNAM, TV UNAM/Producciones Volcán, 2007, 28 min.

### **HEMEROGRAFÍA**

- Acevedo, Esther, “Jorge Enciso Alatorre: Una vanguardia acotada”, en *Historias*, número 86, México, INAH, 2013, p. 112
- Boletín de la Secretaría de Educación Pública, t. I, núm. 2, México, septiembre 1922.
- Corral Rigaud, José, “Roberto Montenegro, el dibujante de los refinamientos”, *El universal Ilustrado*, México, 9 de junio de 1921.
- “El Pdte. de la República Inauguró el Soberbio Edificio Escolar de S. Pedro y S. Pablo y la Sala de Discusiones Libres Anexa al Mismo”, *El Universal*, México, 8 de julio de 1923, 2ª sección, p. 13.
- Fernández, Justino, “La obra de Montenegro”, *Hoy. La revista Supergráfica*, México, 27 de noviembre de 1943.
- Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo con Roberto Montenegro” en *Revista de la Universidad de México*, México, UNAM, no. 15, diciembre de 1947, p. 13.
- Henríquez Ureña, Pedro, “La Revolución y la cultura en México”, *Revista de Revistas*, México, 15 de marzo de 1925, pp. 34-35.

- Horta, Manuel, “Un fresco de Roberto Montenegro”, *El Universal Ilustrado*, México, 27 de diciembre de 1923.
- “Hoy será inaugurada la Escuela de San Pedro y San Pablo” *El Universal*, México, 7 de julio de 1923, 1ª sección, p. 8.
- “La vieja iglesia de San Pedro y San Pablo, convertida en anexo a la Preparatoria, se inauguró”, *Excélsior*, México, 8 de julio de 1923, 2ª sección, p.13.
- Miranda, Ignacio, “Montenegro”, *Revista de Revistas*, México, 20 de junio de 1926.
- Ramos Martínez, Alfredo, “Ideas generales sobre la evolución del arte en México”, *Revista de Revistas*, México, 11 de abril de 1926.
- “Roberto Montenegro, pintor” *Revista de Revistas*, México, 18 de enero de 1921, p. 22, (reproducción de un artículo de la revista madrileña La Esfera).
- Roque Armando, “Roberto Montenegro, pintor y dibujante”, *Revista de Revistas*, México, 30 de agosto de 1925, pp. 34-35.
- “Un interesante capítulo del arte plástico” *Revista de Revistas*, México, 14 de marzo de 1926.
- Vasconcelos, José, “Proyecto de ley para la creación de una Secretaría de Educación Pública Federal”, *Boletín de la Universidad*, t. I, núm. 1, México, agosto de 1920, p. 140.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Baroja, Pío, *El árbol de la ciencia*, introducción de Inman Fox, Madrid, Caro Raggio/Cátedra, 292 pp., (Letras hispánicas: 225).
- Balderas Sánchez, Esperanza, *Roberto Montenegro. La sensualidad renovada*, prólogo de Carlos Monsiváis, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2001, 121 pp., ils., fots.

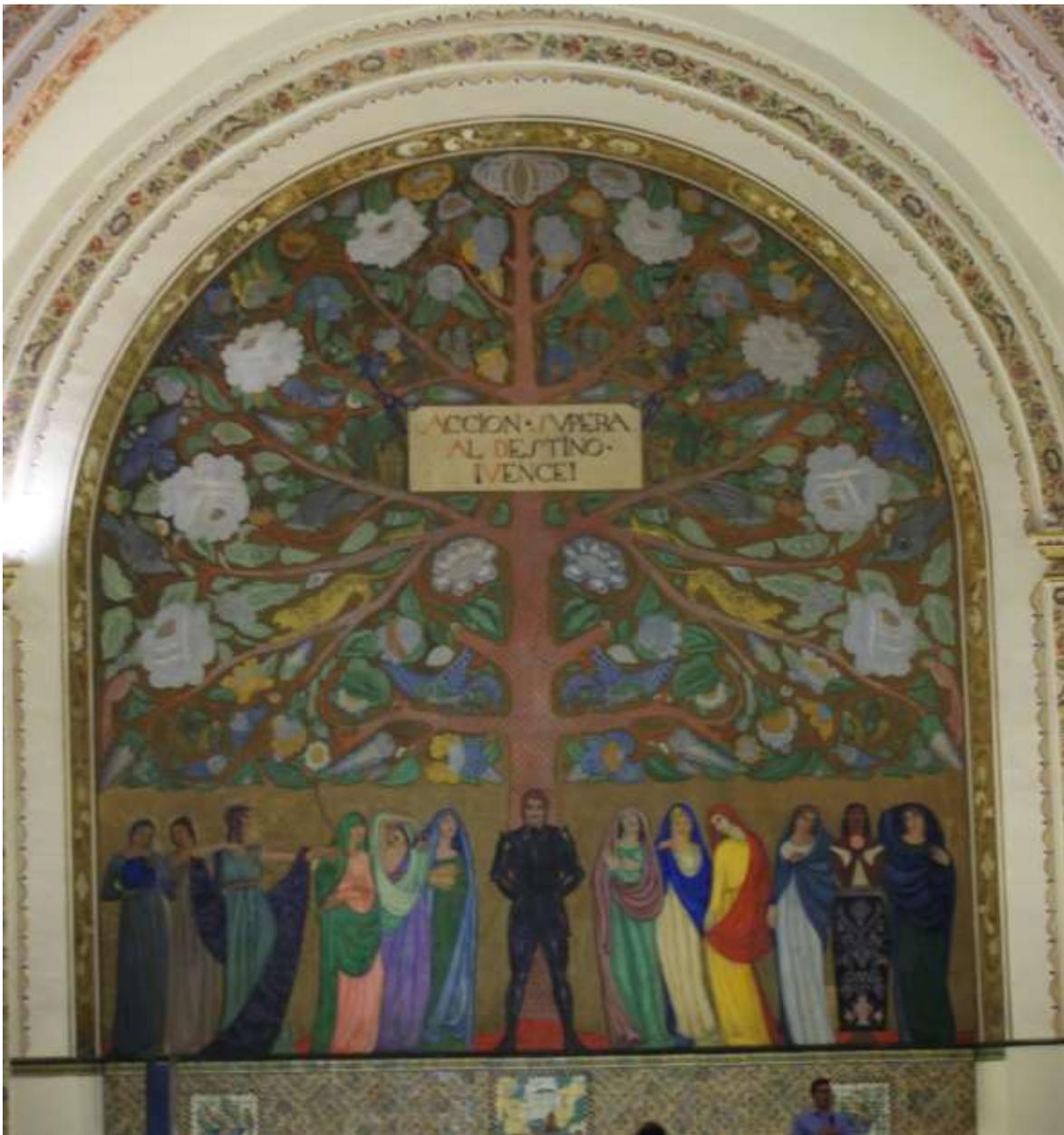
- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, 213 pp., (Vida y pensamiento de México).
- Bourdua, Louise, *The Franciscans and Art Patronage in late Medieval Italy*, Reino Unido, Cambridge, 242 pp., fots.
- Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920-1925*, versión española de María Cristina Torquillo Cavalcanti, México, Editorial Domes, 1985, 375 pp.
- Clemente Orozco, José, *Autobiografía*, México, Planeta/CONACULTA, 116 pp., (Ronda de Clásicos Mexicanos).
- Crespo de la Serna, Jorge Juan, Alfonso de Neuvillate, Xavier Moysen, *Roberto Montenegro (1885-1968) Dibujos, grabados, oleos, pinturas murales*, introducción de Justino Fernández, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Academia de Artes, 1970, 92 pp., ils., fots.
- Debroise, Olivier, *Roberto Montenegro (1887-1968)*, introducción del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Arte, México, Museo Nacional de Arte/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública-CULTURA, 1984, 38 pp., ils., fots.
- Díaz y de Ovando, Clementina, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, 180 pp., ils., fots.
- Fernández, Justino, *Roberto Montenegro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1962, 124 pp., ils., (Colección de Arte: 10).
- Fierro Gossman, Rafael Ricardo, *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo: Museo de la Luz: 400 años de historia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, 2003, 183 pp., ils., fots., planos.
- Gaitán Rojo, Carmen, et. al., *Pioneros del muralismo. La vanguardia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Mural Diego Rivera, 2010, 103 pp., ils.

- Mâle, Émile, *El arte religioso*, traducción de Juan José Arreola, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 231 pp., fots. (Breviarios: 59).
- Montes Bardo, Joaquín, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España*, Jaén, Universidad de Jaén, 2001, 377 pp., fots.
- Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Planeta/CONACULTA, 2002, 116 pp.
- Orozco y Berra, Manuel, *Memoria para el plano de la Ciudad de México*, México, Imprenta de Santiago White, 1887, 231 pp.
- Ortiz Gaitán, Julieta, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, presentación de Rita Eder, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, 220 pp., fots.
- \_\_\_, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, presentación de Rita Eder, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009, 279 pp., fots.
- \_\_\_, *El muralismo mexicano. Otros maestros*, introducción de Rita Eder, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, 36 pp., (Imágenes de Arte Mexicano).
- Restauración del antiguo templo de San Pedro y San Pablo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Patrimonio, 1996, 56 pp., ils.
- Suárez, Orlando S., *Inventario del Muralismo Mexicano. Siglo VII a. de C./1968*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 412 pp., grafs., ils., fots.
- Toussaint, Manuel, *Arte colonial en México*, México, UNAM/IIE, 1990, 303 pp., ils.
- Vasconcelos, José, *El desastre*, prólogo de Luis González González, México, Trillas, 1998, 558 pp., (linterna mágica: 28).
- \_\_\_, *De Robinson a Odiseo. Pedagogía estructuralista*, México, Trillas, 2009, (Biblioteca José Vasconcelos: 18), 221 pp., ils.
- \_\_\_, *Discursos, 1920-1950*, México, Trillas, 2009, 289 pp., (Biblioteca José Vasconcelos: 15):

- \_\_\_, *El monismo estético: Ensayos*, México, Trillas, 2009, 96 pp., (Biblioteca José Vasconcelos: 1).
- \_\_\_, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, presentación de Alonso Lujambio, introducción, selección y notas de Carlos Betancourt Cid, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, 2011, 246 pp., fots.
- \_\_\_, *Prometeo vencedor: Tragedia Moderna*, México, Trillas, 2009, 64 pp., (Biblioteca José Vasconcelos: 2).

## ANEXO DE IMÁGENES

EL ÁRBOL DE LA VIDA DE ROBERTO MONTENEGRO, EN VÍAS DE UNA INTERPRETACIÓN HERMÉTICA.



Fotografía 1. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, iglesia de San Pedro y San Pablo (Museo de las Constituciones), técnica mixta, estado actual, fotografía de Joel Guerrero.

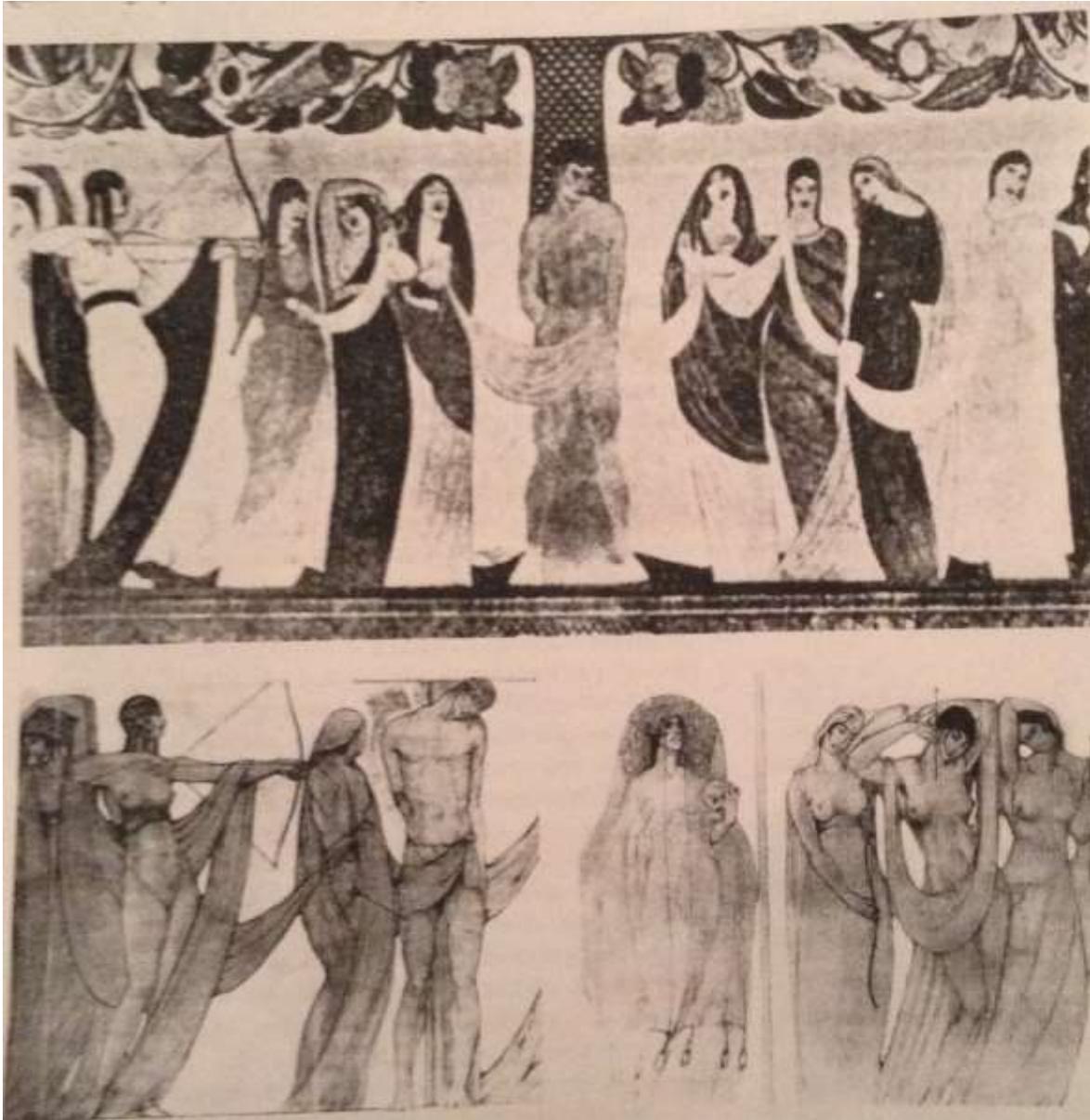
Fotografía 2. Roberto Montenegro y Jorge Enciso, Decoración de los arcos de la nave de San Pedro y San Pablo, estado actual, fotografía de Joel Guerrero.





Fotografia 3. Roberto Montenegro, *Vulnerant omnes, ultima necat*, grabado, Florencia 1908.





Fotografía 5. Roberto Montenegro, *Bocetos para el árbol de la vida*, composición de Fierro Gossman, 1921.



Fotografía 6. R. Montenegro, *El árbol de la vida* (estado original), ábside de San Pedro y San Pablo, entre finales de 1922 y principios de 1923, Archivo Carso, fondo Roberto Montenegro Fotografías, exp. DXCIII-2.4-1.18.



Fotografía 7. Casasola, Ministros en la inauguración del Anexo de la Preparatoria, 1923.



Fotografía 8. Casasola, Inauguración Sala de Discusiones Libres, 1923.



Fotografía 9. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle), 1923, fotografía de Joel Guerrero.



Fotografía 10. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida* (detalle animales), 1922, fotografía de Joel Guerrero.



Fotografía 11, Fernández Ledesma, *Azulejo de Justo Sierra*, 1922, fotografía de Joel Guerrero.



Fotografía 12. Roberto Montenegro y Enrique Villaseñor, *El jarabe tapatío*, vitral, 1922, fotografía de Joel Guerrero.



Fotografía 13. Roberto Montenegro y Enrique Villaseñor, *La vendedora de pericos*, vitral, 1922, fotografía de Joel Guerrero.



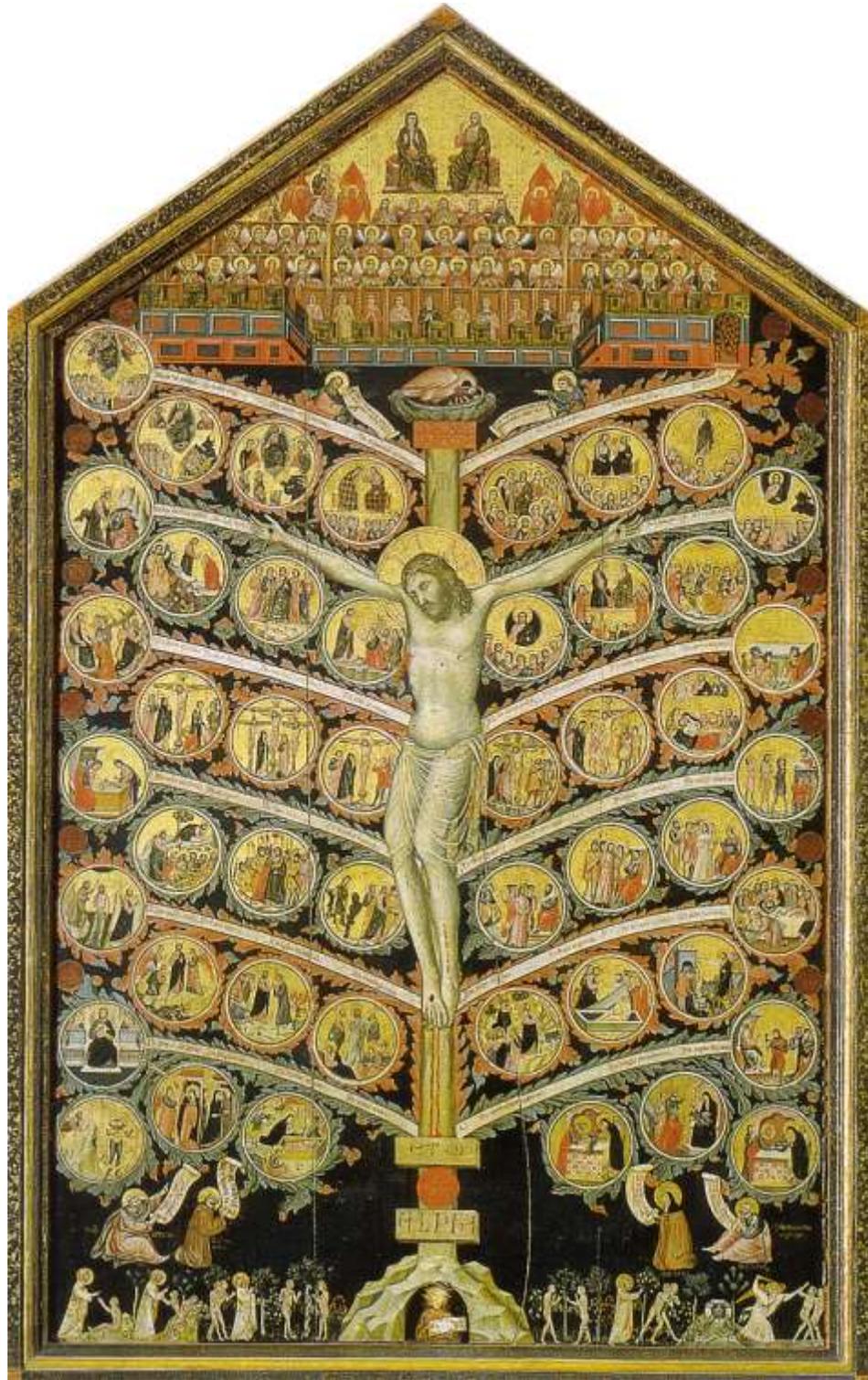
Fotografía 14. Xavier Guerrero, *El zodiaco*, presbiterio de San Pedro y San Pablo, 1922, fotografía de Joel Guerrero.



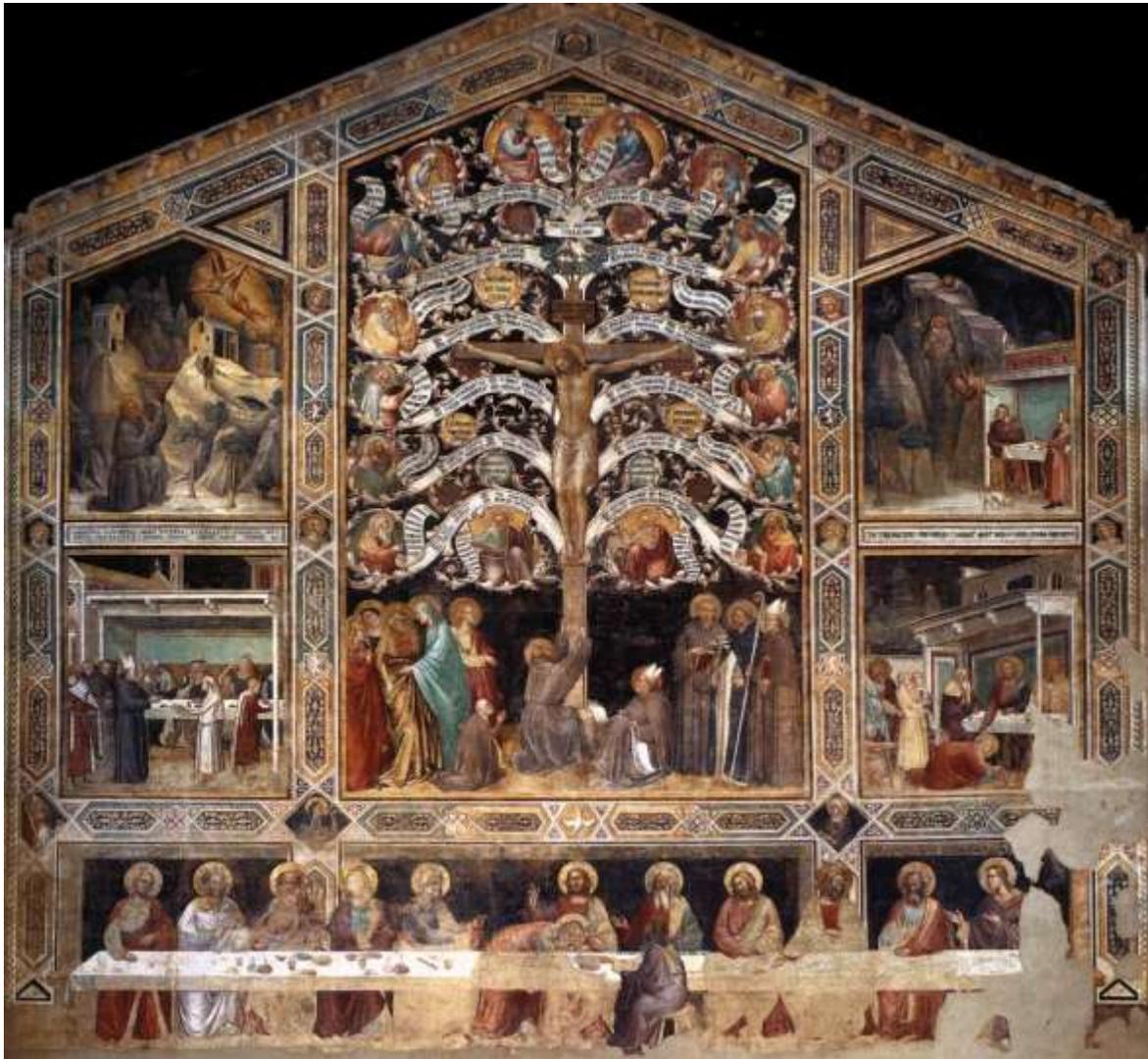
Decoración de la Sala de Conferencias en la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo, por Roberto Montenegro. Abside.



Fotografía 16. A. O. Ponzanelli, *Dante Alighieri*, 1921, Fotografía de Joel Guerrero.



Fotografia 17. Pacino di Buonaguida, *Albero della vita*, temple y oro sobre tabla, Galleria dell' Accademia, Florencia, 1305-1310.



Fotografia 18. Taddeo Gaddi, *Albero della vita*, fresco, refectorio de la Basílica de Santa Croce, Florencia, ca. 1355-1360.



Fotografia 19. Pacino di Buonaguida, *Albero della vita (detalle nido)*, 1305-1310, temple y oro sobre tabla, Galleria dell' Accademia, Florencia.



Fotografia 20. Taddeo Gaddi, *Albero della vita (detalle nido)*, ca. 1355-1360, fresco, refectorio de la Basílica de Santa Croce, Florencia.



Fotografía 21. Roberto Montenegro, *El árbol de la vida (detalle nido)*, San Pedro y San Pablo, templo, 1922, fotografía de Joel Guerrero.



Foto 22. Fra Bartolomeo, *San Sebastián*, óleo sobre tabla, hoy en San Francesco da Fiesole, 1514.



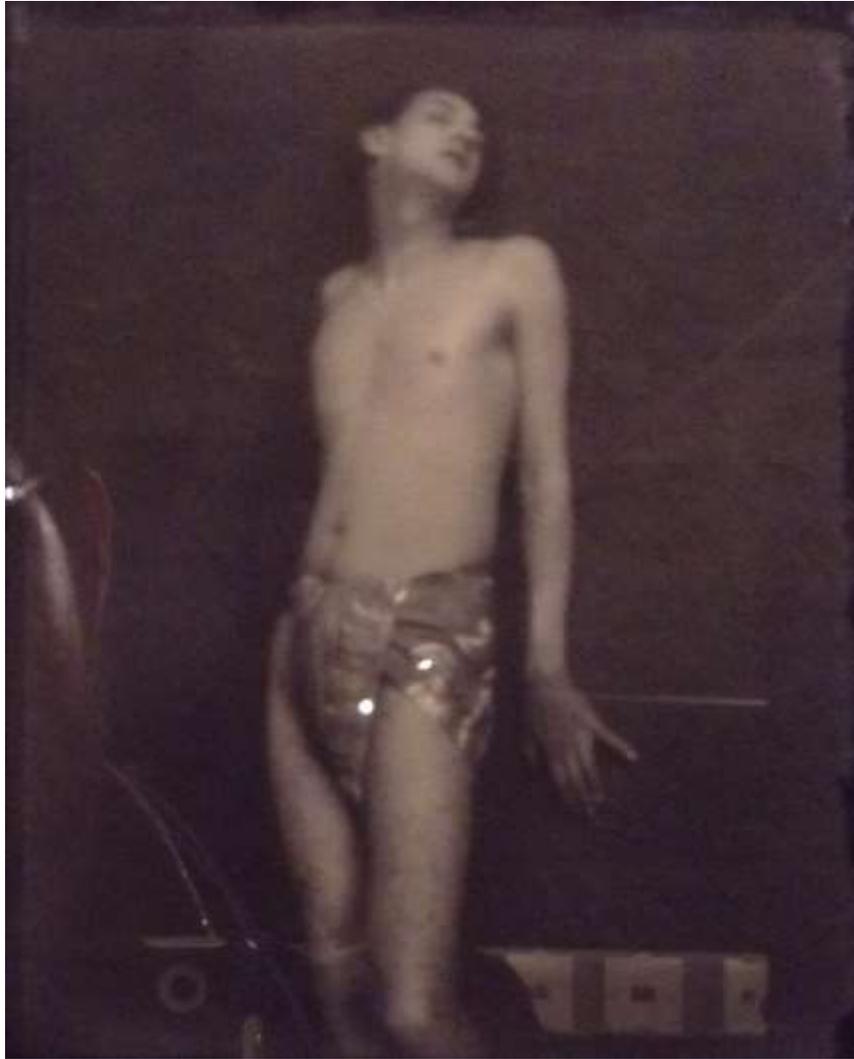
Fotografía 3. Roberto Montenegro, *Vulnerant omnes, ultima necat* (Detalle de san Sebastián), Grabado, Florencia, 1908.



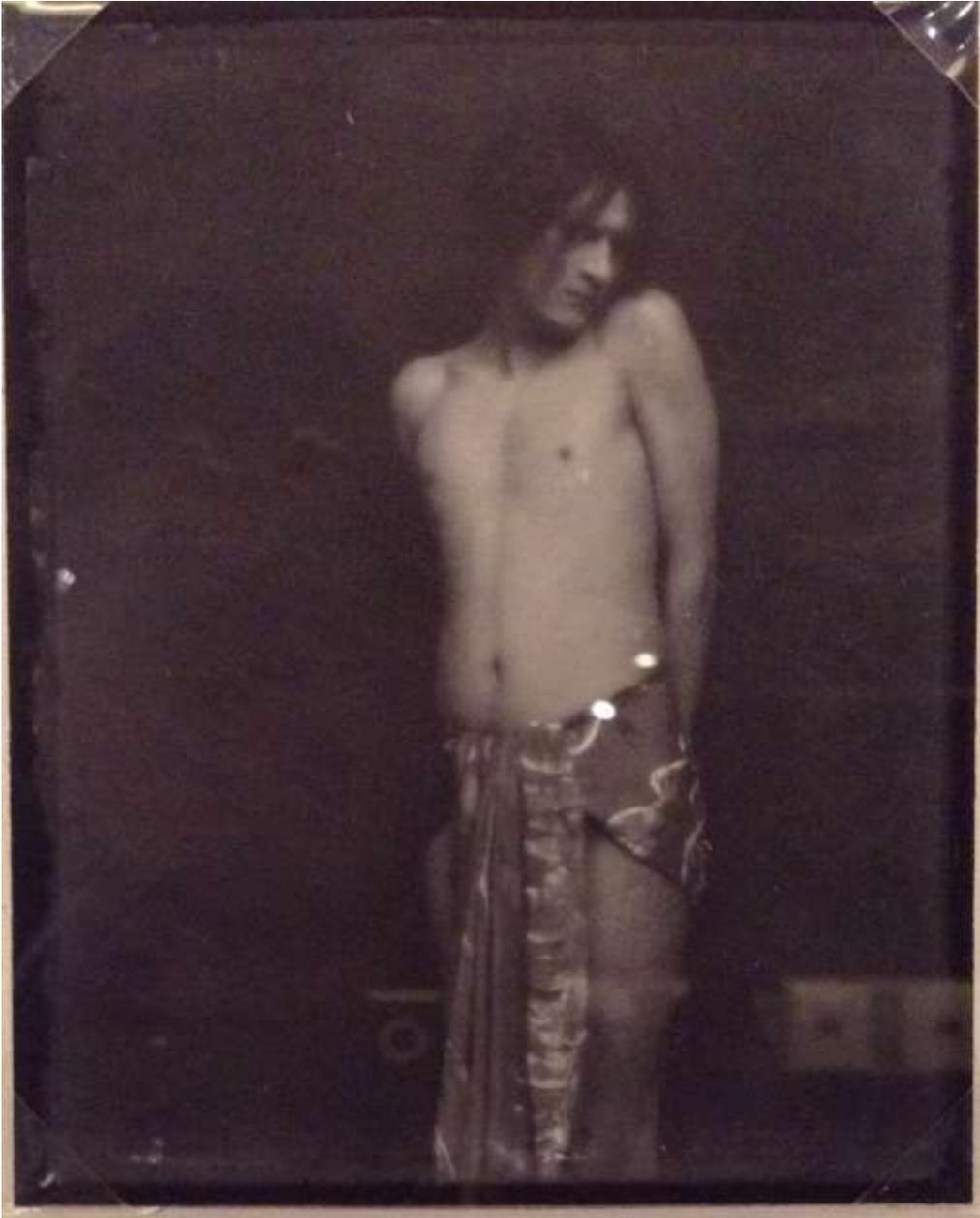
Fotografía 23. Pietro Perugino, *San Sebastián*, óleo sobre tabla, 1495, Museo del Louvre,



Fotografía 24. Fotógrafo desconocido, *Salvador Novo semidesnudo*, inyección de tinta de pigmentos, ca. 1924.



Fotografía 25. Fotógrafo desconocido, *Salvador Novo semidesnudo*, inyección de tinta de pigmentos, ca. 1924.



Fotografía 26. Fotógrafo desconocido, *Salvador Novo semidesnudo*, inyección de tinta de pigmentos, ca. 1924.